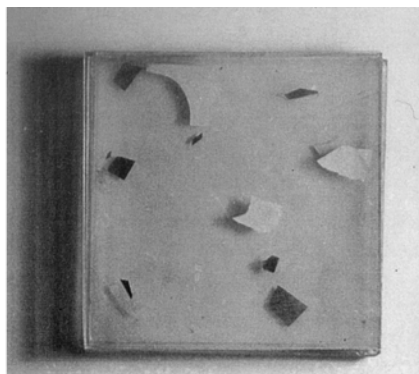
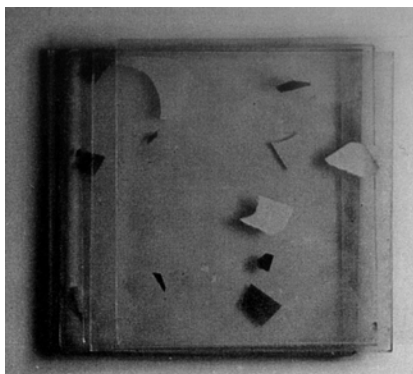


2000. 80
EL CORAZÓN DEL TIEMPO

CIRCO

LA ARQUITECTURA EN FANTASMA.

MARÍA TERESA MUÑOZ.



El escultor Jorge Oteiza construye una serie de maquetas experimentales de vidrio el año 1956. Ese mismo año muere el pintor Jackson Pollock y, poco antes, Hans Namuth había intentado captar sus movimientos mientras pintaba interponiendo una lámina de vidrio entre la cámara y el artista. En la película de Namuth, la pintura se ve desde el fondo del cuadro, no desde la superficie, en una inversión especular de la propia visión del pintor. Además, cualquier desplazamiento lateral de la cámara que la alejara del centro suponía una visión distinta y deformada del entramado pictórico que Pollock iba tejiendo al otro lado con las sucesivas capas de pintura. Y el vidrio añadía sus propios reflejos a la imagen de esa pintura que incluía también la figura de su autor.

A diferencia de la lámina de cristal de Pollock-Namuth, un elemento instrumental cuyos efectos deberían ser eliminados, Oteiza emplea sucesivas capas de vidrio para construir lo que él llama un muro, una pared. La superposición no se produce ahora

sobre el vidrio, sino que es el vidrio mismo el que presta su materia para la construcción de un plano con espesor. En una de estas maquetas, varios vidrios planos se apilan irregularmente de modo que quede asegurada su naturaleza individual. Cada uno de ellos, a su vez, contiene cierto número de unidades pictóricas o formas flotantes coloreadas, que se relacionarán unas con otras según su posición azarosa en el vidrio y su profundidad relativa. Jorge Oteiza llama a esta construcción plano pictórico experimental y en ella, a la tercera dimensión de la profundidad, se añade una cuarta dimensión cuando se introduce el movimiento del observador o se producen cambios en la iluminación. A partir de una composición plana, se construye un objeto tri o tetra-dimensional capaz de generar una visión semejante a la de una secuencia cinematográfica.

Oteiza habla de cómo los desplazamientos de la visión permiten en estas maquetas una cierta percepción lateral de las formas apresadas en cada una de las láminas de vidrio, formas que también arrojan sombras cuando son iluminadas desde fuera de su plano de referencia. No obstante, la condición plana de estas pequeñas formas y el escaso espesor del vidrio imponen unos límites muy estrechos a tal visión lateral. La estabilidad plana de la pintura no peligra aunque se permita una ligera vibración. En alguna variante de estas maquetas, se añade un fondo oscuro o blanco sobre el que se detienen definitivamente tanto las formas como sus sombras arrojadas y, en una maqueta más compleja, dos

vidrios curvos se disponen a ambos lados de un vidrio plano, que actúa como fondo de los otros dos.

El agente principal de las maquetas de vidrio es una pequeña superficie, a la que Oteiza denomina *Unidad Malevitch*, cuya naturaleza es esencialmente liviana, inestable y flotante. Todas estas cualidades, incluida la condición plana, son inimaginables en arquitectura, por lo que deberíamos descartar inmediatamente cualquier interpretación de estas construcciones como una invasión del terreno arquitectónico, ni siquiera teniendo en cuenta que su autor se refiere a ellas como muros o paredes. Las maquetas de vidrio son experimentos pictóricos, o mejor, experimentos de activación de la pintura donde tiene sentido la carencia de peso, la capacidad de movimiento y la posibilidad de una forma de permanecer en cualquier lugar sin el auxilio de otros medios.

La *Unidad Malevitch* es, además, una forma irregular, no concede prioridad a geometría alguna ni en su forma ni en sus posibilidades de movimiento. La hiperespacialidad que induce Oteiza sobre su plano pictórico se produce en unas condiciones de laboratorio que permiten a la *Unidad Malevitch* saltar fuera de su dominio espacial cuando es activada por la luz, sin que la propia forma abandone el vidrio que es su universo plano y limitado.

