



Graduado Superior en Diseño
UNIVERSITAT POLITÈCNICA
DE CATALUNYA

Teoría e Historia del Diseño I: Fundamentos
3 créditos

**9 Racionalización y racionalismos tempranos
(Europa)**

Oriol Moret Viñals

Teoría e Historia del Diseño I: Fundamentos

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.

versión apuntes

9 Racionalización y racionalismos tempranos (Europa)

La sesión presente esboza eso que a veces se denomina “protoracionalismo”.

Con esto, se amplía el contenido y algunas nociones de la sesión anterior: para intentar mostrar la evolución del diseño (y de la arquitectura, aún) de un modo más o menos lógico –aunque para ello se deba romper, como de costumbre, el hilo narrativo real.

Nota: Modernismo como Art Nouveau, no como Movimiento Moderno

Refuerzo: Banham, Reyner. *Teoría y diseño en la primera era de la máquina*. Barcelona: Paidós, 1985.

Adolf Loos (1870-1933)

Loos es uno de los personajes más influyentes en el desarrollo de las ideas que conducirán al Movimiento Moderno.

Ligeramente relacionado con lo cúbico del modernismo geométrico, se dice que el estilo cúbico de sus edificios e interiores es liso, acorde con su consideración del ornamento como acto delictivo.

Loos es, de hecho, un personaje aislado, independiente, que ya se debería enmarcar en lo que se conoce como Arquitectura Moderna.

La segunda etapa de Loos (entre 1897 y 1923, después de su estancia de tres años en Estados Unidos) parece la más relevante, pues es entonces cuando publica sus escritos más influyentes (siempre con algo de panfletista polémico) y construye sus edificios más característicos.

La influencia de Loos se hará sentir especialmente en el ámbito teórico. En el terreno práctico, Loos tiene poca obra, si bien el puñado de casas más importantes tiene cierto carácter programático: fachadas lisas sin ornamento, concebidas simétricamente —en el fondo, se puede tomar como una vuelta al clasicismo no historicista, como una comprensión de la estructura clásica a partir de la relación de volúmenes y de figuras geométricas simples.

Y, también en él, su rigor teórico se templea en la práctica: uso frecuente de detalles clásicos en la línea de Schinkel; en sus interiores hay trazas ornamentales (aunque no en el modo lujoso de Hoffmann) y mobiliario de Chippendale del XVIII, como para no olvidarse de su anglofilia...

A partir de 1923, también relacionado con el círculo dadaísta. Curiosamente, en esta época, la nueva generación de arquitectos, que asume las ideas futuristas y abstractas, provoca un cambio de orientación que harán aparecer a Loos algo anticuado.

“Ornamento y delito” (1908)

Por algún lugar se dice que la conferencia-artículo era, en origen, un ataque a la tendencia recargada del Modernismo —esto puede confundirse con que el ataque se dirigía contra la Wiener Sezession y los Wiener Werkstaette. Aunque se pueda creer que a Loos le gustaba pelearse con todo el mundo, en el fondo es absurdo no ver ciertos elementos comunes con el modernismo vienés tardío.

El ornamento es injustificable e insoportable: está vinculado irremediablemente a los artículos de mala calidad. Esta idea ataca el ornamento contemporáneo y la decoración elaborada por los artistas de la época —no tanto las actividades ornamentales de los culturalmente atrasados (civilizaciones antiguas, primitivas, pobres). El grado de civilización se relaciona directamente con el uso de ornamento (y según el impulso ornamental en los lavabos).

Y esta idea de civilización debe enmarcarse en el contexto eurocéntrico.

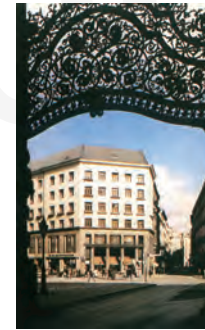
El ornamento es esfuerzo, trabajo desperdiciado, innecesario.

“Liberarse del ornamento es símbolo de incorrupción”: la tesis que seguirán generaciones posteriores, construyendo sin decoración, construyendo “como un ingeniero” (de fundamental importancia para el Estilo Internacional).

El ataque de Loos es oportuno y específico: se centra en el Art Nouveau y sus representantes, en un momento en que éste empezaba a caer en descrédito; y, además, su crítica se expone en un estilo fuerte, contundente, drástico, combativo, un poco a la manera de los futuristas. En cierto modo, Loos será uno de los máximos responsables del juicio desfavorable al Art Nouveau, que se tomará como un error del pasado que no debe volver a cometerse.



