

Arte y Técnica

Montaje, sampling, morphing

Sobre la tríada Estética-Técnica-Política¹

Diedrich Diederichsen

[Traducción de Estela Schindel]

En los años noventa "sampling" devino una palabra claveⁱ en los discursos sobre las artes visuales y, sobre todo, la música pop, copiosamente discutida e investida de múltiples asociaciones teóricas, capaz de contener en sus diversos marcos retóricos cuestiones como la falsificación, la arrogación de autoría y la cita, a fin de ubicarlas sobre la base aparentemente sólida de una nueva situación técnica, o tecnológica: la digitalización. Los problemas discutidos bajo la categoría sampling, sin embargo, existían, en forma latente o manifiesta, ya mucho antes, sin las tecnologías digitales, y se relacionan con el uso de materiales preexistentes en las artes, remitiéndose por lo tanto a la primera generación de artes asistidas por la técnica, a comienzos del siglo veinte, en las que no puede rastrearse ya la huella artesanal del trabajo manual. Así como la era digital tuvo un concepto pesimista que se le opuso, la simulación, hubo también formulaciones críticas hacia el precursor tecno-optimista del sampling, el montaje, entre ellas la idea antitética, mayormente pesimista, de que las artes asistidas técnicamente son ante todo artes de la reproducción, y por consiguiente, artes de la falsificación.

Que la falsificación pueda considerarse, en forma bastante evidente, una estrategia del robo y por lo tanto, como cualquier robo, un acto productivo de apropiación, la vincula con los modos de hablar tecno-optimistas, tanto los del montaje como los del sampling. Quisiera referirme en primer lugar a las esperanzas e inversiones teóricas de esta categoría: a la idea –asociada clásicamente con el montaje y recientemente también con el sampling– de la apropiación como estrategia bajo diversas condiciones: como socialización de la propiedad exclusivamente burguesa, como estrategia de subversión y, finalmente, como paradójica estrategia de autorrealización.

¹ Este ensayo se ha publicado en alemán y en inglés en el sitio Web Medien Kunst Netz:

http://www.medienkunstnetz.de/themen/bild-ton-relationen/montage_sampling_morphing/

http://www.medienkunstnetz.de/themes/image-sound_relations/montage_sampling_morphing/

Imagen: Modernidad y montaje

El montaje fue, en sus distintas acepciones, una palabra mágica del modernismo.

Estaba llamado a lograr mágicamente una conexión –o una reconciliación– entre progreso artístico, técnico y social. Si las famosas categorías pesimistas y peyorativas “industria cultural” y “espectáculo” daban cuenta de la oposición insalvable entre arte y cultura de masas por un lado y progreso técnico y social por otro, el montaje era, especialmente en la primera mitad del siglo, la categoría capaz de dar el tono optimista.

Vale la pena observar con detenimiento cuáles eran las tareas que el montaje estaba llamado a resolver. El concepto se hallaba investido teóricamente desde los frentes más diversos: el más notable el del cine, donde el montaje se asocia especialmente al temprano cine soviético. Justamente en el ámbito del activismo artístico soviético, sin embargo, el concepto de montaje aparece también aplicado a otras artes, especialmente al diseño gráfico, como en la diagramación de revistas y afichesⁱⁱ. El concepto de montaje tiene una influencia clave también en otros movimientos modernistas de los años veinte, más allá de las llamadas “bellas artes”ⁱⁱⁱ, como en los autores norteamericanos de fotografía documental, que reflexionaban acerca de la presentación editorial de su trabajo y en general acerca de la relación de la fotografía con su contexto^{iv}. En László Moholy-Nagy, por ejemplo, el fotomontaje aparece como un procedimiento de diseño constructivista en los contextos más variados (tanto con la Bauhaus como en su propio trabajo, tanto en el cine como en el género de la *tipofoto* inventado por él) y en diversos estadios de desarrollo^v. Por último, el procedimiento del montaje ocupa un lugar central en las reflexiones de Walter Benjamin acerca de las nuevas versiones de la productividad artística –sea como procedimiento cinematográfico desde un punto de vista de la estética de la producción o en la fabricación de imágenes, sea desde una estética de la recepción como teoría de los efectos, o más en general en la teoría de la imagen dialéctica y más en general aún como el procedimiento artístico moderno por antonomasia–^{vi}.

Para Peter Bürger el montaje representa ante todo un método de composición de obras de vanguardia pero, en un sentido completamente distinto, como un simple procedimiento técnico o como la integración de los “residuos no ilusorios de la vida real” (Adorno) en el collage artístico^{vii}. Sin embargo, para Adorno el montaje aparece no sólo en este sentido sino también, en tono pesimista, como rasgo característico de la industria cultural^{viii}.

