

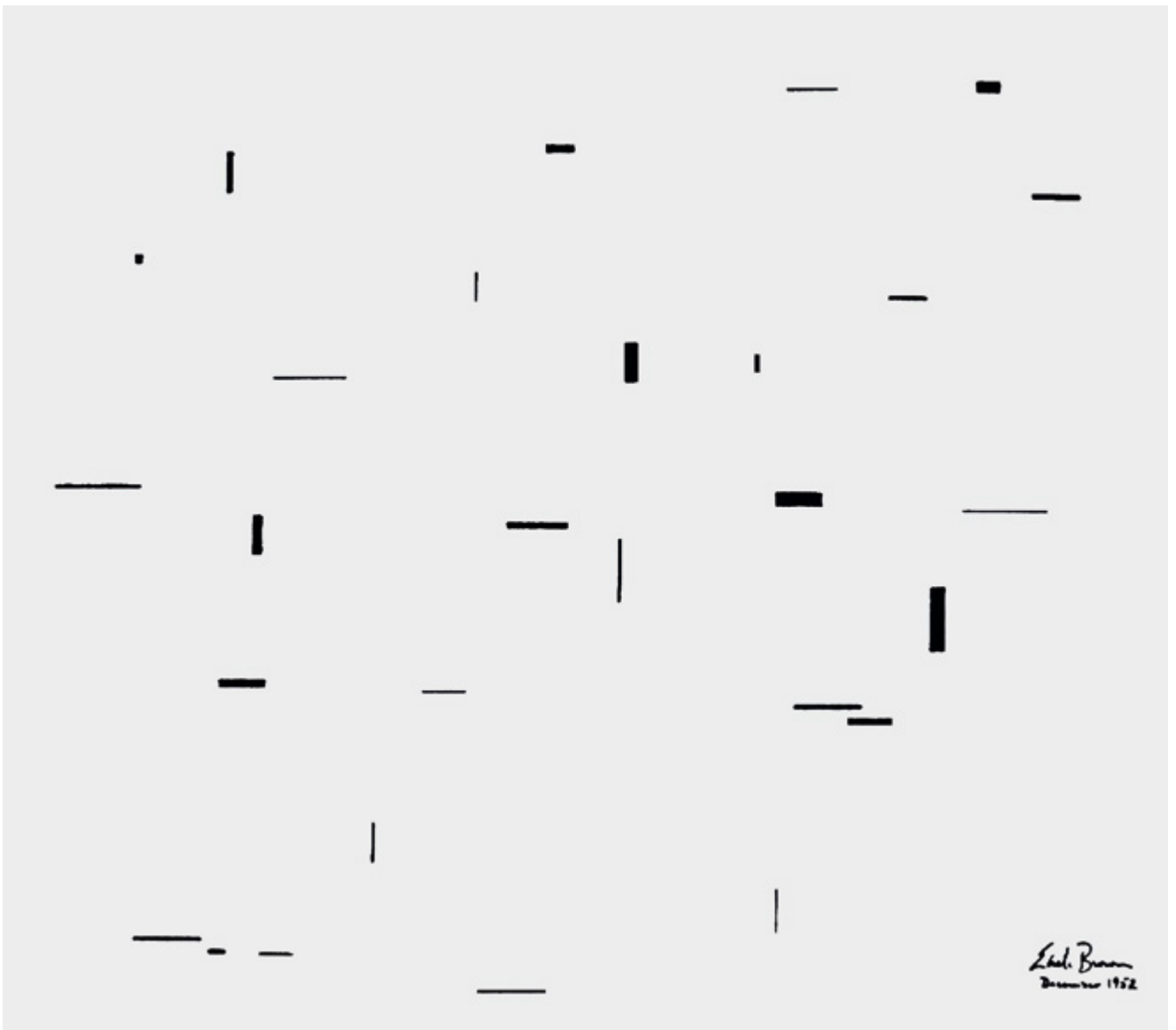
EN TORNO A UNA PARTITURA DE EARLE BROWN

Javier Boned Purkiss

AÑOS CINCUENTA; INDETERMINACIÓN Y ALEATORIEDAD

Muchas de las experiencias artísticas llevadas a cabo en los años cincuenta y sesenta del siglo pasado, aunque participaron de la racionalidad, pusieron en entredicho su hegemonía absoluta, ya fuera por la presencia complementaria de facultades aparentemente contradictorias, ya fuera por la integración de supuestos aparentes de una nueva unidad. La razón fue concebida como un mero componente, como una posibilidad parcial de una conciencia total, que se esforzaron por cultivar. Las diferentes disciplinas artísticas comenzaron a difuminar sus propios límites, a ligarse entre sí mediante un sistema de condicionamientos muy ramificado, y los niveles más sutiles de su actividad se desarrollaron en el seno de un espacio «abierto», donde se descubrieron nuevos grados de autonomía, que propiciaron la aparición de nuevos desarrollos y evoluciones disciplinares. En el arte, en general, creció infinitamente el número de posibilidades combinatorias en su composición, tanto como las de libertad de elección y de decisión. Las obras, sus representaciones, nos mostraron las huellas en hueco de una posibilidad fundamental constituyéndose como los anuncios velados de una realidad latente. Así, una forma nueva tan sólo podría aparecer por el hecho de preexistir en estado virtual, potencial, entre los pliegues de una combinación todavía sin ensayar, pero siempre realizarse si se cumplieren las condiciones pertinentes.

