

# Cuatro constructores en seco

ATXU AMANN  
ANDRÉS CÁNOVAS

Son directores de la revista *Arquitectos*, profesores de Ideación Gráfica Arquitectónica y Proyectos respectivamente de la Escuela de Arquitectura de Madrid y del Master de Diseño Gráfico Editorial de la Universidad Complutense. Socios desde 1987 junto a Nicolás Maruri, su labor ha sido premiada a nivel nacional e internacional.

Frente a los que reflexionan sobre las huellas del rostro ajeno, los que analizan los surcos que sobre los cuerpos fotografiados se ofrecen a la interpretación literaria, yo me adscribo –quizá en un acceso de simpatía gremial– a la adivinación desde los sistemas de los objetos que atrapa la cámara; me animo a hurgar en las relaciones que entre ellos se producen y desde éstas, procuro inferir sobre la razón de quien los ordenó y jerarquizó de manera semejante.

Siempre recuerdo con un no deseado pasmo, la imagen tomada en 1934 a Raymond Loewy en una reproducción de su estudio con motivo de la exposición «Arte Industrial Contemporáneo» organizada por el Museo Metropolitano de Nueva York. Esa sensación de pureza estilística, de limpieza absoluta sobre una mórbida uniformidad que incluye al propio maestro (o quizás su doble en cera), acaba por irritarme. Asimismo, me produce sofoco la idolatría hacia el estudio, o el significativo y pretencioso título de la exposición.

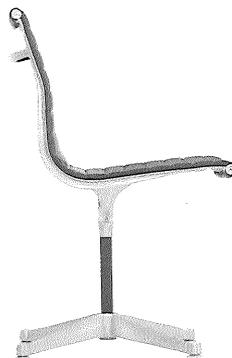
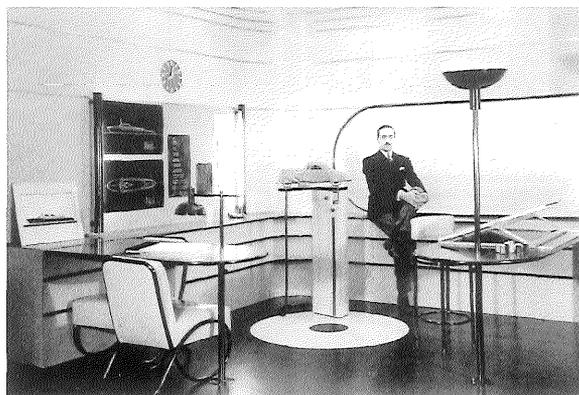
En la comprensión de la profunda relación entre el diseño y el modo singular en que se ofrece al público, Loewy se reafirma artificiosamente en la imagen de sus objetos, grabando sobre ellos la máxima, «lo feo no vende».

El lenguaje como mecanismo de distinción, de discriminación, es usado por el comerciante como marca de separación entre lo ortodoxo, lo bello establecido, y el resto de objetos, que se amalgaman fuera del sistema.

Loewy, como los continuadores del racionalismo literal, se rinde ante la capacidad afirmativa del lenguaje, ante el poder de la correcta articulación de las palabras, creando un nuevo manierismo sobre aquello que los pioneros entendieron como ética y renovación.

Sobre ese estereotipo puede enfrentarse una imagen bien distinta: Charles y Ray Eames en su casa de Pacific Palisades en California, fotografiados en 1958 y rodeados de una galaxia de objetos que se acumulan confundidos con algunos de sus muebles más célebre y notables. Allí se nos muestra la DCM de 1946, o la Lounge Chair and Ottoman de 1956, sabiamente relacionadas con alfombras y candelabros de algún país lejano y toda suerte de pequeños objetos, que más que a la decoración, pertenecen a un mecanismo que despierta y revive el recuerdo. Habitación como palco del teatro del mundo en el sentido que aportaba Benjamin.

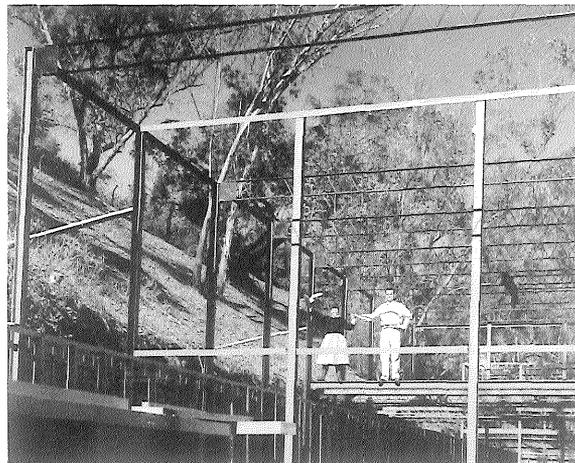
Así, mientras que en Loewy se manifiesta lo moderno epitelial, en los Eames priman los procesos de estratificación e investigación sobre las relaciones entre forma y construcción; ese trabajo en la línea del racionalismo no formal, que sin duda va a suponer la continuación del espíritu de los pioneros. De esta manera, eliminando el talibanismo de la forma generada



De arriba a abajo:  
Raymond Loewy en su estudio en 1934.

