

José Miguel Pereñíguez:

“Máquinas en estilo moderno”

Texto del artista explicando la máquina Behrens-AEG

Documentación complementaria de la exposición [José Miguel Pereñíguez. Lo otro. Una exposición de artes aplicadas](#) (Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, 22 noviembre 2013 - 23 de febrero 2014)

J. M. PEREÑÍGUEZ: MÁQUINAS EN ESTILO MODERNO

VOLUNTAD Y FORMA: SOBRE ARTESANÍA, DISEÑO Y PRODUCCIÓN EN EL “PAÍS DEL CENTRO”



El texto de una brillante caricatura de Karl Arnorld reza así: “Van de Velde (el arquitecto modernista belga Henry van de Velde) presenta la *silla individual*; Muthesius (el también arquitecto germano Hermann Muthesius) presenta la *silla-tipo*; el carpintero hace la *silla para sentarse*”. La sátira hace referencia a las diversas propuestas de los participantes en el congreso de 1914 de la *Deutsche Werkbund*, seminal alianza de la gran industria alemana con artistas, arquitectos y diseñadores, a caballo entre la mentalidad *Arts and Crafts* y la síntesis entre técnica y vanguardia que ensayaría la *Bauhaus*. El momento aquí descrito no es más que un jalón en el devenir de un vivísimo debate sobre diseño y producción que ocupó buena parte del espacio cultural alemán durante las primeras décadas del siglo pasado.

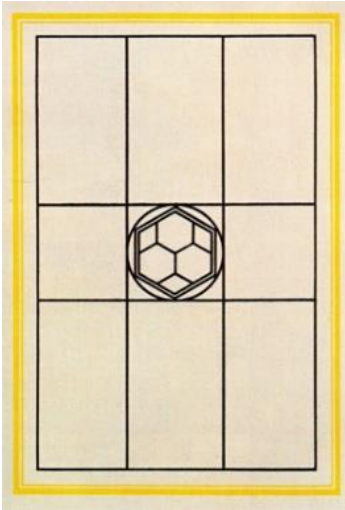
Efectivamente, Alemania, en tanto que potencia colonial de segundo orden, tardíamente industrializada, no podía competir en acceso a recursos y capacidad de distribución con Gran Bretaña, ni siquiera con la pujante Norteamérica. Distintos críticos y corresponsales, destacados en las grandes exposiciones internacionales, habían señalado que los productos alemanes allí mostrados parecían menos atractivos que los anglosajones. Ya en sus primeros escritos, un Adolf Loos tempranamente emigrado a Chicago insistía repetidamente en esta comparación, siempre desfavorable para los objetos fabricados en su cultura de origen, la germana.

La situación comenzó a cambiar cuando distintas iniciativas públicas y privadas confiaron al diseño la misión de asegurar una posición más favorable para los productos alemanes en el mercado. La más importante de estas iniciativas fue la fundación de la *Deutsche Werkbund*, con la presencia, entre otros, de figuras como Peter Behrens, Josef Hoffmann o J. M. Olbrich, además del citado Muthesius. Cada uno de estos artistas quedó vinculado a una empresa de producción artesanal, como paso previo a un posterior acercamiento a la gran industria y a la eventualidad de diseñar objetos destinados a la fabricación masiva.

Las discrepancias que surgirían entonces dentro de la *Werkbund* reflejaban un debate ideológico precedente. De un lado, la postura materialista del arquitecto y teórico Gottfried Semper quien, en consonancia con sus ideas acerca del origen y evolución de la arquitectura, había manifestado (no sin cierto disgusto) que los nuevos materiales y los nuevos procesos de fabricación traerían consigo una transformación de las formas. Por otro lado, en abierta polémica con este (o al menos con sus seguidores más dogmáticos), el historiador de arte Alois Riegl hablaba del arte como manifestación de una “voluntad de forma”, expresión en el campo visual y plástico de la mentalidad dominante en la cultura de cada época. Dicha “*kunstwollen*” habría determinado históricamente el empleo de unos u otros procedimientos en los productos artísticos, así como las diversas maneras de representar la figura y el espacio, o la naturaleza y disposición del ornamento. Esta tesis “idealista” señala pues la primacía de los aspectos reflexivos y cognoscitivos sobre los medios técnicos, los cuales son utilizados en tanto que se avienen con los primeros.

