

InVitalaCasa

ESTUDIOS DE ARQUITECTURA Y URBANISMO • JOURNAL OF ARCHITECTURE AND URBANISM

enero 2014 january

el territorio de la costa

the coast's territory

01



InVitalaCasa

ESTUDIOS DE ARQUITECTURA Y URBANISMO • JOURNAL OF ARCHITECTURE AND URBANISM

<http://invitalacasa.es/>

info@invitalacasa.es

Edita

Colegio Oficial de Arquitectos de Málaga

ISSN

2340-5562

Dirección

Francisco González Fernández

Daniel Rincón de la Vega

Consejo de redacción

José Ignacio Díaz Pardo, Universidad de Málaga

Juan Gavilanes Velaz de Medrano, Universidad de Málaga

Rafael de Lacour Jiménez, Universidad de Granada

Carmen Moreno Alvarez, Universidad de Granada

María Dolores Robador, Universidad de Sevilla

Ricardo Sánchez Lampreave, Escuela de Ingeniería y Arquitectura, Universidad de Zaragoza

Juan José Sendra Salas, Universidad de Sevilla

Juan Luis Trillo de Leyva, Universidad de Sevilla

Consejo científico

José Ignacio Linazasoro, Universidad Politécnica de Madrid

José Manuel López Peláez, Universidad Politécnica de Madrid

Raimund Fein, Hochschule Lausitz, Cottbus

Gaia Caramellino, Politécnico de Turín

Marco Trisciuglio, Politécnico de Turín

Diseño gráfico

Buenaidea (José Fernández Oyarzábal) y Daniel Rincón de la Vega

Maquetación

Daniel Rincón de la Vega

Diseño web

Olga Gómez Millón

Indice / Index

- 3** **Introducción**
Introduction
Rincón de la Vega, Daniel
- 6** **Arquitectura y paisaje. Definiciones para un modelo en el diseño del territorio turístico. Costa del Sol**
Architecture and landscape. Definitions for a model in touristic territory design. Costa del Sol
Royo Naranjo, Lourdes
- 18** **Escenografías del turismo: del *Regionalismo Crítico* al *Folclore Banalizado***
Tourism scenographies: from "Critical Regionalism" to "Banalised Folclore"
Nebot Gómez de Salazar, Nuria; Márquez Ballesteros, María José; Fernández Contreras, Raúl
- 32** **Serialismo y arquitectura. Arquitecturas de los años 1950-1960 y sus relaciones con la musica serial**
Serialism and architecture. Fifties' and sixties' architectures and its relations with serial music
Boned Purkiss, Javier

Serialismo y arquitectura. Arquitecturas de los años 1950-1960 y sus relaciones con la musica serial
Serialism and architecture. Fifties' and sixties' architectures and its relations with serial music
Boned Purkiss, Javier

SERIALISMO Y ARQUITECTURA

ARQUITECTURAS DE LOS AÑOS 1950-1960 Y SUS RELACIONES CON LA MUSICA SERIAL

RESUMEN

Planteamiento: Comprender los orígenes del serialismo musical en cuanto forma fundamental de producirse la música de vanguardia desde principios hasta la segunda mitad del siglo veinte, adentrándonos lo suficiente en el concepto de composición de sus dos compositores más importantes, Anton Webern y Pierre Boulez, y cómo sus estructuras y mecanismos compositivos han podido influir en un cierto tipo de arquitectura.

Objetivos: Comprender determinadas arquitecturas de los años cincuenta y sesenta del siglo XX a través de su relación con la música. Intentar establecer sistemas, cualidades o atributos para su más adecuada o coherente interpretación, desde los principios de la composición serial post-dodecafónica.

Conclusiones: A lo largo del siglo XX, cuando la arquitectura se ha comprometido y profundizado en sus propios códigos para avanzar, ha tenido que musicalizarse, distanciarse de sí misma, y esto, desde los años cincuenta, implica una profunda relación con el serialismo musical.

ABSTRACT

Approach: Understanding the origins of musical serialism as a fundamental form of avant-garde music produced, from the beginning until the second half of the twentieth century, entering enough in the concept of composition of its two most important composers, Anton Webern and Pierre Boulez, and how compositional structures and mechanisms have influenced some kind of architecture.

Objectives: Understand some architecture of the fifties and sixties of the twentieth century through its relationship with music. Trying to establish systems, qualities or attributes most appropriate for a consistent interpretation, from the principles of post - dodecaphonic serial composition.

Conclusions: Throughout the twentieth century, when architecture is committed and deepened in order to advance their own codes, has had to make music, to distance herself, and this, from the fifties, implies a deep relationship with musical serialism.

PALABRAS CLAVE / KEYWORDS

Serialismo, Estructura, Montaje, Textura
Serialism, Structure, Assembly, Texture

Introducción

El objeto de este trabajo es definir ciertas analogías estructurales que pudieran establecerse entre dos disciplinas, arquitectura y música, en un momento cultural concreto. Para ello resultará imprescindible un acercamiento a la arquitectura desde lo que podríamos calificar como su “dimensión musical”.

El trabajo consistirá en analizar las analogías o relaciones de determinados aspectos compositivos de la denominada <<música serial>> y ciertas arquitecturas que empezaron a producirse a finales de los años cincuenta del pasado siglo. El material escogido lo será en base a una serie de conceptos organizativos y compositivos, no tratándose en ningún momento de establecer una serie de relaciones biunívocas ni de llegar a demostraciones de tipo algebraico.

Al margen pues de estas relaciones numéricas, incluyendo aquéllas que han sido planteadas en otras épocas para acercarse a un ideal de belleza, vamos a arriesgarnos a proponer confluir en un determinado fenómeno a través de un determinado ábaco conceptual, procedente de lo musical.

Nos centraremos en el confuso pero interesante periodo de los años cincuenta y sesenta del siglo pasado, por entender que en ese momento y especialmente en el mundo arquitectónico, se dan una serie de transformaciones relevantes y surge una forma de hacer que a nuestro entender estaría relacionada con ciertos fenómenos musicales.

En los años cincuenta y sesenta del Siglo Veinte se produjeron ciertas convulsiones en las formas arquitectónicas que provocaron en la crítica una gran disparidad de criterios, no exentos de cierto estupor en ocasiones, frente a lo que se consideraba como una desintegración de los pilares básicos del lenguaje arquitectónico del Movimiento Moderno. Hemos pretendido exclusivamente hacer una interpretación de este fenómeno concreto, cuyos datos históricos y críticos necesarios están sobradamente recogidos en numerosas publicaciones. Con ello se quiere hacer elocuente una forma de interpretar la arquitectura que, aún latente en todos los escritos y análisis, no estaba en nuestra opinión todavía suficientemente explícita.

