

En *Montajes. Arte, filosofía y psicoanálisis en la encrucijada*. Córdoba (Argentina): Brujas.

Montaje y estándar.

Agustín Berti.

Cita:

Agustín Berti (2015). *Montaje y estándar*. En *Montajes. Arte, filosofía y psicoanálisis en la encrucijada*. Córdoba (Argentina): Brujas.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/agustin.berti/126>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/patg/egM>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Para ver una copia de esta licencia, visite
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>.

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. *Acta Académica* fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

2.

MONTAJE Y ESTÁNDAR

Agustín Berti

35 milímetros

¿CUÁL ES EL LUGAR del estándar técnico en la estabilización de determinadas formas artísticas contemporáneas? ¿Qué implica la emergencia de formas que subvierten dicha estabilización? Un recorrido de estos problemas implica pensar la particularidad del fenómeno técnico y el modo en el que las formas artísticas están atravesadas por el mismo. El cine constituyó el primer arte totalmente dependiente de artefactos integrados a una red técnica para su fruición. A diferencia de otras artes y de la fotografía en particular, en el cine numerosos objetos técnicos son necesarios tanto en las instancias de producción como de recepción. Y estos objetos no funcionan de manera autónoma sino que están integrados a redes (energéticas, de insumos y partes estandarizados) que garantizan su operabilidad. Esto no es una novedad y aparecía señalado como rasgo distintivo en los primeros intentos de definir la especificidad del arte cinematográfico, desde el manifiesto fundacional de Riccioto Canudo –“*este prodigioso recién nacido de la Máquina y del Sentimiento*” (1993, p. 15) – al conocido ensayo de Walter Benjamin sobre la obra de arte:

En las obras de cine, la reproductibilidad técnica del producto no es una condición de su propagación masiva que se haga presente desde fuera, como en las obras de la literatura o de la pintura. La reproductibilidad técnica de las obras de cine tiene su base directamente en la técnica de su producción. (Benjamin, 2003, p. 100)

El único equivalente técnico cercano de la época acaso fueran los discos, de pasta y posteriormente de vinilo. Pero me gustaría sugerir que la idea del disco como obra y no como mero registro de la ejecución, es decir de la irrupción del ingeniero de sonido como agente estético y no apenas un intermediario entre artista e *input* ante el aparato, comenzó recién en la segunda mitad del siglo veinte (En una intersección que podría trazarse entre *Abbey Road* en Londres, *Studio One* en Kingston y *Motown* en Detroit, pero también en los *Estudios Ion* en Buenos Aires). Benjamin detecta también otro aspecto saliente del cine ligado a su dependencia íntima de la técnica: “El cine es, así, la obra de arte con mayor capacidad

de ser mejorada. Y esta capacidad suya de ser mejorada está en conexión con su renuncia radical a perseguir un valor eterno” (2003, p. 62). Y aquí se puede señalar otra diferencia que emerge entre el film y el disco. En ambos casos, la reproductibilidad técnica tiene su base en sus técnicas de producción (los complejos técnicos que suponen los estudios fonográficos y cinematográficos) así como la necesidad de un dispositivo de reproductibilidad. Pero el producto disco, una vez concluido tiene un “valor” eterno que en el film no aparecerá hasta la difusión de los soportes para consumo doméstico con la aparición del videocasete.

La oposición entre “capacidad de mejora” y “valor eterno” es un aspecto algo desatendido del ensayo en el que ya está presente el problema que me interesa tratar en este trabajo. La “mejorabilidad” es posible, aunque Benjamin no lo vincule explícitamente en su ensayo, a partir de un salto técnico inédito en la historia: el pasaje de artesanato a industria que atraviesa toda su obra. Para que tal salto sucediera debió mediar una instancia central en el desarrollo histórico de la técnica: el “estándar”. Stiegler (2002) señala que el vector de transmisión de la técnica (y lo que hace posible la conformación de la cultura) es el “estereotipo”. El “estereotipo” es aquel objeto técnico pasible de ser replicado y que en la replicación trasciende la mera utilización particular que un individuo puede hacer de un artefacto o naturfacto dados (utilización que morirá con dicho individuo) pero también la utilización de objetos exteriores a los propios órganos que hacen los animales y que puede replicarse en virtud de una carga genética.