En muchas aplicaciones del concepto se confunden los usos descriptivos y normativos, así como la carga de empatía se confunde con un sobrio retorno a las necesidades de las nuevas técnicas artísticas. De ese modo, los artistas y teóricos crean –de modo más o menos consciente– una relación entre los procedimientos técnicos del cine –y otras obras de arte basadas en el montaje– y una exigencia normativo-estética extendida al conjunto de las artes. Bürger señala con razón que en el cine (y en todos los géneros donde el montaje es constitutivo de su práctica), el montaje realiza una tarea preliminar a la ilusión. Más aún, llaman la atención otras inconsistencias: por un lado, el montaje se presenta como el momento de lo irreconciliable en la elaboración crítica del objeto, lo insalvable. Por otro lado, se

presenta justamente como la mediación entre opuestos, con el fin de lograr un cierre dialéctico sintético a través de su procesamiento.

El montaje como práctica ilustrada: la puesta en evidencia del contexto de origen

Si se intenta, no obstante, extraer algún sustrato de estas diversas aplicaciones del concepto de montaje, subsisten algunas ideas que demuestran ser bastante consistentes. Por un lado, se observa que el montaje es un recurso que aprovecha las nuevas tecnologías y los procedimientos asociados a ellas para un tratamiento esclarecido y esclarecedor de los medios de diseño. En el montaje se reconocen las costuras así como los contextos de origen y con ello la práctica artística misma. Todas las fuentes y orígenes están expuestos y no pueden ser tratados como un secreto a fin de reclamar una originalidad superior. Puede argumentarse que en el montaje no es el origen lo que cuenta, sino la combinación de materiales, independientemente de su fuente, de modo que el montaje mismo es el verdadero origen de la obra de arte. O bien puede descartarse la jerarquización del material y postularse que no hay grados de producción. En cualquier caso, ambas argumentaciones hacen colapsar las categorías de lo primario en el arte.

La cualidad específica del arte es ahora no sólo el resultado del empleo de nuevos medios, sino que se trata de una aplicación que ya no se disimula –en su aspiración a mostrarse como magistral, natural o simple reflejo de la realidad–. Por el contrario, la posición y los medios del productor son expuestos y se ofrecen a la discusión. De modo que el montaje implica el aprovechamiento de las nuevas tecnologías con un fin deseable por razones socio-éticas (ilustración, democratización) y estético-éticas (desencantamiento), es decir un fin que podría haber sido formulado como objetivo también sin los nuevos medios, pero que recién parece ser posible –o al menos enormemente facilitado– gracias al uso de estas tecnologías. Allí juega un papel fundamental justamente la relación dialéctica entre el aumento del coeficiente de ilusionismo creado por la fotografía y el cine, y la simultánea exposición desilusionista y apropiación de los medios necesarios para la construcción de la ilusión.

Por otro lado, se observa que mediante el uso de una nueva tecnología –la fotografía y el cine– el arte abandona el discurso de legitimación del siglo XIX, orientado a las capacidades individuales: el discurso de la sensibilidad, de la rareza, de lo decadente y sentimental, de la destreza y la maestría –y que el arte acepta, más aún, celebra, como la mayor ofensa narcisista al individuo burgués y otros humanismos conocidos: la subordinación a un objetivo–. Aquí ese objetivo es raramente la política, la politización, el progreso, sino que es la técnica misma. Puesto que podría discutirse subjetivamente acerca del *objetivo* por antonomasia –la sociedad– se elige otro concepto de lo Objetivo para, tal vez, acercarse al Objetivo social por detrás: el progreso técnico o científico –una estrategia, por cierto, muy extendida también hoy–. Ejemplos clásicos de la absoluta vaguedad y necesidad de interpretación de esa subordinación a, o legitimación por, tales nuevas tecnologías, son el futurismo (como en Luigi Russolo) y el Constructivismo (como en Gustav Klucis), reconocibles por posibilitar versiones tanto de extrema derecha como de extrema izquierda. Lo decisivo en esta segunda versión, sin

embargo, es que ya no se realiza –con la ayuda o la legitimación de la tecnología– aquello que de todos modos se ambicionaba, sea con un fundamento estético o político, sino lo que se desprende del diseño de la tecnología; y el progreso ya no se orienta a criterios previamente establecidos; más bien, por el contrario, se desecha los ya conocidos fundamentos estéticos y políticos de estos criterios y su humanismo, en favor del arribo objetivo de la tecnología. En este proceso el ilusionismo no es un problema, sino que el propósito del montaje será, como en los diseños de Moholy-Nagy, perfeccionar la ilusión –no por supuesto en el sentido de un engaño intencional, sino como un aumento de la riqueza de las formas de representación artística, que sin embargo no se proponen romper con la ilusión–. En ambas versiones del montaje hay siempre sin embargo una instancia tradicional decisiva y, vista así, también falsificable: la de la construcción. El montaje construye con nuevos materiales, con nuevas herramientas y con referencias novedosas –más precisas, más ilusionistas o más antiilusionistas– al mundo y a sí mismo; pero, en cualquier caso, construye. Puede que hasta el artista ya no hable de sí mismo como artista: se ha vuelto ingeniero, capataz o arquitecto, la obra en construcción funciona bajo el principio de la división del trabajo. ¿Pero cuál es su objetivo? El fin de la construcción es o bien un mundo técnicamente nuevo y altamente productivo o bien el comunismo. De modo que donde el montaje es estratégico, persigue un objetivo, capitula nuevamente ante la lógica del original y la copia, de la fuente primaria y el robo, aún si estos no remiten a la lógica de la autoría sino que –modernizados– se refieren a una forma de producción en cine y arquitectura basada en la división del trabajo.

