

**100 AÑOS  
DE ARQUITECTURA  
Y DISEÑO  
EN ALEMANIA**

**DEUTSCHER  
WERKBUND  
1907 | 2007**





# 100 AÑOS DE ARQUITECTURA Y DISEÑO EN ALEMANIA

DEUTSCHER  
WERKBUND  
1907 | 2007

## 100 años de Arquitectura y Diseño en Alemania Deutscher Werkbund 1907 – 2007

Una exposición del Museo de Arquitectura de la Universidad Técnica de Múnich  
y del ifa, Instituto de Relaciones Internacionales, Stuttgart, [www.ifa.de](http://www.ifa.de)

La exposición se celebra bajo los auspicios del Ministro Federal de Relaciones Exteriores de la  
República Federal de Alemania, Frank-Walter Steinmeier.

Dirección del proyecto  
Winfried Nerdinger

En colaboración con  
Mirjana Grdanjski, Irene Meissner

Responsable de la presentación en el extranjero  
Elke aus dem Moore, Ursula Zeller

Organización, coordinación de la itinerancia por el extranjero  
Carola Bodenmüller

Diseño exposición y construcción  
Beate Rosalia Schmidt, Offenburg

Diseño paneles exposición  
Irene Meissner, Mirjana Grdanjski

Diseño cartelas de objetos  
Agnes Weegen

Redacción  
Ulrike Steiner

Traducción  
Concha San Francisco, Christoph Strieder

Reproducción  
Reproline Genceller, Múnich; Vijoga Papelería Técnica, Zamora

Maquetas  
Departamento Historia y Teoría de Arquitectura (GTA) de la Universidad Técnica de Darmstadt

Organización y coordinación general de la itinerancia en España  
Christoph Strieder

Revisión de textos y coordinación  
Concha San Francisco

Realización gráfica  
4G Estudio Gráfico, Zamora

Imprime  
xxxxxxx

Agradecemos la generosidad de los siguientes instituciones por aportar  
a la itinerancia de la exposición en el extranjero sus obras  
Architekturmuseum der Technischen Universität München,  
Fachgebiet Geschichte und Theorie der Architektur (GTA) der Technischen Universität Darmstadt,  
Institut für Darstellen und Gestalten L1 und Architekturgeschichte, Universität Stuttgart,  
Arbeitsgemeinschaft Werkbundsiedlung München,  
Stankowski-Stiftung, Stuttgart

Copyright  
Autores, Fotografos, VG Bild-Kunst, Bonn 2008

Imagen de cubierta  
Wilhelm Wagenfeld, Herzvasen, 1935  
© Die Neue Sammlung – Staatliches Museum für angewandte Kunst | Design in der Pinakothek  
der Moderne, München  
Foto: Alexander Laurenzo  
© VG Bild-Kunst, Bonn 2007

## Las nuevas formas de la cultura en la era industrial

Frederic J. Schwartz

Ningún historiador de arquitectura niega la importancia de los años de la fundación del Deutscher Werkbund antes de la Primera Guerra Mundial. Estos fueron los años de los incunables de la arquitectura moderna: los impactantes intentos de los principios de la arquitectura industrial de Peter Behrens, Walter Gropius, Bruno Taut y otros. En general se valoran estas obras en cuanto que supieron anticipar el desarrollo posterior del movimiento moderno "Neues Bauen" (Nueva forma de construir), por ejemplo en los edificios de Le Corbusier entre las guerras, de Gropius en el Bauhaus o la obra tardía de Ludwig Mies van der Rohe. Estos pioneros del Werkbund parecen anunciar la llegada de una arquitectura que afirma decididamente la modernidad industrial que acepta plenamente la geometría, la impersonalidad y la normalización de la producción en fábricas. Esta mirada hacia atrás a través de la lente de lo que más tarde se llamaría "International Style" distorsiona sin embargo no sólo la importancia del Werkbund, sino en el fondo también la preocupación de esa institución, tan extraordinaria en ese momento. Por un lado, la mirada hacia atrás reduce el trabajo a la cuestión de hasta qué grado se puede considerar el Werkbund como un precursor del Bauhaus y de Le Corbusier; y por otro lado, este punto de vista nos ciega la vista hacia la manera de cómo los propios miembros y otros habían entendido el Werkbund en los primeros años del siglo XX. Pues la evolución de los años veinte y treinta representa la respuesta de la arquitectura a una fase posterior de la modernidad, cuando ya no se podía presuponer la hegemonía cultural de la burguesía, cuando la prosperidad de la "Gründerzeit" (época de los fundadores) fue reconocida como algo inestable y cuando la cultura del capitalismo se alimentó del ejemplo de los modelos americanos, cine, Broadway, la "industria de la cultura" de Theodor W. Adorno. El momento de la reforma burguesa antes de la Primera Guerra Mundial tenía una estructura y una entonación muy diferente. En aquel momento los efectos de la modernización ya fueron reconocibles, pero aún no habían entrado del todo en juego, todavía no se habían envuelto en el manto de la familiaridad y la normalidad y se diferenciaban clara y visiblemente de los anteriores modelos de producción y consumo. Los debates acerca de la cultura –de ellos surgió el Werkbund–, trataron de entender la naturaleza de la modernidad, que parecía algo nuevo, capitalista y preocupante, aunque al mismo tiempo abierta a negociaciones e intervenciones.

Este discurso sobre la cultura caracteriza un "pathos" que nos resulta ajeno hoy día. Pero la oscilación entre la utopía y la desesperación no debe cerrar los ojos al hecho de que esa cuestión, al final del Imperio del Kaiser, sigue vigente en cierta medida todavía hoy. En realidad estos debates que provocaron las tendencias reformistas, tales como el Deutscher Werkbund, se enfrentan con nada menos que la cuestión de la cultura bajo las condiciones del capitalismo industrial: su naturaleza, sus problemas y su potencial.

El arquitecto Fritz Schumacher expresó en sólo tres palabras su discurso programático de la reunión fundacional del Werkbund, la gran preocupación y las intenciones de la institución. Describe los objetivos del grupo no como una mejora puramente estética de las artes aplicadas, o la unidad entre arte e industria, que se cita tan a menudo (con el Bauhaus en la mente), sino como "la reconquista de una cultura armónica"<sup>1</sup>. Hay que reflexionar sobre las implicaciones de las dos declaraciones significativas de Schumacher, implicaciones que los círculos cultos de la época conocían por supuesto perfectamente: primero, que una verdadera cultura siempre es "armónica" y segundo, que esa armonía se había perdido. Con ese modo de ver la cultura, la burguesía se define mediante un análisis contundente e irrefutable de la modernidad, tal como la burguesía misma la percibió.

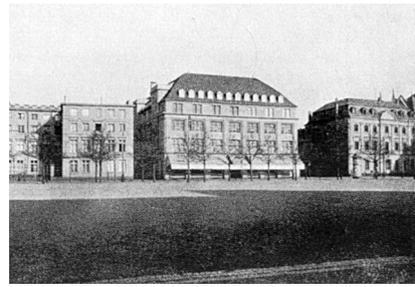
1



2



3



Este análisis fue complejo y también ambivalente. Y además fue optimista en el sentido de que los pensadores burgueses eran conscientes del cambio en que se encontraba el mundo y que ahora tenían la posibilidad de transformarlo de una manera nueva, de una manera moderna, que –así esperaban– representara un mundo cuyas condiciones fueran establecidas por su clase. Pero el análisis fue seriamente perturbado por la percepción de que el mundo que habían heredado, se encontraba en una profunda crisis política y cultural, caracterizada por la enajenación y la profunda división por las fuerzas de la modernización capitalista, que de cuando en cuando parecía fuera de control. La industrialización y la economía de mercado habían dejado profundas cicatrices en la sociedad alemana al comienzo del siglo XX. La transformación de los pequeños estados, originalmente feudales, en una nación unificada e industrializada, que concentraba el poder en centros urbanos, se llevó a cabo más rápido y más completamente que en la mayoría de los otros países europeos, tal como el crecimiento de un gran proletariado urbano y una burguesía profundamente preocupada.

Cuando la fe liberal, optimista en que una economía de mercado libre conduciría a una sociedad ordenada y próspera, comenzó a disminuir, la nueva e incómoda modernidad de la última parte del siglo XIX empezó a describirse de maneras enfrentadas. Se puede pensar, por ejemplo, en el análisis de Karl Marx sobre el trabajo y las clases o en el concepto de Max Weber de un “mundo desencantado”, y su teoría de la racionalización. Pero los conceptos que con mayor fuerza resonaron en Alemania, fueron los que más tarde clasificó Georg Lukács como “anti-capitalismo romántico”<sup>2</sup>. Los críticos de entonces enfrentaron la realidad racionalizada y sin alma de las ciudades anónimas, y la producción en masa de la economía capitalista, que se llamaba “sociedad”, con la imagen (seguramente mítica) de una existencia arraigada, unida espiritualmente en “comunidades” del pasado y en un contexto de ciudad pequeña. O se enfrentaron a la “civilización” de un progreso puramente material, con una “cultura” perdida, basada en valores espirituales comunes (Fig. 1, 2).