Para poder hablar de técnica y no de genética, Stiegler identifica como “técnica” propiamente dicha a aquellas formas de “exteriorización”¹ que persisten y no mueren con el individuo: estas exteriorizaciones constituyen “estereotipos”. La aparición de una exteriorización que trascienda al individuo marca la grieta que separa al hombre de los animales e indica el co-comienzo de la técnica y la humanidad. Semejante abstracción aparece, de este modo, en el “estereotipo”. Éste es un tipo de abstracción que supone una capacidad de anticipación y, al hacerlo, introduce la dimensión temporal en la existencia humana, estableciendo un aspecto complementario de la separación entre animales y humanos. Los primeros son perennes en tanto que los segundos son mortales, puesto que son conscientes de su propia muerte, la anticipan y actúan para diferirla. En ese hiato se ubica la técnica.

1 Por “exteriorización” Stiegler se refiere a aquellas inscripciones o alteraciones en el mundo físico que exceden los límites del cuerpo de las cuales el individuo es consciente. Dicho de otro modo, no cualquier resultado de una acción sino un resultado que el individuo anticipa. La autoconciencia de un exterior es asimismo lo que posibilita postular la existencia de un interior.

El “estereotipo” constituye el vector de una transmisión que no es específica (genética) sino étnica (cultural). Y puede ser el vector por ser la exteriorización que sobrevive en sus réplicas a partir de una acción constructiva informada que anticipa su resultado. Sobre estas organizaciones de la materia inerte se conforma un “utillaje” (paralelo al lenguaje) cuya fabricación y utilización es un saber transmisible y acumulativo. El establecimiento de determinados rasgos de los estereotipos redundan en la aparición de estándares, que permiten una anticipación más precisa, es decir, una prótesis más eficaz. El “estándar” estabiliza el estereotipo pero acrecienta su transmisibilidad. La estabilización y transmisibilidad sienta las bases para una mayor anticipación sobre la cual se funda la industria moderna (y con ello lo que conocemos como técnica moderna) y no a la inversa. Cuando el estereotipo se estabiliza a partir de medidas (bien que arbitrarias) es que se produce el gran salto técnico del artesanato a la industria. Desde una conceptualización diferente a la benjamínea, pero igualmente preocupado por la reproductibilidad, Stiegler propone que el vector técnico industrial es el “estándar”.

El cine es no sólo un arte técnico -en rigor de verdad, todos lo son- sino un arte industrial, o lo que es lo mismo, un arte imbricado con la industria moderna. Y en ese salto cobra especial relevancia el concepto moderno de “soporte”, al que definiré provisoriamente como una superficie estandarizada de almacenamiento de información. Huelga decir que la estandarización de la superficie de almacenamiento incide también en lo almacenado, que no es un mero soporte, que no es transparente. Es sólo sobre esta estandarización que se puede pensar la “capacidad de mejora” benjamínea. Cabe recordar que el montaje cinematográfico funciona en base a determinados estándares que se cristalizan en el momento en el que determinadas industrias los adoptan por una conjunción de motivos de órdenes económicos (para bajar los costos de producción) o técnicos (para garantizar un funcionamiento más previsible, *ergo* más eficaz) pero también sociales (para adecuarse a lo que se percibe como deseable). El más extendido (pero en modo alguno el único) es el del film de 35 milímetros que proyecta 24 fotogramas por segundo. Para esto se requiere un conjunto técnico, es decir, el cinematógrafo conectado a una fuente de alimentación eléctrica y, preferentemente, una sala oscura y una superficie de proyección, preferentemente una pantalla de medidas acordes a la potencia lumínica y el rango del foco del proyector. Este conjunto técnico específico supone estándares diversos: los que adoptan los fabricantes del celuloide, los que adoptan los fabricantes de las lámparas y los motores, los que adoptan los fabricantes de lentes, y los que adoptan los arquitectos de las salas, por mencionar los más evidentes. Y en consideración a esos estándares se monta el arte cinematográfico, al

menos aquel que logra trascender al experimento y a las atracciones de feria (y establece así un vínculo necesario con la industria).

