

REIA #02 / 2014
208 páginas
ISSN: 2340-9851
www.reia.es

Manuel de Prada

Profesor titular de Composición Arquitectónica en la ETSAM (UPM) / manuel.prada@upm.es

Sobre realismo y montaje / Super-Realism and Assemblage

Se suele pensar que los montajes del arte surgieron a principios del siglo xx de la mano de Picasso, los constructivistas, dadaístas y surrealistas, pero es fácil comprobar la existencia de montajes significativos en distintas épocas y culturas: historias contadas con imágenes yuxtapuestas, seres híbridos compuestos con partes de seres diferentes, objetos con piernas o patas de animal, lo cual permite sospechar que el montaje no es un modo reciente del arte, sino un modo original y universal de la representación que sobrevive en nuestros días.

La posición que aquí se defiende es muy sencilla: el hombre produce montajes porque el cerebro concede sentido a las cosas montando imágenes diferentes. Dicho de otro modo: las formas del montaje, antiguas y modernas, artesanales y artísticas, reflejan el original modo mediante el cual el cerebro produce significados, el original modo de la imaginación.

One is in the habit of thinking that art assemblies arose at the beginning of the 20th century at the hands of Picasso, the constructivists, Dadaists and Surrealists, but it is easy to verify the existence of significant assemblies in different times and cultures: stories relied on juxtaposed images, hybrid beings composed of parts of different beings, objects with human or animal legs, which leads us to suspect that assembly is not a recent way of representation, but an original and universal way that survives today.

The thesis that is defended here is very simple: man produces assemblies because the brain gives sense to things by mounting different images. In other words, the forms of the assembly, ancient and modern, hand-crafted and artistic, reflect the original way in which the brain produces meanings, the original way of imagination.



Como ser que fabrica imágenes de su deseo que son un presentir, que son también un recordar, el hombre no es un sujeto de progreso sino de regreso. No quiere ir más allá, sino quiere volver hacia sí mismo.

Octavio Paz¹

La técnica de montaje no requiere la conciliación de las partes, sino la yuxtaposición y el contraste, siempre que den lugar a un conjunto significativo.

Los montajes y *collages* producidos en las primeras décadas del siglo xx, ya fueran cubistas, constructivistas, dadaístas o surrealistas, negaban las tradicionales ideas de unidad, armonía y coherencia asociadas a las Bellas Artes y la “nueva plástica” abstracta propuesta por las vanguardias. El fin de aquellos montajes era renovar el sentido de las cosas. Pero antes otros montajes concedieron sentido a las cosas: pictogramas yuxtapuestos, figuras compuestas con partes de seres diferentes, objetos rituales con cabeza, piernas o patas, etc., artificios capaces de hacer presentes las realidades últimas de las que dependía la vida. Lo cual implica que la técnica de montaje no es un modo reciente del arte, sino un modo original y universal de la representación que se mantiene vivo en nuestros días. Un modo cuya universalidad sólo podría depender del modo en que el cerebro procesa las imágenes para producir lo que vulgarmente denominamos realidad.

Pensamos que el pensamiento no está constituido solo por imágenes. Pensamos que en él intervienen palabras y signos no imaginables, y nadie niega que incluya palabras y signos, dice António Damásio, director del Instituto del Cerebro y la Creatividad de la Universidad de California. Pero si las palabras y los signos no se convirtieran en imágenes, por fugazmente que fuera, no serían algo que pudiéramos conocer.² Estas imágenes son construcciones del cerebro y todo lo que podemos saber

1. El poeta y premio Nobel Octavio Paz, amigo de André Breton, escribió varios ensayos sobre el surrealismo y el estructuralismo. La frase citada corresponde a una conferencia dictada en el Colegio Nacional de México el 18 de marzo de 1975, reproducida parcialmente por el diario *El País* (26-3-2014). Sirva este artículo de homenaje al poeta, transcurrido un siglo desde su nacimiento.
2. Según António Damásio, cualquier pensamiento está constituido por imágenes, con independencia de si está formado mayoritariamente por figuras, colores, movimientos, tonos, palabras habladas o signos escritos. Véase DAMÁSIO, António. *El error de Descartes*. Ed. Crítica, Barcelona, 2008. Págs. 105-139. (Tít. or. *Descarte's Error. Emotion, Reason and the Human Brain*. Putman Ed. 1994).

sobre ellas es que son reales para nosotros y que los demás construyen imágenes semejantes, pues no sabemos, y seguramente nunca sabremos, qué es la realidad al margen de las imágenes.

Décadas antes Bergson había afirmado que las imágenes constituyen el todo de nuestra vida mental.³ Imaginamos cuando pensamos, recordamos o fantaseamos, y también cuando soñamos. Se podría suponer, dice Bergson, que las imágenes se llaman unas a otras, mecánicamente, en función de semejanzas formales. Pero en el caso del esfuerzo intelectual, las imágenes que se suceden pueden no tener ninguna similitud exterior y presentar una semejanza completamente interior. De modo que el arte del montaje podría ser la consecuencia natural, el mimético reflejo en el ámbito de la producción material, del modo primero y simbólico mediante el cual el cerebro concede sentido a las cosas o, lo que es igual, del modo mediante el cual la imaginación produce lo real.⁴ Los montajes surrealistas, en particular, un intento por mantener en el mundo ese original modo de producir, el modo que puso ante el hombre las últimas realidades, espíritus y dioses, de las cuales todo lo existente dependía.