En la música aparecieron nuevos conceptos sobre lo indeterminado y aleatorio en la composición. Como nos comenta el profesor Federico Soriano, «...la estrecha relación entre las formas de representar el pensamiento musical, ritmos y signos, y el propio resultado sonoro ejerció un control férreo sobre la evolución y desarrollo del pensamiento musical. Supuso un cierto condicionante preventivo sobre el nacimiento de nuevos sistemas sonoros. Resulta evidente que ciertos planteamientos vanguardistas que arrancaron planteando subvertir melodías, sonidos, etc, necesitaran modificar la manera en que se fijaban los signos musicales sobre el papel. Así, en unos casos, donde lo que se primaba eran los sonidos frente a la composición, las partituras adquirirían el aspecto de un puro esquema, tanto más sumario y simplificado cuanto más indiferente es a su realización sonora. Una partitura se parecerá entonces a una colección de signos ambiguos, que no tienen un significado preciso o unívoco, junto a una amplia lista de traducciones de los mismos. En otros casos, donde el tiempo o la duración será el objeto de intervención musical, la traducción que cada nota mantenía tradicionalmente dejó de aplicarse, apareciendo nuevas convenciones. Las marcas que traducen tiempos y ritmos no son correlativas con unidades de medida sino con indicaciones aproximadas, pudiendo incluso depender de factores externos o de otras partes de la ejecución. Interesa más dar unas pautas de montaje o ejecución que definir exactamente el resultado. Las parti-



EARLE BROWN. PARTITURA *DECEMBER 1952*

turas se llenan de signos que transmiten gestos ejecutivos o acciones instrumentales encargadas de producir el indeterminado resultado sonoro deseado. Son partituras paralelas a la escritura de acción... basadas en la libertad que el compositor otorga al intérprete. Así las partituras se han convertido en catálogos a-significantes que el artista decodifica como quiere. Puede inventarse nuevas posibilidades, otros órdenes, incluso tiene libertad para elegir el instrumental.»¹

Resulta indudable el atractivo plástico de estas partituras, que nos remite al orden de la plástica moderna antes comentado. Son generadoras de ideas, de gran potencia catalizadora.

Existe un elemento común entre ellas; la desaparición de un concepto lineal del tiempo, y por tanto el fin de las construcciones narrativas. La definición espacial propuesta por sus cortes, límites o suturas, quedará indefinida, puesto que en el espacio topológico que representan no existe definición de la forma. No hay rupturas, tan solo encajes y entrecruzamientos.

Determinados compositores como Earle Brown, músico norteamericano que vivió entre 1926 y 2002, y que perteneció a la Escuela de Nueva York (grupo que también incluyó a John Cage, Christian Wolff y Morton Feldman), desplegó una particular y amplia exploración mu-

sical, una cierta noción de «impermanencia» influida por las experiencias de artistas como Alexander Calder y Jackson Pollock. Desde esta vertiente americana se impulsó el camino de la indeterminación y de la aleatoriedad en la interpretación de las obras musicales, que convirtieron su soporte gráfico en auténticos jeroglíficos e ideogramas de todo tipo.

La obra más conocida de Brown, *December 1952*, presentaba una partitura gráfica formada tan sólo por líneas verticales y horizontales de ancho variable. El rol del intérprete consistía en interpretar la partitura de manera visual y traducir la información gráfica en música. El propio Brown sugirió que este espacio bidimensional fuera pensado como tridimensional, imaginando un movimiento dentro de él. *December 1952* formaba parte del ciclo *Folio and Four Systems*, compuesto entre 1952 y 1954, un ciclo que representó la culminación de los primeros experimentos de Brown con la notación gráfica y la instrumentación variable. *October 1952*, *November 1952*, *March 1952*, *March 1953*, *Trio for Five Dancers* y *Four Systems* fueron el resto de piezas que conformaron el ciclo. Aunque Brown no continuó trabajando con la notación gráfica después de estas obras, su imagen como compositor quedó asociada a este tipo de música debido al impacto que provocó *December 1952*. Lo cierto es que el uso de la notación gráfica fue sólo el primer paso en la búsqueda de una compleja dialéctica entre apertura y determinación, respecto a la cuota de creatividad que debía tener el intérprete.

«*December 1952* es la aplicación más extrema de la indeterminación, posiblemente el primer ejemplo de una partitura musical completamente gráfica. Esta hoja, de diseño puramente abstracto, sin indicaciones musicales convencionales de ningún tipo, no se diferencia de las pinturas no figurativas que el músico debe interpretar musicalmente. Las breves instrucciones que aparecen solamente especifican que la pieza está compuesta para «uno o más instrumentos y/o productores de sonido» y que la partitura puede ser «interpretada en cualquier

dirección, desde cualquier punto del espacio definido, con cualquier duración de tiempo e interpretada desde cualquiera de las cuatro posiciones rotativas existentes en cualquier secuencia». La partitura es un punto de partida para una improvisación esencialmente libre y es bastante posible, incluso probable, que dos interpretaciones de la obra tengan muy poco en común. (La exclusiva utilización de líneas cortas y derechas, de anchura variable, podría sugerir las mismas indicaciones musicales para los distintos músicos, pero cualquier parecido resultante sería tan general como evitar un sentido preciso de la identidad compositiva.)²

Respecto a *December 1952*, el mismo Earle Brown nos explica que «... se trata de elementos en el espacio, entendiendo este como una infinitud de direcciones desde una infinitud de puntos (...) La partitura se convierte en una imagen de este espacio en un instante, que siempre deberá considerarse irreal o transitorio (...) Un intérprete deberá poner todo esto en movimiento, y ser consciente de cómo el movimiento entra en él (...) La composición se puede realizar en cualquier dirección desde cualquier punto del espacio definido durante cualquier periodo de tiempo, y se puede realizar en cualquier secuencia (...) En la ejecución el grosor indica la intensidad relativa y/o el uso de clústers instrumentales (...) El grosor relativo y la longitud de los eventos sonoros son funciones de su posición conceptual en un plano perpendicular al plano vertical y horizontal de la partitura. En último término, todas las características del sonido y sus relaciones entre sí están sujetas a una transformación y modificación continuas (...) Se pretende principalmente que la ejecución se realice directamente a partir de esta «implicación» gráfica (una para cada intérprete) y que no se produzca una definición preliminar adicional de los eventos sonoros, salvo el acuerdo sobre el tiempo total de ejecución. El evento sonoro no se define, siempre que el sistema impuesto esté implícito en la partitura y sus instrucciones.»³

