



Graduado Superior en Diseño  
UNIVERSITAT POLITÈCNICA  
DE CATALUNYA

Teoría e Historia del Diseño II: Complejidad  
3 créditos

## **4 La batalla y los paisajes de postguerra**

Oriol Moret Viñals

### **Teoría e Historia del Diseño II: Complejidad**

Colección de documentos por entrega semanal, realizados para los alumnos del Graduado Superior en Diseño —modalidad semipresencial— de la Universitat Politècnica de Catalunya, 2008-2011 (el vínculo de la portada ya desoperó).

Los documentos se entregaron y publicaron (vía campus virtual moodle) con el fin de cumplir el *encargo* docente específico: agitar ligeramente las versiones oficiales, despertar el (interés del) alumno y motivarlo a cuestionarse lugares comunes. Fueron la base para el debate presencial en el aula y el desarrollo de actividades vía foro virtual.

Se presentan aquí en versión apuntes, pendientes de corrección lingüística a fondo, y con resolución rebajada para mitigar el tráfico pirata de imágenes y comodidad de todos.

Deliberaciones y correspondencia: [oriolmoret@ub.edu](mailto:oriolmoret@ub.edu).

# versión apuntes

**4 La batalla y los paisajes de postguerra**

## Diseño moderno por mar, tierra y aire

En el mundo moderno, las guerras también deben modernizarse. El perogrullo de la sesión es recordar que el entorno bélico es uno de los que más (si no el que más) necesita de los avances tecnológicos. Y, luego, del diseño. Retomando nociones que han figurado anteriormente, en este marco se aplican tanto criterios de aerodinámica estricta como funcionales en su nivel más crudo, el de dañar y destruir. También el de proteger, claro. En cualquiera de los casos, parece que no hay espacio para embellecimientos. ¿O sí?

En Heskett, capítulo doce, "Diseño y política", p. 189 y ss, se da un breve repaso del "diseño bélico" del período: submarinos, amenazantes coches blindados, jeeps, aviones míticos como Spitfire o el de Messerschmidt... Aquí se toma un ejemplo más pedestre: a modo de ejemplo, recordar que el plano frontal, equitativo, del combate "a pie de tierra", "cuerpo a cuerpo", hacía años que se había superado para hacerse más complejo. Parece que la Primera Guerra Mundial aportó dos vías paralelas que aprisionaban: la subacuática del submarino y la aérea del avión caza. De ahí se llegará a los bombarderos, para terminar en los bombardeos de población civil. Para quien las recibe en tierra, las bombas, cualesquiera proyectiles, siempre proceden del cielo. Pero ahora hay un elemento de vigilancia que sobrevuela constantemente para incomodidad y angustia del pobre terrenal, que se cree más indefenso y vulnerable. El ciudadano de a pie, que se trasladaba subterráneamente en metro y podía vivir en rascacielos, tiene que tener ahora algo de fe en los refugios antiaéreos, los bunkers... o, en su defecto, el metro.

Cuando, en el entorno del diseño, se habla de *identidad e imagen corporativa*, fácilmente se establecen relaciones con el mundo de la empresa —de la empresa comercial, se sobreentiende. Y vienen a la cabeza ejemplos tempranos como la de AEG de Behrens, o el London Transport de Johnston. También hay quien remarca la deuda de la "imagen corporativa" hacia la heráldica —y esto, en los "albores" del diseño, podría hacer remontarse a Pugin y Jones.

En cierto sentido, puede tomarse la parafernalia hitleriana como otro caso de imagen e identidad corporativa. No hay que creer que los *ismos* son un invento de los artistas de vanguardia del siglo XX. De todas formas, el *nazismo* aparece como una opción moderna de propaganda, con un aparato suficientemente coordinado que aprovecha las nuevas técnicas de persuasión y propaganda: la apropiación de símbolos y formas contundentes, pregnantes, como la swastika o las SS rúnicas, los nudos gordianos, se actualizan en un entorno codificado como el del ejército —en insignias, brazaletes, gemelos y demás; y todo ello amenizado con la liturgia postural del saludo, los grandes desfiles en que se mezcla lo abrumadoramente espantoso del espectáculo y lo ridículamente teatral, los registrados, estudiados movimientos retóricos... (Una de las muestras emblemáticas: los Juegos Olímpicos de Berlín en 1936, que Jesse Owens pasará por agua.)