Loos, fotografiado con mirada grave y bigote ornamental. Y pintado expresivamente por su amigo Kokoschka.



La “Looshaus” (1910) de la Michaelerplatz de Viena albergaba en origen la sastrería Goldman & Salatsch —un buen entorno para el arquitecto, de quien dicen que gustaba del buen vestir, de la “mecánica corrección formal”.

Al parecer, el emperador Francisco José mandó que las ventanas del Hofburg (el palacio imperial) que daban al edificio de Loos estuvieran cerradas, como para evitarle la ofensa insultante de tal desnudez. Desconocemos de quién fue la idea de “alegrar” las ventanas con jardineras.

Aunque, a diferencia de buena parte de sus obras, no sea una villa, aparece este sentido simple de lo exquisito, con sutiles ejercicios como en el punto de inflexión de las fachadas. El revestimiento de mármol de las plantas inferiores parece preparar el terreno al interior, en que Loos despliega su concepción espacial característica, aparentemente simple, repleta de minuciosidades, como las que había introducido en anteriores proyectos, como las del bar Kärtner (1907).



Alguien dirá que “vista una, vistas todas”. Aunque no sea cierto. La Steinerhaus (1910), la Maison Tzara (1925) y la Müllerova Vila (1928) se distinguen entre sí por algo más que el idioma en que se escribe “casa” y el nombre del cliente.

Pero está claro que hay un vínculo familiar. Eso tienen siempre las creaciones que se consideran “programáticas”: que deben tener algo de programado, proyectado, coherente.

3 divagaciones incompletas sobre Loos

Ojo: son verdaderamente divagaciones y verdaderamente incompletas —tal vez no debería incluirlas, pero...

Mirar al cielo

Una pregunta de ignorante: ¿a partir de cuántos pisos un edificio se convierte en rascacielos? ¿Por qué ese nombre, "rascacielos"? ¿Cómo rascan los cielos, los rascacielos —como cosquillear o como rasgar? Seguramente son preguntas de ignorante que no cabe tomar demasiado en serio, porque un edificio alto sólo puede rascar el cielo, no puede hacer nada más que rascar el cielo, ¿no? (Esto es una simple curiosidad; lo que sigue, también.)

O también puede pretender aguantarlo, como el proyecto de Loos para el Chicago Tribune (1922). Mucho se ha escrito sobre él, con la disparidad de interpretaciones y valoraciones —incluidas, cómo no, las del propio Loos: "No hay dibujo que pueda dar idea del efecto de esta columna; las caras lisas y pulidas del cubo y las estrías de la columna subyugarían al espectador... construir un edificio que, una vez visto en cuadro o en realidad, ya no se pueda borrar de la memoria..."

No vamos a discutir si el proyecto tenía un trasfondo irónico, una decidida postura ética (de cualquier índole)... Se puede hasta ignorar, como hacen Benevolo o Banham en sus respectivos estudios. Hasta se puede imaginar que estudiosos semejantes lo ignoren por ese retorno al clasicismo sin más; aunque también cabría relacionarlo con los proyectos más extravagantes de arquitectos neoclásicos como Ledoux, Boullée o Gasse.

Y es que es muy raro.

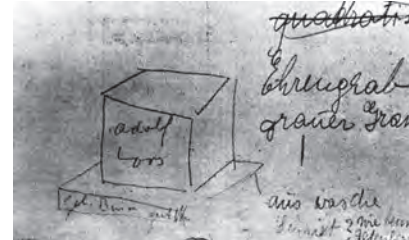
Que un edificio tenga forma de columna... O que una columna sea habitable... parece socavar cualquier concepción elemental de funcionalismo: para qué sirve un edificio (de oficinas), para qué una columna; pero... ¿"eso"?

Se puede comparar con el de Gropius y Meyer, que sí reciben la atención de los estudiosos en sus obras: porque el de éstos es *previsible* —no así el de Loos, que, de acuerdo con la intención anotada, es más bien *postvisible*, algo que se retiene en la memoria... subyugar y lo fúnebre... y el silencio de nuevo

[Como esa columnata pelada que delimita, en la avinguda del Paral·lel, el recinto ferial de la Exposición Universal de Barcelona de 1929: puede que en su tiempo hubiera sostenido alguna cubierta, pero hoy día ya no...