El montaje como medio para la construcción y simultánea destrucción

En una tercera versión del optimismo del montaje, que puede recopilarse en las observaciones más o menos dispersas de Walter Benjamin sobre el montaje, se alude sin embargo a un aspecto adicional del montaje, corrientemente asociado a lo que en arte se conoce con el nombre genérico de “collage”: la dialéctica de la construcción y la destrucción.

Extendiendo el carácter del montaje entendido bien como anti-ilusionista o como potenciador de la ilusión de otros diseños, para Benjamin es importante además que con cada acción de montaje se lleve a cabo también una acción de desmontaje; que allí donde un *continuum* es interrumpido por una cesura y añadido a otro, también una imagen se pierda y con justa razón: como falso idilio, falsa completud. El montaje entonces no sólo yuxtapondría dos mitades de un modo visible –y por lo tanto anti-ilusionista– sino que mostraría a la vez que el antiguo contexto debe perderse en pos de uno nuevo.

Tres conceptos de Montaje

Tenemos entonces tres posiciones básicas: (1) El señalamiento de la cesura en el sentido de estética anti-ilusionista, (2) el futurismo antihumanista al servicio de un mejoramiento de las artes, como sea que se lo conciba, o de su disolución, en el sentido absoluto de un mejoramiento de la ilusión, y por último (3) el señalamiento del anti-ilusionismo sumado a la disolución y destrucción del viejo

idilio, por lo tanto en verdad la suma de la izquierda soviética y el pensamiento del montaje futurista-apolítico en Benjamin.

Estas actitudes nos son familiares aún hoy, ya que los métodos básicos de todo montaje reciben desde hace tiempo el nombre de una función popular de cualquier procesador de textos: copiar y pegar. Las cuestiones fundamentales de la práctica estética que acabo de esbozar en relación al problema del montaje, se han mantenido leales al siglo XX. Sólo que la posición uno, el señalamiento crítico ilustrado del propio procedimiento convertido en estándar de la cultura burguesa, ha encontrado su lugar en una estética del gusto puramente culinaria, al menos desde Brecht. La segunda posición, el mejoramiento antihumanista de las artes, no se presenta más al modo de un manifiesto como parte de una vanguardia, sino como el principio estético dominante de la industria cultural. En la época del surgimiento del discurso del montaje no era de prever que tal industria se desarrollaría. Pero también en la alta cultura burguesa existe ese deseo ritual de mortificar narcisistamente al sujeto creador, por ejemplo cuando en los años 50 Enzensberger afirma que el poeta debe convertirse en ingeniero y vanguardistas conservadores como Benn y Jünger se proponen tornar seductoramente “progresista” para la cultura de posguerra la idea –surgida de la ética conservadora de los años 30– de la frialdad del artista ante a su material.

También la tercera posición, que en afán de simplicidad se atribuye a Benjamin, se demuestra relativamente constante y emerge una y otra vez, especialmente en el contexto de la revitalización de las vanguardias tras la segunda guerra mundial, como en el Situacionismo (Guy Debord), el movimiento COBRA (Asger Jorn) o con Robert Rauschenberg, de hecho incluso a través del llamado Decollage (Wolf Vostell) en su interpretación literal, involuntariamente graciosa, de Benjamin y desaparece, a más tardar, con el Pop-Art. O bien es superado por otra estrategia. Si se quiere, se puede explicar el fin del montaje en los años 60 en el hecho de que los elementos esenciales de la tercera postura, la idea benjaminiana del montaje, se disocian en dos partes: por un lado el Pop-Art y desarrollos posteriores como el realismo fotográfico asumen la presentación realista de material –tomado de la realidad, catalogado y potenciado tecnológicamente– en un contexto de arte (sin que la ilusión sea un propósito) pero sin montar este material con otra cosa que su nuevo contexto. Por otra parte, se pueden describir las estrategias del arte conceptual por así decir como la pura cesura, la pura exhibición de la herramienta, el puro señalamiento –sin que algo concreto haya sido montado o sin que sea relevante que algo haya sido montado, o qué cosa lo fue–. De modo que quien haya visto en el montaje parte del proyecto de apropiarse de los métodos reclamados como propios y en parte desarrollados por la industria cultural, debe reconocer también que este procedimiento pudo vencer sólo a costa de su muerte. El montaje había llegado en el arte conceptual en cierta forma a un hipercriticismo o un máximo del señalamiento y la auto-ilustración, donde la ilustración y la crítica artística, en vistas de su falta real de poder, terminaron convertidas –exagerando un poco– en fetiches de sí mismas.