Por otra parte, si siempre han existido influencias recíprocas entre la arquitectura y el resto de las artes, este momento arquitectónico se presta, a nuestro entender, a una especial intensificación y ampliación de su horizonte interpretativo. El comparar e intentar aproximar cierta arquitectura a los mecanismos compositivos de la música serial tiene así la intención de despejar un poco más si cabe dicho horizonte. Una interpretación, desde luego, distinta, con otro cariz que las precedentes, y específica en lo que se refiere a su carácter propositivo para sucesivas interpretaciones del mundo arquitectónico.

Cuando se habla de arquitectura y música en estos momentos, se habla de la arquitectura y la música como base de los actuales procesos de creación futuros, especialmente aquellos aspectos que comenzaron a examinarse avanzada la segunda mitad del siglo veinte¹.

Musicalmente hablando, tras la segunda guerra mundial, y con la herencia dodecafónica como fondo, se produjo un gran cambio real en los fundamentos compositivos, cuando el serialismo y la indeterminación llevaron a cabo una completa disolución de la estructura melódica con principio y fin, y de la estructura rítmica organizada de forma métrica. La permutación mecánica que la música serial produjo en las notas y sus duraciones disolvió de forma radical las conexiones lineales y la regularidad rítmica, mientras que los procedimientos aleatorios engendraban unas relaciones temporales irracionales, produciendo situaciones rítmicas complejas que destruyeron todo sentido de orden métrico.

El dogma introducido a principios de siglo por Webern ofrecía ahora la posibilidad de una “semántica nueva”, una manera de construir y combinar extensible a todos los parámetros musicales: alturas, melodía, armonía, ritmo, timbre, silencios, intensidades y hasta el sonido mismo (explorado al máximo después por la música electroacústica). Se produjo una pérdida de la corriente narrativa tradicional, relacionada con la utilización de la forma variable, donde ninguna línea conectaba los segmentos formales individuales por sí sola. Desde el momento en que un acontecimiento no conducía inexorablemente hacia el siguiente, las unidades formales pasaban a ser intercambiables.

Los años cincuenta y sesenta van a suponer también un cambio fundamental en la concepción del hecho arquitectónico, pues comienzan a aparecer en escena objetos que, una vez hecho público el desencanto producido por el lenguaje del Movimiento Moderno, van a presentar una auténtica conmoción en la crítica internacional, produciendo inevitablemente nuevas formas de entender y producir arquitectura. El hecho interdisciplinar, la interrelación de las ciencias y de las artes a niveles sutiles y novedosos, la aparición de la semiótica, del pop, el desarrollo de la publicidad, y la madurez a la que había llegado el desarrollo de la música serial en especial, van a favorecer este tipo de lectura nueva de la arquitectura y de la obra de arte en general, entendida como “estructura significativa”, generadora a su vez de nuevas realidades lingüísticas.

La investigación de formas nuevas en la música va a estar dirigida hacia el sonido en sí y sus parámetros internos, buscando posibilidades desconocidas. La traducción arquitectónica será el descubrimiento de las posibilidades tecnológicas y expresivas de los materiales. Así, por encima del concepto de “composición”, se impondrá el de “montaje” u “organización” de múltiples unidades que podrán poseer cada una su propia autonomía,

1 Novak, M. “*Breaking the cage*”, Pamphlet Architecture 16, New York, Princeton Architectural Press, 1993.

y que al relacionarse unas con otras podrán producir relaciones en principio insospechadas.

Intentaremos a través de este pequeño trabajo comprender los orígenes del serialismo musical en cuanto forma fundamental de producirse la música de vanguardia desde el principio hasta bien entrada la segunda mitad del siglo veinte, adentrándonos lo suficiente en los métodos compositivos de sus dos creadores paradigmáticos, Anton Webern y Pierre Boulez, y cómo sus estructuras y mecanismos compositivos han podido influir en un cierto tipo de arquitectura.

La figura de Anton Webern

Ya Arnold Schoenberg (1874-1951) (Fig. 1) quiso demostrar al pensamiento clásico su principal error, al creer que se podía detener el tiempo, que se podían apropiarse las cosas y su presencia inmediata de manera definitiva. Para el compositor Henri Pousseur: *“...A partir del compositor vienés el instante presente ya no fue nada más que la consecuencia irrevocable del pasado y la búsqueda febril del futuro: ya nada tenía valor en sí mismo. El expresionismo schoenbergiano intentó una vez más solidificar las cosas (<<cosificar>> los acontecimientos), imponiéndoles la simetría de los objetos clásicos, pero no pudo impedir que las relaciones armónicas no tonales se fueran desarrollando lógicamente, manifestando su rechazo a subordinarse de nuevo a una conciencia centralizadora”*².

“La disonancia emancipada”, la principal aportación de Schoenberg, no bastó para que las experiencias de las vanguardias de principios de siglo consiguieran generalizar una poética del lenguaje completamente moderna. En su mismo mecanismo germinal estaba la propia falta de plenitud, las reminiscencias del pasado. Faltaba algo, un procedimiento más teórico, más general, para desarrollar toda la carga de modernidad que el siglo XX ha mostrado con posterioridad. La respuesta nos la dará un compositor de un espectro diferente, y que influirá tan profundamente o más que Schoenberg si cabe en la música de nuestro siglo: nos referimos a Anton Webern (1883-1945) (Fig. 2).

Podemos hablar de la música de Webern como la perteneciente a la instantaneidad pura, a la total asimilación y aceptación de la aparición y desaparición de las cosas. *“...Webern conduce la métrica sonora a su máxima rarefacción mediante la adopción de un mecanismo serialista como estructura integral, como factor de descentralización, en el que todo principio organizativo, incluido el concepto de <<tema>> se anula en una trama disociada de pequeñas células recurrentes. Las grandes configuraciones temáticas son sustituidas por un caleidoscopio de átomos proveniente de la aplicación de mecanismos combinatorios contenidos potencialmente en el microcosmos serialista que domina toda la composición”*³.