Mirando tales columnas, a uno se le desvía la mente al pueblecito de Asterix, en que sus habitantes comparten un único temor: que el cielo caiga sobre sus cabezas. Y no es sólo para hacerse el gracioso: los menhires, esas piedras largas que apuntan fúnebremente al cielo... ¿escapan a la noción de ornamento?

Y también cabría la posibilidad que Loos, ese hombre de rigor que frecuentó a Tristan Tzara y a Josephine Baker, tuviera una cierta malicia al proporcionar esta tribuna singular a los columnistas del periódico.



Dejar de hablar, perder la voz

Como mínimo desde el exterior (puesto que los interiores son otra cosa ligeramente distinta), la propuesta "desnuda" de Loos tiene bastante de *tabula rasa*, de abstracción en tanto que extracción.

En este sentido, resulta curioso contrastar el enfado de sus palabras con la serenidad de sus edificios.

Una posible lectura es entenderlos como silencios. (aunque está claro que sólo parcialmente, porque si se piensa en sus clientes Tristan Tzara y Josephine Baker...)

Tal como Lord Chandos, el personaje de la *Carta* (1901) de Hugo von Hofmannsthal. Por proximidad, se puede considerar primero a Hugo von Hofmannsthal: en consonancia con el espíritu decadente del momento, Hofmannsthal

Esa "dejadez" puede recordar la de Rimbaud (1854-1891): luego de haber jugado desde los quince años con la alquimia del verbo, abandona la pluma hacia los veintidós años; luego de haber llegado al *límite* de la expresión verbal, no podía sino enmudecer.

Por segunda proximidad, cabe citar a Ludwig Wittgenstein "7. De lo que no se puede hablar, se debe callar"

Y ¿cuál es el sitio de Bartleby? (1853) ¿Acaso merece un sitio Bartleby?

En este medio siglo de industria y diseño, se han silenciado unas cuantas voces. Si se mira así, también debe escucharse que son distintos silencios

De tatuajes



versión apuntes

Deutscher Werkbund

1907. Hermann Muthesius funda el Deutscher Werkbund, la “primera asociación profesional del diseño” que reúne a artesanos tradicionales, los primeros cartelistas y publicitarios, arquitectos,... e industriales.

1907 es también el año en que Behrens ingresa en la AEG: los dos hechos se toman como síntomas de acercamiento real y efectivo entre el diseño y la industria, prefigurando el racionalismo del Movimiento Moderno.

El Werkbund puede entenderse como la respuesta lógica a la crisis del Jugendstil, ahora sumido en un manierismo sin capacidad innovadora (y, de hecho, se podría considerar que el Modernismo se agota “en una teoría” de las artes decorativas). Muthesius se lamentará ante esa “superficialidad” del “supuesto estilo” (“supuesto” en la medida en que se basaba en motivos de siglos anteriores). Sin embargo, el lamento de Muthesius tiene ante todo fundamentos económicos y, por extensión, nacionales y nacionalistas —del tipo “La producción alemana es de poca calidad, no competitiva” (con lo que advierte la importancia del diseño como valor competitivo en la economía de mercado), o “El Modernismo es un estilo internacional, sin identidad nacional”.

Muthesius, funcionario del gobierno prusiano, fue destinado a Inglaterra entre 1896 y 1903 para estudiar (las razones del) prestigio de los arquitectos y diseñadores ingleses. Sus informes desembocarían en la obra *La casa inglesa*, de notable influencia.

Muthesius recibe la influencia del Arts & Crafts, aunque con reservas, en especial por lo que concierne a la relación con la industria. Precisamente, esta cuestión será uno de los obstáculos que el sector artesanal (el Kunstgewerbe, la versión alemana del Arts & Crafts) pondrá a la fundación del Werkbund: Muthesius aparece como importador de un estilo extranjero que se quiere imponer a las artesanías alemanas.

Parece que las cosas no son así: Muthesius concibe el Deutscher Werkbund como instrumento de promoción política y económica de Alemania.

Fácilmente viene a la memoria el funcionario Cole: como éste, Muthesius también introducirá reformas en las escuelas...

Si el Modernismo se agotaba en, con, dentro... de las artes decorativas, el Deutscher Werkbund se quiere propiamente como la opción propia de diseño por su relación con la industria.

