

**LA HUELLA DEL MONTAJE.
ABY WARBURG, ALDO VAN
EYCK, JERZY GROTOWSKI:**

RECORRIDOS A PARTIR DEL
ATLAS MNEMOSYNE

AUTORA:

Dimitra Konstantopoulou

Tesis leída el 11 de julio de 2011

TUTOR:

Juan José Lahuerta

La tesis nace de una necesidad propia; aquella de levantar el lápiz de la mesa de trabajo y tomarse una pausa para reflexionar sobre el “qué”, el “cómo” y el “por qué” del oficio del arquitecto. Asimismo, su mayor ambición es poder volver a la misma mesa *conscientemente*.

La del arquitecto es una labor que se suele decir que oscila entre varios terrenos, sobre todo entre ciencia y arte. Esta posición no concluyente da, por un lado, la oportunidad a cada arquitecto de auto-ponerse, otorgando a la arquitectura la capacidad de reinventarse constantemente; sin embargo, y por el otro lado, esta oscilación tiene a menudo la consecuencia de no poder definir con exactitud el contenido y las competencias de la propia disciplina. La cuestión, pues, es: ¿en qué consiste el campo de conocimiento que el arquitecto tiene que ser capaz de dominar? Aquella, mientras no se responde, con más urgencia, se busca su respuesta.

Precisamente, en sintonía con esta calidad intrínseca de la arquitectura de encontrarse en un cruce de caminos, ninguno siendo propio, intentamos acercarnos a esta cuestión a través de la *vía negativa* —anticipándonos a Grotowski—; a través de lo que la arquitectura *no es*. Si la arquitectura *no tiene por qué ser* progreso tecnológico, construcción de imágenes tridimensionales, funcionalidad pura, reproducción mimética de iconos del pasado ni tampoco icono del poder económico, entonces lo que queda por hacer es volver a mirar hacia su origen; hacia aquél principio en el que arquitectura y vida formaban un dipolo interactivo e insoluble.

Para trazar este camino a contrapelo, nuestro principal aliado es **Aldo van**

Eyck. Su oposición al funcionalismo puro de los CIAM de postguerra, principalmente a través del *Team 10*, contribuye a la disolución de los mismos en 1959. Su alternativa, bajo el nombre de *disciplina configurativa*, se desarrolla tanto en nivel práctico como, también, teórico. Allí no hay escisión entre arquitectura y urbanismo; la casa se concibe como una pequeña ciudad y la ciudad como una casa grande. Introduce, asimismo, el principio de reciprocidad, o sea, la señal de identidad de dicha disciplina: un proyecto, desde la mínima hasta la máxima escala se rige por el mismo principio estructural; la hoja no es parte del árbol, sino que *es* árbol, y viceversa. De esta manera, el proyecto “se produce a sí mismo” en cuanto que red interior de relaciones. El ejemplo más característico de esta idea es el *Hogar de niños —Kinderterhuis—* (Amsterdam, 1955-60).

Además, la reciprocidad, bajo el nombre de *relatividad*, implica la relación entre arquitectura y campos limítrofes (arte, antropología, ciencias positivas, filosofía); asimismo, se trata del principio constituyente de la arquitectura *vernacular*, tal como él mismo comprobó en sus investigaciones *in situ* en el país Dogon (Mali), en Argelia, Sudán o, como Warburg, en Arizona. A raíz de esta problemática concibe la arquitectura como *contra-forma de la sociedad y vuelta construida al hogar*.

Este proceso de “reducción a la unidad” ofrece la oportunidad de definir con precisión lo propio y, a la vez, abrirse hacia disciplinas que lo enriquecen. Es este el nivel que exploramos porque es exactamente aquí donde podemos encontrar respuestas a la cuestión planteada al principio. Se trata de explorar sistemáticamente cómo se hacen posibles los intercambios entre disciplinas limítrofes a partir de su base humanista, definiéndose con precisión, al mismo tiempo, los contextos propios de cada una de ellas.

Para ello, hacemos que se junten con Van Eyck, en este nivel, Aby Warburg, “historiador del arte” alemán, y Jerzy Grotowski, “director de teatro” polaco. La razón de las comillas es que ellos, como Van Eyck, se ocupan de definir de nuevo los límites de sus respectivas disciplinas. Además, los tres comparten una aspiración científica, aunque anti-positivista y anti-metodista, hacia su trabajo; consideran el intercambio entre disciplinas como necesidad tanto para concebir

1 REMBRANDT, *EL JOVEN ARTISTA EN SU ESTUDIO*, c. 1629, 25.1X31.9 CM. VELS HEIJN, A., REMBRANDT (1606-1669), SCALA BOOKS, 1989.

2 *MONTAR EN VEZ DE MOLDEAR: EL MONTAJE COMO MODO MODERNO DE CREACIÓN Y DE CONOCIMIENTO*.