Sonido: música pop y montaje

La música pop ha heredado el montaje y las esperanzas depositadas en él de

un modo completamente diferente. Si para el montaje clásico lo fundamental en el trabajo artístico era producir una coherencia entre distintos tipos de material disponible para la elaboración artística, lo cual dio lugar al método de montaje mediante implantes y pegados (de ahí también el interés tecnológico eufórico y obsesivo por los medios de la modernidad clásica), en las estrategias de la música pop se trató desde el comienzo de montarse a sí mismo en el mundo. Lo característico de la música pop fue desde el inicio –y con ello presenta una interesante radicalización tanto de las ideas de vanguardia como de las estrategias de la industria cultural– que la obra de arte, la actuación, la canción, la imagen votiva de la estrella, sean puestas en el mundo y abandonen el ámbito protegido del arte. Esta estrategia de las artes populares, cuyos principios quizás habían existido siempre, se industrializó y profesionalizó durante la posguerra permitiendo el triunfo de una segunda industria cultural, luego del cine, pero creando al mismo tiempo las condiciones para que se le añadan expectativas contraculturales a la música pop.

El papel de los productores y autores de música pop en este proceso fue sólo parcialmente importante. Su responsabilidad raramente fue muy lejos y el éxito del modelo de montaje de material artificial y mundano de la música pop estuvo vinculado con la falta de conciencia, incluso con la pasividad y la actitud *laissez-faire* de sus protagonistas. La creación de coherencia en la música pop tenía algo de la concepción post- o antihumanista de los modelos futuristas, pero sin la fascinación tecnológica o sin que la fascinación tecnológica ocupe sistemáticamente un lugar tan decisivo. En las imágenes de sí que circulaban internamente y en su comprensión de sí misma, la música pop operaba al comienzo aún con las nociones clásicas de expresión y genio artístico, de individuos notables idénticos a sí mismos y responsables por sí mismos, que creaban desde su interioridad –que esta autocomprensión era esencialmente errada no resultaba un problema o a lo sumo era un problema procesado ritualmente en forma de exclusiones y sacrificios–. Recién cuando en los años 70 y 80 se hizo evidente un trabajo artístico conceptual y secundario dentro de los discursos sobre sí misma de la música pop, se tomó distancia de ese modelo. Se habló entonces abiertamente de las citas y la prefabricación en los elementos musicales pop –pero sin saber exactamente cómo tratarlos estilísticamente–.

La dicotomía del montaje en los años '70: música electrónica vs. punk

Ya en los años '70, sin embargo, se hizo evidente una clara dicotomía: un discurso electrónico que operaba en un nivel futurista-posthumano versus un continuum que, desde el pre hasta el post punk, recurre “furiosamente” a la cita y al montaje. El futurismo electrónico se ubicó al comienzo entre, por un lado, la admiración de la máquina como acceso a esferas superiores, incluso espiritualmente superiores, en la tradición de las drogas y el hippismo (como en *Kosmische Kuriere*)^{ix} y, por otro lado, la afirmación de la máquina electrónica como signo de un progreso civilizatorio liberado por la Modernidad y la técnica de los antiguos conflictos sociales (por ejemplo *Kraftwerk*). Ambas tendencias eran sin embargo claramente integrales y no aptas para el montaje. Al contrario: parecía

más un signo de la nueva cultura electrónica de los años '70, y aún del pop con sintetizadores de los tempranos '80 (como *Tangerine Dream*) el dejar atrás la fealdad desprolija y amateur que había caracterizado hasta entonces a la música pop, en favor de un sonido total y atmosférico cerrado. Es por eso que durante largo tiempo el uso de sintetizadores en la música pop tuvo la reputación no sólo de no representar un costado precisamente progresista en lo político de la música pop, sino por así decir el grado cero del montaje y también el pasaje de una constelación que en su origen era ambivalentemente futurista a una puramente reaccionaria.

Pero la disposición electrónica se convirtió en parte integrante de la primera música pop autorreflexiva en sentido amplio en el marco del punk y la new wave. Fue entonces cuando se manifestó al mismo tiempo esa ruptura de la relación entre material y método, entre objeto y elaboración, que se llamó revolución digital. Ese fue el momento en que la generación electrónica de sonidos se subordinó repentinamente a otro paradigma. A diferencia de la clásica referencia a la infinita riqueza del reino sonoro, que caracterizó originalmente al discurso de legitimación de la mayor parte de la música electrónica y especialmente de la música pop, ya no se trataba de generar sonidos novedosos, sino que la promesa de la producción electrónica de sonidos era la perfecta imitación de otros instrumentos no electrónicos.