Los textos de los principios del Werkbund enseñan las raíces románticas, anti-capitalistas, del proyecto de una reforma de la arquitectura. En aquel discurso, que Hermann Muthesius quería pronunciar en la ceremonia de la fundación del Werkbund (no pudo hacerlo debido a su condición de funcionario prusiano) habla de “la fragmentación y la confusión, que por ahora todavía se puede observar en el trabajo de los oficios y del comercio” como “imagen de fragmentación de toda nuestra vida moderna”<sup>3</sup> (...) y “de la recuperación de la armonía espiritual interior” como “la aspiración actual más frecuente de nuestros tiempos”<sup>4</sup>. Y en su discurso ante el Werkbund de 1911, Muthesius se refería con admiración a la Biblia del anti-capitalismo popular, el libro de Julius Langbehn “Rembrandt como educador” de 1890. Con la crítica del “impulso febril de adquirir de la gente del siglo XIX la ocupación completa del intelecto por el pensamiento científico y técnico”, se percibe la base ideológica de la institución que colisiona profundamente con una opinión, que sigue estando muy extendida, de que el grupo tenga un enfoque “funcionalista” y comparta una aceptación generalizada de la producción moderna. Las ideas del Deutscher Werkbund se centraron en la necesidad de la expresión intelectual, no en una expresión técnica. Estos pensamientos eran a menudo muy críticos con el camino que había tomado Alemania hacia la modernidad y se basaron en el ideal de la restauración de una armonía perdida (Fig. 3, 4). La manera de abarcar la problemática desvela una orientación profundamente retrógrada en sus problemas, todo esto a pesar de la preocupación del grupo de transformar la apariencia de las cosas de la vida cotidiana, “desde el cojín de sofá a la construcción de ciudades”<sup>5</sup>, y guiar por lo tanto la cultura hacia el futuro.

4



5



6



El discurso cultural del movimiento de reforma suena, posiblemente, muy abstracto, pero críticos, artistas y arquitectos traducían estos conceptos al lenguaje de las artes. Peter Behrens, por ejemplo, habla en 1910 de "la meta que había descrito inicialmente como cultura, y que hasta el momento había encontrado su expresión perceptible en el estilo"<sup>6</sup>. Haciéndose eco de Friedrich Nietzsche, continua expresando que esa "unidad que aparece en la forma (es) la condición y el testimonio al mismo tiempo de un estilo. Porque como estilo entendemos nada más que la expresión en una forma homogénea, que es el resultado de las expresiones espirituales de toda una época"<sup>7</sup>. Si "estilo" está caracterizado como representación visual de una vida que carece de enajenación, entonces los críticos describían como "moda" las condiciones inferiores de las formas modernas, en gran parte identificadas como historicismo del siglo XIX. Con eso se refería al reprocesamiento industrializado de formas anteriores, al ritmo rápido con que se introducían nuevos modelos para sugerir la caducidad de los del año pasado, el ciclo rentable de un recambio innecesario. En la revista "Deutsche Kunst und Dekoration" (Arte alemán y Decoración) Karl Widmer califica el historicismo como "un verdadero hijo de nuestra era del vapor. Con la prisa frenética de la producción moderna en masa de miles y miles de productos del ingenio industrial, la creatividad artística no pudo mantener el paso (...). El peligro de que de esa permanente exigencia de la moda de cambiar surgiera un dilema para el productor de artículos artesanales parecía imposible: los museos eran inagotables y las copias de modelos antiguos se podían realizar con la rapidez que la industria y el mercado exigían"<sup>8</sup>.

El problema era que en la economía expansiva de consumo de Alemania, las formas visuales recibían un valor de cambio de una nueva manera. En un mercado para las masas, que fue moldeado principalmente para compradores que expresaban su reivindicación de un estatus social privilegiado, mediante la exhibición de artículos de consumo del estilo de la antigua aristocracia, los objetos, como lo expresó el crítico John Gaulke, "sólo existían por su carácter ornamental"<sup>9</sup>. Esta fue la lógica económica que separó la superficie de la estructura, que convertía la superficie de un objeto en publicidad para el producto (Fig. 5). Incluso la arquitectura, ahora en forma de pisos construidos por razones especulativas, seguía la misma lógica. Las fachadas, escribe Karl Scheffler, autor influyente y miembro del Werkbund, existían ahora sólo para "recomendar el objeto de venta hacia el exterior"<sup>10</sup>. "Las fachadas de los bloques de viviendas no se diferenciaban hasta que vinieron los albañiles y yeseros con sus cornisas y adornos de estuco, del gusto de cualquier periodo y estilo, hasta que no se colocaron tejados y torres al azar y hasta que no había empezado la orgía más que conocida de la ornamentación proletarizada"<sup>11</sup>. Werner Sombart, un economista importante, crítico de cultura y miembro del Werkbund durante un periodo corto, lo expresó claramente: "Con la conquista de artes y oficios por el capitalismo" el artista tenía sólo una tarea, "unirse a esa moda de lo histórico y traducir los viejos estilos al capitalismo"<sup>12</sup> (Fig. 6). Con "capitalista" Sombart quiere decir que si el "estilo" fue la lengua materna del espíritu, la "moda" fue el lenguaje distorsionado del capital. Se entendía como moda el estado de un caos semiótico que se había desarrollado a finales del siglo XIX como resultado de una cultura capitalista y un comercio especulativo. La forma parecía estar fuera de control; se proyectó la imagen de una distopía de la forma comercializada. La forma, según los críticos de entonces, fue atrapada en el círculo diabólico del capital, que generó sus ganancias mediante la desestabilización del estado de la cultura, controlado hasta el momento.

Por supuesto, el "estilo" era un mito: los científicos de hoy ya no creen más en la posibilidad de que se podría captar "el pulso del tiempo" incluso en el producto artesanal más insignificante y casual, como lo formuló el historia-

dor del arte Heinrich Wölfflin<sup>13</sup>. Sabemos que la “uniformidad visual “ tiene mucho más que ver con las convenciones de la representación, con las necesidades representativas, con la formación, e incluso, como dice Adorno, con el poder<sup>14</sup>. Pero el prolongado debate, liderado por la dicotomía de estilo y moda, hay que considerarlo, a pesar de su inmadurez, como un gran mérito. Moda fue el primer concepto a través del cual se representaron y analizaron los problemas de una cultura cuyo tono fue determinado por el capitalismo. Esto representa tal vez la primera teoría importante de la cultura de masas, a la cual se referían también los teóricos posteriores como Adorno y Walter Benjamin<sup>15</sup>.

No nos debemos equivocar: como análisis de la modernidad, las teorías sociales, que se desarrollaron desde el “anti-capitalismo romántico”, fueron radicalmente reduccionistas. Tienden a descalificar cuestiones de clases, de la propiedad, de los medios de producción y el reparto del poder político como meros fenómenos secundarios, en un amplio movimiento del espíritu hacia una racionalidad limitada. Y de hecho, las discusiones sobre la cultura representaron un discurso claramente burgués: en el intento de los miembros de una clase de encontrar un sentido en el mundo que ellos conocen y en sus esperanzas para el futuro, se perciben claramente las limitaciones ideológicas del discurso sobre la cultura. Pero a pesar de todas estas limitaciones, los debates en el seno y fuera del Werkbund permiten una descripción convincente de los cambios de las visiones de la vida y sensaciones vitales en ese momento, las nuevas formas en que los individuos perciben los objetos de su entorno. La era de la industria y la cultura que creó, condujo a una manera históricamente nueva y problemática de encontrarse con los objetos de la vida cotidiana.

