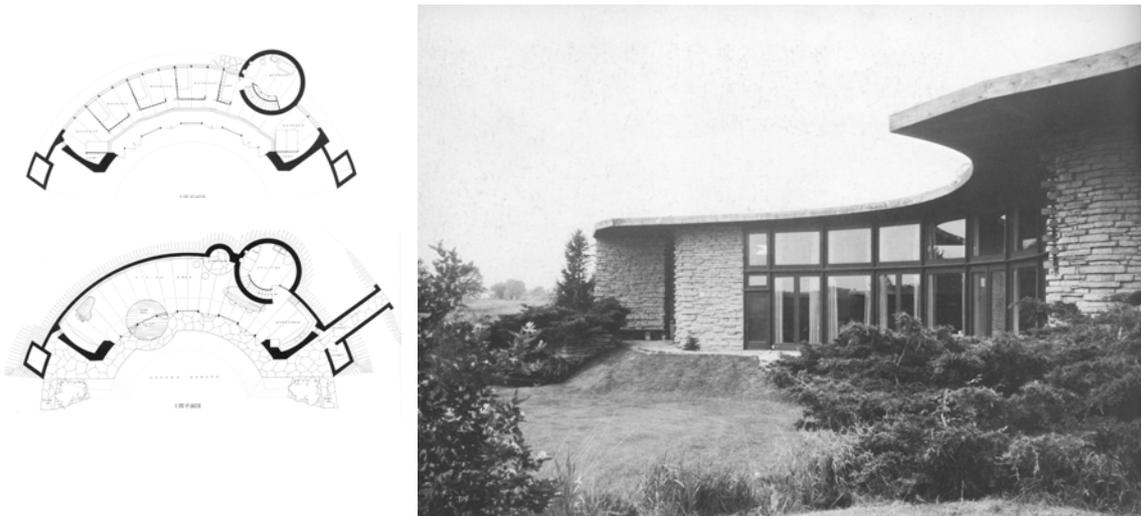


Formas blandas

En los años 30, la arquitectura de Wright, prefigura un camino de diseño en las formas arquitectónicas que utiliza lo organicista como material de trabajo y como reacción opuesta a los edificios prismáticos abstractos y estucados del racionalismo; manejándose con comodidad con soluciones que expresamente fracturaban los volúmenes abstractos para construir hogares más “acogedores”:

Los bloques de hormigón esquemáticos y funcionales de la posguerra cimentaron la primacía del ángulo recto. Sin embargo, lo ortogonal no es sinónimo de modernidad. En los años cuarenta, Frank Lloyd Wright se ocupó intensamente en determinar el lugar de la arquitectura orgánica (...)”la consecuencia en el arte de construir debería ser un poético descansar en sí mismo y no un fatal efecto utilitario.”

La segunda casa Jacobs en Wisconsin siguió ejemplarmente la ruta trazada por él mismo. Emplazada en un terraplén, opone un cobijo a los vientos fríos. Con muros bastos y escarpados y una techumbre plana, la figura semicircular se agazapa en el paisaje (...) Pese a las formas geométricas básicas, la inequívoca apertura o cierre de las paredes y la forma plana y saliente del tejado contribuían a la destrucción de la caja, que para Wright dominaba en exceso al mundo arquitectónico.¹



Vista , planta baja y primera de la segunda casa Jacobs de Frank Lloyd Wright en Middelton, Wisconsin 1943.

Por su parte Alvar Aalto, en los 40, investiga desde Europa sobre la articulación de formas que rehuyen el uso del ángulo recto e incorporan la superficie curva como material de trabajo:

... obtuvo resultados parecidos partiendo de otra tradición y de otros condicionantes culturales. La arquitectura era para él un juego de formas y superficies en movimiento, en una alternancia entre la tarea impuesta y el entorno del lugar de construcción. El punto de partida de su trabajo diseñador eran siempre cuerpos arquitectónicos de clara disposición (...) a esto se añadían elementos blandos, aparentemente incontrolados y por este motivo, de efecto natural (...) En el pabellón de la Exposición Universal de Nueva York de 1939, toda la superficie de presentación hacía mención al contorno de lagos finlandeses.

¹ GÖSSEL, Peter y LEUTHÄUSER, Gabriele: *Arquitectura del siglo XX*. Editorial Benedickt Taschen. Colonia 1990. Capítulo 1944-1971. Pag 239

Cuando Aalto relacionaba naturaleza y construcción, ello no tenía nada en común con una actitud conciliadora con la naturaleza (...) se trataba de reconvertir en naturaleza una parte del solar edificado (...).²



Interior del pabellón de la Exposición Universal del 1939 en nueva York.

Tampoco se puede ignorar lo que representó en la arquitectura racionalista la adopción de formas constructivas vernáculas, como la bóveda catalana o los movimientos en los muros que se apartaban de una geometría simple. Este acercamiento del racionalismo más abstracto a la materialidad propia de lo tradicional abre las opciones formales, que parecían cerrarse en sí mismas, del movimiento moderno.

