

EDITORIAL
Nº57

Dra. Alejandra Celedón Förster

Directora *Revista 180*

Dra. Serena Dambrosio

Editora en Jefe *Revista 180*

Montajes y Colisiones

Ciertas cosas no fueron pensadas para estar juntas. Sin embargo, de su encuentro puede emerger un tercer elemento, inesperado. Pocos han cultivado esa destreza como Robin Evans, capaz de poner en relación pinturas renacentistas y plantas de edificios del siglo XIX, diagramas modernos y grabados antiguos, para hacer emerger sus argumentos. Georges Didi-Huberman ha llamado a esto «conocimiento por el montaje»: citando a Jean-Luc Godard, sostiene que «para hacer un montaje tiene que haber un choque entre dos imágenes y, generalmente, de este choque surge una tercera, que es el indicio de lo que buscamos».¹

Antes que Godard, entre 1920 y 1930 y con la historia de Europa sacudida de raíz, Aby Warburg, Walter Benjamin y Georges Bataille habían ensayado ya esta operación, cada uno con su propio atlas o sistema de saber hecho de imágenes dispares puestas juntas: el *Atlas Mnemosyne* de Warburg, que piensa por contigüidad y no por relato; el *Passagen-Werk* de Benjamin, montado con citas y

fragmentos como una arqueología a ser recompuesta; y la revista *Documents* de Bataille, que hacía chocar lo sagrado con lo profano, la estatuaría clásica con el matadero. Benjamin, para quien una verdadera historia del arte debía acceder al inconsciente de la visión antes que contar la historia de las imágenes, llamó a ese procedimiento “montaje interpretativo”.

En el mismo momento, en el terreno del arte, surgía un pensamiento equivalente: el cine de Eisenstein y Kuleshov, el teatro de Brecht. El montaje entre elementos heterogéneos es la base de los dossiers que *Revista 180* persigue en esta etapa editorial. El primero (R180-55), *El proyecto de la teoría*, puso lado a lado las posiciones enfrentadas de Jorge Francisco Liernur y Alberto Sato en torno al rol de la teoría y la investigación en arquitectura; de uno y otro lado de la cordillera, ese enfrentamiento expone una discusión clave para toda escuela: la tensión irresuelta entre práctica y discurso. El segundo (R180-56), *The Power of Words*, montó la obra tem-prana de Alfredo Jaar junto a extractos del libro homónimo de Jacques Rancière, poniendo en fricción la economía de las imágenes y la de las palabras allí donde ambas fracasan ante la imposibilidad de expresar el sufrimiento del mundo. El dossier se instaló en esa tensión: entre lo que puede decirse y lo que puede mostrarse, entre aquello que la palabra nombra y aquello que la imagen hace aparecer.

En este número 57, *Líneas sobre superficies*, el montaje reúne una conversación con el antropólogo Tim Ingold, las cartografías de *Moving Border* —el proyecto de Studio Folder que registra el desplazamiento de la frontera alpina a medida que los glaciares retroceden— y un texto de Cristián Simonetti escrito desde los Campos de Hielo Sur. El borde legal entre Italia, Austria, Suiza y Francia colisiona aquí con los límites indefinidos entre Chile y Argentina. Antropología, arquitectura, cartografía y glaciología montan dos regímenes de la línea: la que traza un gesto o conecta puntos sobre el papel, y la que el propio territorio produce —cresta, pliegue, deriva— cuando el hielo se derrite y la frontera deja de sostenerse como convención fija.

El dossier prolonga además la pregunta que ordena esta serie: ¿dónde reside el conocimiento en la arquitectura, el arte y el diseño? Si el número 55 se detuvo en el ensayo y el 56 en la tensión entre palabras e imágenes, este número se ocupa del más elemental de los instrumentos disciplinares, y quizá del menos interrogado: la línea. Antes de ser resultado, la línea es decisión, sobre qué incluye y qué excluye, sobre qué superficie atraviesa y bajo qué condiciones.