Conviene aquí recordar que “surrealismo” quiere decir “por encima del realismo”, “sobre-realismo” o “super-realismo”. *Surréalisme*, dice Breton, es el *automatismo psíquico por cuyo medio se intenta expresar, verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. Es un dictado del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral.*⁵

Y añade: *poco a poco, el espíritu queda convencido del valor supremo de las imágenes, de su realidad. El espíritu avanza, atraído por estas imágenes, que le arrebatan. Vive en la más bella de todas las noches, en la noche cruzada por la luz de los relámpagos... Tras esta noche, el día es la noche.*⁶

Los montajes surrealistas, al igual que los antiguos montajes, requieren la yuxtaposición de lo diferente. Cuando la diferencia no existe, dice Breton, no surge el relámpago que ilumina la noche, no hay posibilidad de un encuentro poético.

Si pensamos en una rueda de bicicleta montada sobre un taburete, o en un paraguas y una máquina de coser sobre una mesa de disecciones, implicamos a las imágenes. No importa si nos representamos estos montajes mediante palabras, escritura, pintura, fotografía o mediante objetos reales.

3. BERGSON, Henri. *Memoria y vida*. Capítulo II. *La memoria o los grados coexistentes de la duración*. Recopilación de textos extraídos de los ensayos *Matière et mémoire* (1896) y *L'énergie spirituelle* (1919), Ed. Alianza. Madrid, 1987. Págs. 47-87.

4. El psicólogo Hugo Münsterberg, discípulo de Wilhelm Wundt, fue quizás el primero en relacionar el montaje de imágenes con los procesos mentales que dan lugar a la consciencia. Según Münsterberg, cine refleja, gracias al montaje, los modos característicos de la memoria y la imaginación. Logra sus resultados recreando los procesos de percepción, atención, interés, concentración, memoria, imaginación, sugestión y emoción propios de la mente. Véase MÜNSTERBERG, Hugo. *Photoplay. A psychological study*. Appleton. New York & London, 1916.

5. BRETON, André. *Manifiestos del surrealismo*. Visor Libros. Madrid, 2002. Pág. 34. (Título original *Manifeste du surréalisme*. 1924).

6. *Ibid.* Pág. 44.

Pero, ¿qué podría decir una rueda de bicicleta sobre un taburete?, ¿cómo saber si el paraguas y la máquina de coser sobre la mesa de disecciones producen la chispa que ilumina la noche? La respuesta no es inmediata.

Cuando el arte se concibió como la expresión libre de un artista y la obra de arte dejó de hablar inmediatamente a los hombres, Breton, alarmado, pidió a los artistas (en el primer Manifiesto Surrealista) que prescindiesen de su genio y de su talento, “y del genio y el talento de los demás”. Así pretendía que las cosas hablaran de nuevo a los hombres, o lo que es igual, que los hombres fueran de nuevo hablados por las cosas.

Breton esperaba que los modernos montajes tuvieran el poder revelador de los antiguos. Pero lejos de revelar super-realidades, pronto se convirtieron en piezas de museo, se reprodujeron sin tregua y se incorporaron con naturalidad al mundo de la publicidad y el mercado. Quizás porque los surrealistas, con Breton a la cabeza, pretendían algo imposible: el desvelamiento de una “super-realidad” al margen del mito, del ritual y de una producción artesanal e impersonal, sujeta a tipos, que dependía las imágenes emanadas de “lo inconsciente”.

Cuando Breton invitó a Meret Oppenheim a la *Exposición surrealista de objetos (matemáticos, naturales, encontrados e interpretados, móviles irracionales, de América y de Oceanía)* ella compró un juego de té y lo forró con piel de gacela china. Breton tituló la obra *Déjeuner en fourrure* (desayuno en piel) en homenaje a la obra de Manet, *Déjeuner sur l'herbe*.⁷ Pero todo esto no es más que una muestra de ingenio personal.

Lo impersonal debía aparecer en el montaje de la exposición. El *Desayuno en piel* de Oppenheim, la *Chaqueta afrodisíaca* de Dalí, el *Botellero* de Duchamp y la *Bola suspendida* de Giacometti se encontraron en la exposición algunas obras producidas por artesanos tribales, como si pertenecieran a la misma familia.

Breton sabía, al igual que Malraux, que un crucifijo románico no era originalmente una escultura y que una Madonna de Cimabue no era un cuadro. Conocía bien la sustancial diferencia entre una talla africana y una escultura moderna.⁸ Pero estaba convencido de que el arte debía renovarse con la visión de los primitivos, “síntesis de percepción sensorial y representación mental”, según sus palabras.⁹

7. La exposición se celebró en la Galería Charles Ratton de París en mayo de 1936. Su título fue *Exposition surréaliste d'objets mathématiques, naturels, trouvés et interprétés, mobiles irrationnels, objets d'Amérique et d'Océanie*. Véase FOSTER, H.; KRAUSS, R.; BOIS, Y. y BUCHLOH, B. *Arte desde 1900*. Ed. Akal. Madrid, 2006. Pág. 253.

