DOI del capítulo: https://doi.org/10.24275/uama.9008.11622

Edzná Sánchez Chavarría

Capítulo 1. Antecedentes e influencias que dieron origen a la Bauhaus.

El Deutscher Werkbund, semillero de la Staatliche Bauhaus

Páginas 32-43

En:

Sánchez Ruiz, Gerardo G. … [et al.]. 1919, a un siglo en el arte, la historia y el diseño / editor responsable, Luis Carlos Herrera Gutiérrez de Velasco. Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco, División de Ciencias y Artes para el Diseño, 2022.

ISBN: 978-607-28-2574-1 (versión digital)
Es parte de: https://doi.org/10.24275/uama.352.11573

Universidad Autónoma Metropolitana
Casa abierta al tiempo Azcapotzalco

Universidad Autónoma Metropolitana
Unidad Azcapotzalco

https://www.azc.uam.mx/

CyAD Ciencias y Artes para el Diseño

División de Ciencias y Artes para el Diseño

https://www.cyad.online/

evaluación del diseño en el tiempo

Departamento de Evaluación del Diseño en el Tiempo

https://evaluacion.azc.uam.mx

historia del diseño

Historia del Diseño
Área de investigación

https://hdl.handle.net/11191/5799

Excepto si se señala otra cosa, la licencia del ítem se describe como Atribución-NoComercial-SinDerivadas
https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/

El *Deutscher Werkbund*, semillero de la *Staatliche Bauhaus*.

EDZNÁ SÁNCHEZ CHAVARRÍA

La *Staatliche Bauhaus* otorgó al diseño las responsabilidades de una disciplina. Walter Gropius, arquitecto alemán y primer director de la escuela, exclamó en aquel manifiesto de la S*taatliche Bauhaus* de 1919 "¡El último fin de toda actividad plástica es la arquitectura!" y así, la escuela de diseño más importante de la historia moderna comenzó actividades.[1] Los principios y objetivos iniciales de la escuela de la República de Weimar fueron un llamado a construir "La nueva estructura del futuro" a través de la "arquitectura, la plástica y la pintura" y fueron cimentados en la necesidad de colocar al gremio artístico al nivel del entorno en transformación que se vivía después de la Primera Guerra mundial. Antaño, Gropius en su juventud –al igual que Ludwig Mies van der Rohe, arquitecto y diseñador industrial germano– había experimentado un momento similar dentro de las artes gráficas y es muy probable que dicha vivencia determinara gran parte de las ideas al fundar la *Bauhaus*.

A principios del siglo XX, Gropius comenzó a trabajar en el estudio del arquitecto Peter Behrens, uno de los fundadores del *Deutscher Werkbund*. Si bien autores como Julius Pevsner o Enric Satue, destacan la labor y el legado del DWB como "pioneros del diseño" poco se ha teorizado en torno a cómo los factores contextuales de la época dieron origen a la constitución del *Werkbund*[2] alemán y cómo es que dichos factores determinaron herramientas, procesos y funciones que configuraron su praxis –al igual que el caso de la *Staatliche Bauhaus*–.

A continuación, se presenta una parte del contexto de Alemania a finales del siglo XIX y principios del XX, mismo que sin duda ayuda a vislumbrar las razones para la creación del *Werkbund* alemán; así como la comprensión de sus principios, sus teorías y su praxis y finalmente las equidistancias que guardan el DWB y la *Staatliche Bauhaus*.

Antes del *Deutscher Werkbund*. Vistazo al contexto político, económico y social

De acuerdo con John Heskett,[3] desde 1871 con la fundación del *Deutsches Reich*, mejor conocida como la unificación alemana, se dio pie a la colaboración estrecha entre el Estado alemán y los diferentes gremios dedicados a la actividad manufacturera. El tema representa una coyuntura significativa para Alemania pues tras la unificación, el país germánico detectó una prioridad: la unidad nacional. A finales del siglo XIX y principios del XX, las esferas política, económica y social tenían una vértebra en común: la industrialización alemana. Heskett sostiene que la máxima expresión de la unificación alemana se evidenció en el período conocido como el

1 Magdalena Droste, *Bauhaus* 1919-1933 (Alemania: Taschen, 1990).

2 En lo sucesivo, a lo largo del documento, se hará referencia al Deutscher Werkbund en tres formas indistintas: en el idioma original y en combinación con el español "Werkbund alemán", por su acrónimo en alemán DWB y por su traducción literal al español "Liga de trabajo alemana".