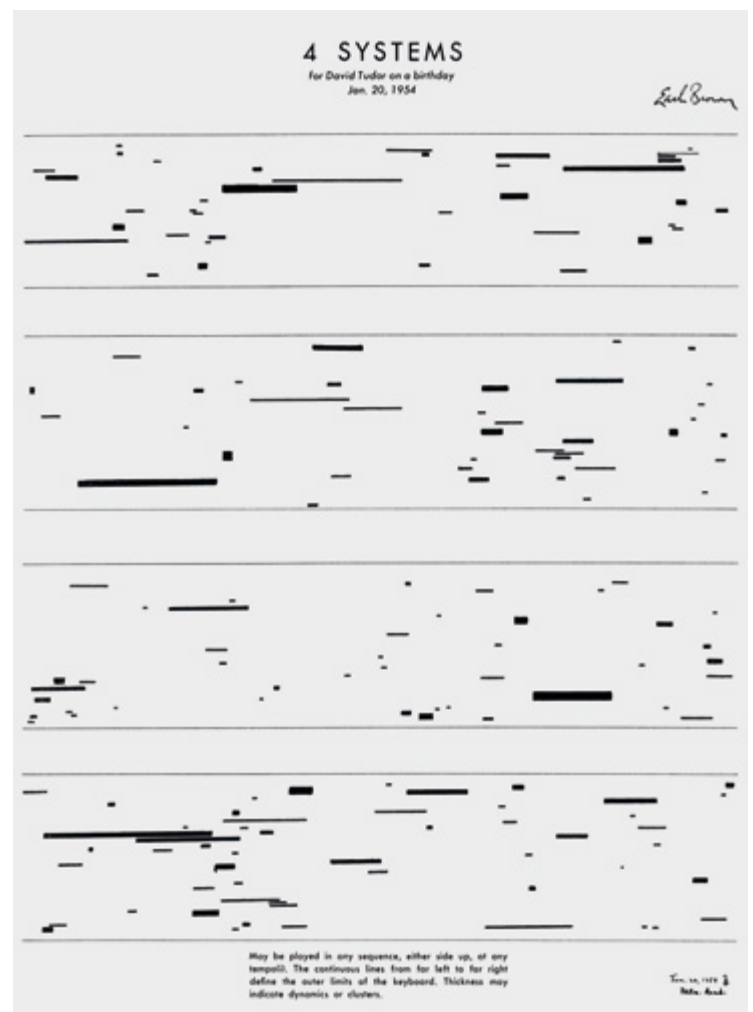
Estas ideas están basadas en el concepto de que el tiempo es la dimensión real que existe en la música cuando esta se realiza, siendo por naturaleza un continuo infinitamente indivisible, no habiendo ningún sistema métrico de notación que sea capaz con exactitud de indicar todos los puntos posibles de este continuo, pudiendo el sonido comenzar o finalizar en cualquier lugar a lo largo de esta dimensión temporal. Del mismo modo, se estima que todas las características del sonido (frecuencia, intensidad, timbre...) son también continuos divisibles e inmensurables.

Esto implica, sin negar la eficacia que pueda poseer un sistema escalar aproximado, que tratar directamente con la experiencia de un continuo en su misma indeterminación puede propiciar que el ojo y el oído, en sus aspectos no cuantificables, puedan convertirse en una experiencia compatible con la «no medida». Se justifica así una notación gráfica ambigua ocupando el lugar de la partitura tradicional, y que, junto a unos actores comprensivos y atentos, podrá catalizar y activar una experiencia de continuo sonoro.

Se trataba pues de producir situaciones gráficas, cuyas implicaciones involucrasen la respuesta del artista intérprete o ejecutante como un factor conducente a múltiples realizaciones características de la obra, entendida como un evento sonoro audible. Estas notaciones eran puntuaciones móviles sujetas a la manipulación física de sus componentes, de lo que resultaba un número indeterminado y desconocido de realizaciones diferentes, integrales y válidas. Era necesario un enfoque conceptual «móvil» para elementos gráficos básicamente fijos, estando éstos sujetos a un número infinito de ejecuciones a través de las respuestas inmediatas de un intérprete, que debería reaccionar a estos estímulos gráficos ambiguos (aunque siempre relativos a las condiciones de participación en la ejecución, descritas por el compositor). Así, lo «aleatorio» «...se empleaba para aquellas músicas en las que el compositor dejaba al azar, o al arbitrio del intérprete (no siempre

coinciden las dos cosas) algunos elementos de la partitura, procedimiento que, por otra parte, ya estaba presente en la música del pasado como ocurre, por citar un ejemplo obvio, en las cadencias de los conciertos clásicos y románticos o en las improvisaciones. Pero la aleatoriedad moderna se refiere a otros procedimientos basados en decisiones que el intérprete deberá tomar escogiendo entre varias posibilidades combinatorias de elementos durante la ejecución, o en la influencia de nuevas grafías según un variable grado de indeterminación de la escritura (...) La

EARLE BROWN. PARTITURA 4 SYSTEMS, 1954



superposición de metros irracionales de distinta naturaleza, la sucesión continua de distintos compases, con bases muy distintas compás a compás, la pulverización de los sistemas de indicación dinámica que querían alcanzar una diferenciación extremadamente sutil, poco objetivable en la realidad, el cambio de velocidades metronómicas a cada compás, o en medio de ellos, todos fueron manierismos muy habituales en los momentos avanzados del serialismo integral que ocasionaban una grave distorsión entre la exactitud plasmada en el papel por el compositor y la realización práctica de la misma.»⁴

Otra obra gráfica importante de esta música indeterminada fue la partitura *4 Systems*, de