Y por su aceptación de la máquina como símbolo del sistema económico capitalista y de la técnica. Durante este período, la máquina empieza a hacerse presente en la vida cotidiana: a diferencia de la máquina del siglo XIX, ahora son menos pesadas, más manejables, más limpias... (como comparar el ferrocarril con el automóvil: éste no sólo se usa, sino que se posee —la máquina es un bien de consumo, no sólo de producción).

La Máquina es símbolo de la nueva época —de esa época que se terminará con la Gran Guerra, en que se empieza a resquebrajar el mito del Progreso en términos técnicos.

La Máquina también es símbolo de un ideal progresista: como posibilidad de democratización real del consumo (igualdad social) opuesta al objeto de lujo y su consumo (asociado a la artesanía; vaya, a la artesanía en tiempos industriales).

Aquí cabrá pensar en el Futurismo y el Expresionismo y sus valoraciones respecto a la “estética de la máquina”: positiva para los primeros, negativa para los segundos, pero en cualquier caso se admite que la máquina tiene una estética propia.

El Deutscher Werkbund, en definitiva, intenta desarrollar un programa y una organización para la acción inmediata, “real”, cuyo núcleo o problema central será la mecanización, o la relación entre arquitectura/diseño y la producción mecánica en todas sus fases y grados —desde la construcción de edificios hasta la publicidad del producto acabado.

Gracias a una buena organización, el Deutscher Werkbund se erige en organismo principal de buena parte de la producción alemana:

- la industria dirige la atención a un grupo de diseñadores independientes (las pequeñas empresas alemanas tienen interés por productos de mayor calidad y mejor diseño);
- los diseñadores y artesanos prestan atención a las posibilidades que ofrece la industria.

“La cuestión del diseño despierta la atención de la nación alemana”

La organización no prescribe una dirección estética específica. A pesar de compartir una “misma aproximación teórica”, en los primeros años del Werkbund conviven dos líneas que difieren en el método práctico:

- el “arte funcional puro” de Behrens, Muthesius, Gropius o Mies van der Rohe, entonces con poca inventiva formal)
- los “individualistas/expresionistas” como Poelzig, Berg o Marx, fértiles continuadores del espíritu arquitectónico libre de Inglaterra.

En estos primeros años, las dos líneas se arropan bajo el lema principal de Muthesius: *Quälität*.

Y debería admitirse que la calidad no es exclusiva de un enfoque formal.

El “problema” se formula abiertamente en el Congreso del Werkbund de 1911 (y no se resolverá hasta 1914), cuyos temas de debate fundamentales serán la Forma y el Tipo.

El discurso de Muthesius, “La espiritualización de la nación alemana”

Presentes en el auditorio: Mies, Gropius, Taut, Le Corbusier.

“La estética puede ser independiente de la calidad material. La Normalización como virtud. La Forma abstracta como base de la estética del diseño industrial.”

“La fundación del DW es un paso adelante en la regeneración espiritual del pueblo alemán.”

“Habiendo recuperado, alcanzado, comprendido... el sentido de los buenos materiales y de los buenos métodos [la *Quälität*], ahora debe recuperarse la Forma”

La Forma se entiende como perteneciente al Espíritu, más elevado que el material y la técnica.

En este plano interviene el DW: DW es quien debe despertar nuevamente la comprensión de la Forma y producir el *renacimiento* de la sensibilidad arquitectónica perdida con el Art Nouveau. (restablecer una cultura arquitectónica)

En cierto sentido, parece que debe verse como un renacimiento, porque la Forma, para Muthesius, semeja una destilación, variación, depuración del diseño neoclásico (el de Schinkel, por ejemplo: así, en Behrens hay resonancias neoclásicas claras y simplificadas) (una especie de invocación a la tradición, pasando por encima el Art Nouveau: la arquitectura tiene su propia constancia y calma, representa lo permanente en la historia de la humanidad)

Igualmente, las construcciones del siglo XVIII, entendidas como ejemplos de “buena forma”, se toman como justificación histórica para la Normalización y la Tipificación. (“La normalización y la tipificación no suponen obstáculos para la creación artística.”)

“La Arquitectura se esfuerza para conseguir el Prototipo (la Homogeneidad): sólo así se puede reconquistar la efectividad y seguridad de las obras del pasado.