3 John Heskett, *German Design* 1870-1918 (Estados Unidos: Taplinger Publishing, 1986).

Gründerzeit (Tiempo de los fundadores).[4] El autor señala que este periodo se vio impulsado, entre otras razones, por la inversión de recursos financieros por parte del Estado en las empresas y diversos gremios de artes aplicadas.[5]

Se trató de un momento de cambio en el que la población en las ciudades comenzó a demandar condiciones de vida acordes a la transformación del entorno social, mismas que abarcaban desde movilidad, empleo, servicios, vivienda, hasta muebles, vestido, aparatos domésticos y utensilios de uso diario. Estos aspectos de la vida cotidiana no fueron resultado directo de las artes aplicadas, no obstante, guardan una relación directa a través del proceso de diseño y producción. Es decir, ante las necesidades que surgían entre la población se presentaron dos claras oportunidades para compañías de sectores como el eléctrico, ferroviario, textil, de diseño industrial, arquitectónico o urbano. La primera, fue solucionar dichos problemas desde sus áreas de acción; la segunda, estaba enfocada en satisfacer a los diversos sectores sociales que en esta época se encontraban divididos y en búsqueda de respuestas acorde a sus distintas cotidianeidades. La sociedad alemana participaba en la nueva era moderna en prácticamente todas sus actividades.[6]

Ahora bien, en la búsqueda de una perspectiva aún más focalizada en las artes aplicadas y en el surgimiento del DWB, este cambio en la sociedad de finales del siglo XIX arrojó otras consecuencias. Una de ellas fue la falta de normas de calidad en el diseño y la producción de objetos; así como una crisis en el gremio artesanal que no encajaba en los procesos industriales. Otro efecto fue la expansión industrial, misma que provocó que la nueva burguesía –empresarios y aristócratas– adoptara los nuevos avances tecnológicos, mientras que las clases menos privilegiadas luchaban por un lugar dentro de esta nueva dinámica. La división entre los diferentes sectores sociales se evidenció en aspectos económicos, sociales y materiales pues mientras la prosperidad del crecimiento industrial aumentó la riqueza de las clases altas a través del desarrollo, producción y comercio de nuevas tecnologías, las clases bajas hallaron lugar como obreros dentro de las fábricas de dicho proceso de producción y distribución.[7]

---

4 Heskett, *German Desig*n, 11.

5 La exposición permanente "1871-1918 Imperio y Primera Guerra mundial" del *Deutsche Historisches Museum* (Museo de Historia Alemana), da cuenta de que la época inmediata posterior a la unificación alemana fue una de abundancia monetaria para la nueva burguesía (empresarios y comerciantes) y es probable que este periodo de auge industrial afectara la forma en que las compañías eran capitalizadas. También, hay que recordar que el crecimiento alemán sucedió de manera súbita –en un aproximado de 30 años–, es factible que nadie premeditara un desarrollo tan rápido y que por lo tanto no hubiera medidas adecuadas para una "hiperindustrialización". *Deutsche Historisches Museum* (Museo de Historia Alemana). [Consultado: 7 de abril de 2018]

6 José Luis Tejeda propone el concepto de "modernidad" como el punto en que dos elementos desconocidos –el menciona mundos sin embargo bien pueden ser sistemas de producción, económicos o sociales– se confrontan e interactúan. Es en este momento que dichos elementos se reconocen así mismos en sus diferencias con el desconocido y, ante la inevitable existencia de ambos, se integran para generar cambios en los paradigmas bajo los que se habían desarrollado hasta el momento. José Luis Tejeda, *Las fronteras de la modernidad* (México: Plaza y Valdés, 1998), 25-26.

7 Dato extraído de la cédula 5.8 "Worlds and every life" del *Deutsche Historisches Museum* (Museo de Historia Alemana). [Consultado: 7 de abril de 2018]

El arte y la industria alemanes a principios del siglo XX

Para 1900, en diversas partes de Europa los bienes de consumo, en lo que respecta a producción y diseño, se encontraban ligados al desarrollo tecnológico que se daba de forma acelerada en diversas industrias. La producción masiva y mecánica de objetos que en su origen fueron artesanales era común; el artista era empleado, en gran medida, para idear los objetos de diseño a fabricar o para publicitar al productor y sus mercancías.