Esto aportó sin duda a la cultura occidental un giro absolutamente fresco y desconocido. En el seno del trabajo de Anton Webern se vislumbra una tendencia a la pulverización, la disolución elíptica del lenguaje musical, un camino hacia la destrucción de toda organización⁴. La música (y por expansión, cualquier lenguaje) tan sólo puede ser entendida desde la diferenciación, es decir, la introducción de divisiones, de partes que mantienen la separación de las cosas. “Diferenciar” para que se manifieste lo principal y lo secundario dentro de una cohesión, de una unidad que se garantiza justamente como campo de aparición de esas relaciones diferenciadas. Esta unidad o idea unificadora es la que se va a hacer más compleja en su percepción y en su entendimiento, alejándose radicalmente, en el caso de Webern, de toda referencia a las antiguas jerarquías de la música⁵. Podemos asegurar que asistimos con él a una superación de la experiencia de Schoenberg para introducirnos en esa extraña síntesis de lo sensible y lo racional, conseguida a base de la superposición de elementos expresivos diferenciales.

Podemos decir que Webern comienza a basarse en una música fundamentada en la variación continua pero simultánea de varios elementos sonoros. El sonido tiende a individualizarse como una amalgama de componentes susceptibles de disociarse. El compositor aísla el sonido por la altura y el silencio ambientes, con lo cual pierde su función decorativa o de coloración sensorial, y se hace de él un elemento estructural que se eleva del dominio de la forma. El timbre (textura), por sus cualidades sonoras propias, se convierte en un elemento de estructura. Es la idea de una “música espacial” naciente.

Con Webern el lenguaje musical adquiere un nuevo constructivismo. Se produce la descomposición total del tejido temático de la música. Esto no deja de ser una metáfora de una paralela transformación en todos los órdenes del arte. Cualquier tipo de apoyo descriptivo va a ser eliminado, y la composición pasará a estar formada por una serie de relaciones puras entre sonidos, una red infinita de relaciones sonoras sin fundamento exterior, afianzadas tan sólo sobre sí mismas. *“...Una imagen de telaraña sonora, suspendida y entreverada por el silencio (...) Se trata de hacer frente al silencio incorporándolo con pleno protagonismo a la composición, a base de la construcción de pequeños temas, dibujos ligeros y breves, sonoridades apagadas, en flotación. A esto va unido una necesaria condensación máxima del discurso musical, imposibilitando así la comprensión inmediata de la obra en cuanto a su dibujo estructural, produciéndose la construcción de estratos separados por amplios intervalos, lo que impide cualquier evolución previsible. Se produce un estatismo, y surge un espacio sonoro multidimensional desplegado instantáneamente (...) Hay pues una nueva concepción del tiempo, basada en la valoración de lo instantáneo, siendo lo importante la distancia entre cada sonido. La narratividad se reduce así a un solo gesto, a un solo ademán, a través de una energía que estructura la obra en todas sus variaciones posibles, una especie de unidad paradójica, “diagonal”, que siempre es la misma pero siempre es distinta”*⁶.

Fig. 1. Arnold Schoenberg en 1948.

Fig. 2. Anton Webern en 1912.



1



2

2 Pousseur, Henri. “Música, semántica, sociedad”, Madrid, Alianza Música, 1984, pág. 21.

3 Lanza, Andrea. “Historia de la Música del siglo XX” (3ª parte), Madrid, Ediciones Turner, 1978, pág. 54.

4 Webern, Anton. “El camino hacia la nueva música”, Barcelona, Norte-sur, 2009.

5 Lisciani-Petrini, Enrica. “Tierra en blanco (música y pensamiento a inicios del siglo XX)”, Madrid, Akal, 1999.

6 Lisciani-Petrini, Enrica. “Tierra en blanco (música y pensamiento a inicios del siglo XX)”, Madrid, Akal, 1999, pág. 86.

Pierre Boulez y el serialismo integral

El dogma introducido a principios de siglo por Webern ofreció en los años cincuenta la posibilidad de una “semántica nueva”, una manera de construir y combinar extensible a todos los parámetros musicales: alturas, melodía, armonía, ritmo, timbre, silencios, intensidades y hasta el sonido mismo (explorado al máximo después por la música electroacústica). Se iba a realizar con lo musical un tratamiento consistente de todos sus elementos, no sólo de los melódicos, sino también de los rítmicos, de los dinámicos, de las texturas, de acuerdo con unos procedimientos estrictamente seriales y que no tuvieran ninguna relación con ningún presupuesto musical anterior. Todo debería basarse en una secuencia de proporciones melódicas, de duraciones y sonoridades.

Sería el compositor serialista Pierre Boulez (1925) (Fig. 3) quien hizo observar a este respecto, ya en los años cincuenta del pasado siglo, que el silencio permitirá al sonido aislado escapar a los condicionamientos rítmicos tradicionales, existiendo apertura a un universo musical enteramente nuevo que comportará una dimensión complementaria, la reeducación total de la escucha musical. La música serial podría resumirse, en una primera aproximación, a una “melodía de timbres con función estructural”, o lo que Boulez denominó una “melodía abstracta”. En esta música todo es variación o, lo que es lo mismo, todo es tema. Es una “variación perpetua”, producto de la total serialización de todos los elementos de la composición.

En la música tonal el tiempo tenía una cualidad altamente estructurada, un sentido preciso del comienzo y del fin, un carácter direccional. El serialismo y la indeterminación llevaron a cabo una completa disolución de la estructura melódica y rítmica. La permutación mecánica que la música serial produjo en las notas y sus duraciones disolvió de forma radical las conexiones lineales y la regularidad rítmica, mientras que los procedimientos aleatorios engendraban unas relaciones temporales irracionales, produciendo situaciones rítmicas complejas que destruyeron todo sentido de orden.

Boulez se referirá desde un principio a la necesidad que tuvo siempre la música serial de creación de objetos similares, pero no iguales, de tal forma que *“...tan sólo se pueda tener conciencia de la forma una vez descrita; mientras dure el tiempo de ejecución se pasará a través de ella siguiendo una especie de fibraje, apreciando sobre la marcha las referencias proporcionadas por los criterios formales. No hay conciencia previa de la forma, y su entendimiento tan sólo se establece una vez desarrollada ésta, a posteriori”*⁷.

Estamos ante una idea de forma como conjunto conceptual, no como gesto, llegando al resultado final solamente mediante una regulación razonada de todas las estructuras. Para analizar y comprender la forma final, pues, no se podrá prescindir del estudio de los aspectos particulares que alberga. “La serie” se convirtió así en un modo de pensamiento polivalente, y no sólo en una técnica de vocabulario. El pensamiento serial engendrado por los músicos post-webernianos tiende a señalar que la serie debe no solamente engendrar el propio vocabulario, sino extenderse a la estructura de la obra. Para Pierre Boulez, *“...es por tanto una reacción completa contra el pensamiento clásico que pretende que la forma sea algo preexistente, como la morfología general. No hay escalas preconcebidas, ni estructuras generales en las cuales se inserte una idea particular; por el contrario, la idea del compositor, utilizando una metodología determinada, crea los objetos necesarios y la forma también necesaria cada vez que desea expresarse. El pensamiento tonal clásico estaba basado en un universo definido por la gravitación y la atracción; el pensamiento serial, por un universo en permanente expansión”*⁸.