8. En el taller de Breton, dice Blachère, se producía un *assemblage de fétiches, de masques, de tableaux et de livres*, muy distinto a los fríos montajes que producen los museos, con el característico olor a muerte que Julien Gracq describió en *Lettrines*. (1967). Véase BLACHÈRE, Jean-Claude. *Les Totems d'André Breton*. L'Harmattan Ed. 1996.

9. LECLERCQ, Sophie. *L'appropriation surréaliste de l'art sauvage' dans l'entre-deux-guerres: l'objet surréaliste contre l'objet colonial*. *Histoire de l'art*, n° 60 (2007). Págs. 137-148.

De Sophie Leclercq puede verse también *L'appropriation surréaliste des arts indigènes, Séminaire Arts et Sociétés*, Paris, 2007. <http://www.artsetsocietes.org/f/f-leclercq.html> (3-21-2014)

La apropiación del arte tribal por parte de los surrealistas ha sido analizada por distintos estudiosos, entre los que destaca Sophie Lecrecq.¹⁰ A pesar de todo, las relaciones entre los montajes surrealistas y los artesanales no son completamente convincentes, por una razón bien sencilla: mientras los montajes surrealistas estaban (y siguen estando) abiertos al significado, los antiguos montajes, de factura artesanal, expresaban ideas asumidas por todos los miembros de la comunidad, aunque fuera de manera inconsciente.

Los montajes surrealistas siguen abiertos al significado y contrastan, en razón de las diferencias mencionadas, con algunos montajes artesanales que podrían ser confundidos fácilmente con ellos. Por ejemplo, con los altarcillos portátiles producidos a finales del siglo XIX por artesanos del pueblo *fon* (Dahomey, actual República de Benín), uno de los cuales, el realizado para el funeral del rey Béhanzin, está rematado por dos manos y un huevo.

André Breton, sin duda, habría calificado este objeto como *surrealiste*. Pero los artesanos de Dahomey nada sabían de surrealismo, que aún no se había inventado. Tampoco perseguían la belleza, la expresión individual o la originalidad. Sólo se esforzaban para que la obra, y no ellos, expresara una verdad importante para el grupo. Sólo trabajaban al servicio de aquello que la obra debía necesariamente expresar, al servicio de la utilidad última del objeto, mágica y ritual.¹¹

Generalmente los altarcillos representaban, mediante figurillas de chapa, un acontecimiento relevante protagonizado por el fallecido. Los producidos con ocasión del fallecimiento de alguien importante, sin embargo, eran una especie de retrato figurado del fallecido. Y cuando el personaje era el Rey, este figurado retrato aludía al orden del cosmos. El altarcillo que personificaba el espíritu del rey Béhanzin, por ejemplo, cuyo sobrenombre era “El mundo sostiene el huevo que desea la tierra” (*Le monde tient l’œuf que la terre désire*) figuradamente decía: las “manos-mundo” ofrecen el “huevo-rey” al reino y a la naturaleza, de la cual dependen las empresas reales.¹²

Un remate semejante, perteneciente a otro altarcillo, ha sido expuesto recientemente en Bruselas. Consiste en dos manos que rodean un cetro sin llegar a tocarlo. De nuevo las manos representan el universo. El cetro, ofrecido al reino por las “manos-universo”, representa al Rey Guezo por

10. BRETON, André. *Entretiens 1913-1952*. Ed. Gallimard. Paris, 1969. Pág. 248.

11. Joseph Adandé, historiador del arte en la Université d’Abomey-Calavi, explica que los altarcillos portátiles (*assen* o *sinuka*) del pueblo *fon* encarnaban el espíritu del fallecido y lo mantenían entre los vivos. Estos altarcillos conectaban el mundo de los vivos y el de los muertos y aseguraban la unidad del grupo por encima de la muerte. En el funeral se rociaban con la sangre de los animales sacrificados en honor del difunto, o con licor. Después eran trasladados a un recinto sagrado para que los vivos pudieran hablarles, honrarles y ofrecerles sacrificios. Todos los fallecidos tenían derecho a ellos y las familias humildes podían comprarlos en los mercadillos. Véase ADANDÉ, Joseph. *Les assen*. Universidad Nacional de Benín. <http://www.epa-prema.net/abomeyGB/resources/assen.htm> (3-21-2014).

12. VARIOS AUTORES. *Béhanzin Roi d’Abomey*. 2006. Co-edición de la Fundación Zinsou y el Musée du quai Branly. Catálogo de la exposición *Béhanzin, roi d’Abomey*, realizada simultáneamente en la *Fondation Zinsou* de Benín y en el *Musée du quai Branly* de París (2006-2007). Sobre el arte de las tribus de Dahomey, puede verse también Gaëlle Beaujean-Baltzer, *Du trophée à l’œuvre: parcours de cinq artefacts du royaume d’Abomey*, Gradhiva, 6. 2007. Págs. 70-85.



1- Altar portátil (*assen*) del pueblo fon rematado con el emblema del rey Béhanzin. Autor: Vincent Lanmandoucelo Aïssi. C. 1890. Dahomey. *Musée du quai Branly*. París. (Nº inventario: 71.1895.16.4). Colección anterior: Musée de l'Homme. <http://www.quaibrantly.fr/cc/pod/resultats.aspx?b=1&t=1#>.