El concepto de “soporte” es engañoso y con la digitalización se borra la ya de por sí difusa línea entre la inscripción de algo en un soporte y el material como superficie significativa en sí.² En el primer caso, estamos ante el problema del almacenamiento; en el segundo, ante la obra de arte en su sentido más tradicional. La imbricación concreta entre un contenido y su materialidad significativa impide su abstracción, de la cual deriva su existencia aurática, única e irrepetible. En el segundo caso, la inscripción supone una superficie significativa normalizada, es decir, estándar, y, al menos idealmente, vacía. Generalizando, un objeto, como puede ser el caso más evidente de una escultura, es una forma sobre el “soporte” piedra, pero no una “inscripción”, ya que como soporte, esa piedra ha quedado indefectiblemente unida a una obra y sus posibilidades de “soportar” otras obras se ven mermadas, cuando no suprimidas. A diferencia de las contriciones que imponen los materiales en las artes preindustriales, los soportes en los que se inscriben abstracciones se basan en el presupuesto de la no importancia del soporte en sí, que deviene mero continente de un contenido reproducible.

Los soportes como medios asociados

Una noción de montaje, originada en la práctica de empalmar fotogramas siguiendo los márgenes acotados por los estándares vigentes, encuentra un espacio central para su desarrollo en el cine, si bien ha sido extendido a otras artes, aunque en algunos casos de manera más ambigua. Consideraré que esos otros usos son de carácter metafórico. Para los acotados límites el presente trabajo, el “montaje” parte de la base de la necesidad de un medio técnico asociado que sólo puede desarrollarse a partir de la existencia de estándares.³ Y hasta la aparición de la literatura y el arte digitales, los estándares excluyentes sólo podrían hallarse en la fotografía, la cinematografía y la fonografía.

2 Una pregunta que se desprende de este enunciado es de qué modo existen diferencias al nivel de la exteriorización: los soportes de almacenamiento son exteriorizaciones y las inscripciones sobre esos soportes también lo son, pero ¿cuáles son las diferencias entre ambos? Dicho de otro modo, ¿qué cambia entre el negativo virgen y el fotograma que se imprime en éste a través de la cámara?

3 El concepto de “medio asociado” es fundamental para la teoría de los objetos técnicos que propone Gilbert Simondon. Su principal aporte es incorporar la necesaria imbricación de objeto y medio, superando la tendencia a una concepción centrada en los objetos en abstracto sin el mundo físico en el que operan. Para una discusión sobre los medios asociados, véase *El modo de existencia de los objetos técnicos* (Simondon, 2007, pp. 41-103)

De los tres casos, como señalé antes, el tercero llega con retraso respecto de los montajes fotográfico y cinematográfico. Y visto desde el punto de vista del estándar, la fotografía posee estándares menos estables debido a una particularidad fundamental: no requiere del funcionamiento de un objeto técnico para su fruición (una sala de cine, un tocadiscos). Puesto en términos simondonianos, la fruición del objeto estético, su existencia “efectiva” no depende de un medio técnico asociado. Es decir, la copia fotográfica existe como tal una vez que ha sido copiada desde el negativo. Por el contrario, el contenido de unos rollos de film solo existe en potencia hasta ser proyectado, del mismo modo que el de un disco de pasta o vinilo existe sólo en potencia hasta ser puesto a girar bajo la púa. Por su existencia física, sin necesidad de un medio técnico asociado, la posibilidad de devenir única de la fotografía es mayor respecto del máster fonográfico o el montaje de un film.⁴

El rasgo determinante de la técnica moderna es, entonces, la instancia de superación del medio asociado natural por el medio asociado técnico. Es decir, el contexto en el cual los objetos técnicos funcionan pasa de ser el medio físico dado a ser el medio físico creado. La distancia que hay entre, por ejemplo, la producción de sonido de un bajo eléctrico respecto de la de un contrabajo, del grano de una foto respecto del pigmento de un acrílico, de los compuestos químicos de una impresión 3D respecto de las propiedades del mármol (y se podría seguir) se establece en función de la dependencia de los primeros de un medio no dado, artificial frente a la relativa independencia de los segundos.