Bajo la dirección de la Arquitectura, todas las otras artes del diseño deben evolucionar hacia el establecimiento de criterios (tipos, normas) de un *estilo homogéneo*.”

[El DW intenta desarrollar edificios de manera *lógica*, a partir de sus *funciones*; tendencia a composiciones *simples*; exclusión de lo *no esencial*; uso de detalles neoclásicos simplificados.]

Esta disciplina, uniformidad, homogeneidad y esencialidad *también* debe reintroducirse en “nuestra forma de vivir”.

[El ejército; el tono nacionalista; el Orden y la Disciplina opuesto al individualismo y esteticismo del Kunstgewerbe... Esfuerzos por realizar una labor de Racionalización y de Regeneración social a través del diseño.]

Las actitudes tomadas en 1911 tendrán vigencia hasta 1914 y más allá: En el congreso de Colonia de 1914, se da el conocido enfrentamiento entre Muthesius y Van de Velde:

- Muthesius: el Tipo, el Modelo, la Norma (estética racionalista e industrial) Reducción de las posibilidades; estandarización de todos los fenómenos implicados en el diseño industrial (democratización: estandarización de las necesidades y de los usuarios) [interés social: el sistema tipológico deviene una metodología del diseño]
- Van de Velde: el Individualismo (van de Velde, uno de los artífices del renacimiento de la artesanía artística (especialmente, muebles), parte de la influencia de Ruskin, Morris y Arts & Crafts)

A favor de la libertad del artista (no respeto a las normas de la industria): Humanización (ennoblecimiento) de los productos de la máquina.

El teatro de van de Velde; el Palacio de Cristal de Taut; el prototipo de fábrica de Gropius.

Estas “preocupaciones” de Muthesius tendrán una satisfacción parcial en la Gran Guerra: la presión de la necesidad militar y la situación económica precaria en cierta medida impulsan las normas DIN, que se empiezan a aplicar a una creciente gama de productos industriales [DIN no se abandona después de la guerra (sufrirá una revisión en la Segunda Guerra Mundial, por ejemplo): influencia en Bauhaus y el Movimiento Moderno en lo relativo a la coordinación modular y a la normalización dimensional de los elementos constructivos.]



280 - Caricatura de Karl Arnold sobre la polémica del congreso del Werkbund de 1914: Van de Velde propone la silla individual, Muthesius propone la silla tipo, y el carpintero hace la silla para sentarse (de H. Van de Velde, Geschichte meines Lebens).

Éste de arriba es el pie de ilustración que figura en el texto de Be-nevolo. La silla al lado es de van de Velde, y anterior a la polémica, de 1895: se puede comparar con la del dibujo, que no tiene esa V de apellido en el respaldo, ni el asiento esmerado. Pero da igual:

¿Por qué unos *proponen* y el otro *hace*? ¿Por qué unos llevan traje negro y el otro viste un delantal impecable? ¿Por qué van de Velde maneja compás y cartabón, y Muthesius sólo un plano? ¿Cómo son las tres sillas —o, dicho de otro modo, las podemos entender como verdaderamente distintas sin necesidad de leer el pie de ilustración? Esto de la caricatura es muy serio.



versión apuntada

Peter Behrens (1868-1940)

Peter Behrens es el arquitecto-diseñador “mimado” de Muthesius, el personaje que reúne las características que reclamaba Muthesius para los nuevos creadores industriales. Pero también se puede entender como la figura que sintetiza las aportaciones de Muthesius y de Van de Velde: Behrens se sitúa en el marco de transición, “protoracionalista”, entre el modernismo y el Movimiento Moderno.

La colaboración de Behrens con la AEG (Allgemeine Elektrizitäts-Gesellschaft) de Rathenau (1907-1914) ejemplifica la relación anhelada por el Werkbund entre diseño e industria: la industria se responsabiliza de la creación de un “nuevo orden” estético que, en su lectura más optimista, se toma como vehículo de reforma social a través de sus objetos (de su mejora, tanto cualitativa como estética).

[“La estética puede crear y modificar el gusto de las masas”. En el caso de la AEG, ésta pretende convertirse en un ente reconocible y para ello debe ofrecer al público un producto estéticamente diferenciado: aquí se replantea, en cierta medida, la función simbólica del objeto.]