3 PROCESOS DE METAMORFOSIS A PARTIR DE LA IMAGEN DE LA ARQUITECTURA EN EL ATLAS MNEMOSYNE.

4 *PATHOSFORMEL*, REAVIVACIÓN POR CONTACTO. MIMÉTICA VS. ACCIÓN; REPRODUCCIÓN VS. REINTERPRETACIÓN; DUNCAN VS. GROTOWSKI.

5 CONFIGURACIÓN DE PLANTA A BASE DE LA ANALOGÍA ESTRUCTURAL.

6 *HUBERTUS HOUSE*, VAN EYCK: PUERTA EXPANDIDA COMO ESPACIO INTERMEDIO.

7 VAN EYCK, FOTOGRAFÍA DEL INTERIOR DEL KINDERTEHUIS. VAN EYCK, A., WORKS, BIRKHÄUSER, 1999.

como para llevar a cabo el acto creativo —presente en las vanguardias de los años veinte, el surrealismo, la relatividad; prevalece en sus obras el carácter de *proceso*, más que de *producto*—, que remite tanto al estructuralismo como al psicoanálisis; acorde con el criterio fenomenológico, sus aproximaciones tienen como punto de partida la forma y su reflexión carácter inductivo; la forma elemental re-emerge como soporte de la memoria cultural colectiva y, como tal, funciona como *vehículo* para acceder a su contenido vivencial originario; lo *nuevo* se busca en lo *olvidado*, y, además, en contacto directo con la fuente. Y, sobre todo, entienden su trabajo como misión por y para el hombre, inscrita en el recorrido de la cultura.

A partir de aquí profundizamos en cada uno de los autores a base de la idea del *montaje como vehículo*. Desglosando cómo se lleva a cabo el montaje en cada caso y encontrando una base representativa común en calidad de huella o de *dibujo eficaz*, tenemos un denominador común que nos permite acceder al *cómo* y *por qué* se hacen permeables —y no por ello disolubles— los límites entre disciplinas. Asimismo, el montaje se define en cuanto que modo *moderno* —según Baudelaire— de creación, buscando sus raíces en la concepción del fragmento en el barroco, el romanticismo, y las vanguardias de los años veinte y treinta. Su identidad se revela al contraponer *montar* al *moldear*: la obra de arte moderna *no se moldea*, sino *se compone* a partir de fragmentos. De ahí el énfasis más en el *proceso*, o sea, red interior de conexiones entre fragmentos, que en el *producto*. Sin pretensión de ser artista, esto es exactamente lo que hace, antes de Van Eyck y Grotowski, Warburg en su *Atlas Mnemosyne*.

Según Van Eyck, *curiosamente, los veinte y los sesenta no están tan lejos como parece*, siendo estos cuarenta años el tiempo mínimo para que se asimile la propuesta del primer período en la existencia cotidiana del segundo. En este marco, Warburg merece el papel de precursor de la serie de criterios que antes expusimos, pudiéndose retrazar hilos de conexión desde Grotowski —a través de De Martino y Croce— y desde Van Eyck —a través de Rykwert— con él. Introduce la *Kulturwissenschaft* —ciencia de la cultura— como alternativa a la historia del arte *convencional*; renuncia a la obra de arte y al artista como finali-

dad del estudio y se acerca al hombre en cuanto creador de símbolos. Aquello presupone para Warburg apartar *las policías fronterizas entre disciplinas*. Cualquier tipo de *documento cultural* sirve para esta tarea. A partir de este material heterogéneo, Warburg, en calidad de imagen, monta el *Atlas Mnemosyne*, su última e infinita obra. Es una serie de paneles negros, cada uno de una temática distinta pero relacionada con las demás, sobre los cuales cuelgan fotografías en blanco y negro de varios tipos de *documentos*: desde cuadros hasta recortes de publicidad, tratándose de una lista potencialmente abierta. Las imágenes *se montan* de manera que articulan su propio “discurso”, según el lema warburgiano *zum Bild das Wort*, en la imagen la palabra. La red de conexiones en la lámina se rige por una lógica interna *científicamente* precisa.

La *configuración* de las láminas, y del *Atlas* a partir de ellas, tiene como núcleo estructural *la ley de la buena vecindad* —siendo esta la única alusión posible al “método” en el caso de Warburg—. En términos cercanos al principio de *reciprocidad* de Van Eyck y al de *complementariedad* de Grotowski, en resonancia de la física cuántica de Bohr, la *ley warburgiana* consiste en revelar la característica propia de una imagen a partir de su puesta al lado de otra *semejante*; lo propio se define a través de lo diverso y viceversa. Siguiéndola, cada lámina de *Mnemosyne* y el proyecto en su totalidad se lee como recorrido—a su vez, gráficamente representable— a partir de estas reciprocidades minúsculas. Estas son las “partículas” de la reconstrucción del recorrido de la cultura, hacia el que apunta el proyecto warburgiano.