Bellas letras o tipografías fijas

En relación a la literatura, podría pensarse que la escritura constituye un estándar. No obstante, planteo la siguiente objeción: la escritura no es un estándar desde el momento en que no es condición de funcionamiento de un objeto técnico sino hasta la emergencia de lo digital. Hasta ese momento la escritura funcionó más como estereotipo que como estándar. Es transmisible, trasciende al individuo y sin embargo no es el vector de la industria. Si bien los tipos de imprenta constituyen un modo de proto-estandarización, que permite la producción seriada de libros, hasta bien entrado el siglo XIX, las imprentas corresponden a una de las últimas etapas de lo artesanal antes que a lo propiamente industrial, de manera similar a lo que sucede con la fotografía en el siglo XIX.

4 Acaso una excepción a este paradigma para el arte fotográfico pueda hallarse en la diapositiva, en el cual la necesidad de un medio técnico asociado es evidente, pero sus posibilidades de actualización poseen márgenes de libertad mayores que un disco o un rollo de celuloide, podemos poner una linterna frente a una diapositiva y reemplazar así al proyector, algo imposible para los otros dos tipos de soporte.

Los textos, es decir los resultados de las abstracciones de la codificación en la escritura, estuvieron siempre limitados por su relación a los soportes físicos donde se los almacenaba, como lo fueron los pergaminos y luego los libros. Como señala Matthew Kirschenbaum (2008, p. 3 y p. 34), con la aparición de los *diskettes* y luego del disco rígido, aparece una posibilidad hasta entonces limitada por las características físicas de los soportes existentes: la de un soporte siempre borrable. La “borrabilidad” de una inscripción pone en riesgo la posibilidad de conservación. Pensemos en términos de grados los rasgos que distinguen a la piedra de Rosetta de un artículo publicado en un portal de noticias *on-line*. La novedad es que el soporte siempre borrable hace del mismo almacenamiento una abstracción, y lo diferencia de otras forma de inscripción de carácter no definitivas, como el lápiz, o el curioso librito de memoria de Cardenio en el *Quijote* (Chartier, 2008, pp. 33–35).

Dado este modo novedoso de existencia para las obras artísticas, bajo el que el soporte estandarizado asociado a medios técnicos también estandarizados cobra especial relevancia (y poder de constreñimiento) me interesa pensar de qué modo ciertas poéticas contemporáneas⁵ propician la rebelión creativa contra la máquina y cuáles son los límites de esta búsqueda. Incluso en su relativo fracaso, considero que estas obras subrayan un aspecto fundamental para el arte que sólo puede existir dentro de un medio asociado: la estandarización supone la previsión de los resultados obtenidos a través del uso “correcto” de un dispositivo técnico. Me interesa por ello señalar de qué modo algunas obras pueden desbordar o al menos poner en tensión facturas técnicas diferentes mediante desviaciones conscientes o intuitivas respecto del estándar y la implicación de facturas diferentes (y a veces contradictorias). A falta de un nombre más preciso las denominaré “obras híbridas”.

Consideremos la existencia de tres facturas técnicas diferentes. En primer lugar, la “factura técnica tradicional” asociada a ciertos procedimientos artísticos estabilizados del ejemplar único (lienzo, escultura, ejecución musical, puesta teatral, escritura) o el ejemplar artesanal (como las obras impresas antes de la industrialización de la imprenta). En segundo lugar, la “factura analógica”, industrial, de productos estandarizados técnicamente reproducibles (el libro impreso, la partitura impresa, la fotografía, el registro fonográfico, el film). Por último, la “factura estandarizada digital” que supone la codificación e implica a todos los tipos de obras ya discutidos. La factura digital puede poseer además los rasgos de indexicalidad mediante metadatos,

5 Y cuyos precursores pueden rastrearse a los albores de la industria moderna, desde el *Tristram Shandy* de Lawrence Sterne en adelante.

vinculación hipertextual, convergencia de procedimientos (texto, imagen, sonido), aleatoriedad en su actualización o conformación y reproductibilidad inmediata, ubicua e infinita (al menos teóricamente).