Silla de aluminio «Indoor-Outdoor», diseñada por Charles y Ray Eames en 1958 y producida por Herman Miller.

Ray y Charles Eames sobre la estructura de acero de su nueva casa en Pacific Palisades, California, en 1949.





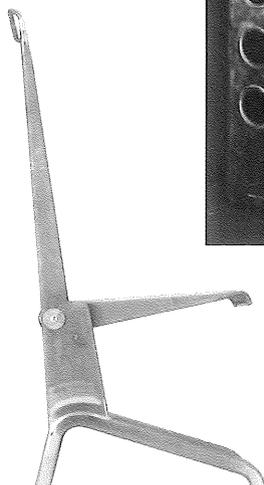
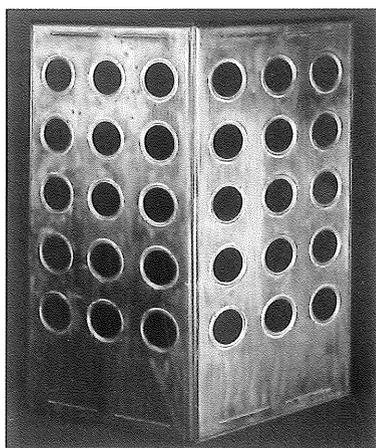
Ray y Charles Eames en el salón de su casa en 1958.

primera, del portentoso ingeniero y empresario Jean Prouvé, quien en 1924 diseña y construye la silla abatible en acero. Con esta pieza inaugura una soberbia carrera que funde los problemas de producción y distribución con los de diseño y construcción. Sus piezas son estructuras precisas cuyo lenguaje se remite constantemente al material y su manipulación. La imagen que desprende Prouvé es la del constructor, la del investigador de los materiales y los procesos de producción que permanece atento a todo aquello que ocurre a su alrededor. Recostado sobre «Le fauteuil de grand repos» de 1928-30, parece comprobar el estado de la pieza y a la vez musitar aquello que afirmaba en una entrevista concedida en 1970 a Hurbert Damisch y que recoge el catálogo del CGP de 1990: «no dibujar lo que no se pueda ejecutar». Dicho catálogo resume en su título –Jean Prouvé:

constructor– aquello que verdaderamente acaba por unir y enlazar la segunda generación del MM con la primera, así como a figuras claves que, alejadas de la ortodoxia de lo moderno, contribuyen de manera decisiva a la consolidación de la disciplina. Es esa palabra, constructor, la que nos sirve para referirnos a Max Bill, a partir de una última imagen. Bill, educado en el Bauhaus, es uno de los grandes continuadores de los valores

Chasis de una silla plegable en chapa de acero diseñada por Jean Prouvé en 1924.

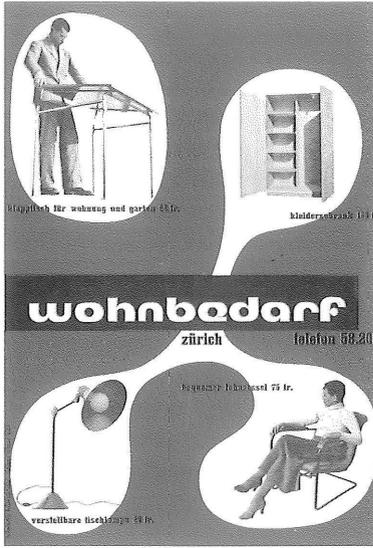
Derecha, panel de aluminio para fachadas. Abajo, Jean Prouvé en una imagen de 1982.