Porque se podría reconsiderar el término *identidad corporativa* de acuerdo con esto: a quién o a qué identifica (a qué entidad) y a qué cuerpo se remite lo de *corporativo*. Los anglosajones aseguran que *corporativo* proviene de *corporation*, empresa. Al fin y al cabo, la empresa es algo tan impersonal e indistinguible que, en este mundo industrializado, dificulta las relaciones entre la identidad y lo idéntico. Pero ¿y el cuerpo?... entonces tal vez el cuerpo, los cuerpos de los soldados, de los que visten uniforme, son uniformes, una sola forma. Y también son intercambiables.

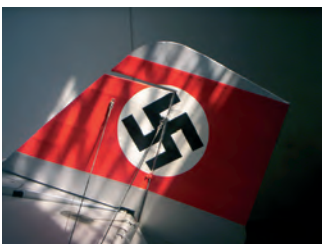
[Y, aunque parezca frívolo, sólo hay que recordar que el vocabulario de diseño debe algo al vocabulario militar, especialmente en este campo corporativo, que aparece fundamental en el período: así, las *campañas* de lanzamiento, las *estrategias* de persuasión y venta (y luego las de fidelización, algo así como *alistarse*), los *targets* (esas dianas circulares que sirven para entrenar la puntería o abatir enemigos, que luego harán considerar a los consumidores potenciales como víctimas)...]



Tú, yo, nosotros... y ellos

Se dirá que el "¿Y tú?" de Ludwig Hohlwein es, por su severidad, menos efectivo que el Kitchener de Leete, el Uncle Sam de Montgomery Flagg o el republicano anónimo abatido de Goñi. Tal vez porque el cartel no es propiamente del período bélico, sino de las elecciones de 1932 ("¿Versailles y capitulación, o guerra?"), no se recurre a aquellas formas más escandalosas de la urgencia. El soldado anónimo de Hohlwein no apunta maleducadamente con el dedo. Ni mira abiertamente a los ojos. No hace falta. Hay suficiente con mostrar esa especie de tótem de cuello largo y vigoroso contra la tricolor francesa. El rigor, la autoridad y la obediencia disciplinaria se recogen en la composición simétrica con sobriedad grave —el efecto dramático, pseudoexpresionista, se acentúa con el manejo de las sombras, y lo sombrío es tenebroso, desconocido: esa serenidad puede encerrar algo de desalento y de angustia, pero también puede encubrir la vigilancia y la imposición del temor. Y luego, del miedo y del horror.

Es este anonimato, esta falta de individualidad, la ausencia de rasgos característicos, esta pertenencia al *cuerpo* del ejército nacional, la que propone un nuevo contexto de "diálogo" con el espectador —que se concretará en los años siguientes. Entonces, los carteles de Hohlwein vehicularán con gravedad esa especie de clasicismo expresionista que caracteriza la imaginería aria nacionalsocialista (o, para el caso, de cualquier ideología totalitaria del momento: las fascistas de Mussolini y de Franco, la comunista de Stalin). Su labor más colorista y abstracta de años anteriores se endurecerá y se enfriará. Lógicamente.



## Fraktur oder Antiqua

Ya se sabe que el auge del nacionalsocialismo provoca también la diáspora de intelectuales acusados de degenerados. Que, entre ellos, se encuentran figuras eminentes del Movimiento Moderno y de la Bauhaus como Gropius, Moholy-Nagy, Mies o Albers. Que la exposición en torno a la Bauhaus que se celebra en el MoMA en 1938 tiene parte de culpa de la visión idealizada, "moderna", de la escuela. Que, con la oleada migratoria de talentos modernos, el período nacionalsocialista acostumbra a desprenderse por su mal gusto, a ignorarse por su incomodidad, o simplemente a silenciarse.

En cualquier programa de diseño propagandístico es necesario definir la voz gráfica con que mostrarse y persuadir. Lo es más cuando dicho programa se plantea en términos supralocales, totalitarios, de estado. Y aquí empiezan las dudas y el debate.