La sección de artículos constituye, a su modo, un segundo montaje, esta vez deliberado dentro del propio régimen del *paper* académico: la colisión entre textos de rigor científico y textos de corte ensayístico, entre el dato levantado y la especulación disciplinar, sometidos ambos al mismo arbitraje de pares. En un extremo, Belén Gallardo, Fernando Portal, Marianne Hoffmeister y su equipo convierten las huellas dentales de un castor en una tipografía experimental, para leer el hacer animal como inscripción; Andrés Burbano y Paloma González Díaz releen a Vilém Flusser ante la imagen generativa; Carlos Córdoba-Cely, Carlos Castro Montanez y Laura de la Cruz Velasco siguen el algoritmo hasta el taller del barniz de Pasto; Ivón Figueroa-Taucán examina, desde el doble rol de investigadora y curadora, el umbral que atraviesan las performances transfeministas del estallido social al ingresar a las instituciones del arte. En el otro, José Daniel Picado-García y Marianela Mora Valenciano recuperan por vía oral el legado docente de Julia van Wilpe en Costa Rica; Ursula Exss y Horacio Torrent revisan once casos para mostrar cómo la pendiente obligó al proyecto moderno a operar en tres dimensiones en Valparaíso y Viña del Mar; Nelson Carroza, Carlos Vergara y Milena Bustos catastran sobre la misma ciudad tres décadas de edificación en altura y sus brechas de renta; y Germán Hidalgo y Dafne Gormaz reconstruyen planimetricamente la obra de Brunet de Baines en el momento en que Santiago se dibuja a sí mismo como capital.

Si el collage abrió la posibilidad de yuxtaponer fragmentos materiales —recortes, papeles, objetos— sobre una superficie, el montaje, en su origen cinematográfico, introdujo la yuxtaposición temporal de planos en una secuencia. Más allá de la composición, la operación permite el enunciado de un tercer término, un pensamiento que ninguna de las partes contenía por separado. Eso persigue cada número en su conjunto. Desde el dossier, la operación se extiende al volumen entero, donde objetos coexisten sin subordinarse a un tema común. Parte de esa heterogeneidad llega por la vía abierta de la convocatoria; la decisión editorial consiste en leerla como montaje antes que como dispersión, y en dejar que de las adyacencias se construyan potenciales relacionan. Hacer colisionar asuntos improbables y esperar que, de ese encuentro, surja algo que ninguno de los elementos por sí solos podía anticipar.

EDITORIAL
Nº57

Dr. Alejandra Celedón Förster

Director, *Revista 180*

Dr. Serena Dambrosio

Editor-in-Chief, *Revista 180*

Montages and Collisions

Certain things were never meant to be together. And yet a third, unexpected element can emerge from their encounter. Few have cultivated that skill like Robin Evans, who could bring Renaissance paintings and nineteenth-century building plans into relation, modern diagrams and old engravings, letting his arguments emerge from the pairing. Georges Didi-Huberman has called this «knowledge through montage»: quoting Jean-Luc Godard, he holds that «to make a montage there must be a collision between two images, and from this collision a third generally arises, which is the clue to what we are looking for».²

Before Godard, between 1920 and 1930 and with the history of Europe shaken to its roots, Aby Warburg, Walter Benjamin and Georges Bataille had already rehearsed this operation, each with an atlas or system of knowledge of their own, made of disparate images placed together: Warburg's *Mnemosyne Atlas*, which thinks through contiguity rather than narrative; Benjamin's *Passagen-Werk*, assembled from quotations and fragments as an archaeology

waiting to be recomposed; and Bataille's journal *Documents*, which struck the sacred against the profane, classical statuary against the slaughterhouse. Benjamin, for whom a true history of art had to reach the unconscious of vision before recounting the history of images, called this procedure «interpretive montage». At that same moment, an equivalent line of thought was emerging in the arts: the cinema of Eisenstein and Kuleshov, the theatre of Brecht.