Volviendo a nuestra viñeta, la idea de “tipo”, definiría la forma adoptada por un objeto para adaptarse a los requisitos de la reproducción mecánica, en línea con el planteamiento materialista semperiano. Los defensores de propuestas “individuales”, por su parte, se consideraban intérpretes de la versión contemporánea de la idea artística y transmisores de la misma a la forma. En ese debate disciplinar tan polarizado, es interesante la posición de Peter Behrens, puesto al frente del departamento de diseño de una de las grandes empresas de su tiempo (AEG) y, por tanto abocado a la reproducción industrial de sus trabajos mientras, simultáneamente, ensayaba una deliberada y elitista definición de la forma a partir del ejercicio de la voluntad individual, posición informada tanto por Riegl como por Friedrich Nietzsche.

LA MÁQUINA BEHRENS-AEG: REPRODUCIENDO/SOBREPRODUCIENDO



Un grupo de piezas que formaba parte de mi proyecto para el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (*Lo otro; una exposición de artes aplicadas*) tomaba precisamente el trabajo de Behrens para AEG (considerado la primera puesta en práctica del concepto de identidad corporativa) como punto de partida para revisar esta parte de la historia cultural desde una posición (la mía) necesariamente periférica. Revisión que consistía en una crítica del objeto hecha *objeto-crítico*, empeño, pues, literal y figuradamente “constructivo”.

Nuestro caso de estudio era el logotipo de Peter Behrens para AEG de 1908-9, logotipo que evolucionó desde recargadas tipografías *jugendstil* hasta la proverbial sencillez de los que aún utiliza la marca. Este en concreto destaca por un elemento gráfico que contiene la tipografía: dos hexágonos concéntricos, el interior dividido en celdillas hexagonales y rombos generados por una malla triangular. Y es significativo cómo la naturaleza del producto así representado (electricidad y aparatos eléctricos) es el paradigma de una industria nueva cuya imagen debe definirse contando con la relativa “virtualidad” del elemento capital.

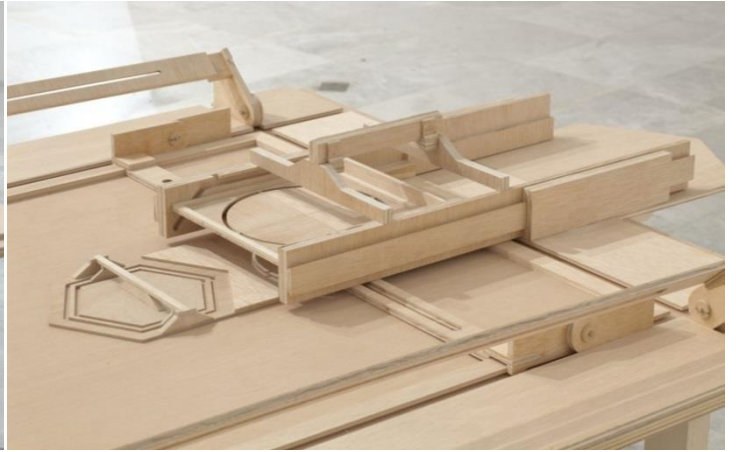
A partir de esa imagen, pensé en crear un objeto que la desarrollase literalmente. De ahí surge la máquina de trazado original: una mesa de dibujo provista de sencillos elementos mecánicos que permiten a un operario desplazar manualmente las plantillas y reglas necesarias para trazar el logotipo. Seguidamente, como una ironía que desmiente la idoneidad de las soluciones de diseño adoptadas en la primera máquina, se proponen otros tres dispositivos: una versión portátil de la anterior, con reglas y plantillas sueltas; un mueble con sellos capaces de generar la misma imagen mediante estampación y un conjunto de sellos pequeños que permite hacer el trabajo anterior con medios más reducidos.

Más allá de la mera adecuación forma-función, todos esos elementos de dibujo tan esforzadamente contruidos -objetos de uso que supuestamente permitirían la reproducción masiva del logo- quedan como el residuo de un ritual personal de inmersión en la artesanía como vector de transformación de la vida, al estilo de lo que el clima cultural contemporáneo a Behrens y la Werkbund preconizaban. Los resultados de dicha experiencia no dejan de arrojar conclusiones contradictorias.