1954, cuyas condiciones concretas de ejecución indicaban que «...puede ser tocado en cualquier secuencia, en cualquier lado, hacia arriba o en cualquier tiempo. Las líneas continuas de derecha a izquierda definen los límites externos del teclado. Los grosores pueden indicar dinámicas o clústeres».⁵

A Earle Brown la posibilidad de escoger entre diversos caminos musicales le interesaba más que el empleo del azar puro, así que éste sólo tuvo un efecto en el grafismo de sus más tempranas composiciones. En obras posteriores, Brown determinó la instrumentación y escribió partituras con una consideración gráfica del tiempo expresado en trazos y que, junto con otro tipo de fuentes análogas, desarrolló un tipo de escritura basada en la posición visual, donde la adscripción de unidades de tiempo a las páginas o a los sistemas sustituyó muchas veces a los compases, con indicaciones de tiempo donde no existía una correspondencia entre la escritura y la duración real. Una suerte de «aleatoriedad controlada» a través de estructuras formales que dejaban algunas zonas de flexibilidad a los intérpretes. Todas ellas tenían capacidad para combinarse de diferentes maneras y en distinto orden de tal modo que la sustancia musical no cambiara, pero sí la forma de presentarse, en una clara correspondencia (desde la sonoridad) con las formas «móviles» que Calder confirió a sus esculturas.

Para Brown, y sin perder una identidad básica, la obra debía ser única en cada interpretación responsabilizando a los intérpretes de sus resultados, obteniendo de ellos una mayor espontaneidad e implicación. Desarrolló así el concepto de «forma abierta», el mismo que adoptaron en Europa compositores como Boulez y Stockhausen. Ese concepto alcanzó la madurez en los años sesenta, y confluó, aproximadamente en los mismos años, con las ideas sobre la poética de «obra abierta», término acuñado por el semiólogo Umberto Eco, forma de hacer que tenderá a proponer al intérprete actos de libertad consciente, a colocarlo como centro

LE CORBUSIER. NOTRE DAME DU HAUT, RONCHAMP, 1950-55. ALZADO SUR



LE CORBUSIER. NOTRE DAME DU HAUT, RONCHAMP, 1950-55. ALZADO NORTE



activo de una red de relaciones inagotable entre los cuales él mismo deberá instaurar la propia forma, sin estar determinado por una necesidad que pudiera derivarse de los modos definitivos de organización de las obras. Estas van a permanecer inagotables y abiertas en cuanto ambiguas, ya que se ha sustituido un mundo ordenado de acuerdo con leyes universalmente reconocidas por un mundo fundado en la ambigüedad. Nos indica Eco que «...esta nueva poética propone estructuras artísticas que exigen un particular compromiso autónomo del usuario, a menudo una reconstrucción casi siempre variable, del material propuesto, y refleja una tendencia general de nuestra cultura hacia procesos en los que, en vez de una secuencia unívoca y necesaria de acontecimientos, se establece un campo de probabilidad, una «ambigüedad» de situaciones capaz de estimular actitudes de acción o de interpretación siempre distintas».⁶

Pero la evolución de estos conceptos en los movimientos posteriores a la Segunda Guerra Mundial demostraría que «...la superación o ruptura habría sido confiada a la utilización diversa y exagerada de los componentes mismos que conformaban tal espacio. Cada recurso, fuerza o trama, que entraba a definir y cualificar las tensiones que especificaban el espacio moderno se haría explícita, se multiplicaría o independizaría del conjunto que anteriormente formaban. De alguna manera se habían evidenciado fuerte y autónomamente. Lo que era abstracto se volvía explícito. La mayor diferencia que conscientemente se consiguió imponer frente al movimiento moderno quedó establecida en el modo en el cual se ejerció el control sobre el orden interno. La cohesión de todos los elementos que intervienen en la definición espacial, que en la modernidad se establecía por un libre juego de fuerzas abstractas, vuelve a volcarse sobre un objeto o una ley ajenos al edificio (...) El espacio evolucionado adquiere su condición unitaria cuando se relaciona con lo que está fuera de él, con lo urbano, con la condición volumétrica. Los huecos que enlazaban varios