En el entorno tipográfico alemán, hacía tiempo que se venía discutiendo sobre la propiedad de elegir entre la modernidad de la romana y la identidad nacional de la gótica. Ya se vio que, para los modernos, la solución no residía en la gótica, nacionalista y arcaica, ni en la romana antigua, sino en el palo seco —ingenierilmente anónimo y cosmopolita, espiritualmente moderno.

El debate adquiere matices distintos al plantearse en el contexto político. Cuando el partido nazi llegó al poder en 1933, había en su seno dos actitudes opuestas en lo referente a materia cultural. De un lado, la anti-urbana, *völkisch*, tradicionalista, de Alfred Rosenberg. De otro, la modernizada, tecnológica, de Joseph Goebbels. En consonancia, el material gráfico nazi de los años treinta no se caracteriza por una estricta dirección sino que en él conviven ambas corrientes con sus respectivas propuestas asociadas: lo gótico, lo romano, lo paloseco. Hasta 1941, con el decreto (3.1.1941) firmado por Martin Bormann donde se "razona" el malentendido de considerar la gótica como característicamente alemana: los primeros impresores, los que utilizaban la letra gótica, eran judíos; la gótica es una letra judía; a partir de hoy, la letra *estándar* es la romana.

Así, se resuelve desterrar lo bárbaro de la gótica o, aún peor, lo judío de la gótica, para abrazar lo clásico de la romana: tal vez sólo faltara esto para completar olímpicamente la línea neoclásica nazi.

## ¡Qué bonito, esto del diseño!

Lo aerodinámico, lo espectacular, las marcas corporativas... En tiempos de guerra, todo esto cobra otro "sentido". Además de vehículos de combate, también hay los campos de concentración, y los de exterminio... Alguien *debió* diseñarlos. Alguien que torciera el debate de la vivienda mínima en vivienda *límite*, porque eso ya no son viviendas, sino lugares donde morir.

Vaya, como para perder la fe en el diseño... o no, porque esta observación ignora que el diseño es fruto del hombre. O sea, como renunciar a creer en el hombre.

O alejarse, en cualquiera de sus formas, de lo absurdamente horroroso de la realidad.



## "Esto no es una bomba atómica"...

Por ahí se encuentra que *Le premier jour* (1943) del surrealista Magritte es un claro ejemplo de su "estilo Renoir" (o tal vez "período", "etapa" o "fase"). Si uno no es surrealista, puede ser incapaz de entender eso de "estilo Renoir" que se encuentra por ahí, eso que todos citan y repiten y no explican, que se encuentra pero no se cuenta.

Podría haberlo titulado *Sin título*, pero no lo hizo. Y entonces, con todo el campo abierto de las dudas, uno que no sea surrealista puede creer que el cuadro, con todo lo onírico del movimiento, podría ser una *premonición*. Que, el primer día en que Dios creó la luz y la bóveda del firmamento para separar las aguas que había debajo de las que había arriba, el futuro parecía prometedor —tanto como engañoso. Que la nube, la promesa de lluvia fructífera, no es sostenida por la gran copa de cristal esperando a ser rellenada, sino que, en realidad, emerge del punto en que se ha *plantado* la copa, se escabulle de la bóveda al revés de la copa, escapa caóticamente de ella —porque el caos es gaseoso.

## ...pero esto, sí

*Little Boy* se lanzó sobre Hiroshima el 6 de agosto de 1945. *Fat Man* se lanzó sobre Nagasaki el 9 de agosto de 1945. Se pueden pasar por alto (aunque no se debería) los nombres casi amables de las bombas y la curiosa forma de hongo espectacular de sus explosiones. Lo que ya no se puede pasar por alto son sus efectos: el marcaje atómico es más sutil (anónimo, irresponsable, incontrolable), aunque más doloroso que el tatuaje judío de los nacionalsocialistas.

Ésta sería otra forma perversa de imagen corporativa: la energía liberada por la explosión de la bomba es tan potente que quema *a través de* la indumentaria —especialmente en los motivos oscuros, que se pegan a la piel como cicatrices de por vida. ¿Quién podía *imaginar cuerpos* así? ¿Cómo se puede regenerar tal tejido?