Consideremos la descripción de Muthesius del contexto de la queja generalizada sobre la decadencia del gusto en la época del cambio del siglo: el peligro “de la producción en masa está en la nueva relación que introduce entre los productores y los consumidores (...) La producción individual (...) siempre hubo un intercambio de opiniones entre el comprador y el fabricante (...) El fabricante informó a los clientes acerca de lo técnicamente adecuado y bueno. (...) Debido a la producción en masa, se llevó a cabo un distanciamiento total entre los productores y los consumidores”<sup>16</sup>. En efecto, el concepto de “enajenamiento “ se menciona casi exclusivamente en los debates sobre las artes aplicadas y el intercambio de productos. Pero Muthesius no se encuentra solo con sus palabras, a menudo se discute la cultura bajo el capitalismo en los términos de este tipo específico de enajenamiento: la del consumidor de bienes que compra y consume. Lo mismo encontramos en las ideas sociológicas de la época de mayor exigencia. El último capítulo de “La filosofía del dinero”<sup>17</sup>, de Georg Simmel, lleva el título “El estilo de vida”, y ofrece una fenomenología asombrosa de la vida burguesa en el contexto de la producción en masa (Simmel, estaba cerca de las artes aplicadas y publicó en la revista “Deutsche Kunst und Dekoration” –Arte Alemán y Decoración– un ensayo importante, que se refería a la fundación del Werkbund)<sup>18</sup>. Tanto en la filosofía como en la crítica de arte se puede observar un cambio importante: no se trata sólo de desplazar el concepto de enajenación de un mal que atormenta al trabajador (como en la tradición de Marx y John Ruskin) a un mal del comprador burgués, sino que se define –sin comentarios– al consumidor como el sujeto de la cultura. Por cierto, se trata de una visión de la cultura que generaliza la experiencia de la clase burguesa, pero el análisis se realiza con gran perspicacia. Si los críticos describen el estilo de los objetos cotidianos del pasado como una revelación transparente del espíritu, ahora los objetos bajo el capitalismo habían perdido según Simmel su “determinación espiritual”. Aquí de ninguna manera se trataba de una queja de estetas ofendidos, sino de la experiencia fundamental de una clase que se acer-

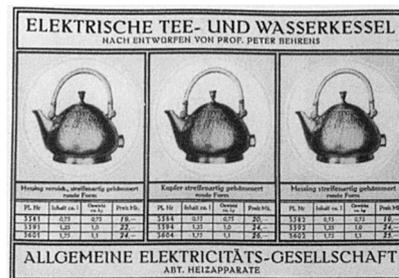
7



8



9



có a los bienes como consumidores. No era un mero pesimismo cultural, porque en todas las críticas vive la utopía correspondiente. Heinrich Waentig, un economista que estaba cerca de los círculos de artes aplicadas, formuló la pregunta que preocupaba a los artistas en este momento: “¿En general, la cultura es posible sobre la base del sistema económico capitalista?”<sup>19</sup>. Para los miembros de la Werkbund, la respuesta fue un aplastante sí. Ellos pensaban que podrían restaurar el estado de cultura, que podrían crear nuevamente un estilo, un vocabulario visual moderno, que podría hablar con una sola voz en nombre de la época y de la nación. Su respuesta fue aquello a lo que se referían como “la espiritualización del trabajo alemán”<sup>20</sup>.

¿Cómo debería lograrse? La respuesta se basa en una comprensión dialéctica del origen del problema en sí: la máquina. Si la producción en masa se utilizara de una manera diferente –así opinaban personalidades como Simmel, Muthesius y otros–, esta podría ser también la solución al problema. La máquina tenía la capacidad de producir bienes de alta calidad una y mil veces. Si estos eran de excelente gusto, ellos mismos se convertirían en medios de una unidad estética. Para llegar a eso hay que recorrer un largo camino. La industria inevitablemente tenía que ser persuadida para que produjera los bienes con responsabilidad estética, sin ornamentos en la superficie para que los objetos revelaran su verdadera naturaleza. Ya no deberían tratar de hablar la lengua de la aristocracia del pasado, sino mostrar lo que forma la base de la modernidad: la producción industrial. Esto dio lugar a los intentos del Werkbund de implicar representantes de las artes aplicadas en el proceso de fabricación y concentrar su publicidad en la calidad de formas duraderas en contra de los cambios rápidos de la moda. Los consumidores deberían ser educados: esto dio lugar a las diferentes campañas publicitarias de alta calidad y su apoyo para las competiciones en el montaje de los escaparates. Se trataba de restaurar la relación entre el productor y el consumidor. Por lo tanto el Werkbund trató de educar al personal de venta del comercio, para asesorar al comprador sobre los problemas técnicos y organizó diferentes proyectos como “Das Deutsche Warenbuch” (Libro de Productos Alemanes), para evitar a los intermediarios y crear una conexión directa entre la fábrica y el hogar (Fig. 7, 8). La publicidad se debería liberar de la confusión y el ruido del mercado caótico y había de enseñar –como en los numerosos carteles de productos de los artistas relacionados con el Werkbund– los artículos en su pureza. Las formas de los objetos cotidianos e incluso los propios edificios –sencillo y honesto, burgués y no aristocrático, moderno y no retrospectivo, sobrio y no frívolo– deberían ser dirigirse hacia lo “típico”. El resultado fue el gran número de intentos de encontrar soluciones estandarizadas que satisficieran a todos y no cayeran como víctimas de los ciclos de la moda: los muebles de serie (Typenmöbel) de los Talleres Alemanes de Artesanía, las formas ejemplares de los productos de Peter Behrens para AEG (Fig. 9) y todo el proyecto de estandarización de tipos, que en última instancia, llegó a ser una fuente de división para el Werkbund.

Pero todo esto era una respuesta estética a un problema social, por eso no es de extrañar que la utopía del estilo fracasara. Pero incluso el fracaso de este objetivo ambicioso de los siete años, antes de que cambiara la base social y económica del país hasta convertirse en algo casi irreconocible, es muy instructivo en relación con los proyectos reformistas de la burguesía que representó el Werkbund. El fracaso revela que el objetivo de la organización no era simplemente la industrialización del arte, como una especie de venta de fin de temporada al poder del capital. Es un hecho que el Werkbund trató de utilizar la producción en masa como un medio de la estetización completa de la vida cotidiana y de distribuir los bienes de una sociedad, creados por artistas, con la esperanza de que diera a

la vida de la gente una forma de unidad que se había perdido. El aspecto estético del proyecto muestra una continuidad con las raíces de muchos miembros del "Jugendstil" (modernismo, art nouveau). El Werkbund estaba tratando de utilizar la industria para domar la energía que la industria había desatado y que se dirigía hacia la cultura, e intentó llevar la industria bajo el control estético. Se podría incluso decir que el Werkbund trató de usar la industria capitalista por sus propios fines anti-capitalistas, románticos (culturales).

Este fin, normativo, prescriptivo y noble de una cultura unificada, estaba condenado al fracaso. Pero el debate cultural de entonces y las aportaciones del Werkbund a ella ayudaban a llegar a algunos conocimientos fundamentales de la naturaleza de la cultura en la época moderna. Por un lado, los protagonistas de los debates del Werkbund entendían que la forma visual funcionara de una manera cualitativa diferente y nueva en una sociedad que fabrica objetos que circulan como artículos de necesidad para masas. El análisis de la moda había enseñado que la forma necesariamente está manipulada por los productores, con el fin de crear una identidad de la marca y seducir al consumidor para que compre ciertos artículos. Por otro lado se entendía que los consumidores manipulan la forma también porque ellos practican con los bienes un cierto tipo de trabajo cultural. Los consumidores expresan con la ayuda de ropa, muebles, libros y con todos los objetos imaginables su conciencia de clase, piden prestigio cultural y comunican de distintas maneras lo propio de su personalidad. En otras palabras, el mercado de masas fue una zona caótica que transformó las energías increíbles de la producción en energías –igualmente impresionantes– de la representación. Además estas discusiones conseguían algo que podríamos describir como una *Fenomenología de la vida en una sociedad de consumo*, una experiencia con objetos, lejos de su origen que se puede usar de muchas otras maneras más allá de su determinación "a pie de letra" y funcional. Como disminuyó el significado inmediato de la producción, se llenaron las fundas de los objetos cotidianos con contenidos nuevos, que el sujeto moderno podía usar para emitir "statements" y para comunicarse. De ese modo, el objeto enajenado se llenaría necesariamente de un significado subjetivo. Los debates teóricos del círculo del Werkbund aclaran algo que se encuentra en el centro de la actual teoría cultural: que se pueden ejercer las funciones tradicionales de la cultura mediante el mercado, y el mercado de los consumidores se puede convertir en la época moderna en el espacio cultural más importante. En los debates que se realizaron exactamente hace un siglo, podemos reconocer la pre-historia de nuestra propia postmodernidad.