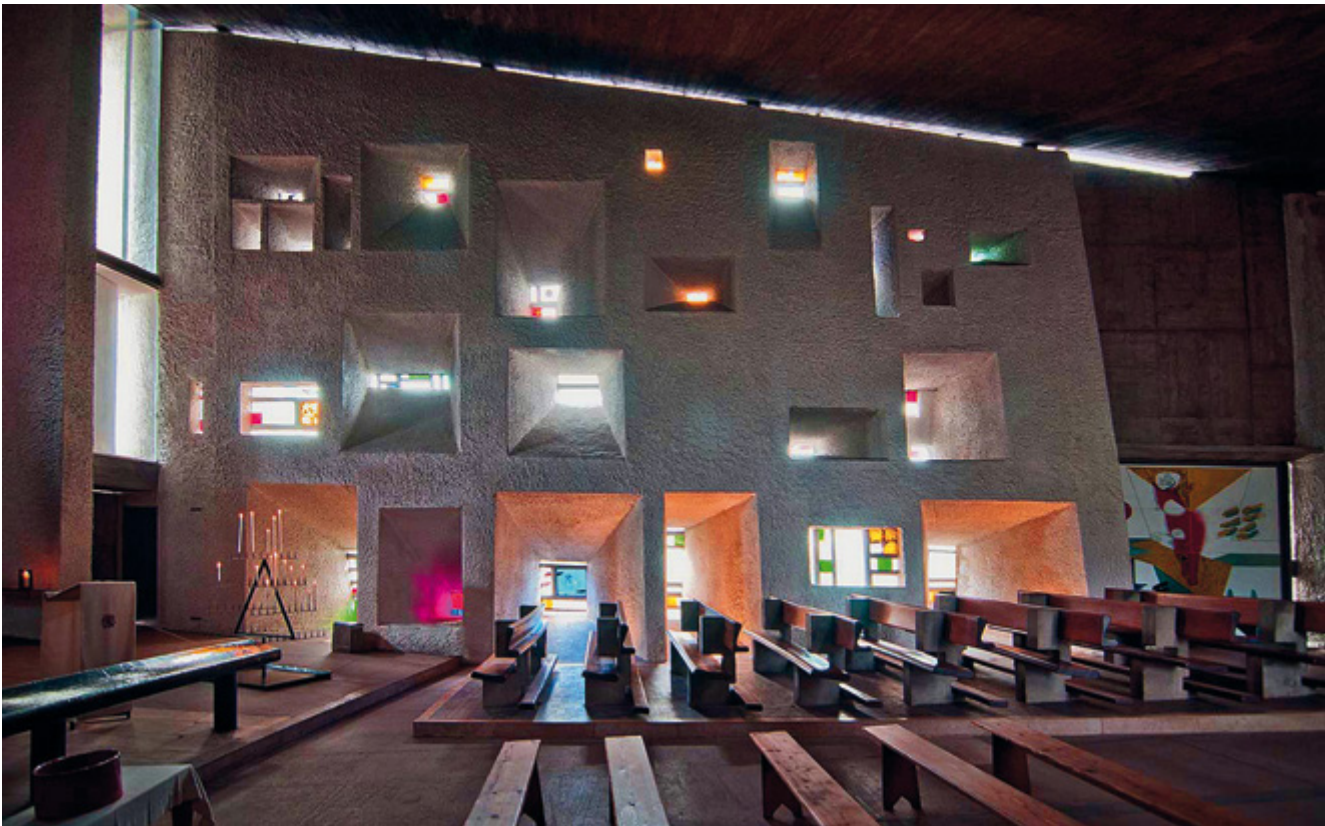
LE CORBUSIER. NOTRE DAME DU HAUT, RONCHAMP. 1950-55. ALZADO SUR. RECREACIÓN DEL AUTOR



LE CORBUSIER. NOTRE DAME DU HAUT, RONCHAMP. 1950-55. ALZADO NORTE. RECREACIÓN DEL AUTOR

niveles acaban por convertirse en plazas urbanas dentro de los edificios».⁷

Observemos a este respecto la Iglesia de Notre Dame du Haut, en Ronchamp, Francia, (1950-55), del arquitecto franco-suizo Le Corbusier. Este edificio coincide casi exactamente en el tiempo con la producción de las partituras de Earle Brown a las que nos hemos referido anteriormente. En sus fachadas norte y sur encontramos unos huecos que ofrecen una gran similitud con la configuración gráfica de las partituras del músico americano. Vemos que esta poética, esta nueva forma de ordenar las cosas, se aplica en este caso a la arquitectura para significar una realidad espacial basada en una cier-



LE CORBUSIER. NOTRE DAME DU HAUT, RONCHAMP. 1950-55. INTERIOR

ta indeterminación, sobre todo en lo referente a las relaciones interior-exterior. Todos estos huecos de diferentes tamaños son incapaces de trasladarnos a un orden interno concreto, produciéndose una situación de ambigüedad que dificulta la comprensión del edificio.

Por un lado, el orden de los pequeños huecos rectangulares aparece como independiente con respecto a la estructura formal de volúmenes articulados que presenta esta arquitectura. La expresividad barroca de sus formas, sus concavidades y convexidades, su marcado carácter escultórico, parece que no dialoga demasiado con la composición plana y abstracta de estos huecos, que se ofrecen como un lenguaje distinto, marcadamente plano y de gran aleatoriedad en su disposición. Además, en el caso del alzado sur algunos de estos huecos se nos presentan abocetados, haciendo notar sus distintas profundidades respecto al mismo muro donde se insertan, añadiendo un nuevo factor de incertidumbre, mientras que los pertenecientes al alzado norte se comportan de forma más capilar y superficial. En ambos casos se hace imposible

deducir cual va a ser su traducción espacial interior, en qué se traducirá esa discontinuidad aleatoria que nada tiene que ver con la concepción general de la obra.

La contradicción se agudiza si comprobamos que en el caso de la fachada norte estos huecos no tienen especial relevancia en el interior, pues irán destinados a iluminar estancias y espacios de servicio, muy poco significativos para la percepción espacial.

Sin embargo, en la disposición del alzado sur, y una vez en el interior, estas pequeñas ventanas de color cualifican absolutamente el espacio, dotándolo de vida y simbolismo. Las perforaciones son profundas, y con un ángulo que permite que la luz entre de forma directa. Cada ventana ilumina de forma distinta debido a su tamaño, posición en el muro y color del vidrio. La luz ingresa creando un patrón moteado, similar a lo que ocurre cuando se miran las estrellas. Es cambiante, múltiple, las distintas horas del día van produciendo luminosidades diferentes. Es justamente la aleatoriedad del conjunto, su desorden aparen-

te, lo que favorece que el espacio adquiera su singularidad.

Debido al grosor del muro y al abocetado de los huecos, cada elemento ilumina de forma específica, actuando como difusor dependiendo del ángulo del abocetado interior. A pesar de su espesor, este muro aloja en su interior una estructura portante de pilares, que se manifiesta tan sólo en la pequeña grieta superior.

En cualquier caso, esta composición va a implicar, (sin negar la eficiencia que tendría un sistema de huecos tradicionalmente dispuestos en cuanto a ritmo, proporción y dimensiones respecto al espacio al que servirían), que tratar directamente con la experiencia espacial y plástica de lo continuo basada en una cierta indeterminación puede propiciar que el espacio arquitectónico, en sus aspectos no cuantificables, se convierta en una experiencia compatible con la percepción de la «no medida», al igual que lo hacía la música indeterminada. Se justifica así una disposición ambigua de los huecos ocupando el lugar de la partición tradicional, que podrá activar una experiencia de continuo espacial.