Con ello el desarrollo ya descrito de la música pop electrónica hacia una estética reaccionaria se agudizó aún más a través de un aspecto ilusionista en doble sentido. Si la música pop orientada a los sintetizadores de los años '70 era ya ilusionista, al producir un continuum, hacer invisibles las cesuras, pero todavía en un sentido reconociblemente electrónico, artificial, postinstrumental, ahora la ilusión se perfeccionaría al punto de poder escucharse medios de producción de sonidos no electrónicos, históricamente anteriores. Las primeras interfaces que hacían posible el dispositivo de producción digital "sampling" publicitaban el hecho de poder reproducir sonidos instrumentales naturales de manera engañosamente real. Esto radicaba en el hecho de que aquello que se llamaba sampling no era sino un procedimiento digital de grabación de música y que el concepto sampling se empleó incluso de forma mucho más generalizada –de hecho, como un procedimiento capaz de almacenar tanta información en un continuum como sea posible usando el menor espacio de memoria pero haciendo aparecer esa unidad a los sentidos humanos o de otros receptores tan ilusoriamente fiel a la naturaleza como sea posible—. Para eso se definió una unidad de medida del sampling válida para un cierto estándar industrial que establece la cantidad de accesos necesarios en una cierta unidad de tiempo.

Sonido: Sampling y posmodernidad

Con el músico que samplea sonidos aislados de saxofón y luego por emulación hace de ellos un solo de saxofón en una interfaz de teclado habríamos llegado entonces por así decir al grado cero del montaje: un ilusionismo que se sirve de la indolencia de los sentidos pero que ahora no sólo oculta sus cesuras, sino que además intenta simular un estadio histórico previo de la producción y de la tecnología. Pero desde el comienzo la posición contraria en la música pop, la creencia en la herramienta por así decir genuinamente constructiva, la guitarra

eléctrica, y la ideología de expresión inmediata asociada a ella, no estuvo en condiciones de comprender el carácter genuinamente intermedial de la música pop, así como tampoco su uso en la cultura punk –que de hecho desplegaba la dimensión productiva e invitaba a la apropiación– estuvo en condiciones de reapropiarse de los procedimientos y medios de producción más que en forma simbólica y de corto plazo. Relativamente exitoso fue en todo caso, lo cual es interesante, en el nivel económico a través del surgimiento de los llamados sellos independientes. Pero la música pop crítica, que en su paradigma marxista se concentraba exclusivamente en los medios de producción económica, soslayó al comienzo que el ámbito medial y tecnológico apropiado hasta cierto punto ya no estaba realmente en el centro del desarrollo de la música pop. Ante todo estaba el problema de la guitarra, a la que se le adosaba, no sin justicia, falocracia, autenticismo y toda otra ideología posible. Más concretamente, el haber sido un reemplazo fetichista, condensado en una única herramienta, de lo que en verdad se halla en el centro de la música pop: la puesta en escena de una realidad mediatizada al interior de la realidad, un montaje continuo del rol y la persona, el referente y el signo –y no el montaje de dos signos, como vemos en el cine–.

El sampling (nuevamente) como máquina de citar anti-ilusionista

Resulta interesante que precisamente en el grado cero del montaje la inventiva se haya orientado hacia esa turbia herramienta de simulación que es el sampling. El sampler no sólo podía usarse para simular, sino que era ideal especialmente para citar, cortar y rejuntar materiales propios y ajenos, que podían extraerse de otra parte sin que se pierda su calidad original, es decir, al modo ilusionista. Esta combinación de refinamiento de la dimensión ilusionista, por un lado, y perfeccionamiento de las posibilidades de cortado y pegado, por otro, fue casi como una revivificación de la constelación tecno-político-estética de la primera euforia del montaje. También aquí la destitución de un tipo de artista que había dominado largo tiempo estuvo asociada a la posibilidad concreta de acceder a un nuevo tipo de intervención, en un nivel inferior. Con el sampling, como con el montaje, se produce la doble situación de que una nueva herramienta de la industria cultural, una nueva tecnología, torna obsoleta a una generación de artistas vieja, pero surge al mismo tiempo la promesa de que una nueva generación de artistas tendrá ahora no sólo el acceso histórico adecuado, respecto a la generación anterior, sino que es también un acceso directo que elude y a la vez enfrenta a la industria cultural. Esta doble construcción se presenta también en la euforia soviética de los años '20 por la tecnología y el montaje: poseemos el aparato y gracias a eso somos por un lado nuevos y por otro independientes de los propietarios de los medios de producción. Aquí estaría entonces nuevamente la trinidad del progreso estético, tecnológico y político.