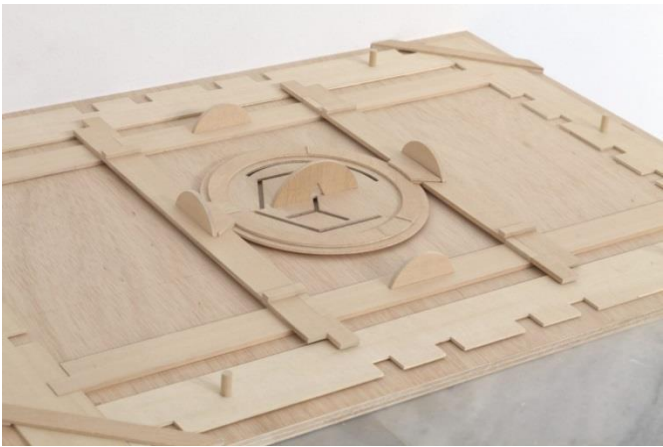
Así, al trabajo *des-aliado*, devuelto al trabajador manual y erigido en la clave del equilibrio material y espiritual, estas “máquinas en estilo moderno” oponen un *exceso de trabajo*, a la manera del descrito por Loos en “Ornamento y delito”, pero no referido al exorno innecesario de un objeto funcional, sino al desarrollo ingente de elementos funcionales que parecen excesivos para sus fines. Son objetos, por así decirlo, complacidos en su funcionalidad, por encima de su inteligibilidad o de su capacidad de significar o simbolizar.

Y sin embargo, la manera en que el complicado trabajo de construcción se desentiende del “producto” final, condena irónicamente a las obras a no ser sino expresión material de ciertas secuencias de movimiento “eurítmico”: las que se repiten en el curso del trabajo manual; las potencialmente contenidas en las máquinas y las implícitas en la imagen-logotipo, desvelada así como un proceso de dibujo.

Desde la modestia artesanal tan propia del contexto, estos objetos aparentemente prácticos intentan reflejar cómo la producción y la fabricación de cosas se ensaya como vía de reforma de la vida y la cultura, algo que nos ha parecido oportuno plantear en un momento en el que dicha vía se impone al mundo como penitencia. Destreza, orden, precisión...son asumidos en estas obras hasta el extremo de convertirse en “contravalores”. O dicho de otro modo, se ha procurado ser aquí “mehr Deutsch als die deutschen”.



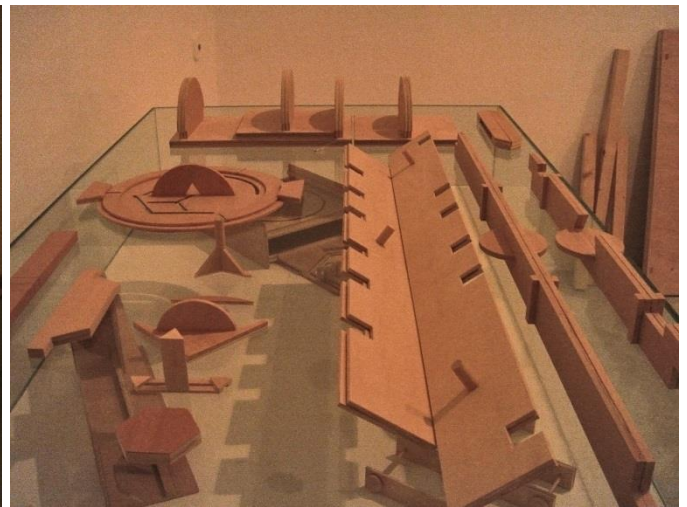
José Miguel Pereñíguez, *Máquinas en Estilo Moderno: Peter Behrens para AEG*; vista del montaje en el CAAC; tres aspectos de la máquina de trazado (fotos, Claudio del Campo).



José Miguel Pereñíguez, *Máquinas en Estilo Moderno: Peter Behrens para AEG*; máquina portátil (fotos, Claudio del Campo).



José Miguel Pereñíguez, *Máquinas en Estilo Moderno: Peter Behrens para AEG; sellos para estampar I y II* (fotos, Claudio del Campo).



Desmontaje de la exposición *Lo Otro; una exposición de artes aplicadas* en el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (fotos J. M. Pereñíguez).