El monumento conmemorativo en Nagasaki no puede ser más adecuado. Un pilar erguido sobre una fúnebre estela marca el hipocentro o *ground zero* de la explosión. Desde este punto cero, el pavimento describe círculos concéntricos de *radiación*, en que se alternan franjas plantadas de césped y zonas de suelo seco. Es probable que haya una relación entre la planta del monumento y el símbolo de riesgo de radiación. Sin embargo, cuando ese plano simbólico se vuelve transitable como en el monumento, lo que en el símbolo era contragrafismo aquí parece camino desolado —con todos sus complementos y paradojas: la interrupción de los caminos le da algo de laberíntico; la escalera hace difícil pensar en los movimientos de subida o de bajada...



# versión de los principios



La Falling Water House (1935-1939) de Frank Lloyd Wright acostumbra a tomarse como ejemplo primerizo (y a veces hasta símbolo) de este planteamiento. Se acostumbra también a referir lo mismo: armonía con el entorno (pocas casas resultarían feas en semejante paraje), recuperación e incorporación de materiales locales... con algo de lo aprendido, curiosamente, en Japón —el de antes de las bombas atómicas. Como para regenerar los tejidos maltrechos.

## El “Organicismo”

“Organicismo” es un término prestado del entorno filosófico (“Doctrina que concibe el mundo como algo similar a un organismo vivo”) que, como “racionalismo”, a veces se aplica al terreno de la arquitectura y del diseño.

De modo muy simple, la arquitectura y el diseño “organicistas” o, también, simplemente “orgánicos”, proponen un planteamiento en el que el entorno “construido” conviva armónicamente con el entorno “natural” y, con ello, se recuperen, o se mantengan, potenciándolos, los valores humanos. (A veces esto se considera como “opuesto” al enfoque “mecanicista” del funcionalismo, que, sin embargo, en ocasiones parece anhelar también esta especie de comunión entre el hombre y su entorno.)

Sea como fuere, para el discurso presente es suficiente poner de relieve la noción de *organismo vivo*.

Porque entonces el Organicismo constituiría la opción más saludable, o tal vez la única, de reconstrucción, de *regeneración*, que cualquier otra del período, precisamente para sobrevivir del período. Porque cabría creer que la propuesta, fundamentada en la noción integradora de *organismo*, concibe de forma más amable nociones asociadas tales como *cuerpo*, e incluso *tubo* —de forma más amable que las apuntadas hasta el momento. Y, semejantemente, la noción de *unidad* —como *integración*, resuelta de distinta manera que la numérica y la de habitación de Le Corbusier; y que la totalitaria masificada de Hitler.

El planteamiento también resuena en las *casas usonianas* que Wright proyecta a partir de 1936, algo así como un reflejo de su visión paisajista de “planificación” (aquí “urbanismo” sonaría un tanto raro). La característica novedad o modernidad del proyecto parece que necesitaba de una denominación igualmente característica: Usonia debía sustituir la impropia America y acortar los Estados Unidos de etc.

El “problema” de las casas usonianas también puede proceder de ahí, de su admitido origen utópico, empezando por la denominación: que si James Duff Law ya decía, en 1903, que los estadounidenses no tenían derecho a llamarse “americanos” por respeto a los canadienses y a los mexicanos y que proponía rebautizar el país de estados unidos “Usonia”, que le parecía más bonito que otro “Usona” que había leído en otra parte; que si Wright escribió en 1927, bajo una razón semejante, que el término lo había acuñado Samuel Butler, aunque nadie ha podido encontrar la cita; que si, hacia 1910, cuando Wright visitó Europa, se hablaba de los USONA (United States Of North America) para distinguirlos de la nueva Union of South Africa (citado sin siglas, pero que serían USA o UOSA, según); que si en esperanto los USA se llamaban *Usono*...