Montage between heterogeneous elements forms the basis of the features that *Revista 180* is pursuing in this editorial period. The first (R180-55), *The Project of Theory*, set side by side the opposing positions of Jorge Francisco Liernur and Alberto Sato on the role of theory and research in architecture; staged from either side of the Andes, that confrontation exposes a discussion central to every school: the unresolved tension between practice and theory. The second (R180-56), *The Power of Words*, mounted Alfredo Jaar's early work alongside extracts from Jacques Rancière's book of the same title, bringing the economy of images into friction with that of words, there where both fail before the impossibility of expressing the suffering of the world. The dossier settled into that tension: between what can be said and what can be shown, between what the word names and what the image makes appear.

In this Issue 57, *Lines Upon Surfaces*, the montage brings together a conversation with the anthropologist Tim Ingold, the cartographies of *Moving Border* —Studio Folder's project recording the displacement of the Alpine frontier as the glaciers retreat— and a text by Cristián Simonetti written from the Southern Patagonian Ice Field. The legal border between Italy, Austria, Switzerland and France collides here with the undefined limits between Chile and Argentina. Anthropology, architecture, cartography and glaciology mount two regimes of the line: the one that traces a gesture or connects points on paper, and the one the territory itself produces —ridge, fold, drift— when the ice melts and the boundary stops holding as a fixed convention.

The dossier also extends the question that organises this series: where does knowledge reside in architecture, art, and design? Issue 55 examined the essay and Issue 56 the tension between words and images; this issue turns to the most elementary of the disciplinary instruments, and perhaps the least interrogated: the line. Before it is an outcome, the line is a decision — about what it includes and what it excludes, about which surface it crosses and on what terms.

The section of articles constitutes, in its own way, a second montage, deliberate this time within the very regime of the academic paper: the collision between texts of scientific rigour and texts of essayistic cast, between surveyed data and disciplinary speculation, both submitted to the same peer review. At one end, Belén Gallardo, Fernando Portal, Marianne Hoffmeister and their team turn a beaver's tooth marks into an experimental typeface, to read animal making as inscription; Andrés Burbano and Paloma González Díaz reread Vilém Flusser in the face of the generative image; Carlos Córdoba-Cely, Carlos Castro Montanez and Laura de la Cruz Velasco follow the algorithm into the *barniz de Pasto* workshop; Ivón Figueroa-Taucán examines, from the double role of researcher and curator, the threshold crossed by transfeminist performance works from the social uprising as they enter art institutions. At the other, José Daniel Picado-García and Marianela Mora Valenciano recover Julia van Wilpe's teaching legacy in Costa Rica by oral means; Ursula Exss and Horacio Torrent review eleven cases to show how the slope obliged the modern project to operate in three dimensions in Valparaíso and Viña del Mar; Nelson Carroza, Carlos Vergara and Milena Bustos survey three decades of high-rise development and its rent gaps in that same city; and Germán Hidalgo and Dafne Gormaz reconstruct Brunet de Baines's work planimetrically at the moment Santiago was drawing itself as a capital.

If collage opened the possibility of juxtaposing material fragments — cuttings, papers, objects — on a surface, montage, in its cinematic origin, introduced the temporal juxtaposition of shots in a sequence. Beyond composition, the operation allows a third term to be stated, a thought that none of the parts contained on its own. This is what each issue pursues as a whole. From the dossier, the operation extends across the entire volume, where objects coexist without being subordinated to a common theme. Part of that heterogeneity arrives through the open call; the editorial decision lies in reading it as a montage ahead of dispersion, and in letting potential relations be built out of the adjacencies. Colliding improbable matters and waiting for something to emerge from that encounter that none of the elements could anticipate on its own.

¹ Jean-Luc Godard, citado por Georges Didi-Huberman en Pedro G. Romero, "Un conocimiento por el montaje. Entrevista con Georges Didi-Huberman", *Minerva. Revista del Círculo de Bellas Artes de Madrid*, n.º 5, 2007, p. 21

² Jean-Luc Godard, quoted by Georges Didi-Huberman in Pedro G. Romero, "Un conocimiento por el montaje. Entrevista con Georges Didi-Huberman," *Minerva. Revista del Círculo de Bellas Artes de Madrid*, no. 5, 2007, p. 21. Translation by the authors. Original quote in Spanish.