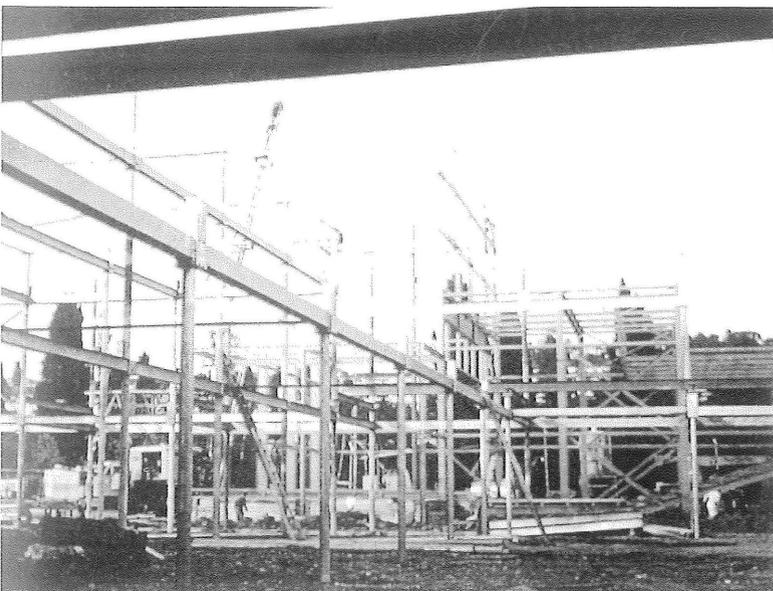
clásicos del oficio, en la proporción y en la medida.

Arquitecto, escultor y diseñador, nos presenta el diseño como un ejercicio de precisión y de serenidad conceptual. El nuevo construir de la Wohnbedarf de 1930 se transforma en Bill en la iniciativa de la buena forma («Gute Form») de construcción sobre la base de la geometría, recuperando la tradición clásica de la medida. La geometría, el valor de la medida justa, la proporción y el carácter auténtico del material son las premisas que constituyen la propuesta constructiva de Max Bill. Esa precisión, no se percibe tan sólo en el catálogo de Wohnbedarf de 1932, en el que se fotografía el propio Bill manipulando las piezas, sino en sus edificios, resumidos en el pabellón «Educar y Crear» de 1962 en Lausana, en el que la convicción sobre el sistema no tan sólo constructivo, sino de generación de la obra, cobra preeminencia sobre cualquier otro aspecto.

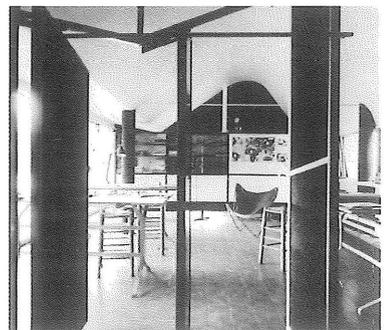
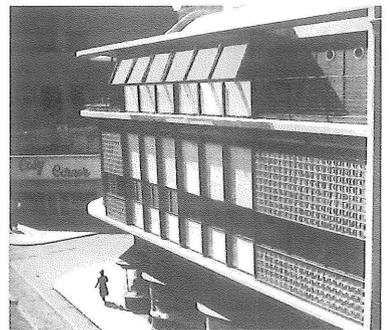
Esa intensidad constructiva en las piezas de diseño tiene una clara vinculación con el mundo de la arquitectura. El hecho del construir no puede entenderse en estos casos desde las separaciones disciplinares, sino que se convierte en un proceso global, en una actitud frente al proyecto, entendido éste como mecanismo de transformación y jerarquización que pasa por encima de las endogamias profesionales. Tanto en las precisas obras de Bill, como en los sistemas constructivos de aluminio desarrollados por Prouvé como módulos de cerramiento, así como en el desarrollo metálico de la casa Eames, se nos presenta la construcción en seco; aquella que, en palabras de Sota, cambia el sentido de la obra tan sólo desde la aparición de manera masiva del obrero de mono azul, del artesano moderno: el montador. La construcción en seco es la construcción en taller, es la precisión en el plano y el estudio pormenorizado de cada uno de los detalles; ese tipo de obra que se acerca a los procesos de producción de la industria, a la estandarización y a la prefabricación. En algún aspecto es también el sistema que cierra el círculo, convirtiendo las disciplinas en disciplina común marcada bajo la férula globalizadora del proyecto ■



Manifiesto publicitario para la Wohnbedarf de 1932. Arriba imagen de Max Bill montando una mesa plegable para la casa y el jardín.



Estructura de perfiles laminados y soldados del pabellón «Educar y Crear» proyectado por Max Bill en Lausana en 1962.



Casa de estudios para artistas en la esquina de las calles de Paraguay y Suipacha de Buenos Aires, proyectada por Antonio Bonet en 1939. Debajo imagen del ático.