De lo espacial a lo temporal

De la posibilidad de una escritura horizontal y otra vertical de la música (al verificarse los fenómenos melódico y armónico) resulta evidente y presente siempre un concepto de espacialidad. Este concepto espacial de la armonía musical puede compararse con la iniciación y vigencia posterior del hecho perspectivo en pintura y arquitectura, puesto que la tonalidad puede concebirse como una cristalización de la espacialidad musical en una perspectiva geométrica euclidiana, en la que el desarrollo armónico en su verticalidad estática sería así casi asimilable a la perspectiva escenográfica del Cuatrocientos. Podremos así inducir, como nos recuerda Gillo Dorfles, que *“...es posible, pues, reconocer esta necesidad sentida por la Nueva Música en la segunda mitad del Siglo Veinte, tanto de desvincularse de la armonía cuanto de apoderarse de una constructividad tímbrica real que le permitiera desarrollarse en una “multidimensionalidad espacial”*⁹.



7 Boulez, Pierre. “Puntos de referencia”, Barcelona, Gedisa, 2001. Pág.75.

8 Boulez, Pierre. “Hacia una estética musical”, Caracas, Monte Ávila Editores, 1990, Pág. 287.

9 Dorfles, Gillo. “El devenir de las Artes”. México, Ed. Breviarios, Fondos de Cultura Económica, 1963, Pág.142.

Luego lo que podemos llamar la “espacialidad musical” podrá extenderse, además de a las dos dimensiones vertical y horizontal, a una tercera derivada del peculiar sentido de dilatación y especificación del sonido mediante el “timbre” (textura). Con la diversidad sonora de cada uno de los instrumentos es posible obtener una diversa “profundidad” perspectiva del sonido.

En sus estudios sobre la plástica de lo moderno en relación con la música dodecafónica, Juan Daniel Fullaondo nos recuerda que “...también podríamos hablar de la música dodecafónica como música “cubista”, en el sentido de que el cubismo se basa en el proceso de desintegración del unitarismo del arte clásico como fluido continuo. Se fragmenta ese continuo, alterando su orden y destacando a voluntad las unidades elegidas. Las características cubistas aparecen enriquecidas en la cuatridimensionalidad arquitectónica (...) El perspectivismo que vinculaba los cuerpos del espacio a un eje de estabilidad y de equilibrio, se disocia en una multiplicidad de focos de tensión en donde el volumen y el espacio asumen el exclusivo papel protagonista. Bajo el juego multivariado del foco móvil de la perspectiva cubista, la más elemental forma geométrica adquiere infinitas posibilidades de percepción. Elementos simples, como el punto, la línea, los colores puros, y sobre todo el plano, adquieren una intensidad gráfica y visual de la que carecían en la monopolaridad renacentista. La base de esta nueva armonía estará fundada en el conocimiento del contraste, del complejo de los contrastes, de la disonancia, etc., y la multiplicidad de contrastes creará tensiones enormes que originarán, por su recíproca sucesión, un equilibrio y un reposo. Este equilibrio de tensiones formará la quintaesencia de la nueva unidad constructiva”¹⁰.

Así, este proceso hacia la abstracción parece abarcar, en primer lugar, la concepción simultánea de planos, volúmenes y espacios, basándose en la descomposición de planos y líneas, para posteriormente reintegrar de forma unitario - dinámica todos esos planos y volúmenes. Esto se conseguirá a través de un juego armónico que abarcará desde una sistemática destrucción de la simetría renacentista a un nuevo proceso de equilibrio unificador, entendido como relación proporcionada de las partes desiguales, gracias a sus caracteres funcionales (Fig. 4).

En el seno de este método compositivo se agita una terminología captada desde todos los aspectos considerados como disolventes de la tonalidad musical, fundamentalmente las disonancias tempo - espaciales.

De la “descomposición” de la caja” (Fig. 5) producto del expresionismo dodecafónico se va a llegar, fundamentalmente a partir de los años cincuenta, a la emancipación de la textura del material como significación compositiva fundamental, junto al aumento de una temporalización de las estructuras y sus variaciones múltiples plasmadas en leyes de “crecimiento y cambio”.

La cultura plástico - espacial que proporcionará formas paralelas a esta manera de componer tendrá que ser por fuerza la que análogamente plantee una cierta descomposición de las formas, intensificando fragmentos de materia, aislándola. Esto se conseguirá mediante una multiplicación infinita de las articulaciones entre las partes, saltando de un espacio a otro yuxtapuesto con total libertad, pero manteniendo constantes sin embargo reconocibles, aunque distintas, variaciones unas de otras (Fig. 6).

Por su parte en la arquitectura, como bien apuntaba Bruno Zevi, se va a producir “...un rebullir de opciones en el campo de la expresión (...) Va a surgir un <<neo racionalismo>> que acoge la fragmentación volumétrica, las disonancias proporcionales y muy a menudo una brutalista rudeza. Se desmembran y reagrupan los volúmenes, se funden las rampas y los pasos elevados, exaltando la imprevisibilidad de los efectos estéticos, destilando ya un línea metodológica del <<principio de la indeterminación>>. Este <<neo racionalismo>> asimila en el edificio la multiplicidad dinámica temporalizada en la ciudad”¹¹.

Lo arquitectónico, más que ligado a un orden, a una estructura, se complejizará acercándose a un concepto de constelación, o campo de relaciones. Aquí precisamente el carácter musical o temporal actuará como factor de dispersión fundamental de lo tectónico, al otorgar a éste una fluidez o grado de apertura inigualables. Se aplicará el concepto de campo multidimensional, el espacio será fluido, articulado, lo que significa una progresiva destrucción de la forma. Podremos hablar de arquitectura serial.

La “arquitectura serial”

Debido a este carácter eminentemente “temporal” de la arquitectura como factor de dispersión, hemos establecido una serie de cualidades o atributos que pudieran ayudar a identificarla como “serial”. Estos atributos, casi todos ellos coincidentes en el tiempo (finales de los años cincuenta - principios de los sesenta) y en lo referente a los ejemplos arquitectónicos mostrados, se han entendido más por sus cualidades formales, estructurales, materiales y significativas (capacidad de organización de partes y de montaje de elementos) que por sus cualidades espaciales, entendiendo que no va a ser el “espacio” (ni las relaciones interior-exterior) el que defina sustancialmente esta manera de proyectar y producir arquitectura.