2- Elemento central de un altar portátil (*assen*) dedicado al rey Guezo (1818-1858). Segunda mitad del siglo XIX. Galería Serge Schoffel. Obra expuesta en el Stand 17 de la Feria de Arte de Bruselas (BRAFA). Enero de 2014. Colección Ann De Pauw and Luc Huysveld (Amma Tribal Art, Antwerp).

3- A. Giacometti. Detalle de *Mains tenant le vide* (*Objet invisible*). 1934. MoMA.

su nombre figurado: “martillo y yunque a la vez”.¹³ De modo que esta obra transmitía el mismo mensaje: las “manos-universo” sostienen al rey, al reino y, por tanto, a lo real. El vacío generado por las manos presentaba ante el grupo lo verdaderamente sagrado y real, algo semejante a lo que quiso representar Giacometti en su obra *Manos sosteniendo el vacío*, aunque esta obra no transmite a la comunidad un mensaje tan claro.

Otros montajes artesanales que igualmente se podrían confundir con obras surrealistas son las tapas de olla esculpidas por los artesanos del pueblo *woyo* con el fin de que los esposos se comunicaran reproches. Babatunde Lawal explica que la pareja *woyo* comía separada. El hombre comía en compañía de sus amigos y la esposa servía al grupo la comida en una olla cubierta con hojas. Pero si tenía alguna queja del marido, en lugar de las hojas ponía una tapa de madera tallada con distintas figuras, una tapa elegida entre las que su madre y su suegra le regalaron el día de la boda.¹⁴

Cada tapa expresaba, mediante el montaje de imágenes, un proverbio diferente. La esposa ponía en la olla la tapa que expresaba un proverbio relacionado con la acción que reprochaba al marido. Puesto que las tapas “hablaban”, esta acción permitía además que los amigos entendieran la queja y pudieran ayudar a los esposos. El marido, por su parte, podía defenderse devolviendo la olla cubierta con otra tapa.¹⁵

13. El especialista en arte africano Babatunde Lawal ilustra otros dos de estos altarcillos. En uno de ellos el Rey Glele (1858-1889) es simbolizado por una mano que agarra unas hierbas. La mano representa al rey, y las hierbas, la unidad del pueblo durante su reinado. El otro altarcillo, realizado en memoria del Rey Guezo (1818-1858), es una lección de responsabilidad colectiva. En la parte superior, descansa sobre una mano una olla con agujeros. La olla y la mano aluden al dicho *fon*: “si un cuenco debe contener agua, conviene tapar los agujeros”. El cuenco representa al estado, del cual el Rey es el representante, y la mano, cuyos dedos son necesarios para tapar los agujeros, representa a los ciudadanos. Ambos altarcillos, por tanto, vienen a decir: la unidad nos hará fuertes y la división nos debilitará. Véase LAWAL, Babatunde. *The Gelede Spectacle: Art, Gender, and Social Harmony in an African Culture*. University of Washington Press. 1996. Pág. 6.

14. LAWAL, Babatunde. *The Gelede Spectacle: Art, Gender, and Social Harmony in an African Culture*. University of Washington Press. 1996. Pág. 10.

15. Los expertos del Museo de arte Africano de Berg en Dal (Holanda) explican en la página *web* el significado de algunas de estas tapas. La figura principal de la que aquí se ilustra es un adivino sentado frente a su cesta de adivinación y rodeado por distintos objetos: una concha marina, una fruta, una pipa vieja, una pipa nueva, un remedio usado en la boda, un cacahuete, la luna y el sol. El proverbio al que se



4- Tapa de proverbios del pueblo woyo. Finales del siglo XIX. *AfrikaMuseum*. Bergendal. Holanda. <http://twitpic.com/photos/AfrikaMuseum?page=2>.

5- Tapa de proverbios del pueblo woyo. Koninklijk Museum voor Midden-Afrika (KMMMA). Tervuren. Bélgica. N° de inventario EO.1970.79.6.

6- Meret Oppenheim. *Oreja de Giacometti*. Reproducción en bronce de 1959. (Original de 1933, realizado por encargo de Giacometti).

La interpretación de una tapa podía variar en función del contexto. La oreja que aparece en el centro de una de ellas, por ejemplo, podía expresar que el marido no escucha, o bien la dificultad de la esposa para resolver los problemas sin su ayuda. Algo muy distinto, en cualquier caso, de lo que podría significar la primera obra surrealista producida por Meret Oppenheim por encargo de Giacometti: una oreja compuesta por una mano cerrada y dos formas florales que se cierran sobre sí mismas. Una obra cuyo significado, a pesar de lo concreto del título (*La oreja de Giacometti*), no es inmediatamente comprendido por los miembros de ninguna comunidad.