- 
- 1 Schumacher, Fritz, Die Wiedereroberung harmonischer Kultur. Ansprache auf der Gründungsversammlung des Werkbunds, Múnich, 5 de octubre 1907, en: Der Kunstwart, 21, 1908, Cuad. 8, pág. 138
  - 2 Lukács, Georg, La teoría de la novel, 1962
  - 3 De un manuscrito de la herencia de Hermann Muthesius, Werkbundarchiv Berlin, Muthesius describió este texto como „Llamamento del Werkbund sin usar“ cita: Werkbundarchiv 1990, pág. 53
  - 4 Muthesius, Hermann, Landhäuser. Abbildungen und Pläne ausgeführter Bauten mit Erläuterungen des Architekten, Múnich 1912, pág. 14
  - 5 id. pág. 16
  - 6 Peter Behrens, Kunst und Technik. Conferencia del 26 mayo 1910, en la Unión de Electrotécnicos Alemanes, en: Buddensieg, Tilmann / Henning Rogge, Industriekultur: Peter Behrens und die AEG 1907 -1914, Berlín 1979, pág. D282
  - 7 id. pág. D279
  - 8 Widmer, Karl, Mode und Kunstgewerbe, en: Deutsche Kunst und Dekoration, 8, 1905, 4, pág. 252 ss.
  - 9 Gauke, Johannes, Die ästhetische Kultur des Kapitalismus, Berlín-Tempelhof, 1909, pág.107
  - 10 Scheffler, Karl, Die Architektur der Grosstadt, Berlín 1913, pág. 30
  - 11 id., pág. 34
  - 12 Sombart, Werner, Kunstgewerbe und Kultur, Berlín 1906, pág. 45 y 55
  - 13 Wölfflin, Heinrich, Kleine Schriften, ed por Joseph Gantner, Basel 1946, pág. 46
  - 14 Horkheimer Max/ Theodor W. Adorno, Die Dialektik der Aufklärung, Ámsterdam 1942, pág.155 I
  - 15 Schwartz, Frederic J., Der Werkbund. Ware und Zeichen 1900-1914, Ámsterdam/Dresde 1999, pág. 329-338
  - 16 Muthesius, Hermann, Die Einheit der Architektur. Betrachtungen über Baukunst, Ingenieurbau und Kunstgewerbe, Berlín 1908. pág.11
  - 17 Simmel, Georg, Philosophie des Geldes, Leipzig 1900
  - 18 Simmel, Georg, Das Problem des Stils, en: Deutsche Kunst und Dekoration, XI, 1908, cuad. 7
  - 19 Waentig, Heinrich, Wirtschaft und Kunst. Eine Untersuchung über Geschichte und Theorie der modernen Kunstgewerbebewegung, Jena 1909, pág. 297
  - 20 Así era el título del Anuario del Deutscher Werkbund 1912

Este texto se basa en los argumentos de mi libro "El Werkbund comercio y signo 1900-1914" Ámsterdam/Dresde, 1999.

Frederic J. Schwarz es profesor en el Art Department de University College London.

Pies de Foto:

- 
- 1 Calle en Augsburg. "Un buen y recto trazado de calle con terminación", en: Paul Schulze-Naumburg, Kulturarbeiten, t.4: Städtebau, Múnich 1906, pág. 60

---

  - 2 "Ejemplo de un malo y recto trazado de calle sin terminación", en: Paul Schulze-Naumburg, Kulturarbeiten, t.4: Städtebau, Múnich 1906, pág. 61

---

  - 3 Lado norte del Neumarkt en Colonia, en: Jahrbuch des Deutschen Werkbundes 1913, Jena 1913

---

  - 4 Lado sur del Neumarkt en Colonia, en: Jahrbuch des Deutschen Werkbundes 1913, Jena 1913

---

  - 5 Despertador en un catálogo de venta por correo. A. Stukenbrok, 1912

---

  - 6 Werner Sombart, Artesanía y Cultura, Berlín 1908. De la serie "La Cultura"

---

  - 7 Vajilla "Bunzlauer", en: "Deutsches Warenbuch" (Libro de los productos alemanes), ed. Cooperativa Dürerbund-Werkbund, Leipzig 1915, pág. 95

---

  - 8 August Endel. Escaparate de la "Schuhgesellschaft Salamander" (compania Salamander), en: Anuario del Deutscher Werkbund 1913, Jena 1913, imag. 96

---

  - 9 Peter Behrens, Lista de precios de calentadores de té y agua de la AEG, 1912
-

La información presentada en los paneles de la exposición ha sido elaborada a partir de los textos del catálogo original *100 Jahre Deutscher Werkbund 1907 - 2007*. Su revisión ha estado a cargo de: Winfried Nerdinger, Mirjana Grdanjski, Irene Meissner y Markus Eisen.

1860–1907 Antecedentes del Deutscher Werkbund

1907–1918 De la Fundación a la Primera Guerra Mundial

1918–1933 El Deutscher Werkbund en la República de Weimar

1933–1945 Ideas del Werkbund durante el Nacionalsocialismo

1945–1959 El Deutscher Werkbund en el Período de la Reconstrucción de Alemania

1959–1983 Cambio de Posiciones y Nueva Orientación

1983–2007 Fragmentación y Búsqueda de Sentido ¿Necesitamos todavía el Werkbund?

**E**l Deutscher Werkbund (DWB) se fundó en Múnich en 1907. Su objetivo era mejorar la calidad de todos los bienes producidos industrialmente para volver a lograr una “cultura armoniosa”, en un mundo que había sido cambiado por la industrialización y la urbanización. En palabras de Hermann Muthesius, uno de los padres espirituales del Werkbund, el trabajo de esta alianza de arquitectos, artistas y empresas comerciales abarca “desde el cojín de sofá a la construcción de ciudades” y refleja de esa manera la arquitectura, el arte y el diseño de todo un siglo en sus respectivos contextos políticos y económicos.

Hasta el día de hoy, emanan impulsos importantes del Werkbund, que también funciona como una autoridad crítica en la búsqueda de mejorar el medio ambiente y las condiciones de vida. Muchos de los logros del Werkbund, como el de la “buena forma” de los productos industriales o el diseño corporativo homogéneo de las empresas se dan hoy por sentado en todo el mundo, de tal manera que ya no se perciben ni el origen ni los autores. Del mismo modo, la gente identifica apenas como iniciativas del Werkbund manifestaciones pioneras de la arquitectura moderna en el siglo XX, tales como la colonia del Werkbund de 1927 “Am Weissenhof”, en Stuttgart; la presentación muy admirada de los conceptos nuevos de habitar y de la cultura alemana en las exposiciones de París, en 1930, y de Bruselas, en 1958; o el primer y muy temprano llamamiento de 1959, para prestar atención a los efectos de la industrialización y el desarrollo de las ciudades sobre el medio ambiente y la ecología, así como la nueva conciencia de la limitación de los recursos naturales y el uso de la tecnología. Esta exposición, concebida para conmemorar el centenario de la existencia del Werkbund, describe en siete secciones cronológicamente organizadas, los esfuerzos, éxitos y logros de una de las más importantes e influyentes instituciones del siglo XX, que también marcó la vida cultural de otros países europeos.

1906  
1950

1906

III Exposición Alemana de Artes y Oficios en Dresde. Se presenta el programa de "Maschinenmöbel", muebles de producción mecánica, de Richard Riemerschmid. Esta exposición se denomina retrospectivamente "Primera Exposición del Werkbund".

1907

Agosto: El llamamiento a la fundación lo firman 12 artistas y 12 empresas.  
5-6 de octubre: Fundación del Deutscher Werkbund (DWB) en el Hotel Vier Jahreszeiten, en Múnich.  
Presidente: Theodor Fischer.

1909

Fundación del Deutsches Museum für Kunst in Handel und Gewerbe (Museo Alemán del Arte en Comercio y Oficios), en Hagen, por Karl Ernst Osthaus ("Werkbundmuseum").

1911

Walter Gropius concibe una exposición de fotografías de edificios industriales modernos como una exposición itinerante del Museo Alemán de Arte en Comercio e Industria.

1912

Fundación del Werkbund austriaco.  
I Anuario del DWB "Die Durchgeistigung der deutschen Arbeit" (La espiritualización del trabajo alemán).

1913

Fundación del Werkbund suizo, húngaro y checo.

1914

El DWB tiene 1.870 socios.  
Exposición del Deutscher Werkbund en Colonia.  
7ª Reunión anual: "Typenstreit" (Debate sobre tipos) entre Hermann Muthesius y Henry van de Velde y sus seguidores;

Fundación de la Sociedad Dürerbund-Werkbund. Se reforma la Unión Sueca de Artes y Oficios, Svenska Slöjdföreningen, según el ejemplo del DWB.

1915

Se funda la Design and Industries Association, en Inglaterra según el modelo del DWB.  
Se edita el "Deutsche Warenbuch" (Libro de Productos Alemanes) de la Cooperativa Dürerbund-Werkbund.

1917

Exposición del DWB en Basilea, Winterthur y Berna.  
Primera piedra de la "Casa de la Amistad en Constantinopla".

1919

Presidente: Hans Poelzig.

1920

Fundación del Werkbund checoslovaco.

1924

Exposición del Werkbund "Die Form" (La Forma) en Stuttgart.