“¿Para qué tanta línea escrita y tanta duda?” Cualquiera de los hipotéticos orígenes es bonito. Y el más bonito sería el de Butler, con la cita desaparecida, imposible de encontrar: Butler, el que inventa, y escribe, *Erewhon* (1872), la civilización desconocida que existe, más allá de las montañas cartografiadas, en una colonia remota del Imperio Británico —allí donde la enfermedad es una ofensa criminal, los hijos eligen a sus padres antes de nacer, y la salud y la belleza significan moralidad. Sí, claro, cuesta poco suponer que, como otras, *Erewhon* tiene este ángulo crítico hacia el contexto victoriano, con parecido ingenio y humor que el de Swift y su Gulliver tiempo atrás. Pero lo significativo ahora es el nombre que elige Butler. Y que haya quien, por lo mordaz del ataque del autor, considere *Erewhon* como una *anti-Utopía*: lo último sólo es aceptable en términos concretos, esto es, considerando *Utopía* como *aquella* isla que inventó, y escribió, Thomas More. Por lo demás, ambas comparten su propia imposibilidad: *Erewhon* es una especie de anagrama de *nowhere*, “en ninguna parte”; *Utopía* es la negación del *topos*, “ningún sitio”. Y de aquí se podría recordar el *News from Nowhere*, del influyente William Morris.

Con estos antecedentes, ¿qué pretende, cómo se atreve Wright?





# versión 1.0



La biblioteca de Viipuri (1927-1935), con su techo ondulante (que ha propiciado asociaciones con las formas orgánicas de Gaudí), cobija agradablemente hileras bien dispuestas de taburetes apilables —mediante la técnica de madera alabeada (torsión cóncava) las patas aparecen propiamente modeladas (“hermanas pequeñas de la columna arquitectónica”, en palabras del propio Aalto) y se sujetan directamente al asiento, sin otro recurso añadido.

Parece que el éxito comercial de semejante mobiliario (y el de Paimio) llevó al matrimonio Aalto a fundar su propia empresa Artek en 1935.



Villa Mairea (1938-1939), Baker Dormitory del Massachussets Institute of Technology (1940).



Otro de los grandes personajes que acostumbra a vincularse con el planteamiento organicista es Alvar Aalto (1898-1976). De hecho, en ocasiones se lo vincula tanto como al “Movimiento Moderno” —o, cuando menos, a cierta redefinición de lo “moderno”. En este sentido, Aalto bien podría entenderse como síntesis, armonización suave y serena de presupuestos que a veces se muestran enfrentados pero que, en verdad, podrían asimilarse como complementarios.

Aalto, dicen, supondría un ejemplo en que se superan los límites y las limitaciones de lo estrictamente funcional —y en esa superación toman protagonismo los valores psicológicos del usuario. Con su herencia de tradición finlandesa, constituye, entonces, “la cara amable de la modernidad”:

“El mejor comité de estandarización del mundo es la misma naturaleza, pero en la naturaleza la estandarización tiene lugar principalmente en las unidades lo más pequeñas posibles, en las células. El resultado son millones de combinaciones posibles en las que nunca podemos hallar el estereotipo.”



Visto desde el aire, el Sanatorio antituberculoso de Paimio (1929-1933: o sea, antes que la Falling Water House de Wright), con sus seis pisos, parece menos integrado con el entorno de lo que cabría imaginar. Sin embargo, sí se aprecia este deseo de introducirse en él, como para ser absorbido por el bosque, enraizarse en él a través de esa especie de comportamiento arterial.

Y luego está, en cualquier caso, el comportamiento interno: los grandes ventanales y balcones que se abren al bosque. Y, en medio de todo, la sensación de *reposo*.

Cabe reconocer el mérito de los experimentos de mobiliario que, con su (primera) mujer Aino, realiza en los años veinte en torno a la flexibilidad de la madera (madera laminada y tablero), y de los de los años treinta con el revestimiento de chapa y contrachapado, con la colaboración del director técnico Otto Korhonen.

Y tal vez otro mérito de Aalto sea haber cambiado el cliente: no ya el hombre moderno con prisas, ni tan sólo el mínimo común (múltiple) hombre moderno, sino el *enfermo*, el que necesita cuidado. Como... no sé... ¿puedo descansar un poco, en este mundo? ¿... de este mundo?



El conocido jarrón Savoy de 1936 —que si firdos a la Dresser...— es un bonito ejemplo de esa mezcla de respeto por la tradición artesanal autóctona y la ingeniosidad de experimentar con un planteamiento de suavidad íntima.