Definiremos así “arquitectura serial” a través de seis cualidades o atributos comunes a la música serial capaces de representar, juntos, por separado o en combinación de unos con otros, la forma de hacer de cierta arquitectura, proyectada o producida básicamente a partir de los años cincuenta del pasado siglo (Fig. 7). Estas seis cualidades serían:

Fig. 4. Vilmos Huszar. “Los patinadores”, 1917.

Descomposición en planos. Re-integración unitario - dinámica.

Fig. 5. Van Doesburg / Van Eesteren. “Maison particuliere”, 1923.

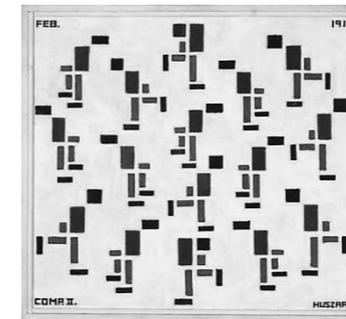
Descomposición de la caja. Nuevo equilibrio unificador.

Fig. 6. Constant. “Diorama III”, 1964.

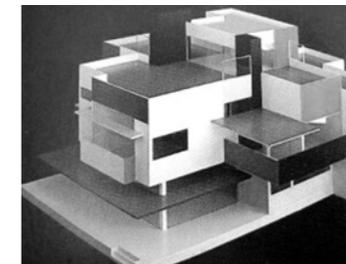
Infinita articulación entre partes. Espacios yuxtapuestos con libertad. Variación constante.

Fig. 7. Atributos de la arquitectura serial. Diagrama.

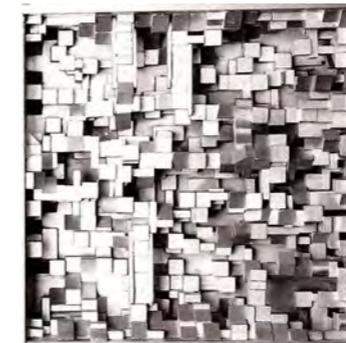
4



5



6



7



10 Fullaondo, Juan Daniel. Apuntes sobre “Temporalidad Estética”, Madrid, 1961, pág. 134.

11 Zevi, Bruno. “Historia de la Arquitectura Moderna”, Barcelona, Ed. Poseidón, 1980, Pág. 392.

1) *La temporalización de las estructuras. Los pliegues.*

2) *El ensamblaje de códigos diversos*

3) *Textura como factor independiente*

4) *Acentuación repentina de elementos concretos*

5) *Laberintos celulares.*

6) *La arquitectura como "máquina sígnica"*

1.- Estructuras temporales, pliegues, fisuras, grietas.

Podemos empezar a definir esta arquitectura respondiendo a un principio de descomposición formal, pérdida de continuidad en sus volúmenes, enunciada por un proceso de articulación infinita de las formas. Los distintos elementos tienden a desmembrarse, en una cierta vocación de autonomía de cada parte. Asistimos a un primer ademán de serialización, donde el plano como factor compositivo, uno de los más relevantes logros del Movimiento Moderno, va perdiendo presencia, para lo cual debe "temporalizarse", hacerse más "rítmico", introduciendo "silencios" en su interior, "silencios" que organizan, que pautan, que acentúan el lugar de "no-materia", comenzando a plasmar un cierto carácter de ensamblaje (Fig.8).

Las formas serán función de pliegues infinitos, acordes conceptuales según determinadas instancias o direcciones. Aparece, el corte, la fisura, la grieta, como principal factor organizativo. Lo que ordene, lo que caracterice a los edificios, será justamente la operación de laminación, de separación virtual de sus partes.

Un edificio como los Laboratorios Richards (1957-61), de Louis Kahn, podría así llegar a asimilarse a una función que despliega perimetralmente todo el contenido funcional y volumétrico. La forma resultante se acercaría más a una función textural que a una proposición racional de separación de funciones. El objeto así entendido podemos decir que se musicaliza, se temporaliza, a través justamente de la infinita yuxtaposición de pliegues y encuentros de texturas diferentes, en la máxima variación que representan sus partes frente a la claridad aparente de su planta. La lectura nueva de "los Richards" sería así su dimensión musical intrínseca, la extraña fusión de las dimensiones armónica-vertical y melódica-horizontal a través de la acentuación infinitamente articulada de la textura y el pliegue del material. Lo que en principio es una sucesión lógica de espacios funcionales perfectamente articulados, considerando los cuadrados como bloques autónomos con sus espacios de comunicación y ventilación correspondientes, se torna en función infinita de encuentros diferentes entre elementos, que tienen su correspondencia con el material empleado y su función constructiva (Figs. 9 y 10).

Lo que podría ser únicamente un cuadrado se convierte, a partir de operaciones de plegamiento, en una función perimetral infinita que concentra la personalidad del edificio, y serie que articula la suma de todas las partes. La lectura horizontal resulta así como línea melódica abstracta intensiva de pliegues y texturas, Justamente lo que Boulez había denominado como melodía abstracta, o melodía de timbres (Fig. 11).

2.- Ensamblaje de códigos diversos

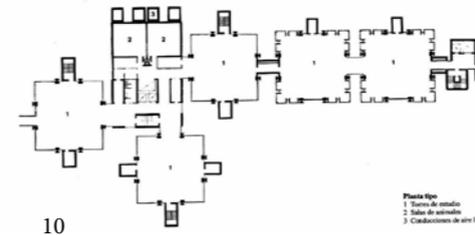
Tanto los proyectos como las obras construidas se compondrán de elementos heterogéneos, que tan sólo cobrarán su verdadero sentido cuando se junten en un ejemplo concreto. Serán series de elementos muy diferentes, productores a su vez de lenguajes en principio extraños a la disciplina arquitectónica. Ese nivel de meta-lenguaje correspondería justamente con su grado de serialización. Los códigos diferentes se interpenetran, dialogan, llegan a chocar incluso en ocasiones, pero el resultado final goza de una cierta unidad, a pesar, o mejor dicho, gracias, paradójicamente, a esa multiplicidad. Las obras se convierten en mega-estructuras, dotadas de un cierto orden reconocible, pero con un alto grado de imprevisibilidad traducidos fundamentalmente en aspectos dinámicos, fenómenos de densidad variable y de polivalencias funcionales (Fig. 12).