1926

Presidente: Peter Bruckmann;  
Vicepresidente: Ludwig Mies van der Rohe.

1927

El DWB tiene 2.567 asociados.  
Exposición "Die Wohnung" (La Vivienda) en Stuttgart. Se construye la colonia del Werkbund "Am Weißenhof", bajo la dirección artística de Mies van der Rohe.

1929

Exposición Internacional del Werkbund "Film und Foto" (Film y Foto) en Stuttgart.  
Exposición del Werkbund "Wohnung und Werkraum" (Vivienda y Taller), en Breslau, con la colonia "An der Grüneiche".

1930

"Section allemande" en la "Exposition de la Société des Artistes Décorateurs Français" en París, organizada por el DWB.

1933

Abril: Ernst Jäckh negocia el futuro del DWB con Adolf Hitler y Alfred Rosenberg.  
Junio: La junta directiva decide entregar la dirección del DWB a los nacionalsocialistas Carl Christoph Lörcher y Winfried Wendland. Se incorpora el DWB en el "movimiento nacionalsocialista", subordinado al "principio Führer".

1936

El DWB organiza la aportación alemana a la VI Trienal de Milán.  
Exposición del Werkbund "Kunst und Kunsthandwerk am Bau" (Arte y Artesanía en la Construcción) en Leipzig.

1938

El presidente de la Cámara de Bellas Artes del Reich disuelve el DWB.

1947

Socios de la época anterior del DWB, hacen un llamamiento a "construir un nuevo mundo visible de nuestra vida y de nuestro trabajo" ("Märzaufbruch" - Llamamiento de Marzo).  
Primer Día del Werkbund después de la Segunda Guerra Mundial en Rheydt.

1949

Exposición del Werkbund "Neues Wohnen" (Nuevas Formas de Habitar) junto con "Deutsche Architektur seit 1945" (Arquitectura Alemana desde 1945) en Colonia.

1950

Tercer Día del Werkbund, en Ettal, fundación del Deutscher Werkbund e.V. (asociación registrada).  
Presidente: Hans Schwippert.

- 1951  
Contribución alemana a la IX Trienal de Milán en colaboración con el DWB.
- 1952  
Comienza la publicación de "Werk und Zeit" (Obra y Tiempo), revista mensual del Deutscher Werkbund.  
Octubre: Asamblea constituyente del Consejo de Diseño, que tiene su origen en una iniciativa del DWB.
- 1954  
Mia Seeger, miembro de la junta del DWB, organiza la sección alemana de la X Trienal de Milán.
- 1955  
Mia Seeger y Stephan Hirzel editan "Deutsche Warenkunde", un índice pictográfico del Deutscher Werkbund".
- 1957  
Creación de viviendas modelo en la Feria Internacional de Construcción que se celebra junto con la exposición especial "Die Stadt von morgen" (La ciudad de mañana) en Berlín.
- 1958  
El DWB tiene 673 miembros.  
La contribución alemana a la Exposición Universal de Bruselas está concebida de acuerdo con un concepto global, inspirado en las ideas del Werkbund y desarrollado por Hans Schwippert.
- 1959  
Congreso del Werkbund en Marl: "Die große Landzerstörung" (La gran destrucción del territorio), con contribuciones programáticas sobre los problemas de medio ambiente y urbanización.
- 1960  
Reunión del Werkbund en Múnich. Walter Rossow presenta el manifiesto: "El paisaje debe convertirse en ley".
- 1963  
Exposición en Stuttgart: "Heimat, deine Häuser" (Patria, tus casas), bajo la égida del DWB.
- 1968  
Carta abierta del DWB a los miembros del parlamento alemán, oponiéndose a los cambios en la ley federal de edificación y la ley de recursos hídricos.
- 1971  
Exposición en Múnich: "PROFITOPOLIŠ, oder: der Mensch braucht eine andere Stadt" (PROFITOPOLIŠ o: el hombre necesita una ciudad distinta). El concepto surge sobre la base de las ideas centrales del Werkbund.
- 1973  
Presidente: Julius Posener.
- 1977  
1º Debate Internacional del Werkbund en Darmstad: "Arquitectura y participación".
- 1978  
3º Debate Internacional del Werkbund: "Eco-Arquitectura: Construir con la naturaleza" en Darmstadt.  
Se inicia el proyecto de viviendas Werkbund en Dörfle, Karlsruhe.
- 1979  
Exposición en Hamburgo: "Weiter wohnen wie gewohnt? (¿Vivir de la misma vieja manera?)  
Exposición en Múnich: "Von PROFITOPOLIŠ zur Stadt der Menschen" (De PROFITOPOLIŠ a la ciudad de los hombres).
- 1986  
Exposición "Schock und Schöpfung" (Choque y creación) en Stuttgart.  
16º Debate del Werkbund: "La rehabilitación urbana es un trabajo cultural".  
Colonia del Werkbund Am Ruhrufer, en Oberhausen.
- 1987  
Reunión en Berlín: "El final del despilfarro? Reciclaje en arquitectura y diseño"  
Fundación del Obrador Werkbund en Núremberg.
- 1989  
Exposición en Frankfurt am Main: "ex und hop. Das Prinzip Wegwerf –eine Bilanz mit Verlusten" (Fuera y rápido. El principio de usar y tirar - Saldo en déficit".
- 1992  
Se funda el DWB en Sajonia: la primera federación tras la reunificación en uno de los nuevos estados federados que antes formaba parte de la Alemania del Este.
- 1994  
Fundación del "Laboratorio de la Civilización" - Academia Deutscher Werkbund en Darmstadt.
- 1995  
Exposición en Frankfurt am Main: "Welche Dinge braucht der Mensch?" (¿Qué cosas necesita la gente?).
- 1997  
Proyecto "Aus Hecken werden Häuser" (Los setos se convierten en casas) de la Federación del DWB de Renania del Norte-Westfalia, que será uno de los proyectos oficiales para la EXPO 2000 en Hannover. Las organizaciones regionales del Norte, Berlín y Baviera salen de la federación.
- 2005  
Concurso para la urbanización del Werkbund Wiesenfeld en Múnich.
- 2007  
El DWB tiene 980 miembros, 255 el Werkbund de Baviera, 205 el Werkbund Berlín y 200 el Werkbund Nord.

1860  
1907

Para escapar del presente y de la fealdad actual, Ruskin y Morris dirigieron la mirada de la gente hacia la belleza de las cosas viejas. Sin embargo limitaron con esa actitud la aplicación práctica de sus propias propuestas y la influencia de sus creaciones (...) Semper proclamó el principio que hoy reconocemos en todas las expresiones de la vida moderna; el principio fundamental de la necesidad ineludible que subyace a todo tipo de construcción, todas las formas, todos los objetos; el principio fundamental de un enfoque moderno: ¡que no haya nada que sea distinto de lo que realmente deba ser!; ¡que aparezca sólo en la forma en la que tiene que aparecer! (...) El objeto totalmente funcional, basado en los principios de una construcción racional y lógica, cumple la primera condición de la belleza.

Henry van de Velde, "Der neue Stil", 1906

Desde mediados del siglo XIX, la industrialización y la urbanización dieron lugar a cambios decisivos en todos los ámbitos de la vida. La producción industrial en masa, basada en modelos estándar, y la "industria de la artesanía" condujeron a la pérdida de la artesanía y la calidad artística. La primera reacción a este desarrollo vino del movimiento inglés Arts and Crafts, que abogaba por un retorno a las formas preindustriales de producción. Las artes y los oficios debían estar otra vez unidos en una persona, sin división de los trabajos, y en gremios o talleres como en la Edad Media. Los movimientos de reforma que, alrededor de 1890, se asentaron también en Alemania, adoptaron varias ideas de Inglaterra, en particular el concepto de taller y la creencia en la fuerza moral y educativa de la actividad artística, que propagaron William Morris y John Ruskin. En Alemania, sin embargo, el principio rector de los reformadores no era la historia, sino la vida en sí misma, que debería proporcionar los modelos y las fórmulas para todas las creaciones. En lugar de orientarse hacia el pasado, trataron de lograr mejoras en los productos industriales y en las formas de producción. Debía llevarse a cabo una reforma de la artesanía y las artes aplicadas a través de la creación de asociaciones de producción, formadas por artistas y artesanos, donde se creara según las necesidades del proceso de producción basadas en la función, el material y la forma de construcción. Los productos de calidad y de carácter duradero ocuparon el lugar de los artículos baratos y de moda, producidos en masa. Los principios concertados del diseño se consideraban como un medio de recuperar una cultura armoniosa, y los trabajadores, que habían sido enajenados del proceso de producción mediante el uso de las máquinas, iban a encontrar de nuevo "la alegría en su trabajo". De esta manera, se esperaba también que las tensiones sociales pudieran ser aliviadas. En la III Exposición Alemana de Artes y Oficios, celebrada en Dresde, se hizo en 1906 una primera evaluación de estos esfuerzos de reforma, lo que dio lugar al nacimiento del Deutscher Werkbund en el año siguiente.