En otro plano, recordar que hay quien quiere ver en la AEG un ejemplo del productivismo de Ford a la europea.

Behrens lleva a término un “proyecto de diseño integral/imagen corporativa”, en el que se encarga de “todo lo que sea AEG”: fábricas, productos, carteles... Siguiendo los principios enunciados por Muthesius, Behrens proyecta los productos en base a la normalización y la intercambiabilidad (y, en consecuencia, explota las posibilidades de variación en la oferta).

Éste es el procedimiento, o método, en el aspecto formal, propiamente industrial, propiamente dirigido a la producción en masa: necesidad de relación precisa entre forma y función, resuelta mediante la reducción de la estructura del objeto a formas geométricas abstractas (“distintas de las historicistas, del Art Nouveau, y del pasado”).

Por lo que parece, arquitectos jóvenes como Mies van der Rohe, Le Corbusier, Adolf Meyer o Walter Gropius, trabajaron en algún momento en el estudio de Behrens.



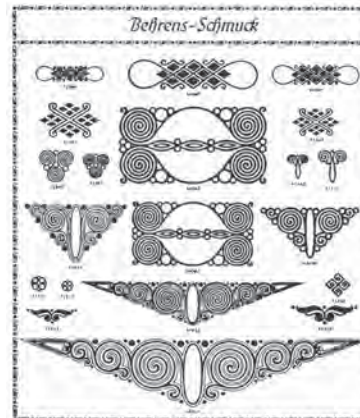
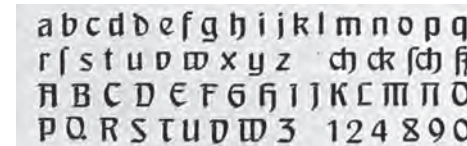
La biblioteca de la casa Behrens, en la colonia de artistas de Matildenhöhe, Darmstadt (1901) puede servir como ejemplo del modernismo “contenido” del arquitecto.



Eckmann (1901), de Otto Eckmann, resume bien la forma tardía del Jugendstil: una alternativa un tanto más severa que la rizada Böcklin, y una alternativa un tanto más rizada que la severa gótica. Sin embargo, a pesar de ese filtro rígido, la letra continúa presentándose como *dekorative*: por suerte no se pretende aquí otro tipo de lectura más que el de *decorar* —aunque los germanos estuvieran habituados a leer en gótica...



El trabajo de Behrens en el entorno del diseño editorial es notable, aunque no siempre de la misma calidad. La imagen para Insel Verlag (1899) es un conocido ejemplo de sencillez gráfica: el perfil sobrio equilibra las trazas ondulantes *jugendstil*. La comparación con versiones posteriores, de Gill, Weiss, Tiemann o Tschichold, sería un ejercicio interesante.



Bajo los parámetros rígidos del racionalismo, la obra gráfica de Behrens aparece como una tentativa híbrida e “indecisa”, propia de cualquier momento de tránsito. La Behrens-Schrift (1901-1907?) es una buena muestra de ello: las formas ondulantes del Jugendstil se endurecen con el filtro autóctono, “nacional”, de la gótica. Algo semejante ocurre con la inicial ornada. Y con los ornamentos tipográficos: mención especial merecen esa especie de *culs de lampe* finales, donde las formas aún mantienen un recuerdo orgánico a la van de Velde, pero aquí se constriñen en el rígido espacio del triángulo. (Compárense las dos muestras centrales a ambos lados de la página: el mismo motivo resuelto en distinto estilo —¿cuál aparece más coherente?) (Y cabe recordar que el entorno de las viñetas tipográficas es el más apropiado para explotar la composición modular, la combinación de elementos intercambiables —aunque en esta página no se muestre plenamente.

Si, como decía Behrens, la tipografía es el medio que, junto a la arquitectura, “proporciona el retrato más característico de un período y el testimonio más severo del nivel intelectual de un país”...



La obra arquitectónica de Behrens previa a la Primera Guerra Mundial se encuentra dentro de este clasicismo simplificado. En los edificios fabriles, Behrens se muestra fiel a una estructura standard (el templo clásico), con la única variación en los tejados: su forma poligonal, no plana, viene determinada por la altura de las grúas-puente que se alojan en su interior. Lo que hace importantes a esos edificios es la introducción de nuevas funciones a unas estructuras formales conocidas, asimiladas.