Por ejemplo, la Plaza y el Edificio de los Servicios Gubernativos de Boston continúa con el compromiso excepcional del arquitecto Paul Rudolph hacia la forma arquitectónica. Observemos como en la parte convexa del edificio, su rostro más urbano, se da todo un auténtico repertorio de mecanismos seriales. La textura, siempre con voluntad unificadora, se combina con el carácter de ensamblaje de los diferentes elementos y volúmenes. El ritmo pautado de los machones de hormigón se ve truncado de forma traumática y repentina por una gran

8

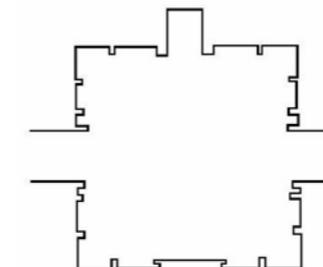


9



10

11



12



Fig. 8 Bakema / Van der Broek. Ayuntamiento de Terneuzen, Holanda, 1963-73. Principio de descomposición formal. Introducción de "silencios". Comienzo del carácter de ensamblaje.

Figs. 9 y 10. Louis Kahn. Laboratorios Richards, Univ. de Pensilvania, Filadelfia, 1957-61

Yuxtaposición infinita de pliegues con máxima variación.

Fig. 11. Louis Kahn. Laboratorios Richards, Univ. de Pensilvania, Filadelfia, 1957-61

Función perimetral infinita. Línea melódica abstracta de pliegues y texturas. Dibujo del autor.

Fig. 12. Van der Broek / Bakema. Centro de Auditorios en Delft, 1959-64.

Encuentro de códigos diferentes unificados únicamente por la textura del hormigón.

Mega-estructura con alto grado de imprevisibilidad.

serie horizontal, de enorme densidad con respecto al total (Fig. 13). Esta banda superior, que se percibe como de dos plantas de altura, parece funcionalmente albergar las oficinas del edificio, y se encuentra paradójicamente sustentada por una compleja estructura, que en realidad no contiene nada. Esta estructura de rampas, escaleras, cilindros y pórticos de hormigón, es la encargada de temporalizar, de musicalizar con su vacío el resto del edificio, actuando de forma melódica e independiente. Los elementos cilíndricos de diversos tamaños, se superponen al conjunto como serie fragmentada de disonancias. Las escaleras, con sus líneas espirales y curvas invaden el espacio público a la manera del mejor barroco romano y llegan a convertirse en jardineras con las que establecen una clara resonancia¹². Sin embargo, en la parte interior o cóncava, el espacio - plaza, los elementos adquieren una mayor tranquilidad, a través de un carácter escalonado y repetitivo a través de bandas horizontales unidas por pequeñas piezas prefabricadas. La textura permanece siempre, a modo de bajo continuo y se asienta en todas y cada una de las partes. Aquí las partes vacías se manifiestan en su versión más estratificada y dotan de orden al conjunto, al contrario que en las fachadas exteriores.

3.- Textura generadora

Al igual que en la más pura música serial con la “independencia del timbre”, se produce en estas arquitecturas una independencia de la textura como factor compositivo fundamental. Se van a tratar los materiales en sí mismos como factor de proyecto, de diferenciación, llevando el concepto de pliegue a las partes más pequeñas, subrayando la necesidad de que la materia tenga un importante grado de significación.

En el edificio de Paul Rudolph destinado a albergar la Escuela de Arte y Arquitectura de la Universidad de Yale (1959-63), es de destacar la importancia de la textura del hormigón rugoso que envuelve todo el edificio, que sumada al gran despliegue volumétrico, destila un virtuosismo sutilmente monumental. Podemos definir este edificio como la simbiosis entre un fuerte ensamblaje de diferentes piezas con la textura como carácter general.

Lo que de novedoso posee la facultad de Yale es justamente su capacidad objetual basada en imágenes redundantes, unificadas siempre por el elemento “textura”, reduciendo las imágenes a puros “signos”, a “objetos” (Fig. 14). Si observamos de nuevo el exterior del edificio, éste se nos presenta, al final de una larga calle, como un conglomerado de diferentes piezas que desfiguran un posible sólido general reconocible. Estas diferentes piezas de las fachadas se han horadado, desplazado, retranqueado, buscando siempre una nueva forma de manifestarse en cada encuentro. Son pequeños movimientos y diferencias de tamaño, pero suficientes para dotar al edificio de ese carácter de máquina, de temporalidad dinámica, de su personal imagen - tiempo¹³. Los planos horizontales melódicos, representados por el vidrio y las carpinterías, no concuerdan en ningún caso con la verticalidad armónica de las piezas macizas de hormigón. Estas son de varios tamaños y alturas diferentes según la función que oculten, y representan un sistema de acordes ensamblados, que mantienen la textura rugosa como única serie unificadora del conjunto. La paradójica ligereza que sin embargo desprende el edificio está conseguida gracias a estos infinitos niveles de articulación entre sus partes, como infinitos “nudos Rietveld” cambiados de escala.

El espacio interior permanece oculto desde el exterior. No hay manera de adivinar su existencia. Y es justamente en un intersticio, en una de las articulaciones o silencios infinitos de esta fachada, por donde Rudolph plantea la entrada principal. La entrada está escondida, funciona paradójicamente como una “grieta”. Grieta que no es interior ni exterior, está en la frontera, insensible, incorporal, ideal. Así, las distintas series de materiales y formas que componen el exterior se articulan en torno a esta grieta de entrada.

En cuanto al interior, Rudolph nos sorprende de nuevo con un concepto de laberinto espacial de múltiples vacíos articulados en torno a un patio. Este espacio central al que todo vuelca se nos hace imposible de aprehender desde un único punto de vista (Fig. 15). Los sutiles retranqueos y orientaciones de las pantallas de hormigón, las pequeñas diferencias de altura con los juegos de suaves plataformas de tres y cuatro peldaños, todo contribuye a la multiplicidad del espacio, a la total desaparición de la perspectiva. Parece que las macizas piezas exteriores se han desmaterializado en otros tantos espacios, comunicados todos entre sí. Espacios en los que la luz contribuye asimismo a la dispersión, las zonas de paso se confunden con las estanciales y todo contribuye a la creación de una arquitectura que penetra por todos los sentidos, rebosante de energía, de musicalidad.

4.- Acentuación de un elemento concreto

En las arquitecturas que estamos viendo se producen importantes alteraciones del ritmo, introduciendo muy a menudo un tema distinto de forma repentina, en un campo más o menos homogéneo en principio. Se busca una nueva lectura como resultado del choque de dos instancias por lo menos. A veces, el elemento o serie sorpresa adquiere tal grado de relevancia que puede por sí mismo reestructurar toda la obra, convirtiéndose en la estructura significativa.