² GÖSSEL, Peter y LEUTHÄUSER, Gabriele: *Arquitectura del siglo XX*. Editorial Benedickt Taschen. Colonia 1990. Capítulo 1944-1971. Pag 239

Las cúpulas, las bóvedas, los arcos, etc., fueron en su momento el resultado de una voluntad constructora más o menos novedosa; pero no de una voluntad de expresión; esas formas espaciales de una potente claridad han contribuido a configurar la memoria colectiva. Las formas curvas de la arquitectura histórica han aportado la expresividad y la concepción espacial que la arquitectura moderna ha adoptado como material de trabajo.

La coincidencia en el tiempo de ciertas condiciones propició que la arquitectura de los 50 acabara ofreciendo un panorama de cierta entidad y distinto de lo que ocurriera antes y después sin que, de todos modos, se pueda hablar de un estilo arquitectónico.

Años cincuenta

Si hubiera que caracterizar la arquitectura de la década de los cincuenta sería ineludible hablar de lo peculiar de las formas de ciertos edificios (siempre sin ignorar otros muchos coetáneos que siguieron la plástica heredada del racionalismo): formas redondeadas, aristas curvas, superficies continuas, alabeadas, etc. Una estética, o mejor, una plástica que no esconde una especie de antojo por lo *blando*, por el aspecto de lava volcánica. La proximidad con las cualidades formales de la lava o de las formaciones calcáreas de las grutas parece venir de la mano del propio material, un fluido que solidifica: el hormigón. La arquitectura echó mano de las formas de la naturaleza por la puerta de la geología y de la zoología en su camino de la búsqueda de formas que encarnaran con una nueva figura los nuevos conceptos estructurales que sólo el hormigón había aportado. Así que en la arquitectura del hormigón coinciden *grutas* y *huesos*.



Centro comercial de Windward City en Kaneohe , Hawai (1957, George J.Wimberly, Howard L. Cook). Basílica de Syracuse (1956, Bourbonnais y Sainsaulieu). Prefabricados para el Centro de Estudios Hidrográficos (1960, Miguel Fisac).

El contraste con la pureza prismática del *racionalismo*, históricamente anterior, se hacía extensivo a objetos de todo tipo. La formación conjunta de arquitectos y diseñadores industriales (que se formaban en las mismas escuelas), así como el reconocimiento por parte de fabricantes de que el diseño de sus productos en serie mejoraba su comercialización, hizo que esa proximidad estética entre cosas y edificios fuera evidente. La aceptación de esta arquitectura redondeada, “blanda”, por parte del gran público tiene mucho que agradecer precisamente a la difusión de objetos que, desde las fábricas, invadían los hogares; ese gran público era el mismo consumidor de los objetos que la nueva industria sacaba a la calle.

La presentación de las primeras casas unifamiliares del programa Case Study House, que impulsó la revista *Art & Architecture*, dirigida por John Entenza, supuso la reacción a la construcción en serie de viviendas, en la fiebre urbanística con que las empresas constructoras invadieron el oeste americano en los años 40 y 50.



Interior de una casa del Case Study House.

Este programa recuperó para los arquitectos el protagonismo en el diseño de viviendas y tuvieron especial interés, para el público que visitó las casas muestra, los interiores donde se exhibían muebles de madera chapada y de concha con formas redondeadas. El alcance de esta operación tuvo gran difusión entre el gran público y esos diseños fueron parte del principio de un cierto estilo industrial que buscaría en las superficies continuas y curvilíneas el camino para la conquista del consumidor. Un consumidor que quizá encontraba en las formas blandas la encarnación de su estado de ánimo.³

Los fabricantes entendieron enseguida el interés de renovar los diseños y adaptarlos a los anhelos del consumidor en cada momento, e incorporaron diseñadores en sus fábricas. Desde modelos de aviones como el Boeing 707 o el Cadillac del 59, hasta una plancha cuyo asa parece la solidificación de un fluido aislante transparente sobre los elementos eléctricos y se adapta a la mano que la maneja.



Boeing 707 del 1955-57.



Cadillac del 1959.



Plancha del 1942.

Toda clase de electrodomésticos, objetos cotidianos, vehículos de todo tipo que evitaban las aristas rectas y los planos neutros y buscaban pertenecer a ese mundo en que las cosas se hacen lentamente, con la paciencia del tiempo, como los interiores de nácar de las ostras o las grutas calcáreas o los paisajes de lava volcánica.



Cortadora de embutido del 1941.



Sanitario del 1953.



Saleros del 1952-53.



Buick del 1946.

³ GÖSSEL, Peter y LEUTHÄUSER, Gabriele: *Arquitectura del siglo XX*. Editorial Benedickt Taschen. Colonia 1990. Capítulo 1944-1971. Pág 216 y ss.

Estática, estética y construcción.