En este contexto, en 1907 en la ciudad de Múnich en Alemania, el arquitecto alemán –también escritor y asesor oficial del gobierno de Prusia– Hermann Muthesius reunió a arquitectos y artistas como Henry Van de Velde, Friedrich Nauman, Peter Behrens, Theodor Fischer, Josef Hoffman, Josef-Maria Olbrich, entre otros, y fundan el *Deutscher Werkbund*.[8] Estos personajes entendieron que el arte, la artesanía y las artes aplicadas podían tener una participación más amplia y activa dentro del cambio económico-industrial de principios del siglo XX, evidencia de esto es precisamente la creación de la Liga de trabajo alemana. Se plantea que este grupo de intelectuales detectó la necesidad de una asociación con facultades autorizadas para certificar la producción industrial de objetos de diseño, de esta razón se desprende su propósito:

> "seleccionar los mejores representantes del arte, la industria, los oficios y el comercio, de combinar todos los esfuerzos en pro de una calidad elevada en el trabajo industrial y de formar un centro de unión para todos aquellos que puedan y quieran trabajar por una elevada calidad". (Pevsner, 2003: 35)

Desde su origen, en la publicación oficial hecha en 1907 por el Comité Ejecutivo de la Asamblea fundadora de la Confederación de Munich (del *Deutscher Werkbund*), se especificó el perfil necesario para pertenecer a DWB "Los miembros de la Confederación pueden ser: artistas, comerciantes (empresas industriales y artesanales) y expertos".[9] Cabe señalar que los agremiados podían ser individuos o empresas y cada miembro era seleccionado y sometido a votación para su aceptación en la Liga.[10] Es probable que dicho requisito para ser miembro del DWB respondiera a la necesidad de tener elementos selectos que tuvieran experiencia en actividades económicas, artísticas e industriales. Esto no solo debido a que en teoría para estos era evidente que el arte, en este contexto de industrialización alemana, no solo se trataba de estética,[11] así también estaban conscientes de las implicaciones de producir un objeto tanto en la forma como en su comercialización.

8 Hermann Muthesius realizó su formación en arquitectura en la *Technische Hochschule* de Berlín, en 1893 comenzó su carrera en la administración pública prusiana como arquitecto del gobierno en la oficina de diseño del Ministerio de Obras Públicas Prusiano. Para 1907, Muthesius era funcionario en el Ministerio de Comercio de Prusia. Joan Campbell, *The German Werkbund. The politics of Reform in the Applied Arts* (Estados Unidos: Princeton University Press, 1978, P. 21).

9 *Leitsätze Ausgearbeitet von dem Geschäftsfürenden Ausschuss auf grund der Gründunngsversammlung des Bundes zu München, am 5. Und 6. Oktober 1907*. Carpeta "Deutscher Werkbund, 1907-1934, Mitgliederlisten". Documento extraído del Archivo del *Werkbund*. [Consultado: 21 de marzo de 2018.]

10 *Ibid*.

11 Estética entendida como el aspecto exterior decorativo de un objeto.

En poco tiempo el impacto del *Deutscher Werkbund* tuvo grandes resultados. Poco después de su fundación, entre 1908 y 1909, tenía presencia en 24 ciudades de Alemania y la lista de miembros del DWB era tan amplia que creó clasificaciones de estos en rubros como construcción, procesamiento de metales nobles, industria de la cerámica, industria textil y de la confección, industria del vidrio, escritura comercial, muebles y diseño de interiores, edición de libros, procesamiento de metales básicos y comercio intermedio artístico.[12] Tal clasificación es relevante pues es testimonio de la amplia gama de disciplinas y áreas de acción en las que la Liga de trabajo alemana tenía injerencia y, por lo tanto, los mercados de la vida cotidiana en las que intervino, éste desde una tipificación de la forma, técnica y función como respuesta de la teorización respecto al diseño de esa época. En poco tiempo el *Werkbund* alemán se volvió autoridad que legitimaba la relación entre arte e industria.

Es conocido, y referenciado por autores como Pevsner, que el *Werkbund* nació de la influencia del *Arts and Crafts* (Artes y Oficios), sin embargo, una vez establecida la Liga de trabajo alemana sus fundamentos se adaptaron en la búsqueda de propuestas que respondieran al contexto nacional de principios del siglo XX. Mientras el movimiento de Artes y Oficios proclamó, quizá de forma romántica, que el arte debía ser "hecho por el pueblo y para el pueblo, como una dicha para quien lo crea y para quien lo aprovecha" y abogó por la "purificación" del instrumento mecánico; en contraste, la postura del *Werkbund* se enfocó en conjugar de manera integral este nuevo sistema de industrialización –capitalista– con el arte y lo reconocieron en el sistema de producción, la distribución y el intercambio.