Como por ejemplo, en el Ayuntamiento de Boston (1962-68), de los arquitectos Kallmann, Mckinnel

Fig. 13. Paul Rudolph. Edificio de Servicios Gubernativos, Boston, 1962.

Encuentro traumático de órdenes horizontal y vertical. Estructuras temporalizadas independientes.

Fig. 14. Paul Rudolph. Escuela de Arte y Arquitectura de la Univ. de Yale, New Haven, 1959-63

Fuerte ensamblaje de piezas diferentes con la textura como carácter general

Fig. 15. Paul Rudolph. Escuela de Arte y Arquitectura de la Universidad de Yale, New Haven, 1959-63

Laberinto de múltiples vacíos articulados en torno a un patio.

13



14



15



12 Zevi, Bruno. “Historia de la Arquitectura Moderna”, Barcelona, Ed. Poseidón, 1980.

13 Deleuze, Gilles. “La imagen-tiempo. (Estudios sobre cine II)”. Barcelona, Paidós-Comunicación, 1986.

y Knowles, donde observamos una forma de hacer muy cercana a esta organización (Fig.16). La arquitectura se deforma, pasa a explorar sus propios códigos. El elemento redundante, rítmico hasta la extenuación de la fachada en las plantas superiores, se transforma, se convierte en una suerte de monumental melodía, cuando se mueve en las dos primeras plantas. Por cierto, observando éstas, nadie diría que el aparente desorden que propugnan las dos primeras pudiera verse rematado por una tan homotópica como la correspondiente a las oficinas, de un orden perimetral absolutamente riguroso. De nuevo la ambigüedad puesta al servicio de la idea de proyecto, pues de este contraste aparentemente contradictorio es justamente de donde el edificio extrae su condición de objeto significativo.

La irrupción repentina del ladrillo nos lleva a otro orden, a un material más cercano, serie nueva que acerca al peatón irónicamente al objeto, de forma más amable que lo que supone su escala monumental. El edificio se “organiza”, se “serializa”, no se compone. Busca su razón de ser en la disposición ambigua y contradictoria de sus partes por separado, y aquí es donde encuentra justamente su unidad.

5.- Laberintos celulares

Mucha arquitectura de este periodo es producida desde la organización más o menos ordenada de una célula concreta. Claramente relacionado con el concepto de variación, dicha célula se somete a leyes de crecimiento y cambio, produciendo arquitecturas complejas, con un cierto grado de aleatoriedad en el resultado final. Se produce un fenómeno de constelación, de laberinto en forma de red¹⁴ donde las articulaciones se reproducen de forma infinita, componiendo mega-estructuras (Fig. 17). El objeto deviene maquinista por procesos de acumulación celular. Se producen fenómenos de movilidad sin dirección preferente y de intercambiabilidad según diferentes niveles.

Este tipo de estructuras también puede adquirir un carácter más lineal, pero manifestando su complejidad o serialización en una variedad de manifestaciones rítmicas diferentes. Adquiere así especial importancia el fenómeno de la repetición, y por tanto el de diferenciación sutil de los elementos y de la manera en que éstos se van manifestando.

Y para hablar de ello qué mejor ejemplo que el Pabellón español en la Exposición Internacional de Bruselas de 1958, obra de los arquitectos José Antonio Corrales y Ramón Vázquez Molezún. En este edificio se dan todas las características de este “concepto serial” al que venimos aludiendo. Con un solo elemento de partida, el módulo hexagonal, se puede llegar a un concepto de variación perpetua, consiguiendo infinitas posibilidades espaciales.

Porque el Pabellón de Bruselas no es una solución concreta, es un sistema, (fig. 18) que podrá trasladarse a otros lugares y configurarse de infinitas formas, según se le requiera. Este edificio responde a nuestro entender a un máximo grado de serialización, dotando a la arquitectura de una multifuncionalidad, una multiplicidad espacial, a través de la infinita articulación de una pieza simple. Todo es tema; todo es variación.

En cuanto a los alzados, está presente la llamada melodía de timbres, (fig. 19) instrumento paradigmático de los compositores serialistas, alternando rítmicamente, en una serie más, las texturas del vidrio y del ladrillo. Así, vemos que para los arquitectos “seriales” el alzado no es más que una consecuencia, el resultado de la aplicación directa de una idea puramente abstracta. No se compone, no se diseña, tan sólo se disponen los elementos en función de una idea más general, ya sea de tipo rítmico o texturial. En el Pabellón de Bruselas, los exteriores nos hablan de encuentros y ritmos de dos texturas, el vidrio y el ladrillo, que utilizan paradójicamente el mismo módulo para manifestarse. No necesitan de módulos diferentes, de marcos distintos, como en la arquitectura clásica. Su alternancia rítmica es lo que asegura la unidad, desapareciendo todo vestigio de su presencia en el interior, donde el protagonista será el fino soporte y la estructura – paraguas, conformadores reales del espacio.

Por otra parte, el edificio plantea una versatilidad inusual, cuando vemos cada fragmento. Podemos observar como en cada zona se organiza su funcionalidad de forma distinta, usando los mismos elementos. En definitiva, con este edificio Molezún y Corrales escriben una de las páginas más brillantes de la arquitectura “serial”, una “polifonía de polifonías” inigualable.

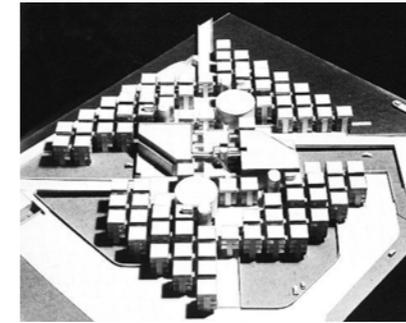
6.- Máquinas “sónicas”

Al igual que el serialismo va alejando a los sonidos del mundo más o menos ortodoxo o reconocible de la percepción, los objetos arquitectónicos “serializados” intentan escaparse de un primer reconocimiento disciplinar, una suerte de negación de producirse como “arquitecturas.” Se convierten en estructuras sónicas¹⁵ que se mueven en un lenguaje de “resonancias”, de evocaciones herméticas con respecto a su propio ámbito. Se convierten en estructuras complejas, ambiguas y persuasivas, objetos paradójicos, contradictorios, altamente imprevisibles. Lo que Giles Deleuze denominó como “máquinas sónicas”. Tomemos por ejemplo los Laboratorios de Ingeniería de la Facultad de Leicester, de James Stirling (1959-63) (Fig. 20).