Sampling y posmodernidad

A la euforia histórica del sampling que se observa desde mediados de los '80 hasta los tempranos '90 se agregó la idea de una correspondencia entre época cultural y herramienta tecnológica: el sampler, que fue pronto entendido y usado

como máquina de citar, era considerado la tecnología típica de la posmodernidad, una herramienta para la administración de realidades ficticias. También allí se reconocen paralelos con la fascinación por el montaje tanto futurista como soviética, donde se percibía una relación estrecha y genuina entre el proyecto histórico del comunismo (o del fascismo o de la primera guerra mundial con su militarismo mecanizado) y las nuevas tecnologías artísticas. Esta percepción se basaba por supuesto, como hasta cierto grado también en el caso del sampling, en la fuerza de sugestión de la interfaz tecnológica fáctica y su supuesta objetividad, que constantemente confirma un hecho cultural como históricamente cierto, necesario o justificable.

Si se lo observa con más detenimiento, sin embargo, en el caso del montaje se trataba no sólo de procesos históricos profundamente diferentes, que a lo sumo se relacionaban con las aplicaciones específicas del arte del montaje de forma remota, y también en el caso del sampling se hizo un uso de la máquina de citar en direcciones sumamente diversas. Así, hubo el caso de actores autodefinidos como subversivos, como *Negativland* o *KLF (Copyright Liberation Front)*, y más tarde, en el marco de la llamada *Plunderphonics*^x, la práctica de trabajar con samples como citas completas y reconocibles, llevadas a nuevos contextos a través de cortes reconocibles y deliberadamente exhibidos: en la mayoría de los casos para exponer críticamente al objeto sonoro desplazado de contexto, pero también para cuestionar el fluido ilusorio del continuo musical mediante el fragmento expuesto. Dos objetivos clásicos del montaje, pues, cuya mecánica estética y comunicativa no ha cambiado en nada con la digitalización. A lo sumo, puede decirse que con la técnica digital se realizan de manera más práctica y fácil.

En el Hip Hop el sampling asumió la renovación metodológica más llamativa de la música pop de los noventa: las técnicas de cortado y mezclado de los disc-jockeys de Hip Hop. Éstas se hicieron disponibles sin que sea necesaria ninguna destreza artesanal especial. Además, se podía modificar la exposición y la calidad del fragmento a voluntad. Sin embargo, en su forma de emplear las citas electrónicas y los fragmentos así como en sus intenciones el Hip Hop se encontraba en las antípodas de la versión de izquierda del montaje –tanto benjaminiana como soviética–, sin asemejarse tampoco a alguno de los otros propósitos del montaje histórico de las vanguardias. Pues para el Hip Hop, al menos en los primeros años, no se trataba de descontextualizar objetos sonoros hegemónicos y atacar su falsa continuidad, sino de reconstruir las continuidades interrumpidas de la historia afroamericana en forma de historia musical y recontextualizar las huellas musicales de esa historia en la música afroamericana más novedosa. Este propósito se hizo evidente, sobre todo entre 1987 y 1995, en una abundancia de procedimientos estéticos y en ocasiones también programáticos. Esto vale especialmente, por supuesto, para la frecuente aplicación de samples de reggae, jazz y funk histórico^{xi}. Esta práctica es hoy en día más bien minoritaria pero aún persiste, justamente en el Hip Hop underground. No es preciso mencionar aquí los casos especiales del Drum&Bass o de la nueva música electrónica digital. En todos ellos el sampling desempeña un papel técnico importante, y ocasionalmente es también tematizado como objeto musical por artistas que reflexionan sobre sí mismos o sobre los medios que emplean. Pero éstos se vinculan sólo a un nivel muy general con la euforia histórica asociada al término “sampling” de finales de los ‘80 que –en

forma similar a como ocurrió en las décadas del '10 y del '20 con el montaje— presenta una estrategia artística como histórica sólo porque se encuentra tecnológicamente justificada.

Imagen + sonido: Montaje y sampling

Ahora bien, para que exista un trinomio estético-tecnológico-histórico debe contarse realmente con cada uno de estos elementos. Es indiscutible que estamos ante una nueva tecnología, al menos una nueva interfaz, y menos aún puede negarse que ha habido en cada caso un nuevo arte, nuevos actores, nuevas prácticas —aunque esto último puede discutirse en el caso del sampling—. ¿Cuál es el desarrollo histórico al que se remite el sampling, así como el montaje se remitía al comunismo — o en raros casos al fascismo y el militarismo? Como he dicho, la posmodernidad —o el posmodernismo— puede verse objetivada en él tecnológicamente de manera óptima, pero ésta no ha sido un desarrollo histórico como el comunismo o el fascismo, sino más bien uno cultural, que precisaba una legitimación externa.