Junto a la presentación de las corrientes artísticas generales y los logros artísticos individuales, el tercer aspecto de la exposición está destinado a productos de un diseño artístico cuya ejecución no está dominada por la mano, sino por la máquina: en otras palabras, el arte industrial. (...) Uno de los más importantes objetivos culturales modernos consiste en conducir la creación de estos objetos de uso diario a procesos saludables, que consiguen satisfacer mediante la producción en masa las necesidades y por tanto determinar el gusto de nuestro tiempo.

Del programa de la III Exposición Alemana de Artes y Oficios en Dresde, 1906

Ya desde 1903, el arquitecto Fritz Schumacher, junto con algunos amigos, estaba planeando una gran exposición que ilustrara y se concentrara en las nuevas tendencias de la producción alemana de artes aplicadas. El resultado de estas actividades, la III Exposición de Artes y Oficios, fue inaugurada el 12 de mayo de 1906, en el Palacio de Exposiciones de Dresde, lo que resultó ser un paso decisivo en el camino a la fundación del Deutscher Werkbund.

La naturaleza y la selección de los objetos y los espacios en que se presentaron fueron significativamente diferentes a los de ediciones anteriores de este tipo. La exposición no consistía en objetos individuales, sino que representaba en pie de igualdad la gama completa de la realidad social, tal como existía en ese momento: desde la vivienda de un trabajador o el vestíbulo de la estación de tren, hasta el espacio de una iglesia. Se compartía la convicción de que las tareas que se situaban cerca de la vida garantizarían la calidad funcional de todos los artículos manufacturados y serían una condición fundamental para cualquier creación “auténtica” y “verdadera”, y por lo tanto, “perfecta” en la forma. Sumado a ello, hubo un enfoque de diseño integral que consideraba todos los ámbitos de la vida como áreas sujetas a la formación artística. Lógicamente, en la sección dedicada a las Artes Industriales, buscaron incluso formas modernas para objetos producidos mecánicamente y en masa, un objetivo que parecía haber sido alcanzado por primera vez en el mobiliario hecho a máquina por Richard Riemerschmid, los “Maschinenmöbel”.

Casi todos los artistas que participaron en este evento rechazaron la imitación de formas estilísticas pasadas, y orientaron sus trabajos estrictamente al presente. Con todo eso, la exposición en Dresde anticipó muchos conceptos que serían fundamentales para el Werkbund, por lo que, en retrospectiva, pronto fue considerado como la Primera Exposición del Werkbund. De hecho, 16 de los 19 comisarios participaron en el acto de fundación del Deutscher Werkbund, en 1907, en Múnich, donde el organizador de la exposición de 1906, Fritz Schumacher, dio el discurso inaugural.

1907  
1918

Peter Behrens  
Theodor Fischer  
Josef Hoffmann  
Wilhelm Kreis  
Max Läger  
Adelbert Niemeyer  
Joseph Maria Olbrich  
Bruno Paul  
Richard Riemerschmid  
Jakob Julius Scharvogel  
Paul Schultze-Naumburg  
Fritz Schuhmacher  
P. Bruckmann & Söhne  
Deutsche Werkstätten für  
Handwerkskunst  
Eugen Diederichs Verlag  
Gebrüder Klingspor  
Kunstdruckerei Künstlerbund  
Poeschel & Trepte  
Saalecker Werkstätten  
Vereinigte Werkstätten für Kunst im  
Handwerk  
Werkstätten für deutschen Hausrat,  
Theophil Müller  
Wiener Werkstätte  
Wilhelm & Co.  
Gottlob Wunderlich

Firmantes de la proclamación de la fundación, 1907

En octubre de 1907, doce artistas y doce compañías se unieron para crear en Múnich el Deutscher Werkbund. El propósito de esta unión era “el refinamiento del comercio mediante la interacción del arte, la industria y la artesanía, a través de un proceso de educación, propaganda y una posición conjunta en todas las cuestiones pertinentes”. La labor del Deutscher Werkbund tenía el objetivo de diseñar todo el entorno vital industrializado de acuerdo con principios artísticos y de “educar” a la población a través de estos objetos bien diseñados. Mediante una colaboración con las empresas que por primera vez invitaron a los artistas a diseñar no sólo sus productos, sino también su imagen pública, de acuerdo con los principios del Werkbund, el movimiento llegó a asumir una enorme importancia e influencia en los años antes de la Primera Guerra Mundial. El “refinamiento” de productos industriales estaba relacionado con intereses materiales y, en muchos casos, con los nacionales. Se trataba de conseguir por medio del “arte” y “el trabajo de calidad” una ventaja de los productos alemanes sobre los competidores en el mercado mundial. El empeño del Werkbund de actuar como “educador del pueblo” aumentó constantemente mediante la propagación de los diseños “modelo” en publicaciones y catálogos de venta como el “Deutsches Warenbuch” (Libro de Productos Alemanes) o por medio de la labor del “Deutsche Museum für Kunst in Handel und Gewerbe” (Museo Alemán del Arte en Comercio y Oficios). En 1914, el Deutscher Werkbund presentó sus logros en una gran exposición en Colonia. En el congreso celebrado en paralelo surgió un conflicto serio entre los defensores de un diseño individual y artístico de los productos, que se unieron alrededor de Henry van de Velde, y los que abogaban por una forma de normalización de tipos, propagado por Hermann Muthesius, para corresponder a una producción económica mediante máquinas. Durante la guerra aumentó el elemento nacional: la “forma alemana” y el trabajo de calidad debían ayudar a asegurar la victoria.

La ciudad jardín (...) debe desarrollar la unión de fuerzas de los que ganan algo de la vida con su esfuerzo y quieren darle forma espiritual y materialmente con buenos resultados (...) Un día, por lo tanto, esperamos ver que la ciudad jardín ya no sea tratada como un problema artístico y económico, sino como un hecho nuevo reconocido por todos los alemanes, como un arma blanca en la lucha por la armonía social.

Erich Haenel, "Die Gartenstadt Hellerau", 1911

**E**l éxito económico de los Talleres de Dresde, conocidos desde 1907 como "Deutsche Werkstätten für Handwerkskunst" (Talleres Alemanes de Artes y Oficios), alentó a su fundador y director, Karl Schmidt, a construir una nueva fábrica y lo relacionó con la creación de una ciudad jardín, cerca de Dresde, en Hellerau. Aquí se llevó a cabo la idea original y central del movimiento ciudad-jardín: el suelo quedó en poder de una cooperativa, y los contratos de los arrendatarios eran de carácter permanente. Además, la posibilidad de vivir y trabajar en un entorno verde prometía la liberación de las grandes y pétreas ciudades, así como una solución a las cuestiones sociales. Schmidt encargó a uno de los miembros fundadores más activos del Deutscher Werkbund la planificación de la fábrica y la ciudad jardín: su futuro suegro, Richard Riemerschmid, que dividió el complejo –comenzado en 1908– en cuatro zonas: casas pequeñas, villas, instalaciones de beneficencia y complejos de producción. Como puntos centrales de la ciudad jardín servían la fábrica por un lado, en la cual se realizaba la producción de los "Maschinenmöbel", exitosos y ejemplares para el "refinamiento" de la producción industrial con máquinas, y por otro lado, el "centro educativo", erigido por Heinrich von Tessenow, a quien se lo había encargado el pedagogo suizo de danza y música, Emile Jaques-Dalcroze, y que fue inaugurado en 1912. Las grandiosas actuaciones panorámicas atrajeron a visitantes de toda Europa y convirtieron a Hellerau en un lugar famoso internacionalmente. Se desarrolló una vibrante vida cultural en la que no sólo participó la oficina de la administración federal del Werkbund, que tenía desde 1909 su sede en Hellerau, sino también la Cooperativa Dürerbund - Werkbund, que editó en 1915 el primer "Libro de Productos Alemanes" (Deutsches Warenbuch). Hasta el comienzo de la Primera Guerra Mundial, Hellerau, el "modelo para una vida más feliz" (Paul Claudel), se convirtió en un polifacético y animado centro de actividades artísticas y del movimiento para la reforma de la vida que reflejaban los ideales y objetivos del Werkbund.