Cuando se pueden aceptar tracciones las formas pueden ser más libres. Sin embargo, esta libertad no siempre ha significado más belleza, aunque estas apreciaciones estéticas son difíciles de valorar. La colaboración entre científicos, técnicos y artistas que se ha dado en la construcción en hormigón armado ha sido buena para evitar que la imaginación de los artistas se desbordara en algunas ocasiones y también para impedir que la frialdad de los cálculos apartara definitivamente los valores estéticos del proyecto de arquitectura.

La economía de medios y la organización de los procesos constructivos, ha sido clave para no perder la sensatez que, por otro lado, ha abundado en los proyectos más interesantes. Algo para lo que ha sido trascendental la colaboración entre arquitectos e ingenieros. Proyectos muy libres en su apariencia se han sometido al rigor del cálculo y de la geometría para poderse construir.

Muchos arquitectos e ingenieros de la época han escrito sobre su obra construida y han aportado su punto de vista. Curiosamente muchos de ellos coinciden en que la colaboración entre una y otra profesión ha sido una característica fundamental en la arquitectura del siglo veinte. Pier Luigi Nervi, por ejemplo, habla de la colaboración entre tres agentes: arquitectos, ingenieros y constructores que aportan a la obra de arquitectura otras tantas componentes: la estética, la estática y la técnica⁴. Nervi considera que una obra de arquitectura no lo es sino se construye o se define todo para que la construcción sea posible. Sin eso es sólo un dibujo. La definición de la forma de la obra arquitectónica debe, pues, incorporar, como un condicionante más, la precisión del cálculo tensional y la técnica constructiva y sus respectivas servitudes.

Aunque, tal como opina Nervi, lo óptimo no es que haya una colaboración entre estética, construcción y estabilidad sino que sean tres caras de un mismo prisma, que intervengan a la par en el diseño de la obra. Tanto da si se trata de tres personas distintas como si se trata, como en el caso de los arquitectos del Renacimiento, de que las tres mentalidades estén en la misma persona. En cualquier caso la sintonía entre ellas sería lo deseable.

Por su parte Eduardo Torroja, ingeniero, publicó varios textos con un marcado carácter pedagógico, donde ayudaba a tener una visión generalista de las obras de arquitectura sin separar nunca técnica de arte:

“Pero sin olvidar que el cálculo no es más que una herramienta para prever si las formas y dimensiones de una construcción, simplemente imaginada o ya realizada son aptas para soportar las cargas a que ha de ser sometida. (...) Pero todo proyectista que olvide sus principios, está expuesto a grandes fracasos.

“ El nacimiento de un conjunto estructural, resultado de un proceso creador, fusión de técnica con arte, de ingenio con estudio, de imaginación con sensibilidad, escapa del puro dominio de la lógica para entrar en las secretas fronteras de la inspiración.”⁵

De hecho la historia está llena de casos en que uno o dos de los tres puntos de vista no ha estado en el tablero desde el principio y los desajustes se han pagado, o bien con dinero del cliente o bien con cambios imprevistos que han modificado la forma del edificio.

⁴NERVI, Pier Luigi: *Costruire correttamente. Caratteristiche e possibilità delle strutture cementizie armate*. Editado por Ulrico Hoepli, Milán 1965. Pág. 45.

⁵FERNÁNDEZ ORDÓÑEZ, Jose antonio y NAVARRO, Jose Ramón: *Eduardo Torroja, Ingeniero*. Pág. 91.

El deseo de conseguir una figura con una silueta concreta no es siempre consecuencia del material o del sistema constructivo. Las formas, que propongo llamar *blandas*, han aparecido en la arquitectura desde siempre, pero las que derivan del lápiz o del cincel del proyectista no tienen justificación más que en la inspiración de éste. Algunas formas curvas del Expresionismo o del Modernismo eran gestuales, no emanaban de requerimientos estructurales o constructivos, sino que eran buscadas por su potencia o sus valores plásticos. Este tipo de figuras no aparecen en la arquitectura de los años cincuenta de pronto o de una manera espontánea, como casi nunca ocurre. Desde la Einstein Turm de Mendelson (1920), a la fachada ondeante de La Pedrera de Gaudí (1905) son trabajos cuyo motivo plástico es la superficie curva.



Croquis y vista de la Torre Einstein de Mendelson en Postdam, Alemania. Vista y detalle de la fachada de la casa Milá (La Pedrera) de A. Gaudí en Barcelona.

Ninguno de los dos ejemplos se construyó en hormigón pero, en la mente de todos, su forma alude o, más exactamente, “prelude” a esa arquitectura, que será posterior; Como si la forma hubiera sido anterior a la posibilidad de ser así.

Si este tipo de estética arquitectónica hubiera sido construido después de la emancipación del hormigón como protagonista de la arquitectura, se podría suponer que la forma sucede a la novedad técnica, pero estos dos ejemplos hacen pensar que esa secuencia no es así sino que, por lo menos, se produce en el sentido inverso. Después del deseo de un lenguaje formal se encuentra un medio físico (material y técnica constructiva) que será campo de juego, lugar de trabajo e investigación para un modo de hacer.