La postura anterior quedó establecida desde la constitución del DWB, en el discurso de fundación de la Liga el arquitecto Fritz Schumacher, cofundador del *Deutscher Werkbund*, declaró:

> "Debemos reconquistar la alegría en el trabajo, lo que traerá consigo una elevación de la calidad. Porque el arte no es solamente una fuerza estética sino también una fuerza ética; una y otra conducen conjuntamente, en última instancia, a la más importante de las fuerzas: la fuerza económica. […] Observemos aquí la tarea más inmediata que Alemania debe asumir después de un siglo de técnica y de pensamiento: la reconquista de una cultura armónica."(García,1993:35-48)

La cita anterior establece dos afirmaciones, la primera, el arte tiene facultades más allá de las visuales, por ejemplo, como agente de influencia y transformación de la sociedad, característica que le concede responsabilidades y derechos que antes no se habían pronunciado.[13] De esta manera se le formaliza al grado de hacer consciente y existente su influencia en el contexto en el que se desenvuelva o se encuentre. La segunda, la legitimización del arte no quedará probada hasta que éste no cumpla su función con la prioridad nacional más importante: la parte económica. Se menciona a la técnica y el pensamiento que junto con la dirección económica darían a los productos alemanes características

12 *Mitgliederverzeichnis und Satzung des Deutschen Werkbundes*, 1. Nov. 1908 (Lista de miembros y estatutos del *Werkbund* alemán, 1 de noviembre de 1908). Carpeta "Deutscher Werkbund, 1907-1934, Mitgliederlisten". Documento extraído del Archivo del *Werkbund*. [Consultado: 21 de marzo de 2018.]

13 Es posible que en ese tiempo el DWB haga referencia –en apariencia– indistinta entre arte, artesanía y artes aplicadas, sin embargo, se intentará hacer énfasis en la especificidad de los términos pues el interés está centrado en las artes aplicadas que a lo largo del tiempo devinieron en lo que hoy se conoce como diseño.

competitivas superiores. El llamado fue a que los miembros del *Werkbund* armonizaran técnica, arte y comercio.

Vom Sofakissen zum Städtebau. "Desde los cojines del sofá hasta el urbanismo".

A lo largo de su primera etapa, entre 1907 y 1914, los miembros del *Deutscher Werkbund* establecieron los ejes rectores que determinaron gran parte de la producción literaria, de diseño industrial, gráfico y arquitectónico de este período. El *Werkbund* alemán consolidó su lugar en el proceso de cambio hacia la modernidad dentro de la industrialización germánica a través de principios teóricos y prácticos propios de la industria, el arte y la artesanía al mismo tiempo que se adaptó al contexto e intereses alemanes de principios del siglo XX. Los conceptos que se enuncian a continuación se extraen de la repetición y el énfasis de dichos conceptos en diversos documentos del DWB,[16] quizá –reiterados– en la búsqueda de la reafirmación de tales conceptos de forma interna pero también como muestra de un movimiento fundamentado y razonado ante la opinión pública.

Unidad nacional

El sector industrial en Alemania, al iniciar el siglo XX, se había apuntalado con apoyo y capital del Estado. La prosperidad de la economía y producción estaban, desde una perspectiva crítica, bajo un sistema económico proteccionista. La transformación de empresas privadas en empresas estatales alimentó el control del Estado en la vida económica del país. Entre el Estado y la Industria germánicos había coincidencias económicas y políticas, sin embargo, la parte social estaba fracturada: mientras la burguesía era cobijada por el estado, las garantías de trabajo de los obreros eran mínimas. El desafío fue generar "objetivos comunes" con argumentos creíbles y asequibles alineados los intereses gubernamentales y empresariales. Se tuvo que articular un discurso de unión visible y tangible.

Fue aquí donde el sector manufacturero vislumbró la oportunidad de encontrar un "estilo nacional" (Heskett, 1986: 12) en las artes aplicadas "que simbolizara la nueva unidad y la identidad cultural alemanas", al respecto, el *Deutscher Werkbund* buscó la inclusión de gran parte de los sectores productivos de la sociedad. El proceso de diseño vinculó al *Werkbund* alemán con un proyecto de nación planteado desde el Estado en el que el discurso de "el buen diseño" cumplió una función político-económica acorde a los intereses que el entorno demandó. Basta con echar un vistazo a la lista de miembros de la Liga, su estrategia evidencia la consideración de la mayor parte de actores artísticos, industriales o comerciantes posibles. En conjunto, la Liga vio la oportunidad de lograr beneficios colectivos a través de "la unidad cultural como reflejo de la unidad social" y utilizó el comercio como vehículo en concordancia con los deseos gubernamentales de lograr la proyección internacional de Alemania.

14 Documentos tales como ensayos, discursos o artículos que eran divulgados en publicaciones tales como los *Anuarios de la Liga*, los boletines de exposiciones internacionales o en revistas como las publicadas por la *Allgemeine Elektricitäts-Gesellschaft* (AEG).