1907  
1918

Hasta ahora, los comerciantes eran considerados como un mal necesario en términos de buen gusto. Se esperaba la salvación de manos del artesano de tipo medieval. El Werkbund honra a los románticos, pero también mira con valentía al presente y pone los ojos en el futuro. En nuestra economía actual, el empresario es el factor decisivo: si queremos ir hacia delante, tenemos que ganarle para lo nuestro (...) Las industrias alemanas relacionadas con el buen gusto (...) se convertirán solo en una potencia mundial, si (...) también tenemos una apreciación nacional madura que se pueda aplicar, fundada sobre la base de una cultura nacional moderna. Sin el arte seguimos siendo un poco torpes; con él, nos defendemos de cualquier rival. Que tal voluntad hacia la calidad (...) traerá no sólo el honor, sino también beneficios, es algo que las estadísticas comerciales están comenzando a probar.

Peter Jessen, "Der Werkbund und die Arbeit der deutschen Großmächte", 1912.

**D**e acuerdo con las ideas del Deutscher Werkbund, mediante la colaboración del arte se debían mejorar la industria y la artesanía, la calidad de los productos, elevar la reputación de Alemania en el extranjero y al mismo tiempo promover el “buen gusto” entre la población. Estos objetivos amplios se lograron en un tiempo notablemente corto a través del desarrollo exitoso de imágenes específicas de las empresas hacia el exterior, siguiendo los principios del Werkbund y a través de los propios miembros de la organización.

En su papel de asesor artístico y arquitecto de la Allgemeinen Elektricitäts-Gesellschaft (AEG), en Berlín, Peter Behrens acuñó toda la imagen de la empresa, desde los tipos de letra a la arquitectura de los edificios de la fábrica, desde los productos a los carteles, y creó de esta manera el primer ejemplo de una identidad corporativa en la historia del diseño. Ya en 1906, con motivo de la III Exposición de Artes y Oficios en Dresde, Peter Behrens había desarrollado criterios unificados de diseño para la presentación de la marca “Anker”, la fábrica de linóleo en Delmenhorst. El director de la fábrica, Gustav Gericke, quien también era miembro del comité de dirección del Werkbund, contrató a continuación a reputados artistas y les encargó el diseño de dibujos modernos para imprimir los acabados de suelos de linóleo.

Fritz Hellmut Ehmcke diseñó para el fabricante de tabaco Joseph Feinhals paquetes para los cigarrillos, sellos al fuego y “signets”. Hermann Bahlsen, propietario de la fábrica de galletas Bahlsen en Hannover y miembro fundador del Werkbund, contrató a Heinrich Mittag como artista gráfico para publicidad y embalaje, y encargó al arquitecto Karl Siebrecht el proyecto de la sede administrativa de la empresa, así como un “pabellón de las galletas” para la exposición del Werkbund en Colonia, en 1914. El hecho de que las galletas Bahlsen se vendieran en un “paquete Werkbund” y los productos de Feinhals se comercializaran como “cigarrillos Werkbund”, en un paquete “DWB”, es una prueba del enorme éxito de las ideas del Werkbund.

El movimiento hacia una cultura moderna (...) presupone la educación del público que compra, y que hay que difundir en primer lugar. Ya que todo depende de esto, la formación permanente del público es una de las principales tareas del movimiento.

Karl Ernst Osthaus, “Das Deutsche Museum für Kunst in Handel und Gewerbe”, 1909

Quiere ser el museo del movimiento moderno; se debe hacer acopio de los productos de nuestro tiempo de la manera más completa posible, resultado de un trabajo de calidad y con inspiración artística, y todos los documentos relacionados con el movimiento artístico moderno deben ser recogidos y conservados.

Franz Meyer-Schönbrunn, “Das Deutsche Museum für Kunst in Handel und Gewerbe”, 1912

El Deutsche Museum für Kunst in Handel und Gewerbe (Museo Alemán del Arte en Comercio y Oficios), en Hagen, fue fundado por Karl Ernst Osthaus en 1909, con el propósito de recopilar ejemplos modélicos de diseño. Estos estaban destinados a servir al cultivo y a la educación del gusto en general. Desde el principio, el Werkbund prestó apoyo financiero a esta institución, de hecho formó parte de sus actividades culturales y por tanto se llamó también “Werkbundmuseum” (Museo del Werkbund). Como resultado del enorme aumento de la necesidad de material gráfico para las diferentes actividades didácticas y documentales del Werkbund, se fundó en 1910 el Centro de Fotografías y Diapositivas, como departamento independiente del Deutsche Museum. Se creó un archivo “para la arquitectura moderna y las artes y oficios, así como para el urbanismo y la planificación del paisaje”, que suministró las fotografías para exposiciones itinerantes. De esta manera se difundieron las muestras y modelos seleccionados. Particularmente importantes fueron las dos exposiciones de arquitectura “Moderne Baukunst” (El arte moderno de construir), de 1910 y “Industriebauten” (Edificios Industriales), de 1911, (seleccionados por Walter Gropius). La primera de las dos trató de demostrar que en muchos países de Europa existía una “nueva voluntad de construir”, lo que daría lugar a una expresión arquitectónica unificada. La segunda exposición puso de manifiesto que las fuerzas del presente se concentraban en la funcionalidad y ejemplaridad del diseño de edificios, tales como graneros y estructuras técnicas. En especial las fotografías de los silos recogidas por Gropius, adquirieron el estatus de iconos de la historia de la arquitectura.

1914

Se ha trabajado aquí, en Colonia, en una escala que nunca habríamos soñado.

(...) El auge de la creación artística alemana no ha llegado todavía. Vimos a mucha gente convencida de la idea de que nuestra época tiene que buscar su propia forma de expresión; la forma de esta expresión, sin embargo, es algo en lo que tenemos que concentrar nuestro trabajo serio. (...) Nuestros talleres son cada vez más eficientes, más y más logrados, las dificultades técnicas casi no existen. El comercio y la industria están abiertos a nuestras ideas y muestran una comprensión cada vez mayor. (...) Quisiera que el material ilustrativo de nuestra primera exposición del Deutscher Werkbund proyectara una luz brillante en el lado artístico de nuestro futuro trabajo.

Peter Bruckmann, discurso en la 7ª Asamblea Anual del Deutscher Werkbund de 1914, en Colonia

Cuando esta amplia exposición se abrió el 16 de mayo de 1914 a orillas del Rin, en Colonia, muchas personalidades destacadas del mundo de la política, del comercio, de la industria y las artes estuvieron presentes. Todos habían venido para participar en esta primera exhibición del Werkbund, que ya se había convertido, sin lugar a dudas, en la institución principal a encarnar la imagen de progreso. Solo la ciudad de Colonia puso cinco millones de marcos para este evento, alivió a 134 funcionarios de sus deberes para los trabajos preparatorios y puso a disposición un solar de 350.000 metros cuadrados. En el lado político dedicaron sus energías a esta causa aparte del alcalde de Colonia, Max Wallraf, dos concejales de la ciudad, en particular Carl Rehorst y el joven Konrad Adenauer. Aproximadamente un millón de personas asistieron a la exposición, que fue diseñada por 48 arquitectos de renombre, en su mayoría procedentes de Alemania y Austria.

Algunos de los edificios en Colonia pasaron a la historia de la arquitectura como obras de vanguardia. Cabe destacar entre ellos la estructura de vidrio de Bruno Taut, que se anticipó a las visiones del expresionismo en la arquitectura, el edificio de oficinas de Walter Gropius, con un espectacular acristalamiento en la cara posterior y dos huecos de escalera de cristal, y el teatro de Henry van de Velde, cuyas formas fluyentes revolucionaron los conceptos tradicionales de construcción de pared y la organización volumétrica. En comparación, los edificios de los representantes del Werkbund, como el pabellón principal de estilo neo-renacentista de Theodor Fischer, los edificios monumentales neoclásicos de Peter Behrens y Josef Hoffmann o el pabellón de colores de Hermann Muthesius, parecía por el contrario tradicional.

El estallido de la Primera Guerra Mundial el 1 de agosto de 1914 puso un abrupto fin a la exposición. La exhibición del Werkbund fue incapaz de lograr el efecto que había previsto.

La arquitectura, y con ella todo el ámbito de la actividad creativa del Werkbund, llama a la estandarización, y sólo de esta manera puede recuperar la importancia general que una vez disfrutó, en tiempos de mayor armonía cultural.

Hermann Muthesius, los principios rectores de la conferencia "Die Werkbundarbeit der Zukunft", 1914

Mientras todavía haya artistas en el Werkbund, y siempre que tengan aún influencia sobre su destino, van a protestar en contra de todas las propuestas de un canon o de una normalización. En su esencia más íntima, el artista es un individualista incandescente, un espíritu libre, creador espontáneo; nunca se sometería voluntariamente a una disciplina que le obligara a un tipo o canon.