Desestandarizaciones

Toda obra que tensione los límites del medio técnico lo hará de maneras diversas, impidiendo la presencia de rasgos comunes que permitan identificar una serie o rasgos que cumplan con los estándares vigentes en un periodo determinado. Por supuesto, como se discutió en los apartados precedentes, el estándar es un problema en sí mismo que excede a la simple serialización y a las obras técnicamente reproducibles. El estándar es requerido por las condiciones técnicas materiales que condicionan la reproductibilidad de los contenidos de negativos fotográficos, diapositivas, films, discos, cintas magnéticas y demás soportes. Además, es también requerido para garantizar la decodificación en dispositivos digitales de reproducción y acceso a los contenidos.

Si bien toda obra es técnica, aquellas que dependen de dispositivos de reproducción para su fruición poseen una diferencia radical respecto de las obras únicas, o “auráticas” retomando el concepto benjamiano, pero también de las analógicamente reproducidas en soportes como la copia fotográfica y el libro impreso. Es un problema que excede lo mecánico e implica a lo eléctrico. Cabe postular para las obras “convencionales” que a mayor dependencia de un dispositivo reproductor se da una mayor imbricación de obra y estándar que resulta determinante para posibilidades, como sucede con la práctica del montaje cinematográfico frente a la mayor libertad existente en el montaje fotográfico. Así cabe postular que si en un primer momento es previsible que las disputas de sentido y la persecución de valor de novedad de las obras se den en el plano de las inscripciones almacenadas en los soportes normalizados (el “contenido” en su acepción más extendida), también cabe contemplar un desplazamiento de la disputa del contenido al “continente”. La primera instancia supone una relativa “transparencia”, en la cual el estándar desaparece como problema (aunque define los límites de lo representable). En la segunda instancia, la imbricación dota de sentido a la superficie antes normalizada, la torna “opaca” al hacerla visible. Con todo, la visibilización del medio técnico asociado corre el riesgo de la esterilidad en un contexto signado por la creciente aceleración a partir de la capacidad siempre creciente de anticipación que los sucesivos estándares de cada época propician. Pensemos, por ejemplo, en qué ocurrió con experiencias no estándares en el cine y las artes audiovisuales, desde el *Napoleón* de Abel Gance a las videoinstalaciones de Nam June Paik, que demandan desafíos

específicos para su conservación que son de un orden radicalmente diferente al que presenta la versión restaurada de *Metrópolis*, proyectable hoy en cualquier sala comercial. Además, la preservación de estas obras depende del marco de las instituciones culturales, es decir de la posibilidad del museo de montar un medio técnico asociado no estándar, y no son reproducibles en el marco de los medios técnicos que dan forma a la sociedad contemporánea.

Estas obras son, por supuesto, casos límites, pero existen otras anomalías por obsolescencia que no constituirían ejemplos de factura híbrida y que son el objetivo de las distintas reconversiones para poder seguir existiendo en potencia por su adaptación a los estándares vigentes, como sucede con el caso de la digitalización de acervos sonoros, fílmicos o bibliográficos. En este caso se procura generar compensaciones para normalizar los nuevos formatos que convergen en los nuevos medios de reproducción.⁶ Así, se estandarizan obras de órdenes diferentes, facilitando la mercantilización extrema que subyace al afán digitalizador (o también a su democratización, en la versión anticapitalista). Las obras híbridas, por el contrario, tienden a poner en evidencia las tensiones que provocan la digitalización u otras formas de reproductibilidad técnica.