Las denominadas “esculturas en tableros de juego” producidas por Giacometti a principios de los años 30 han sido comparadas con las tapas de proverbios woyo y con otras obras artesanales. Friedrich Teja Bach menciona el interés de Giacometti por el arte tribal africano, por el arte del antiguo Egipto y por los jeroglíficos, y recuerda que en 1955 Carola Giedion-Welcker relacionó la obra de Giacometti titulada *Projet pour une place* con la obra de bronce *Fegato etrusco* que se encuentra en el Museo Cívico del Palazzo Farnese de Piacenza, lo cual resulta chocante, pues esta obra representa un hígado de oveja sobre una placa con inscripciones.¹⁶

Según la información que ofrece el museo de Piacenza, este extraño objeto servía de modelo para ser comparado con el hígado de una oveja sacrificada e interpretar así la voluntad de los dioses. Este objeto es un testimonio directo de las prácticas rituales relacionadas con la adivinación, y su importancia radica en que la organización de las inscripciones (de los nombres de los dioses sobre la superficie plana del objeto) refleja el orden del cielo según los etruscos. Es por tanto imposible que esta obra, o las tapas del pueblo woyo, mantengan alguna relación significativa con *Projet*

refiere la tapa dice así: “desearía haber ido al adivino antes de casarme”. Los objetos tallados en la tapa se leen como sigue. La mujer obligada a expresar su queja (la concha), se ha casado con el marido (el remedio de la boda) y le ha dado todo: sexo (la fruta) y niños (el cacahuete). Ahora él quiere repudiarla porque es vieja (la pipa vieja) y quiere casarse con una mujer más joven (la pipa nueva). Pero la presencia de los niños la hace a ella (la luna), y no al marido (el sol), la más fuerte. El plástico y el vidrio han contribuido a la desaparición de este tipo de comunicación altamente civilizado. Desde los años 50 del siglo xx no se realiza, de modo que las tapas woyo sólo se encuentran en los museos.

Puede verse también MCGUIRE, Harriet. *Woyo pot lids*. Revista *African Arts* (Los Angeles), Vol 13-2, febrero de 1980. Págs. 54-56.

16. TEJA BACH, Friedrich. *Giacometti: esculturas en tableros de juego y esculturas agrupadas*. Catálogo de la exposición *Giacometti. Terrenos de Juego* realizada entre junio y agosto de 2013 por la Fundación MAPFRE. TF. Editores. Madrid, 2013. Págs. 44-51.

7- *Fegato etrusco*. Finales del siglo II a.C. principios del I a.C. Musei Civici Palazzo Farnese. Piacenza.

8- Alberto Giacometti: *Projet pour une place*, 1931-32. Peggy Guggenheim Collection Venedig (The Solomon R. Guggenheim Foundation).



pour une place.¹⁷ Sin embargo, todas las obras mencionadas, tanto artesanales como artísticas, renuevan sus significados en el mundo del artista creador. *No es que lo pasado arroje luz sobre lo presente, o lo presente sobre lo pasado, sino que... lo que ha sido se une como un relámpago al ahora, en una constelación*, escribió Walter Benjamin refiriéndose a la posibilidad de un encuentro iluminador entre lo diferente.¹⁸

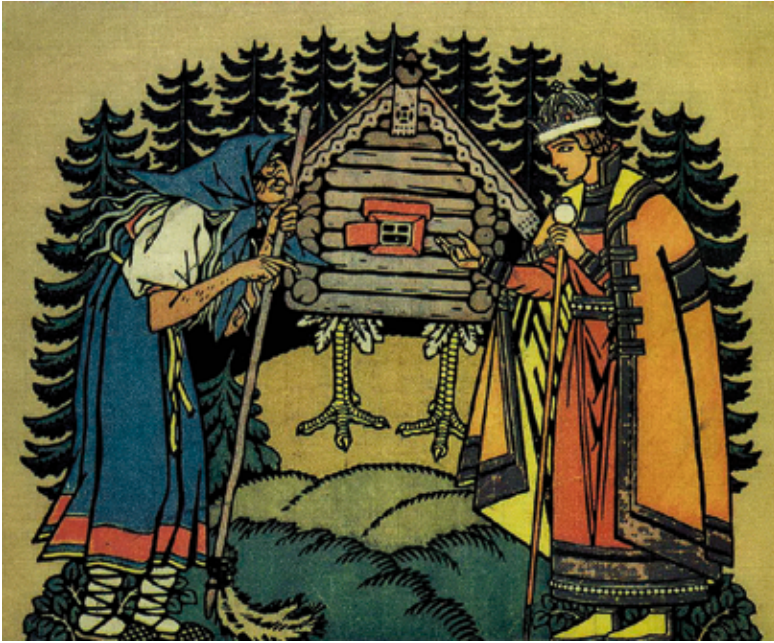
Para bien o para mal, las obras de Giacometti están más vivas que las artesanales, que yacen moribundas en los museos y que no han llegado a morir porque las de Giacometti las revitalizan en un sentido muy diferente del que tenían originalmente. Las obras artesanales son comparadas con las de Giacometti, que las recrean como si fueran expresiones libres de artistas y no obras dependientes de significados y ajustadas a tipos, lo cual prueba de que el espíritu evoluciona, “atraído por las imágenes”, arrebatado.