Die Durchgeistigung (La Espiritualización)

El discurso de *Die Durchgeistigung* fue una respuesta a la ruptura de la conexión –que se consideraba íntima– entre arte y consumo en la que el comercio irrumpió con la masificación de la producción, y que también devenía en una alteración de la cultura. *La Espiritualización del trabajo alemán* es resultado del pensamiento de Muthesius en función de que la conjunción entre arte e industria era posible en aras de concientizar los procesos de diseño y producción alemanes. Muthesius lo expresó de la siguiente manera:

> "…inclusion of industrial practice, indeed of any aspect of human potential as creative form-giver […] advocating instead that anything, from a sofa-cushion to a city plan, was capable of spiritual value, provided it embodied a sensitivity for form." (Heskett, 1986: 121)

La propuesta no solo abarcó la proyección de diseño, así también hizo referencia al mismo proceso de reproducción industrial, su comercialización y su consumo. Se buscó la clara comprensión de que Alemania podía potencializar el desarrollo de su industria, su economía y su sociedad a través de la asimilación de su posición como país industrializado. Y así también, de esta manera la industria podría reconectar el vínculo entre el arte y la sociedad.

El Buen gusto

¿Cómo lograr que el gobierno obtuviera la unidad nacional; que los artistas y comerciantes legitimaran su valor dentro de una economía que se volvía industrial; y que la población considerara el "valor cultural de la sociedad"? Para el Deutscher *Werkbund* la respuesta estuvo en la educación "como factor vital para alcanzar las metas de la sociedad moderna". No obstante, no debe pensarse en una instrucción académica, se trató más bien de educar "el gusto" de la sociedad. Desde diferentes flancos hubo acciones y pronunciamientos encaminados hacia la educación visual de la población pues se visualizó que la instrucción en el "buen gusto" era necesaria. Por ejemplo, Karl-Ernst Osthaus, patrocinador y coleccionista de arte alemán, logró junto con el DWB el financiamiento del *Deutsches Museum für Kunst in Handel und Gewerbe* (Museo Alemán del Arte en Comercio y Oficios). En este recinto, de forma diestra, de acuerdo con Heskett, la Liga se alió con comerciantes capacitados para vender objetos –visitantes del museo– como "educadores de arte" a los que se les encomendó la tarea de enseñar al público en general a consumir objetos de calidad (Heskett, 1986: 127). Otro flanco fue atendido a través de la publicación de los anuarios del *Deutscher Werkbund* con artículos, una larga selección de ilustraciones y transcripciones de conferencias y discusiones que compilaron muestras de lo bien hecho. En cuanto a fabricación, no solo se ajustaron los niveles de producción y calidad industriales, así también los objetos producidos se hallaban acreditados por miembros del DWB – característica que además aumentaba el valor económico del producto–.

Como medida adicional para el público consumidor, en 1912 se reveló la futura publicación del *Deutsches Warenbuch* (Libro de Productos Alemanes).[15] En la introducción del libro se explica que el catálogo:

> "… trata de ofrecer artículos sobresalientes para el hogar de producción en masa, ejerciendo de esa manera una influencia significativa sobre la cultura alemana. (...) Nuestro objetivo es proporcionar una lista bien ilustrada de precios de los más útiles, más sólidos y más bellos bienes producidos en masa que se distinguen por el uso de buenos materiales, la mano de obra más fiable y formas funcionales."[16]

Este manual del "buen gusto" para los consumidores puede ser entendido, en términos de dicha cita, como un esfuerzo de cubrir distintos flancos para la comprensión y apropiación de la "unidad nacional". Si bien la masa no participaba de las discusiones intelectuales sí lo hacía en su vida cotidiana y es ahí donde el DWB enfocó los esfuerzos. Son estas acciones mencionadas las que resignifican el lugar del objeto dentro de un entorno determinado como agente que influye en el espacio donde se encuentre afectando no solo el aspecto visual del lugar, así también la actitud de las personas que interactúan con dicho objeto.

La Forma Alemana

En 1912 Hermann Muthesius en una conferencia titulada *Wo stehen wir*? (¿Dónde nos encontramos?) expresó: "Alemania es el país al que le compete el desarrollo de las formas del futuro"(García, 1993: 44). Es preciso puntualizar que, debido a la formación académica y profesional de Muthesius –y de la mayoría de los miembros del *Werkbund* alemán–, éste comenzó la teorización del concepto "forma" desde el campo de la arquitectura y la proyección de espacios (luego la amplió a las artes aplicadas en su diversa gama de prácticas). La contundencia de la declaración, por un lado, atribuye a la causa del DWB responsabilidades no solo dentro del país germánico, sino a nivel internacional y de trascendencia temporal, afirmación que si se interpreta desde lo arquitectónico guarda lógica coherente en cuanto a la permanencia que los inmuebles pueden alcanzar; y también, en lo que se refiere a la proyección a nivel mundial pues a lo largo de la historia los estilos arquitectónicos guardan relación directa con el lugar de donde provienen. Por otro lado, manifiesta la magnitud de la importancia del concepto "forma" para la Liga y por ello la definición de sus propiedades materiales e intangibles. Lo anterior se comprueba con la afirmación de Muthesius en la conferencia citada:

> "Me refiero a esa arquitectura de orden superior, que contiene el misterio del espíritu humano como

15 El *Deutsches Warenbuch* fue publicado en 1915 por la Cooperativa *Dürerbund-Werkbund*, fundada para este propósito "En 1902, Avenarius inició el Dürerbund con el objetivo principal de una educación estética de la gente y el cultivo de la cultura. El Dürerbund tenía un centro de asesoramiento, que ofreció ayuda práctica en cuestiones de cómo organizar la casa y asuntos del hogar y otras cuestiones de la vida práctica. En vista de la gran cantidad de personas que buscaban asesoramiento" Catálogo, "100 años de Arquitectura y Diseño en Alemania", 25.

16 Catálogo de la exposición "100 años de Arquitectura y Diseño en Alemania Deutscher Werkbund 1907 – 2007". Museo de Arquitectura de la Universidad Técnica de Múnich y del ifa (Instituto de Relaciones Internacionales). Stuttgart, 25.

> consecuencia de encerrar dentro de sí una concepción poética o religiosa. Es esa forma la que nos atrae, en cada una de las singulares y magníficas obras del arte de la humanidad […] la forma que nos conmueve de la misma manera que la poesía o la música". (García, 1993: 44)

Además de lo anterior, el arquitecto sostenía que para que dicha forma fuera pura tendría –también– que expresar valores colectivos. Muthesisus empeñó esfuerzos por propagar estos parámetros formales de los objetos con la intención de que tanto artistas como consumidores se apropiaran estas características e identificaran lo "bueno" y, por lo tanto, rechazaran lo deficiente.

Calidad

El concepto de calidad tuvo gran importancia en la Liga debido a que ésta era "la verdadera medida de la cultura alemana", es decir, la calidad fue considerada valor cultural de la sociedad. Esta expresaba el esfuerzo por la armonía, la disciplina social y por una unidad entre el trabajo y la vida. A principios del siglo XX era común que, por ejemplo, los bienes de uso cotidiano que en su origen fueron artesanales, en lo que respecta a producción y diseño, comenzaran a ligarse al desarrollo tecnológico que se daba de forma acelerada y a la reproducción masiva a veces descontrolada –tanto en calidad como en cantidad–. En un extracto del Museo de las Cosas: Archivo del *Werkbund* en Berlín, se puede leer lo siguiente:

> "Unique hand-crafted pieces reached a high level of quality towards the end of the 19th century. The opulent ornamentation modelled after historic styles reflected the economic power of the new industrial elite. The crafts industry also drew on stylistic elements of earlier eras, but increasingly put cheap merchandise of poor quality on the market".[17]

Se extraen de la cita las siguientes consideraciones. Se hace notar que la mecanización de procesos de fabricación incrementó el valor de las piezas hechas a mano, es probable que el gremio artesanal que mantuvo el proceso de producción manual elevara sus estándares de calidad –y por lo tanto el costo– para competir con la industrialización de objetos. En contraste, el sector artesanal que incorporó procesos mecanizados en efecto redujo costos de elaboración por lo tanto de comercialización, sin embargo, la calidad se depreció. La sustitución de materiales y acabados finos por otros más económicos se realizó de forma desorganizada y sin restricciones lo que provocó, en la opinión de Gustav Pazaurek –miembro del *Werkbund* alemán–, artículos mal producidos y diseñados.[17] Esto quizá como consecuencia de la falta de regla-

17 Extracto del texto 02 *Historicist Bench del Museum der Dinge: Werkbundarchiv* (Museo de las Cosas: Archivo del *Werkbund*). [Consultado: 5 de abril de 2018