Paul Scheerbart, en su escrito de 1909 "Der gläserne Schrecken" ("El horror vitreo", traducido por Carles Muro, Barcelona 1996),

hace protagonista de su cuento de terror precisamente a esa clase de vidrio capaz de inmovilizar en su interior cualquier objeto o ser viviente. Esa masa espesa y lechosa, que ni los cuchillos más afilados lograban rayar, no sólo atrapa en su interior a la esposa del profesor Kuno Pohl, sino también las fachadas de los edificios de una calle entera, varios automóviles y barcos, un tren en marcha y hasta treinta caballos galopando. La masa vítrea de Scheerbart congela el movimiento sin alterar los objetos, que permanecen allí hasta que son finalmente liberados con un gran estallido.

Como en el relato de Paul Scheerbart, el vidrio de Jorge Oteiza apresa en el interior de su masa la inestabilidad de las formas pero, al contrario que en aquél, el objetivo es precisamente inducir el movimiento, no impedirlo. Y el agente de tal movilización será ahora la luz, la iluminación, inseparable del vidrio en toda la concepción de Scheerbart.

En el párrafo 46 de su "Glasarchitektur" de 1914, Paul Scheerbart se refiere a la arquitectura de cristal como sinónimo de arquitectura de iluminación. Un edificio de cristal no sólo habría de ser iluminado de manera diferente a otro de piedra o ladrillo, sino que él mismo se convertirá en un instrumento para iluminar la ciudad, el cielo, o incluso las rutas de las aeronaves, concluye Scheerbart. Luz y movimiento son atributos de una arquitectura que no se detiene en los edificios, sino que se extiende a elementos móviles capaces de transformar

enteramente el paisaje de la vida del hombre. En esta movilización universal, ni siquiera quedaría a salvo la inmovilidad de los edificios, para los que Paul Scheerbart propone nuevas soluciones constructivas que los conviertan en objetos cristalinos capaces de ser trasladados de un lugar a otro.

Frente a ella, Jorge Oteiza realiza su experimento proyectando luz sobre una superposición de planos cristalinos, con el fin de activar el propio plano pictórico y acercarse a la experiencia del espacio vacío. La luz, en las maquetas de Oteiza, es un agente externo que produce diferencias de luminosidad en las formas y hace que éstas puedan arrojar sombras más allá del dominio espacial de cada una de ellas, pero nunca estas maquetas se convierten en focos de luz como son las arquitecturas de Scheerbart.

Es cierto que la arquitectura de cristal ha evolucionado por el camino de hacer de los edificios antes que nada cuerpos emisores de luz. Sin embargo, estas arquitecturas cristalinas tienen algunas cualidades que las aproximan a las maquetas experimentales de Jorge Oteiza, compartiendo con ellas esa aparentemente ilimitada capacidad del cristal para asegurar la estabilidad de las formas prescindiendo de cualquier geometría y cualquier entramado estructural. El vidrio ha pasado a ser en los edificios, no un material más, ni siquiera su material envolvente, sino que se ha adueñado de su naturaleza entera

suplantando incluso el papel resistente de los muros y pilares. La lámina de vidrio enmarcada por carpinterías ha dejado paso a los gruesos bloques o perfiles de vidrio tan consistentes como los bloques de hormigón o los perfiles de acero. Y estas construcciones sin articulación alguna contienen ahora complejas estructuras en las que el papel protagonista corresponde inevitablemente a los lugares de circulación, de movimiento.

Pero volvamos a observar las maquetas de vidrio de Jorge Oteiza, porque es el propio escultor quien todavía da más pistas para relacionar estas piezas experimentales con la arquitectura. Oteiza se refiere a ellas como pared-luz, como ampliación funcional del muro, e incluso señala con una X sobre uno de los vidrios su solución vacía como caja metafísica. Dejemos a un lado, sin embargo, el complejo mundo oteiziano de la caracterización del vacío de la estatua, o del vacío sin más, que tanto puede tentar a los arquitectos, para detenernos en los dos términos con los que Oteiza define los movimientos de la *Unidad Malevitch*: la diagonal y la curva.

En el plano del muro al que pertenece la pequeña unidad plástica, ésta puede recorrer trayectorias diagonales, que lo son con respecto a ese plano de referencia, no a ella misma ya que carece de geometría propia. Es el marco cristalino de cada forma el que determina que el movimiento sea diagonal como también que sea curvo, ya que aunque el vidrio pudiera curvarse la forma permanece plana a causa de su dimensión. Dando un paso

más, Oteiza habla de trayectorias diagonales incurvadas.

Las formas plásticas emplean la diagonalidad y la curvatura para conquistar la tercera dimensión, como sucede en la operación de Tatlin, mencionada por Oteiza, cuando levanta las esquinas de los collages de Picasso hasta la altura de los relieves. El resultado será un cuerpo de menor densidad al dejar entrar en él campos compuestos también por espacio exterior, un viaje entre el collage, la pintura, el relieve y la escultura. Y con las esquinas como protagonistas, unas esquinas que por cierto no existen en las maquetas de vidrio de Jorge Oteiza.