Los montajes artesanales y los artísticos se recrean, sin que muchas veces nos demos cuenta de ello. La mesa con patas de ave producida por Meret Oppenheim en el año 1939, tres años después de forrar la taza con piel de gacela, recrea por ejemplo la cabaña con patas de gallina donde vive la bruja Baba Yaga del cuento tradicional ruso. Una cabaña que, a su vez, remite a las cabañas-almacén del pueblo *sami* (construidas sobre troncos de árboles dispuestos al revés, de manera que se ramifican hacia el suelo, como si fueran las patas de un ave) y a las “casas de muerte” construidas por los antiguos eslavos para el ritual de la cremación.¹⁹

17. Giacometti explicó en una entrevista la diferencia que encontraba entre el arte vivo del artesano y el arte del artista moderno: *incluso hoy día, creo que para mucha gente una escultura (de una virgen en una iglesia) es un objeto cercano a la divinidad que hay que adorar y temer, y que se convierte de hecho en un doble. Para nosotros eso ya no es posible, creo*. Entrevista con Georges Charbonnier. (R.T.F. 3 de marzo de 1951). Escritos. Alberto Giacometti. Ed. Síntesis. Madrid 2001. Pág. 293.

18. BENJAMIN, Walter. *Libro de los Pasajes*. Ed. Akal. Madrid, 2005. Págs. 464 y 465.

19. La pintura de Nicholas Roerich titulada *Izba Smerti* (Cabaña de la muerte), realizada el año 1905, ofrece una imagen de este tipo de cabañas. La cabaña con patas de gallina de la bruja Baba Yaga podría también estar relacionada con las cabañas construidas sobre dos o tres árboles próximos (talados a unos cuatro metros de altura) por los cazadores nómadas de Siberia para defenderse de los osos. Los motivos y episodios del cuento ruso, en cualquier caso, han sido interpretados como supervivencias de las antiguas costumbres e instituciones de los pueblos eslavos, del totemismo, el animismo, el chamanismo, la exogamia y el matriarcado. Véase JOHNS, Andreas. *The Ambiguous Mother and Witch of the Russian Folktales*. Peter Lang Publishing. N. Y. 2010. Págs. 21-34.



9- Cabaña de la bruja Baba Yaga en una ilustración de Ivan Bilibin. 1931. <http://www.mifograd.ru/rus134.gif>.

10- Meret Oppenheim. *Traccia*. 1939. Colección privada.

Al margen de estos parentescos, Lev Vigotsky mencionó la cabaña de la bruja Baba Yaga para ilustrar que la imaginación presupone la experiencia, y la experiencia, la imaginación. Los procesos mentales que dan lugar a la consciencia, los procesos de interiorización, explica Vigotsky, son ajenos a la reproducción o la copia psíquica de una realidad exterior, pues implican a la imaginación y dependen, como ella, de la capacidad del cerebro para combinar imágenes diferentes.

Vigotsky aclara que una forma de enlace entre imaginación y experiencia (o realidad) es la fantasía, que no se contrapone a la memoria y se fundamenta en los datos proporcionados por ella. Puesto que el cerebro conserva las huellas de excitaciones precedentes, cualquier forma producida por la imaginación implica la recombinación de estas huellas.²⁰ La inquietante cabaña de la bruja Baba Yaga, recreada en un cuento de Pushkin y en el penúltimo “cuadro” musical de Mussorgsky, es una imagen que sólo existe en las ilustraciones del cuento y en la imaginación del que lo lee, pero sus elementos dispares están tomados de la experiencia y producen unos efectos sobre los lectores que son tan reales e intensos como las experiencias sensoriales.

Otros objetos inanimados con patas o piernas han sido producidos por artesanos para expresar diferentes ideas. Uno de ellos es el vaso con pies del antiguo Egipto que se encuentra en el Museo de Arte Metropolitano de Nueva York. Puesto que su forma es semejante al ideograma que significaba “traer”, este montaje seguramente expresaba que las ofrendas llegarían a su destino.

Montajes semejantes se encuentran entre algunas tribus africanas, aunque con significados y funciones diferentes. Un ejemplo son los cucharones con piernas (o cabeza de mujer) usados por el pueblo *dan* para honrar a las mujeres del grupo que se distinguían por su generosidad, su hospitalidad y su capacidad organizadora.