18 En 1909 Gustav Pazaurek, miembro del *Werkbund* alemán, abrió en el *Stuttgart State Crafts Museum el Department of Aesthetic Aberrations* donde se mostraban más de 900 atículos de "mala calidad" y "abominaciones del hogar". La exhibición, también conocida como la "cámara de tortura de mal gusto", clasificaba los productos en cuatro categorías: "Errores de material", "Errores de diseño", "Errores decorativos" y "Kitsch". Hoy en día, se puede encontrar una muestra similar a la de Pazaurek en el *Museum der Dinge* de Berlín. Información tomada de la cédula 04/03 *The Department of Aesthetic Aberrations, after Gustav Edmund Pazaurek del Museum der Dinge: Werkbundarchiv* (Museo de las Cosas: Archivo del *Werkbund*). [Consultado: 5 de abril de 2018]

mentos de producción que estandarizaran las características formales de los bienes comercializados. Esta fue quizá una de las razones para que, desde el comienzo de las operaciones del *Deutscher Werkbund*, se estimulara entre los agremiados el reconocimiento del concepto de "calidad", de ahí también, el requisito establecido de que "Los miembros de la Confederación pueden ser: artistas, comerciantes (empresas industriales y artesanales) y expertos".[19]

Lo "Hecho en Alemania" potenció a las artes aplicadas a través de objetos producidos con estándares de fabricación adecuados que solventaran los requerimientos de la sociedad de forma eficaz; y como consecuencia contribuir al empoderamiento del *Made in German*y desde un fundamento en la técnica y consolidada en la práctica.

Sachlichkeit (Objetividad), *Type, Typisierung* y *Typenmöbel*

La *Sachlichkeit* fue un tema polémico entre los miembros del *Deutscher Werkbund* pues ponía a debate la función del artista y su jerarquía dentro del proceso de producción industrial. La división entre los miembros se dio en dos vertientes, la primera sostenía que el diseñador debía mantener una posición privilegiada dentro de la dinámica industrial alemana. Joseph August Lux –miembro del DWB– en 1908 expresó "The artistic problem of our age does not lie in the arts and crafts, it lives in the industry' [...] Industry was in people of producing and which could only be created by the personal skills and spirit inspiration of the artist.". (Heskett,1986: 121).

El argumento tenía que ver con la posición del artista en la producción masiva de una máquina, para no comprometer lo más valioso que tenía el diseñador, a saber, su sello personal. La segunda, fue una inclinación a favor de la modernización del proceso creativo y de su producción en respuesta al contexto tecnológico que se daba en aquella época, aquí se ubica la *Sachlichkeit*. La Objetividad se trató de que el artista dejara de lado las expresiones artísticas personales para producir objetos 'uniformes' (*Type, Typisierung* y *Typenmöbel*), es decir, fabricar el estilo unificado alemán. Para el DWB *Type* era la palabra que distinguía a las formas estandarizadas; *Typisierung* el concepto para "estándares de buena forma y buen gusto" (Heskett,1986); y *Typenmöbel* sustantivo para los muebles hechos en serie. Los tres conceptos debieron ser fomentados entre productores y consumidores. Autores como Peny Sparke exponen que:

> El objetivo del *Deutscher Werkbund* era aplicar el racionalismo de la producción en serie al diseño de los productos. Algunos diseñadores vinculados al *Deutscher Werkbund* […], decidieron aplicar el nuevo principio de la estandarización al tradicional ámbito artesanal del mobiliario con el concepto *Typenmöbel* (mueble estandarizado).[20]

19 "Mitglieder. Des Bundes können sein: Künstlter,Gewerbetreibende (Firmen der Industrie und des Handwerks) und Sachverständige." *Leitsätze Ausgearbeitet von dem Geschäftsfürenden Ausschuss auf grund der Gründunngsversammlung des Bundes zu München, am 5. Und 6. Oktober 1907*. Carpeta "Deutscher Werkbund, 1907-1934, Mitgliederlisten". Documento extraído del Archivo del *Werkbund*. [Consultado: 21 de marzo de 2018]

20 Penny Sparke, *Diseño y cultura una introducción*. Desde 1900 hasta la actualidad (España: Gustavo Gilli, 2015), 116. Nota. Debe apuntarse el uso de la palabra "racionalismo" pues efectivamente el decreto de los conceptos y principios de la práctica del DWB, son precedentes de esta corriente de pensamiento.

Este pensamiento, como se observa en la cita anterior, influyó en el proceso de diseño de la mayoría de los integrantes del *Deutscher Werkbund*, quienes proyectaban bajo la premisa del *Type* desde objetos de uso diario hasta edificaciones –la mayoría casas habitación–, naves industriales y fabricas en ciudades como Berlín, Bremen o Weimar. En esta postura, se visualizó la tecnología como una herramienta al servicio del arte para producir de manera masiva la nueva forma alemana, la idea de masificar estaba asociada tanto al alcance que podía tener la producción como a la adopción de tal estilo por parte de los alemanes. Incluso se puede afirmar que una manufactura a gran escala era necesaria para poder producir la expresión absoluta "en la vida" así como la "identificación colectiva".