Mi propuesta sería por lo tanto otra. Como se ha visto, una idea central de la euforia del montaje era que el montajista construía y montaba, a pequeña escala y en el ámbito cultural, paralelamente a como a gran escala se construía la Unión Soviética. El montaje se encontraba mediante la utilización de una nueva herramienta técnica —que por cierto era menos una nueva herramienta que una relación fundamentalmente distinta con el material— a otra distancia con el mundo en general, mantenía una relación básicamente constructiva y prometedora con el mundo: así como éste era construido nuevamente mediante nuevas tecnologías y nuevas técnicas sociales y políticas, el montaje construía nuevamente el arte. A eso se sumaba que, así como ocurría con las nuevas técnicas políticas en el campo social, mediante el montaje participaban del arte aquellos que antes no eran admitidos en el diseño del mundo: los iletrados, los no instruidos, pero que dominaban la nueva técnica o se la sabían apropiar. Este rasgo en común del montaje clásico con el sampling fue exagerado por la crítica cultural hasta el punto en que aquello que antes se consideraba lo opuesto de la propiedad legítima —la apropiación, el robo, el trabajo ajeno— a través respectivamente del sampling y el montaje era legitimado por la tecnología y la idea de progreso asociada a ella. Pues, según los optimistas de la técnica, la tecnología construye el mundo. El mundo entero parecía estar en construcción. Mediante el uso del montaje todos podíamos participar activamente de la construcción del mundo, en lugar de simplemente ser contruidos o reconstruidos.

En el sampling semejante ilusión era en cambio más reducida, limitada a las disputas por la hegemonía cultural en sentido gramsciano. Ninguno de sus actores culturales se pensaba a sí mismo en una relación política con el mundo, ni siquiera simbólica. En su lugar regía aún el paradigma de las contraculturas, las subculturas o la contrainformación —y esto habría sido de hecho el rasgo en común de las dos conceptualizaciones del sampling, como hemos visto, totalmente opuestas: que actuaban desde una posición subcultural o subculturalista—. Les interesaba menos, o no sólo, la relación con los actores sociales, sino sólo al precio de, o en la medida en que, éstas producían también una relación con su grupo de pares, su ambiente

cultural o su minoría.

Este procedimiento está más cerca, sin embargo, de una cierta variante de las labores fútiles llamada por Claude Lévi-Strauss “bricolage”, que de la distancia “soberana” del montaje. No se trata de un edificio construido para un fin determinado, sino de una actividad continua, que puede ser interrumpida y retomada en cualquier momento, y en esto se corresponde con la relación de una velada de danza continua, sin dramaturgia previamente establecida, con un concierto, o simplemente la relación del track con la canción. Hay otra diferencia decisiva: por definición se está vinculado más estrechamente al material, éste tiene un significado totémico para la comunidad, imaginaria o real, en nombre de la que se habla. No se trata de comprobantes de referentes externos, sino de documentos internos. En este sentido, cuando se observa no sólo la praxis sino también su nimbo conceptual, el sampling es en cierto sentido muy cercano aún a prácticas de la recepción, lo cual no sorprende teniendo en cuenta su origen en las pasadas de discos. La frontera entre producir samples y montajes y hacer zapping o alguna otra práctica de las llamadas “interpasivas” en casa ante el televisor a menudo no es muy grande. Socialmente el sampling es considerado a menudo, pero no siempre, como el fuego tribal mediático ampliado –aunque no accesible para todo el público– que McLuhan vio en el medio televisivo.

Imagen: Morphing

Por último quisiera mencionar brevemente un tercer concepto, que creo indica hoy con precisión esta relación entre producción cultural realmente modificada, la nueva tecnología empleada para ello y el mundo de ideas, la euforia y la ideología que las acompañan. Se trata del concepto de “morphing”. El morphing es un conglomerado de nuevas tecnologías y nueva estética que deja su sello por igual en el cine tecnológicamente avanzado, el clip musical y el corto publicitario, con un contenido ideológico que ofrece interpretaciones diversas. Como el montaje, el morphing es más bien universal y hegemónico y por lo tanto se ubica en otro polo de poder que el subcultural sampling.

Por otro lado, el morphing está vinculado a determinados contenidos de manera mucho más fuerte que el montaje o el sampling, al menos de lo que están a primera vista. Desde el morphing étnico de Michael Jackson (“Black or white” de 1991) pasando por los perros dálmatas de la publicidad que, por obra de una golosina, se transforman en una maravillosa mujer, hasta los monstruos del morphing en todas las películas del género Terminator de este mundo: se trata de efectos conocidos desde siempre por los refranes, las figuras ideológicas, los prejuicios, los dichos populares. El carácter de las secuencias tratadas con el morphing se asemeja cada vez más a un efecto que a una construcción, es decir, se trata de aquello sabido desde siempre y originado por sorpresa. Y no de algo completamente nuevo cuya derivación es comprensible.