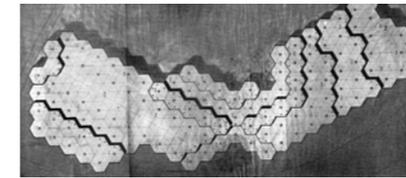
16



17



18



19



20



21

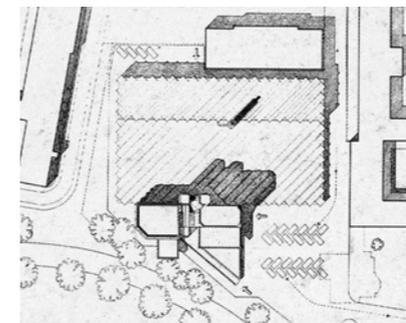


Fig.16. Kallmann, Mckimmel & Knowles. Ayuntamiento de Boston, 1962-68.

Irrupción repentina de orden distinto. Contraste contradictorio y ambigüedad.

Fig.17. Herman Hertzberger. Town Hall (Concurso), Amsterdam, 1966.

Organización de células. Laberintos y redes. Movilidad e intercambiabilidad.

Fig. 18. Corrales y Molezún. Pabellón de España en la exposición Internacional de Bruselas, 1958.

Infinita posibilidad espacial. Sistema modular de variación perpetua.

Fig. 19. Corrales y Molezún. Pabellón de España en la exposición Internacional de Bruselas, 1958.

Alzado como alternación rítmica de texturas (analogía con melodía de timbres).

Figs. 20 y 21. James Stirling. Edificio de laboratorios de Ingeniería de la Facultad de Leicester, 1959-63.

Estructura compleja y ambigua. Inversión de valores en los materiales, collage de piezas contradictorias.

Disgregación como valor positivo.

14 Eco, Umberto. “El antiporfirio”, recogido en “El pensamiento débil”, Madrid, Ediciones Cátedra, 1990,

15 Deleuze, Gilles. “Proust y los signos”, Barcelona, Ed. Anagrama, 1972,

Este edificio debe ser “descifrado”, y aquí radica su exquisito diferir con la tradición moderna en arquitectura. Su carácter emblemático es casi un pretexto, en cierto modo superficial, ante su capacidad para significar universos distintos a los que se consideraba propios de la disciplina arquitectónica. Merece ser afrontado como no-arquitectura, para llegar a la conclusión de que sus componentes son de otro orden.

Porque en Leicester no podemos hablar de “orden” en un sentido previo como método que da una coherencia final a la composición. En este sentido las reminiscencias con los mecanismos compositivos de la música serial devienen, a nuestro modo de ver, fundamentales. La inversión de valores que el edificio propone, erosionando lo fuerte y fortaleciendo lo débil, dando una solidez conceptual al vacío literal, suponen, amén de unas operaciones profundamente manieristas, un tipo de manipulación sin precedentes. Tafuri llegó a comentar que el edificio es la repetición de una búsqueda desesperada del origen de los signos ¹⁶.

Leicester es una apuesta, una llamada de esperanza hacia la pérdida de fe en la armonía de la <<congregación>>, para empezar a tener en cuenta la <<disgregación>> como valor arquitectónico positivo. Más aún, consciente o no, Stirling confirma magistralmente que en arquitectura, como en música serial, se puede componer de otra manera, que la estructura profunda del objeto consiste en su capacidad de articular en silencio tanto masas sonoras como pequeñas células de gran contenido expresivo.

Sus signos arquitectónicos son renovables hasta el infinito; sus juegos continuos de distorsiones, de violencias tecnológicas, su montaje despreocupado de materiales diversos, (Fig. 21) tan sólo indagan en la propia composición interna ¹⁷.

Leicester es una función “virtual”, no una función “efectiva”. Son formas neutras unidas a formas evocativas, atribuyendo de espesor semántico a lo accesorio, elevado ahora a protagonista.

Es innegable la maestría constructiva de Stirling; ¿no se puede entonces manipular, investigar en el lenguaje arquitectónico aquellos mecanismos que favorezcan el montaje-producción, una poética ambigua, serial y abierta de las formas? El ritmo de la organización se puede separar del resto de sus cualidades y la textura, el timbre del cristal y del ladrillo van ordenando indistintamente las diferentes partes del edificio, apareciendo cuando menos se espera, flotando por encima de la composición, luchando cada una por imponer su preponderancia, sin conseguirlo del todo, haciendo del resultado una inquietante amalgama.

Parece como si Stirling, al fin y al cabo hijo de un mundo industrial, no se atreviera aún del todo a desmembrarlo, fabricando un despliegue “a medias” de las partes, que luchan más por su emancipación que por su integración en el todo. Es una obra anticipativa del serialismo integral, estructurada con agresivas yuxtaposiciones, que tiende a desmembrar lo arquitectónico pero que no termina de hacerlo. De ahí su riqueza, la extraña complejidad y el estupor que produce en una mentalidad ortodoxa, pre - serial, este fantástico edificio.

CONCLUSIÓN

La arquitectura, una vez finalizada la Segunda Guerra Mundial, necesitaba su segunda dosis de modernidad desde principios de siglo, su espejo donde crecer más aún de lo que ya lo había hecho con el Estilo Internacional. Un nuevo racionalismo de vanguardia, de corte positivista, se estaba dando paralelamente en el mundo musical, serializando todos sus parámetros sin excepción. Y podría ser que allí fuese a mirarse la arquitectura, cierta arquitectura, la más comprometida y arriesgada, para afirmar su propia emancipación, la de sus texturas, sus volúmenes, para fragmentar, anticipando una futura deconstrucción, su propia estructura interna.

El tiempo, siempre que la arquitectura busca una expansión lingüística, se introduce en sus rendijas, empieza a hacerse un sitio, empujando, desplazando, articulando el espacio hasta el infinito.

La serie, el concepto de serie, deviene siempre una relación entre un número determinado de objetos artísticos unidos por un concepto general, pero hecho individual por mecanismos teóricos específicos. El pensamiento serial es la manera de crear formas artificiales basadas en unas especiales relaciones de individualidad y similitud, de repetición y complementariedad, tendiendo hacia una permanente innovación tanto en la teoría como en la práctica. Por tanto, no es de extrañar que a lo largo del siglo Veinte, cuando la arquitectura se ha comprometido y profundizado en sus códigos para avanzar, haya tenido que musicalizarse, distanciarse de sí misma, y esto, en los años cincuenta, implicaba “serializarse”.

16 Tafuri, Manfredo “La Esfera y el Laberinto”, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1984.

17 Tafuri, Manfredo. Ibidem.