Llegamos así a la idea primordial de esta búsqueda poética de Le Corbusier en Notre Dame du Haut, que puede resumirse en una cierta necesidad de destrucción (o de desaparición) de toda estructura inmanente, procedente de la vanguardia cubista. Se trata de dominar un material con operaciones complejas, pero manteniendo el azar, introduciéndolo de forma controlada. Por ello la gran habilidad del arquitecto (como del compositor) estribará en absorber este azar, domesticar su potencial y obligarlo a rendir cuentas.

Paradójicamente, se utiliza el grosor del muro para cualificar un espacio cuya iluminación tradicionalmente era conseguida a través de grandes paños de vidrio. Podríamos considerar este «rosetón de-construido» como el deseo de incluir lo fragmentario en cuanto portador de una nueva poética, de interpretación más libre, y que aporta el matiz de lo individual y de su relación con lo análogo como forma principal de composición.

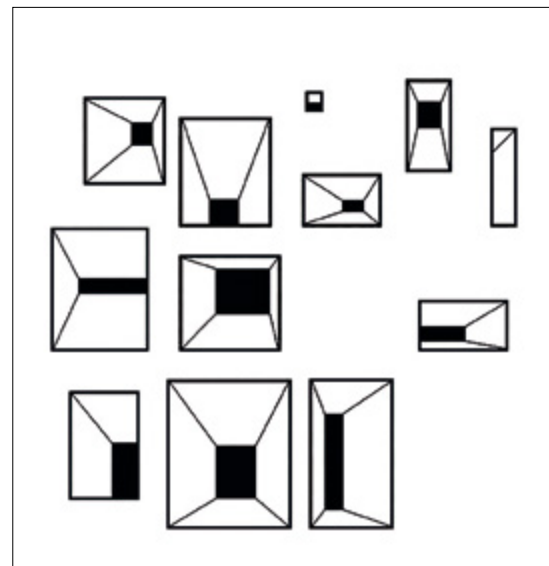
Se produce una temporalidad añadida, una «musicalización» de una parte del objeto, disolviéndose en un nuevo orden fragmentado que contribuirá de forma singular a una síntesis final en la percepción completa del espacio. El «todo» (el espacio interior) se percibe finalmente como un resultado de agrupación de partes, pudiendo distinguirse a su vez cada una de ellas en su individualidad. Esto implica un orden de relaciones, de corte estructural, una red articulada justamente a través de las pequeñas diferencias formales que producen una tensión controlada. Como en la vanguardia cubista, el orden antiguo se ha roto, y se ha reorganizado en una nueva concepción espacio-temporal.

Este camino fue el que se inició con las vanguardias modernas europeas de principios del siglo veinte.

MODERNIDAD Y TEMPORALIDAD ESTÉTICA

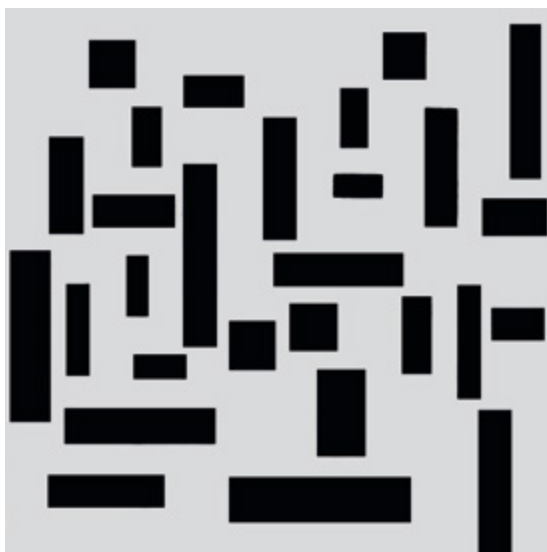
La plástica desarrollada por las vanguardias modernas estuvo básicamente representada por la evolución desde el *fluir* continuo impresionista

LE CORBUSIER. NOTRE DAME DU HAUT, RONCHAMP. 1950-55. HUECOS DE LA FACHADA SUR. INTERPRETACIÓN DEL AUTOR





THEO VAN DOESBURG. *COMPOSICIÓN VII. THE THREE GRACES*, 1917



THEO VAN DOESBURG. *COMPOSICIÓN VII. THE THREE GRACES*, 1917. INTERPRETACIÓN DEL AUTOR

hacia una abstracción cubista de pulsaciones entrecortadas, múltiples, un tejido de vibraciones distintas y entremezcladas.

Perdida o muerta la fe en la armonía, en el centro regulador, en la idea global y unificadora que alimentaba el arte clásico, la complejidad estribaría en descifrar los órdenes parciales de

los distintos elementos, las relaciones insospechadas a las que éstos indefectiblemente darían lugar. El universo se volvería expansivo e intensivo, probabilístico, aleatorio incluso en proporciones razonables, dejando entrever un cierto concepto de orden. No consistiría únicamente en estados de tensión, en luchas de opuestos, sino en la aparición de una multiplicidad, pudiendo incluso desaparecer la forma reveladora para la percepción del orden reinante.

Podemos hablar de esta plástica como una «polimelodía temporal» donde el mismo espacio iba a modelarse según esta peculiar articulación. El tejido temporal cubista procedería por saltos bruscos, de imprevisible amplitud, derivado de la misma esencia de los elementos que lo conformaban. Sus características podrían definirse como una alteración de la sucesividad, deformando sus unidades el sentido de la sucesión natural, apareciendo una polirritmia de líneas temporales, en una articulación irregular, cuántica.