Equidistancias, las semillas

La constitución ideológica de la *Bauhaus* fue, en parte, la reflexión que Walter Gropius realizó del *Deutscher Werkbund*. El manifiesto y programa de la Staatliches Bauhaus de Weimar revela las coincidencias y rectificaciones que el arquitecto alemán propuso para la escuela de diseño.

Una de las más evidentes concordancias es la arquitectura – la forma del *Werkbund* alemán– como actividad productiva ejecutada por arquitectos, pintores y escultores desde el conocimiento teórico-empírico a través del contacto con materiales y procesos en los talleres; y al mismo tiempo, dicho regreso al oficio de maestros, oficiales y aprendices como fuente de concientización de su labor profesional –la *espiritualización* del DWB –.

Ahora bien, en lo que concierne al concepto de calidad, en 1919 cuando se presentó el plan de enseñanza de la *Bauhaus*, se estipuló para los estudiantes una formación manual-artesanal, pictórica y científico-teórica por cursos, es decir, la producción de objetos de diseño bien hechos se aprendería a través de la educación y la práctica dentro de los talleres. Así mismo, en lo comercial al estimular vínculos profesionales con los dirigentes de talleres e industrias de Alemania. Lo anterior se puede expresar como un replanteamiento del perfil –profesional y empresarial– requerido para los agremiados al *Werkbund* alemán, pues mientras se esperaba que la *calidad* ya fuera reconocida y reproducida por experiencia, en el caso de la *Bauhaus* dicha habilidad fue formada a través del programa educativo propuesto.

Otra coincidencia se observa en el llamado que la *Staatliches Bauhau*s hizo a la comunión entre artesanos y artistas y para generar obras unitarias donde el arte monumental y decorativo se encuentraran compenetrados –una probable reinterpretación del *Type* del DWB–, priorizando la actividad creadora –aquí un guiño a August Lux respecto a la posición del artista sobre la máquina– y la libertad individual.

Finalmente, si bien el *Deutscher Werkbund* abrazó y se apropió de la mecanización como factor vital de la cultura contemporánea, en evidente furor por el contexto industrial a principios de siglo XX; en contraste la *Bauhaus*, tras la primera guerra mundial, vislumbró la urgencia de reencauzar la utilidad de la máquina a fines constructivos y productivos para la sociedad. La Alemania de 1919 demandó de su población un espíritu de recuperación y Walter Gropius visualizó, dentro de aquel contexto post-bélico, a la creación plástica –arquitectura, pintura y escultura– como uno de los medios para la reconstrucción social.•

Bibliografía

Bourdieu, Pierre. 2010. *El sentido social del gusto. Cuestiones sobre el arte a partir de una escuela de arte cuestionada*. Argentina: Siglo Veintiuno Editores.

Campbell, Joan. 1978. *The German Werkbund. The politics of Reform in the Applied Arts*. Estados Unidos: Princeton University Press.

Droste, Magdalena. 1990. *Bauhaus*. Bauhaus archiv. Alemania: Taschen.

García, José Manuel. 1993. "La Deutscher Werkbund. Técnica y cultura: el debate alemán en la "Werkbund" a través de los textos.". Cuaderno de notas, 1. España: Universidad Politécnica de Madrid, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid.

Heskett, John. 1986. *German Design 1870-1918*. Estados Unidos: Taplinger Publishing.

Pevsner, Nikolaus. 2003. *Pioneros del diseño moderno: de William Morris a Walter Gropius*. Argentina: Ediciones infinito.

Posener, Julius, 1993. "Deutsche Werkbund": 1907-1914", *Cuaderno de notas*, 4. España: Universidad Politécnica de Madrid, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid.

Satué, Enric. 1999. *El diseño gráfico desde los orígenes hasta nuestros días*. España: Alianza Forma.

Penny Sparke, 2015. *Diseño y cultura una introducción. Desde 1900 hasta la actualidad*. España: Gustavo Gilli.

Tejeda, José Luis. 1998. *Las fronteras de la modernidad*. México: Plaza y Valdés.

Museo de Arquitectura de la Universidad Técnica de Múnich y del IFA, Instituto de Relaciones Internacionales. 2007. Catálogo de la exposición "100 años de Arquitectura y Diseño en Alemania. Deutscher Werkbund 1907 – 2007", Alemania.

Archivo del *Werkbund*. Carpeta "Deuscher Werkbund, 1907-1934, Mitgliederlisten. Leitsätze Ausgearbeitet von dem Geschäftsführenden Ausschuss aufgrund der Gründungsversammlung des Bundes zu München, Am 5. und 6. Oktober 1907", Alemania.