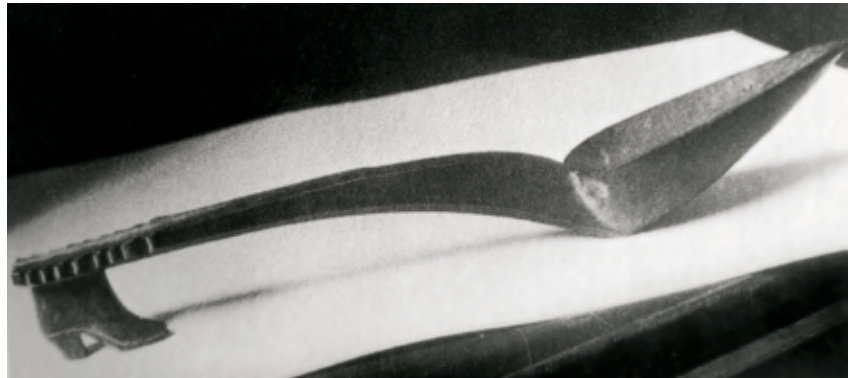
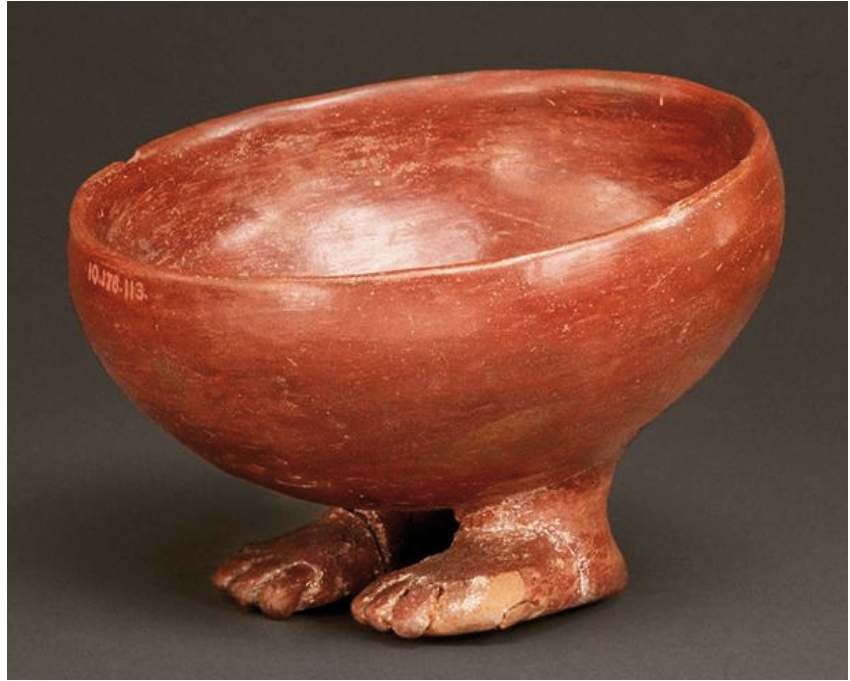
20. Véase VIGOTSKY, Lev Semyónovich. *La imaginación y el arte en la infancia*. Ed. Akal. Madrid, 2003. (1934). Capítulo II: *Imaginación y realidad*.



11 (Derecha arriba)- Vaso con pies. Egipto. Período predinástico. (3750-3550). The Metropolitan Museum of Art. Nueva York. Nº de inventario 1910 (10.176.113).

12 (Arriba)- Mujer cuchara ceremonial de las tribus *dan*. Finales del XIX o principios del XX. Liberia o Costa de Marfil. The Metropolitan Museum of Art. Nueva York. Nº de inventario 1979.206.264.

13 (Derecha abajo)- Cuchara con mango rematado en forma de botín de mujer, encontrada por André Breton en un mercadillo de París el año 1934. Reproducido en *L'Amour fou*. (1937).



Estos cucharones ceremoniales, llamados *wakemia* o *wunkirmian* (cucharón de fiestas) eran la posesión más preciada de las mujeres y conllevaban la responsabilidad de organizar las comidas importantes, atender a los viajeros y darles la bienvenida.

Al igual que los altarcillos antes mencionados, encarnaban espíritus y se dedicaban a fines rituales. Con piernas o cabeza de mujer, el cuenco representaba el vientre del espíritu de la “cuchara-mujer” embarazado con el alimento del grupo.

El significado “cuchara como vientre generador y nutricio de la mujer”, o “mujer como fuente de alimentación y de vida”, fue recreado por Giacometti en sus obras *Mujer cuchara* (1926-27) y *Mujer acostada* (1929). La relación metafórica entre el cuenco de la cuchara y el vientre de la mujer es evidente, especialmente si atendemos al título de la primera. Al ser ésta una escultura de tamaño natural, es posible además que la relación metafórica se encuentre en ella invertida, como supone Rosalind Krauss, de modo que el objeto no diga “una cuchara es como una mujer” sino “una mujer es como una cuchara”.²¹ Pero es discutible que la inversión

21. KRAUSS. E. Rosalind. *The Originality of the Avant-garde and Other Modernist*



14- Je Lee. *Duchamp Reloaded*. Montaje frente al MoMA de una reproducción de la obra de Duchamp *Rueda de bicicleta sobre un taburete*. <http://pleaseenjoy.com/projects/personal/duchamp-reloaded/>.

15- *Ghost Bike* en memoria de Craig Murphey. Nueva York. 18 de octubre de 2007. Instalado por sus amigos usando una de sus bicicletas. <http://ghostbikes.org/new-york-city/craig-murphey>.

metafórica, junto a la abstracción de la obra, implique intensificar la idea y hacerla universal, como también supone la historiadora, pues lo que hace universal la “mujer-cuchara” de Giacometti no es lo que significa, que en el fondo es irrelevante, sino su contemplación como una escultura capaz de dialogar con las “cucharas-mujer” del pueblo *dan* y con la “cuchara-zapato” encontrada por Breton en un mercadillo de París.