Como puntualiza el profesor J. D. Fulano, «...el hecho derivado de la aparición de posibilidades estéticas en las formas más simples, conllevó como consecuencia un elementalismo compositivo. El descubrimiento de las posibilidades de estos elementos simples tuvo como resultado el abandono total de los aspectos representativos. A ello contribuyó en gran manera el neo-plasticismo, en cuanto la exacerbación de los factores tempo-espaciales. Si Mondrian representó el máximo grado de decantación del cubismo a través de un elementalismo estable, sería Van Doesburg el que desarrollaría un elementalismo dinámico, estructurando y estableciendo las nuevas implicaciones volumétricas y espaciales de las configuraciones bidimensionales».⁸

Las limitaciones del material y su tratamiento casi ascético, a pesar de haber sido capaz de producir una gran cantidad de matices, recuerda el orden de construcción más consistente a partir del cual se puede generar un edificio, y sin aplicar nada de un patrón que in-

cluye repeticiones, simetría u otros factores de ordenamiento.

Tampoco hay evidencia de un orden explícito; aunque esta composición parece no tener ningún sistema, todo se mantiene unido en principio por un sentido del ritmo, aunque sea demasiado complejo para ser reconocible como tal. Se puede considerar un «ritmo libre».

Tenemos pues una composición en la que cada lugar se ensambla a partir de una disposición única de elementos, de modo que el todo se ha convertido en una demostración de cuánta variedad se puede lograr con tan poca diferenciación en el material

Estos elementos simples son dispuestos según fórmulas dinámicas, equilibrios tensionales, concebidos a la manera de la música, para que su propia entidad fuera surgiendo en el desarrollo temporal del sujeto. La obra va a ir «apareciendo» en todos sus aspectos, según relaciones geométricas que denotarán una profunda disonancia interna entre continuidad y discontinuidad, intentando conseguir la primera con los medios de la segunda. Se trata de una nueva armonía basada en la organización de elementos primarios, en la multiplicidad de contrastes, un equilibrio de tensiones que alternan el equilibrio y el reposo.

Aquí la modernidad se planteó la valoración de sus elementos en el tiempo, dando lugar a la aparición de realidades bajo puntos de vista nunca considerados, condicionando la creación de nuevos valores de consonancia, más ricos que las composiciones dependientes de simetrías, ritmos y ejes, y cuya referencia atractiva unitaria y ordenadora, encadenaría su desarrollo a una valoración dinámica mucha más restringida.

Paralelamente, y en lo que se refiere a la reflexión sobre el espacio arquitectónico establecida en el seno del movimiento moderno, se plantearía una extensión superficial, resuelta por su organización planimétrica. Las diferentes vanguardias incluyeron el tiempo en la definición plástica del espacio, y el volumen

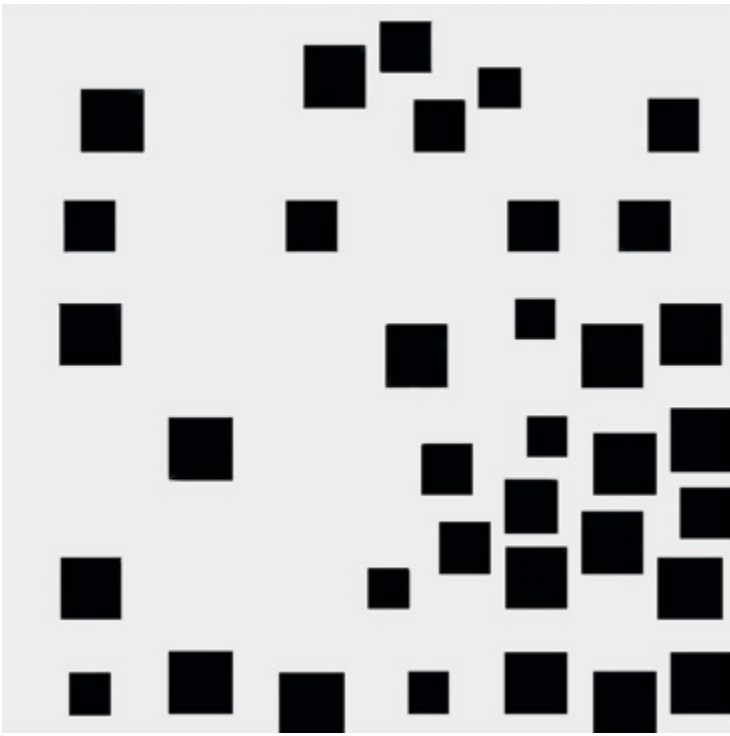
moderno se iría construyendo por superposición de plantas libres, plantas que se fueron fragmentando en aras de una mayor complejidad espacial, incluyendo lo no cerrado, lo fragmentario, lo diáfano, la fluidez ininterrumpida.

En este ámbito de pensamiento, la ciencia y el arte del siglo veinte pueden comenzar a entenderse como orden dentro del desorden, el caos entendido como presencia, no como ausencia. Para K. Hayles: «...caos como precursor y aliado del orden, no como su opuesto. Aparición espontánea de auto-organizaciones que emergen en medio del caos, estructuras dispersas que surgen en los sistemas desequilibrados en los que se da una producción entrópica alta. Por otra parte, siempre existe un orden oculto en los sistemas caóticos».⁹

Caos no como estructura verdaderamente aleatoria, ya que está demostrado que contiene estructuras muy codificadas que se conocen como «atractores extraños». El lenguaje ya no será un vehículo por medio del cual se transmita un objeto, sino más bien el objeto mismo.

SANAA. ESCUELA DE DISEÑO DE ZOLLVEREIN ESSEN, ALEMANIA, 2003-2004. EXTERIOR





SANAA. ESCUELA DE DISEÑO DE ZOLLVEREIN ESSEN, ALEMANIA, 2003-2004. ALZADO NORTE. RE-CREACIÓN DEL AUTOR



SANAA. ESCUELA DE DISEÑO DE ZOLLVEREIN ESSEN, ALEMANIA, 2003-2004. INTERIOR

La metodología repetitiva de esta nueva armonía hará germinar la sorpresa y el caos en lo que, paradójicamente, es un proceder regulado y predecible. El caos significa, para Kewin Power, «...la producción de lo impredecible no como ejercicio caprichoso sino como exposición rigurosa de indeterminaciones inherentes. Muestra una profunda ambivalencia con respecto a estructuras totalizadoras».¹⁰

Así, la realidad únicamente podrá ser percibida como forma parcial debido a la imposibilidad de mezclar determinadas representaciones con determinados aspectos reales. Las variaciones casuales serán intrínsecas a los sistemas impredecibles en esencia y sus representaciones nunca coincidirán con el comportamiento real del sistema.