Dado esto, *Mnemosyne* constituye nuestro prototipo respecto a lo que representa el *montaje como denominador común entre disciplinas*: dirección antropocéntrica, configuración a base de un solo principio estructural, la forma elemental como “material” constituyente del montaje y *vehículo* de acceso al origen, precisión *científica* en escoger los elementos y en establecer las relaciones entre ellos; por último, posibilidad de representar gráficamente la configuración de la lámina y de la totalidad del *Atlas*.

Grotowski entra en nuestra red de *afinidades electivas* como contra-punto del arquitecto holandés. Se establece como figura referente principalmente con los

montajes de *Akropolis* (1962-1967), *El príncipe constante* (1965-1968) y *Apocalypsis cum figuris* (1968-1981). Su manifiesto *Hacia un teatro pobre* (1968) pretende re-fundar el arte dramático sobre nueva, o mejor dicho, *olvidada* base: el teatro recuperará su sentido una vez haya prescindido, a través de la *vía negativa*, de todo lo prescindible: maquillaje, escenografía, vestuario, fidelidad al texto de autor; todo, menos actor y espectador. Mientras que Grotowski *no busca algo nuevo sino algo olvidado*, Van Eyck declara que *descubrir algo nuevo significa descubrir algo de nuevo* (Otterlo 1959), que *deberíamos ser nuevos-antiguos de nuevo* (carta a Bakema, 1957) o que *lo que personalmente busco en la arquitectura, es apasionadamente hacer lo antiguo* (Otterlo 1959). No es, pues, mera casualidad que los dos, tal como antes Warburg, hayan buscado igual de apasionadamente lo olvidado en sus orígenes todavía vivos. También en Grotowski, la práctica va de la mano de una extensa búsqueda teórica, una aproximación interdisciplinaria y una amplia base humanista, sin que falte la alusión científica: anti-positivismo, principio de reciprocidad y precisión.

Grotowski tiene en su punto de mira la acción en sí. En nivel individual, introduce el *trabajo del actor sobre sí mismo* como entrenamiento continuo que apunta hacia perfeccionar los medios del actor pero, sobre todo, hacia una especie de *vuelta a uno mismo*, complementaria a la *vuelta construida al hogar* de Van Eyck. En nivel del montaje, se elaboran estructuras de acciones precisas, a partir de fragmentos de textos clásicos y cantos, concebidas como obras en proceso. La partitura se elabora desde dentro, es decir, a partir desde acciones individuales que se conjuntan entre sí por interacción. Las relaciones recíprocas, pues, actor-actor, pero también, actor-espectador y actor-espacio son el núcleo de la *configuración* de una estructura. Estas relaciones son literales, es decir, el actor no representa ningún papel, sino que *hace*. Mismamente, *habita* y no *actúa* en el espacio para la acción, planteándose así, ahora por parte de Grotowski, el dipolo arquitectura-acción; esto se refleja en la renuncia por parte del director a la palabra "escenografía", optando por "arquitectura" en su lugar y por un arquitecto para elaborarla: Jerzy Grotowski.

Dado que, en gran medida, la tesis es su proceso, pretende marcar itinerarios que aspiran a tener continuidad. En primer lugar, el montaje se revela como un instrumento eficaz para explorar el terreno común entre disciplinas limítrofes y, a la vez, para ver re-definido el contexto propio de cada una de ellas. El montaje como red interior de interacciones, aproximado en cuanto que huella, ha servido para *leer* —y, por tanto, *describir*— un proyecto arquitectónico. Queda por ver, en la praxis, cómo componer un proyecto arquitectónico en cuanto que red concreta de acciones, a base de las pautas de la *disciplina configurativa*. Esta doble perspectiva, que hemos destacado en los tres autores, reivindica la necesidad de la reciprocidad entre teoría y práctica, oficio y vida.

La reciprocidad es el núcleo estructural de cómo el hombre entiende originariamente el mundo, configura su sociedad y construye su arquitectura. Además, este mismo es el principio del montaje en nuestros tres autores. En estos términos, podemos hablar de montaje *antroporeferente* como denominador común entre disciplinas que comparten esta misma orientación.

La tesis pone en relieve la función de la *forma-anzuelo* grotowskiana: a partir de la forma —*vehículo* de memoria colectiva, según Warburg—, se descubre su *vida interior*; y a la inversa: la forma se descubre a partir de ser vivida, o sea, *por contacto*. Se trataría, pues, de la inversión del *form follows function*, aunque no formalista ni mucho menos postmoderna.

Desde, de nuevo, la mesa de trabajo del arquitecto, reiteramos la imposibilidad de profundizar en la práctica y reflexión arquitectónicas fuera del contexto de las ciencias del hombre y sin comprenderlo como su *conditio sine qua non*. En esta tarea, el intercambio interdisciplinario como posibilidad *concreta* nos viene de ayuda; su *vehículo* es la huella del montaje. ■

Quienquiera trate de solucionar el enigma del espacio en lo abstracto construirá el contorno del vacío y lo llamará espacio.

Quienquiera trate de encontrar al hombre en lo abstracto hablará con su eco y lo llamará diálogo.

Aldo van Eyck,
Place and Occasion, 1962