La historia de este último objeto es muy conocida. Breton había soñado con un cenicero de cristal con forma de zapato de mujer y lo asoció al sonoro nombre *ceñdrier-Cendrillon* (cenicero-Cenicenta). Pidió a Giacometti que le esculpiera el objeto y no lo hizo. Dando un paseo por el mercadillo de Saint Ouen, Breton encontró una cuchara artesanal rematada en el extremo del mango por un pequeño botín de mujer, la compró y la puso sobre su escritorio, aunque no le gustaba demasiado. El extraño objeto suplió al deseado *ceñdrier-Cendrillon* y descubrió además a Breton una analogía entre la cuchara y el zapato que la remataba: la cazuela como la parte delantera del zapato, el mango como la intermedia y el remate-zapato como tacón, que también podría volver a ser un zapato.²²

Este montaje, aunque diferente a los anteriores, tiene con ellos mucho en común. Por un lado, presenta “una cosa como otra” y alude a la mujer. Por otro, permanece abierto al significado en el mundo del artista creador, como si fuera una obra de arte. Esta circunstancia, que afecta por igual a las obras artesanales y a las artísticas, permite invertir el significado de modernos montajes, para “des-artistizarlos”, como hizo Ji Lee en el proyecto titulado *Duchamp Reloaded* (2009), que consistió en reproducir la obra *Rueda de bicicleta sobre un taburete* y encadenarla en distintas calles de Nueva York, como si fuera una bicicleta.

Atada a un árbol, a una farola o a una señal, la obra de Duchamp volvió a la vida en la calle, especialmente en la puerta del MoMA, pues tiene razón Lee: Duchamp encontró objetos en la calle y los metió en un museo, pero si hoy viviera haría exactamente lo contrario, trasladaría a la calle el arte que se expone en los museos. Y en la calle se encuentran algunos montajes anónimos que aún hablan a los paseantes sin necesidad de palabras. Los altarcillos que en Chile se denominan “animitas”, por ejemplo, o los altarcillos

Myths. MIT. Press. 1986. Pág. 49.

22. BRETON. André. *El amor loco*. Alianza Ed. 2003. (Tít. or. *L’amour fou*. Ed. Gallimard, 1937). También puede verse Rosalind Krauss. *Pasajes de la Escultura moderna*. Ed. Akal. 2002. Pág. 120.



que se construyen en las carreteras de otros muchos países para honrar la memoria de un fallecido en accidente de automóvil, o los denominados *ghost-bikes*, montajes compuestos por una vieja bicicleta pintada de blanco, objetos personales del fallecido, flores, licores, fotos, etc., que comparten con el proyecto de Lee lo que tienen de “profanación”.²³ Lo cual viene a confirmar la posibilidad de un diálogo entre montajes o, como sostiene Didi-Hubermann, de un “conocimiento mediante el montaje”.²⁴ Diálogo y conocimiento que se pueden aplicar igualmente a la arquitectura, en tanto arte: los montajes de árboles sobre las cubiertas de algunos edificios de Terunobu Fujimori, por ejemplo, recrean los edificios coronados por árboles ilustrados por Filarete en su *Tratatto (Palazzo-giardino y Casa della Virtù e del Vizio)* y los revolucionarios montajes de árboles sobre edificios o montículos artificiales realizados en Francia a finales del XVIII. Montajes, todos ellos, que hacen de lo construido una montaña y un mundo.

Es cierto que andamos perdidos entre las cosas en un mundo sin imagen. El ruido es soberano. Pero descubrir la imagen del mundo en lo que emerge como fragmento, percibir en lo uno lo otro, podría devolver al arte su virtud metafórica.²⁵

23. Trasladar los *ready-mades* desde el museo a la calle sería un modo de profanar eficazmente el museo, un modo diferente de usar los objetos en contra de las dimensiones separadas impuestas por nuestro modo de concebir lo real. La palabra “museo”, explica Giorgio Agamben, expresa simplemente la imposibilidad capitalista de usar, de habitar, de hacer experiencia. Museo es la dimensión separada en la cual se dispone todo aquello que fue percibido como verdadero y decisivo, pero que ya no lo es; es también la dimensión de las ciudades “patrimonio de la humanidad”, de los parques naturales, etc. Véase el ensayo *Elogio de la profanación* en AGAMBEN, Giorgio. *Profanaciones*. Adriana Hidalgo Editora. Buenos Aires, 2005. Págs. 97-119.

24. Georges Didi-Huberman, remitiéndose a Eisenstein, Kulechov, Brecht y los formalistas rusos, así como a los *Passagen-Werk* de Benjamin y al *Atlas Mnemosine* de Warburg, postuló un modo de conocimiento, aplicable tanto a la historia como al arte, que denominó “conocimiento por el montaje”. Entrevista con Pedro G. Romero. 2007. <http://www.revistaminerva.com/articulo.php?id=141> (10-25-2013). Los montajes callejeros mencionados, sin embargo, se resisten a dialogar con otros montajes de bicicletas realizados por conocidos artistas, con *Riden Bikes*, *Objektkunst* (Robert Rauschenberg, 1998) y con *Very Yao* (Ai Weiwei, 2009-2014), ambos en Berlín, el primero realizado con dos bicicletas de colores y el segundo mediante 150 bicicletas colgadas del techo del hall del Martin-Gropius Bau. A pesar de las intenciones de sus autores, estos montajes son más estéticos que significativos.

25. La idea es de Octavio Paz, pero en lugar de referirla al arte la refiere al lenguaje. Se encuentra en el ensayo *Los signos en rotación* (Delhi, 1964), incluido en el libro *Los signos en rotación y otros ensayos*. (Ed. Alianza. Madrid, 1971).

Sólo faltaría saber qué hace la pequeña bicicleta junto al hogar en la casa con patas rematada por árboles (*Beetle's House*) que construyó Fujimori en el patio cubierto del Victoria and Albert Museum el año 2010. Habría que preguntarle.