Como los *cyborgs*, la tensión que proponen las obras híbridas reside en la imposibilidad de una estandarización necesaria para garantizar una reproductibilidad técnica, cada obra es un “prototipo”. Este rasgo es especialmente interesante para pensar una poética tecnológica híbrida opuesta a la dinámica de los contenidos digitalizados estándar que confluyen en los nuevos dispositivos reproductores. Una obra híbrida no podrá ser fácilmente codificada y redistribuida, limitando su difusión, ya que su soporte es también una anomalía que imbrica contenido y continente. El objeto híbrido es lo opuesto del estándar que se requiere para generar contenidos aptos para un medio técnico dado. Pero por eso mismo un objeto híbrido también corre el riesgo de ser infecundo. No conforma un estereotipo en la medida en que no trasciende su individualidad. Esto se hace evidente en el dilema de la reproducción: así como un *cyborg* no engendrará pequeños *cyborgs*, sino sólo pequeños seres que compartirán su matriz orgánica y no su matriz técnica, a menos que los someta también a un proceso de tecnificación *a posteriori*, la replicabilidad de las obras híbridas requiere una amputación, preservando su contenido en detrimento de su continente.⁷ Dicho de

6 Cabe sugerirse que esto produce una segunda estetización del propio objeto estético en virtud del anacronismo de sus estándares originales, pero esto excede el presente ensayo.

7 Un caso paradigmático de esta conservación por desguace es el libro-objeto y poema digital *Agrippa (A Book of the Dead)* de William Gibson, Dennis Ashbaugh, Kevin Begos, Jr.

otro modo, preservando aquello que puede ser reproducido de acuerdo a los estándares vigentes. La única forma de estandarizar estas obras es desguazándolas para codificar de manera separada sus aspectos formales en formatos específicos: texto, audio, imagen o video.

Límites del montaje

La emergencia recurrente de poéticas que tienden a la producción de obras híbridas visibiliza el idealismo que subyace a la pretendida transparencia de la técnica. Aunque si bien pueden contribuir a generar una fisura en las dinámicas estandarizadoras de la técnica, comportan también el riesgo de que el gesto sea estéril por el modo en el que existen dentro de conjuntos técnicos mayores. En este punto y, cabe aclararlo, sólo desde la perspectiva enmarcada en las dinámicas específicas del fenómeno técnico que he presentado, la noción de “montaje” alcanza apenas para dar cuenta del modo en que las obras híbridas crean fisuras, atendiendo a que el modo de existencia técnico contemporáneo implica necesariamente al estándar y a la serie para poder funcionar. Sin estándar no hay montaje o el dispositivo falla.

La “fisura”, entendida como desestandarización acaso pueda encontrarse en el fracaso del dispositivo, pero no en el montaje que, desde la tradición cinematográfica, es un procedimiento técnico propio de la era industrial. El riesgo de esta perspectiva es que el signo positivo solo cabe para aquellas fisuras que luego originen un nuevo estándar, lo que implicaría sostener una teleología de la técnica basada en la tensión y posterior equilibrio metaestable hasta alcanzar el siguiente estándar. Lejos de una posición semejante, sólo una comprensión informada del medio técnico y sus dinámicas específicas en las que el estándar es determinante (es decir del arte en el medio técnico desde la revolución industrial en adelante) permitirá una crítica del montaje que atienda a la novedad radical implicada por la capacidad de mejora. Acaso en esa crítica estribe la posibilidad de una articulación con el estándar que no sea de signo destructivo, como las fisuras insoldables que instauran las obras que no se articulan en un linaje técnico. Este ejercicio demanda una mayor teorización, hoy ausente y que excede el alcance del presente escrito, en torno al carácter artefactual de los objetos estéticos como objetos técnicos, tensión que la reproductibilidad técnica hace presente de manera inevitable.

y una serie de colaboradores. He discutido este caso como modelo de obra híbrida en trabajos previos (Berti, 2011a; 2011b). En relación a estos temas, junto con Anahí Ré he discutido la posibilidad de una “poética de la desestandarización” (Berti y Ré, 2013).