Pero estas imágenes conocidas desde siempre se encuentran también en los tempranos tiempos del montaje, al menos del fotomontaje. Así como los artistas del montaje soviético aspiraban a producir algo nuevo o sabidamente desconocido a través de una combinación constructiva, los publicistas norteamericanos trabajan con chistes bien llanos o se sirven de refranes ya hechos y los ofrecen para un

nuevo reconocimiento. El morphing se usa hoy en día mayormente como la ilustración de un dicho ya existente.

Por otro lado, sin embargo, el morphing es un efecto de show sumamente banal que conocemos desde tiempos precinematográficos y juega un rol como parte importante de la gran estética discontinua de las artes del montaje, justamente en la lectura de Eisenstein. Es sabido que Serguei Eisenstein desarrolló su fascinación por los efectos de circo y de feria popular en el teatro como asistente de Meyerhold y en base a estas interrupciones y cambios de nivel premeditados concibió su teoría modernista del montaje. El morphing es parte ahora de una feria digital, que aún aguarda el beso que la despierte como por encanto a una confusión artística y autorreflexiva. Lo que es dudoso es que la llegada de una tal segunda fase del morphing dependa ahora sólo de que el artista indicado se apropie adecuadamente del tema. O si depende más bien de que en algún lado, alguien se proponga nuevamente construir una Unión Soviética. Lo cual de momento no parece realmente ser el caso.

ⁱ Sólo quien escribe se ha referido a este tema en eventos tan diversos como una gran conferencia (acompañada de publicación) de la Cátedra de Arte y Transferencia Científica de la Universidad de Artes Aplicadas de Viena en 1994, en un ciclo de charlas de la Sociedad Berlinese de Música Nueva (1996), una jornada de la Sociedad de Música y Educación Musical de Darmstadt (1995); ha organizado una serie de conferencias y exposiciones junto a Roberto Ohrt y otros en Düsseldorf, Frankfurt, Regensburg, Reykjavik, Berlín y Stuttgart entre 1991 y 1994 y ha escrito al respecto en varias compilaciones y publicaciones propias. En el ámbito de habla alemana lo han hecho también, en parte más extensamente, Martin Pesch, Sascha Kösch, Jochen Bonz y Gabriele Klein entre otros.

² Ver por ejemplo Margarita Tupitsyn, "From the Politics of Montage to the Montage of Politics – Soviet Practice 1919 through 1937" en Maud Levin/Matthew Teitelbaum et al. (comp.), *Montage and Modern Life*, Boston 1992, pp.82- 127.

ⁱⁱⁱ Ver Jan Tschichold, *Die neue Typographie*, Berlin, 1987.

^{iv} Para estos y otros efectos de la concepción del montaje en la fotografía estadounidense y el periodismo fotográfico ver Sally Stein, "Good Fences Make Good Neighbors – American Resistance to Photomontage Between Wars" in Maud Levin/Matthew Teitelbaum et al. (comp.), *Montage and Modern Life*, Boston 1992, pp. 129-189.

^v Ver László Moholy-Nagy, *Von Material zu Architektur*, Berlin 2001, especialmente las páginas 15, 119 y subsiguientes, así como del mismo autor, *Malerei, Fotografie, Film*, Berlín 1986, especialmente las páginas 36 y subsiguientes y 120-137.

^{vi} Sobre todo para esta última y particularmente interesante aplicación ver Walter Benjamin, "Der Autor als Produzent" en *Gesammelte Schriften*, Tomo II, pp. 697 y subsiguientes, y por supuesto numerosos pasajes de su trabajo sobre los Pasajes, *Gesammelte Schriften*, Tomo V, Frankfurt Main 1982.

^{vii} Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt/Main, 1974, pp.98-116.

⁸ Theodor W. Adorno/Max Horkheimer, *Dialektik der Aufklärung*, Frankfurt Main 1969, p.147.

^{ix} *Kosmische Kuriere* ("Mensajeros cósmicos") era un sello musical alemán fundado por Rolf-Ulrich Kaiser en 1972 como subsidiario de la casa editora de rock OHR-Musik. Este último representaba a bandas alemanas como Floh de Cologne, Klaus Schulze, Guru Guru, Tangerine Dream, Embryo y Amon Düül. Por su conexión con Timothy Leary y Brian Barrit, que se definían como embajadores cósmicos y aspiraban a liberar al mundo a través del consumo de LSD, el sello entró en dificultades y se disolvió finalmente en 1975. (Nota de los editores alemanes).

^x El término fue inventado por el compositor [John Oswald](#) para referirse a su trabajo, pero luego adquirió un sentido propio y actualmente se refiere ante todo al sampling agresivo, febril, a menudo dirigido contra sus propias fuentes, que se ve en actuaciones de artistas como Donna Summer.

^{xi} Para el uso de samples de Jazz en la música rap ver también Gang Starr, un dúo de Brooklyn que hace Hip Hop, formado por Guru y el disc jockey Premier Chris Martin. El álbum “Step in the Arena” de 1991 acercó este estilo denominado Jazz Rap a un público más amplio. (Nota de los editores alemanes).