La fábrica de turbinas (1908-1909): esquinas rústicas, macizas, que contrastan con la estructura de vidrio y acero de los lados; la más influyente, aquella de forma schinkeliana que Muthesius propondrá en el entorno del Werkbund.



¿Qué hay de peculiar en un reloj como este? Marca las 10 y 10, como era de rigor en cualquier fotografía de relojes que tendiera al equilibrio; seguramente está fabricado con piezas intercambiables; parece haber sido fotografiado en el suelo aunque los agarres hagan intuir que debiera ser un reloj de pared; es de la AEG... —todo esto da igual ahora. Para esta sesión, lo que ahora interesa es apreciar que las horas se cuentan en números arábigos de corte lejanamente modernista; y que se recoge la posibilidad, aún tenue, de hacer el recuento en base 24: ésta sería una aplicación pedestre del fordismo-taylorismo —recordar que el día tiene “ahora” veinticuatro horas para producir, que el mediodía tan sólo es eso, *medio día*: ya no hay Angelus que valgan.

[A notar los cuatro tornillitos que ni están circunscritos en la circunferencia ni circunscriben la circunferencia: no reafirman la posición romboidal de los cuartos sino la estabilidad incómoda del octógono.]



El ventilador eléctrico de mesa (1908) se toma como uno de esos ejemplos típicos del saber hacer de Behrens: poco innovador en las formas, semejantes a la de los productos de la competencia y determinadas por los requisitos técnicos, su aportación reside en una cierta “purificación” del conjunto —líneas más lindas, sensibilidad de materiales y cromática... y esa brillante protección de las aspas.

Quien quisiera, podría mirar, por ejemplo, la marca de General Electric, establecer semejanzas y preguntarse quién robó qué a quién —por qué la electricidad parecía más adecuada de retratar con ese vaivén circular medio patoso.

La propuesta de Behrens (1908) se acostumbra a tomar como un temprano ejemplo de imagen corporativa en sentido moderno, y con eso se asegura otro lugar en la historia. Es cierto que cumple con las premisas requeridas de pregnancia, de retención en la retina y en la memoria —de forma un poco distinta a la columna de Loos. Pero de aquí a entenderla como un maravilloso ejemplo hay algún paso. Vuelve a ser Behrens, a medias: 3 letras dispuestas



¿Quién de nosotros imagina que esto fuera una lámpara colgante? Sin más datos acerca de sus dimensiones, cualquiera al que le suene vagamente la palabra *ergonomía* podría creer que se trata de una linterna. Y se quemaría.

[Como en la mayor parte de la producción de Behrens, el resultado tiene esa ambivalencia de lo híbrido, esa incomodidad de lo transitorio: aquí, entre el foco del ferrocarril y la vela boca abajo. ¿Alguien debería iluminarnos mejor?]



Y, en cambio, no se quemaría con los hervideros de agua (1909). Con ninguno de ellos, puesto que “son el mismo”, sólo que en versión normalizada, racionalizada e intercambiable: 3 formas básicas; 2 clases de basa, tapadera y asa para cada una; 3 materiales (latón, chapado en níquel, chapado en cobre) con tres acabados distintos para cada uno (liso, amartillado, ondulado); 3 tamaños. Resultado: más de 80 modelos posibles (de entre los cuales sólo se comercializaron una treintena). Ésta se considera una de las mayores aportaciones de Behrens al pleno diseño industrial: la creación de un amplio surtido de artículos a partir de un número limitado de piezas normalizadas (seleccionadas, claro está, por la sensibilidad estética de Behrens hacia el material, color y detalle).

[Los *detráses* son lo que debería caracterizarlos más: allí tienen la toma eléctrica para alimentarse. Pero no puede ser así: enchufes y resistencias son comunes a todos los modelos.]

La cubierta del folleto (1908) también es significativa de la evolución geometrizable de Behrens. La rigidez de la estructura bien se puede relacionar con la sencillez clásica del enfoque arquitectónico: el elemento icónico se abstrae hasta el punto que deviene “sugente”, tan misterioso como la electricidad; y se empieza a usar de forma consistente la rotulación en *romana*.

[Aquí se respira algo de lo que se conoce como *Neue Schlichheit* (Nueva Objetividad) y que tendrá su aplicación gráfica en el *Plakatstil*, con rotulación y tipografía incluídas, de Bernhard o Hohlwein, por ejemplo.]