Malevitch arrastrará después las formas del experimento de Tatlin, con su propio espacio o aire intersticial adherido, para volver a colocarlas sobre el plano.

Oteiza, sirviéndose del espeso y paralizante vidrio scheerbartiano, tratará de agitar las formas livianas e inestables por medio de la luz, para reintegrarlas después a la pared, al muro, siguiendo un procedimiento paralelo a los de Tatlin y Malevitch. Pero en este caso, además, cada una de las formas plásticas hace valer su facultad de llevarse consigo sus coordenadas individuales para poder orientarse y moverse allí, mientras vive fuera de su universo de referencia. Se construye así lo que podríamos llamar una *arquitectura en fantasma*, en el sentido en el que Rafael Sánchez Ferlosio aplica la expresión *presente en fantasma* al mundo de los cuentos. Es decir, Oteiza puede hablar con propiedad de sus construcciones como muros,

paredes o secciones porque lo que él induce en las maquetas es un fantasma arquitectónico que está en alguna parte pero cuya relación con el aquí y ahora de una arquitectura real, como de nuevo indica Ferlosio citando la teoría del lenguaje de Karl Bühler, es de una naturaleza que no puede definirse. Y Jorge Oteiza convoca ese fantasma arquitectónico por medio de la luz y las superposiciones del cristal que le permiten crear ese nuevo territorio hiperdimensional.

Pero, aunque alguna de las piezas pudiera sugerirlo, las maquetas de vidrio nada tienen que ver con una caja o con un cubo porque, si es cierto que poseen profundidad, las otras dos dimensiones no son conmensurables con ella ya que configuran un plano extenso que se reafirma en la irregularidad de sus bordes. Se trata de construcciones abiertas con posibilidades ilimitadas de extensión horizontal, las cualidades propias de un plano, mientras que existen límites muy severos para la profundidad inducida a través del cristal y de la luz. La irregularidad de los bordes impide, además, la existencia de esquinas e insiste en esa cualidad que caracteriza a las formas livianas, flotantes y dispersas.

En el universo estratificado y cristalino que Oteiza dispone como soporte de tales formas, cabe ahora preguntarse cuál puede ser el significado de la flotación en el contexto de la pintura. Flotar supone mantenerse en equilibrio en la superficie de un líquido, o bien ocupar una posición libre sin estar sujeto por

nada ni por nadie en un medio con profundidad. Pero, en este caso, también la flotación podría ser el movimiento mismo que tiende a llevar al objeto a la superficie límite de ese medio profundo, donde cesará cualquier movimiento que no sea el que tiene lugar dentro de esa misma superficie.

Sólo utilizando una serie de estratos cristalinos es posible construir un cuerpo con profundidad y mantener al mismo tiempo las formas flotando en cada uno de los planos que lo componen, de esta manera busca el cuerpo tridimensional la libertad de sus formas que garantiza el plano frente a la rigidez y parálisis del espacio. En el terreno de la arquitectura, las paredes de los edificios se han hecho cada vez más complejas, incorporando además de la estructura y el cerramiento todo tipo de instalaciones, dejando sin contenido al espacio interno. El siguiente paso ha sido convertir el edificio entero en pared, ya que la primacía del cristal o cualquier otro material capaz de reproducir sus efectos, como profetizó Paul Scheerbart, no está en cuestión. Un edificio concebido como superposición de planos garantiza, más que cualquier otra disposición, su libertad y su movilidad. Al protagonismo del plano horizontal de la planta le siguió la superposición de estratos horizontales en los edificios altos, después vendría el predominio de los planos verticales, de las construcciones formadas por sucesiones de gruesos estratos o series de fachadas paralelas que se confunden con las secciones. Por este camino, los estratos ganarán la

oblicuidad o la curvatura e incluso volverán a ser horizontales, pero libres ya de las connotaciones funcionales de la planta. El cristal ciertamente encierra y atrapa pero, como demuestra el vidrio de Scheerbart clausurando sólo las fachadas de los edificios, siempre permite a sus habitantes salir por la parte de atrás. Las láminas cristalinas pasan a ser así plataformas de emigración o huida de las formas hacia otros lugares, quizá hacia ese mundo de fantasía al que se refiere Ferlosio y que no por casualidad está indisolublemente unido a la arquitectura de cristal. Las más activas experiencias contemporáneas en el terreno arquitectónico han vuelto al plano o a la superposición de planos, como el territorio más propicio a sus demandas de libertad formal. Y Jorge Oteiza, que sabía todo esto hace casi medio siglo, convocó al fantasma de la arquitectura cuando observó bajo la luz unos cuantos vidrios que había colocado unos sobre otros y que cabían en la palma de su mano.

María Teresa Muñoz, Madrid 2000.

El título hace referencia al texto que se menciona, contenido en "El alma y la vergüenza" de Rafael Sánchez Ferlosio (Ediciones Destino, Barcelona 2000), Parte II: Diversiones.

CIRCO M.R.T. Cosp. Rios Rosas nº 11, esc. A, piso 6º, 28003 MADRID. Editado por: Luis M. Mansilla, Luis Rojo y Emilio Tuñón