ALEATORIEDAD CONTEMPORÁNEA

Este concepto de aleatoriedad sigue manifestándose en numerosas muestras de arte y arquitectura contemporáneas. Un ejemplo lo tenemos en la firma japonesa de arquitectos denominada SANAA (Sejima + Nishizawa y Asociados) con base en Tokio, fundada por Kazuyo Sejima y Ryue Nishizawa, y galardonada con el Premio Pritzker de Arquitectura 2010.

En la Escuela de Diseño Zollverein, Essen, Alemania, (2003-2004) estos arquitectos vuelven a plantear la idea de continuidad espacial basándose en la contradicción exterior-interior. La organización aparentemente casual de las aberturas —ventanas de tres tamaños diferentes— crean una inusual interacción entre el entorno y el interior. La posición de estas ventanas está definida por los programas interiores. Al variar las alturas del techo cada piso posee una atmósfera muy diferente. El edificio tiene cuatro pisos con techos de altura variable, así como un jardín en la azotea. La idea de utilizar plantas libres se desarrolló en el cumplimiento de las demandas hechas por las distintas funciones. La disposición de las ventanas en las paredes exteriores y la adecuada distribución de la iluminación garantiza la luz del día y las conexiones visuales para todos los lugares de trabajo.

Subyace aquí la idea de programa como estudio de la organización de una fenomenología de la experiencia. Para ello se utiliza una determinada configuración de la «masa» arquitectónica, potenciando su cualidad física y su aparición en distintas circunstancias.

El programa de la escuela se reparte entre las cuatro plantas del edificio, con alturas que varían entre los 3,60 y los 10,5 metros, encontrándose en la planta baja la recepción, la cafetería y la sala de conferencias, sobre las que están la zona de trabajo en grupo, los estudios de diseño y el área de proyectos, todo ello complementado con una biblioteca y seminarios en la segunda planta. Las zonas administrativas se colocan en la tercera planta y en la azotea dispone de un solárium. Este programa y su traducción espacial se produce desde la idea de flexibilidad, potenciando que cada individuo pueda entender el programa mediante su propia experiencia. Este modo de entendimiento resulta muy abstracto, por lo que no puede traducirse de manera identificable, es demasiado abstracto como para poder definido, debido al distanciamiento paradójico entre forma y función. De ahí que lo más importante sea el cómo se establecen las relaciones interiores.

«Sanaa se plantea el escepticismo respecto a los prototipos convencionales de relaciones humanas, y presenta sus incertidumbres, con una diversidad realista. No hay ninguna formalidad ni ninguna intención que se hayan creado mediante la interpretación de un programa. No hay clase ni jerarquía alguna.»¹¹

La composición de las fachadas y las aperturas practicadas, aparentemente de forma aleatoria y con independencia de función y orientación, no permiten la partición horizontal interna del edificio, por lo que nada asume una función predominante, ni la estética, ni la construcción, tan sólo el espacio continuo interior, en diálogo con la absoluta atomización de los huecos, que nos muestran ampliamente la relación con el exterior. Se da una idea de «coexistencia», de compartir conservando la máxima individualidad. Estamos ante una «...deconstrucción de divisiones y jerarquías convencionales. No es una deconstrucción estructural, es una nueva imagen para el siglo XXI.»¹²

Objetos muy simples, pero en realidad muy complejos, edificios en los que conviven intrínsecamente lo temporal y lo espacial, potencian-

do un comportamiento humano fundamentado no tanto en acciones separadas como en funciones relacionadas. Una aleatoriedad de la arquitectura contemporánea que se nos muestra como una dispersión de funciones en el espacio, abstractas, indeterminadas y fluidas. ●

BIBLIOGRAFÍA

- 1 SORIANO, FEDERICO. *Hacia una definición de la planta profunda, de la planta anamórfica y de la planta fluctuante*. Revista «El Croquis» (81-82), Madrid, 1997. Págs. 4-13.
- 2 MORGAN, ROBERT P. *La música del siglo XX*. Akal Ediciones, Madrid, 1994. Págs. 388-389.
- 3 BROWN, EARLE. *Folio and 4 systems*, en <http://www.earle-brown.org/works/view/12>
- 4 MARCO ARAGÓN, TOMÁS. *Pensamiento musical y siglo XX*. Fundación Autor – Sociedad General de Autores y Editores, Madrid, 2002. Págs. 354-355.
- 5 BROWN, EARLE. *Folio and 4 systems*, en <http://www.earle-brown.org/images/work/full.12.jpg>
- 6 ECO, UMBERTO. *Obra Abierta*. Barcelona, Ariel, 1979.
- 7 SORIANO, FEDERICO. Op. Cit., Págs. 4-13.
- 8 FULLAONDO, JUAN DANIEL. *Tonalidad ampliada*. Trabajo realizado en la Cátedra de Teoría del Arte de Víctor D'Ors, Cap. X. Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, Madrid, 1961.
- 9 HAYLES, K. *La revolución del caos*, Gedisa, Barcelona, 1993. Pág. 29.
- 10 POWER, KEVIN. *La visión del caos*, Catálogo *Palazuelo*, Ed. Museo Nacional de Arte Reina Sofía, Madrid, 1995, pág. 31.
- 11 ASEGAWA, YUKO. Revista *El Croquis* nº99, Madrid, 2000, pág.20.
- 12 ASEGAWA, YUKO, *Ibidem*, pág. 20.