Henry van de Velde, principios rectores, 1914

En la 7ª asamblea anual del Deutscher Werkbund, que tuvo lugar del 2 al 6 de julio de 1914, celebrada con motivo de la exposición del Werkbund de Colonia, hubo una fuerte disputa entre dos grupos dentro de la organización, que pasó a la historia como la "disputa de los tipos". El debate se desató a causa de diez principios formulados por Hermann Muthesius, que había presentado a la conferencia por escrito y comentado en un discurso. El punto crucial era el término "tipificación", lo que implicaba la posibilidad de establecer "tipos" en la arquitectura y en las artes aplicadas, y que él consideraba como una necesidad estética, política y económica. Sólo siguiendo este camino de una "concentración saludable" en un tipo se lograría una "cultura armoniosa, (...) un gusto seguro" y un "impacto en el extranjero". La demanda de Muthesius provocó airadas protestas de aquellos miembros del Werkbund que la vieron simplemente como un dictado de prescripciones y una limitación de su libertad artística. Como representante de la oposición, Henry van de Velde planteó diez antítesis, en las que defendió la individualidad artística y la inspiración personal en contra de toda injerencia externa. Ambas partes encontraron apoyo vivo en el animado debate que siguió. Los "individualistas" en última instancia se impusieron. Muthesius se retractó de sus tesis en gran medida, e incluso ofreció su renuncia al Werkbund. Pero todo esto resultó ser una victoria pírrica, porque la economía de guerra que pronto predominó y las dificultades financieras de la guerra y los años de la posguerra, impusieron la producción estandarizada casi como una cosa natural.

Cuando a mediados de la década de los años 1920 el Deutscher Werkbund se dedicó exclusivamente al movimiento "Neues Bauen" (Nuevo Construir) y la producción industrial en masa, la perspectiva de Muthesius había demostrado ser la verdadera visión del futuro.

1912  
1920

El hermoso anuario del Deutscher Werkbund de 1912, que acaba de salir (...) demuestra que realmente el mundo entero de la forma - en términos de la organización del trabajo y del trabajo en sí - han sido incluidos en el ámbito del Werkbund.

Adolf Vetter, con motivo del V Congreso del DWB en Viena, 6-9 de junio de 1912

Desde 1912, el Deutscher Werkbund edita como órgano central una publicación en forma de anuario, que tiene cada vez un enfoque temático diferente. Estos volúmenes que constan de textos programáticos y extenso material ilustrativo, se dirigieron en primer lugar a los miembros, los industriales y los comerciantes. La fuerte demanda para este trabajo aseguró el aumento de la edición.

El primer anuario, con el título "Die Durchgeistigung der deutschen Arbeit. Wege und Ziele in Zusammenhang von Industrie, Handwerk und Kunst" (La espiritualización del trabajo alemán. Caminos y objetivos en relación a la industria, la artesanía y el arte), fue ya una declaración de intenciones. Se refería a la impregnación espiritual y artística de la producción industrial, a la transformación de los logros técnicos a través del proceso de diseño en bienes culturales. Los debates versaron sobre la situación de la economía alemana en el mundo, y los medios y caminos para mejorar la competitividad.

Los anuarios "Die Kunst in Industrie und Handel" (El arte en la industria y el comercio) de 1913 y "Der Verkehr" (El tráfico) de 1914, propugnaron la industria, la tecnología y el tráfico como los elementos dominantes de la época, que proporcionaron los principales impulsos para el desarrollo de nuevos caminos en el proceso de crear formas y diseños. Por primera vez edificios y objetos técnicos, como buques de vapor, automóviles o trenes sirvieron como modelos para el diseño de nuevas formas.

El cuarto anuario "Deutsche Form im Kriegsjahr" (La forma alemana en el año de la guerra), publicado en 1915, documentó la primera gran exhibición, la exposición en Colonia que cerró antes de tiempo por el comienzo de la guerra. El contenido del anuario 1916/17, "Kriegsgräber im Felde und daheim" (Cementerios de guerra en el campo de batalla y en nuestro país) fue determinado por el tema de la guerra misma. El sexto y último anuario "Handwerkliche Kunst in alter und in neuer Zeit" (Artes y Oficios en la historia y en la nueva era) fue publicado en 1920. A la vista de las consecuencias de una guerra industrializada, el hecho de mirar hacia atrás, a la tradición, supuso un terremoto en la creencia en el progreso y una sensación general de escepticismo hacia los logros de la industria como valor absoluto.

El catálogo de productos “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”.

Josef Popp, Introducción al “Deutsches Warenbuch”, 1915

**E**n 1887 el escritor y editor Ferdinand Avenarius fundó la revista “Kunstwart”, que se convirtió en una guía popular para una gran parte de las clases medias en cuestiones de gusto. 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, Avenarius anunció en 1912 que se editaría pronto un “Libro de Productos Alemanes” (Deutsches Warenbuch). Todavía en el mismo año el Centro de Comercialización de productos de calidad alemana, una entidad sin fines de lucro y establecida por el Dürerbund, publicó un catálogo ilustrado con el título “Gediegenes Gerät für das Haus” (Enseres sólidos para el hogar), que fue acompañado de una exposición del mismo nombre en Hellersau, cerca de Dresde.

El “Libro de Productos Alemanes”, fue publicado en 1915 por la Cooperativa Dürerbund - Werkbund, fundada especialmente para ese propósito. Con una oficina de ventas en Hellerau, esta organización jugó un papel de mediación entre artistas, fabricantes, tiendas especializadas y compradores. Con su diseño neutral, realizado por el gráfico Fritz Hellmut Ehmcke, esta guía para la educación del gusto mostraba una amplia gama de objetos de uso diario. En las 258 páginas ilustradas se presentan unos 1.600 artículos, desde el vaso hasta los herrajes para muebles.

Esa guía para la cultura cotidiana se complementó con un prefacio, una introducción programática y textos sobre calidad, producción y materiales. Un comité de artistas y expertos había seleccionado los productos. La calidad de los productos elegidos fue garantizada por el distintivo del Dürerbund / Werkbund, como sello de calidad en tiendas seleccionadas, que se comprometieron a ofrecer una amplia gama de artículos. La reacción fue en su mayor parte positiva, y los productos se vendieron muy bien.

1916  
1917

En estos días de lucha, cuando los grandes peligros nacionales cortan el aliento de todo el mundo, cuando Alemania está involucrada en una lucha por su existencia, en la que hasta el último nervio tiene que estar en tensión, un capítulo que se ocupa de formas exteriores (...) podría parecer absolutamente episódico (...) Y sin embargo (...), de lo que se trata es más que de la dominación del mundo, y más que de su financiación, su instrucción y su inundación con bienes y mercancías. El objetivo es darle el rostro. Sólo el pueblo que logra esta tarea, se encuentra verdaderamente en la cima del mundo, y Alemania tiene que convertirse en ese pueblo.

Hermann Muthesius, “Die Zukunft der Deutschen Form”, 1915

**D**urante los años de la Primera Guerra Mundial, el Werkbund desarrolló una actividad sorprendente. Mientras que muchas otras asociaciones y organizaciones tuvieron que poner fin a su trabajo o por lo menos reducirlas considerablemente, el Werkbund contaba con el apoyo de varios industriales –sobre todo de Robert Bosch– y por lo tanto seguía disponiendo de un respaldo financiero en una escala generosa. Bajo la impresión de una generalizada euforia nacional al comienzo de la guerra, también el Werkbund, con una politización cada vez mayor, se identificó totalmente con la causa nacional. El anuario de 1915, por ejemplo, llevaba el título marcial “Deutsche Form im Kriegsjahr” (La forma alemana en el año de la guerra) y miembros destacados escribieron artículos para el folleto de propaganda “Der Deutsche Krieg” (La guerra alemana), que fue editado por el secretario de la organización, Ernst Jäckh .

El concurso realizado por el Werkbund, en 1916, con el título “La Casa de la Amistad en Constantinopla”, se debía entender como “un símbolo elocuente del hecho de que alemanes y turcos fueran camaradas de armas”, y marcó el apogeo de la participación de la organización en la guerra. El proyecto premiado de German Bestelmeyer, un diseño historicista, no avanzó más allá de la colocación de la primera piedra en 1917. En el mismo año, se consiguió organizar una exhibición del Werkbund en Berna, que estaba destinada a demostrar la alta calidad de los productos alemanes y, por lo tanto crear una imagen positiva en el extranjero. Este acontecimiento significaba una competencia directa con las exposiciones culturales francesas, igualmente instrumentadas por la propaganda en Suiza, un país que era neutral, pero políticamente dividido. La muestra pasó posteriormente a Basilea, Winterthur y Copenhague y tuvo un impacto considerable. Iba a ser la última aparición pública importante del Deutscher Werkbund hasta la exposición “Die Form” (La Forma), de 1924, en Stuttgart.

Cualquier persona que entienda el movimiento Werkbund correctamente, sabe que por naturaleza, tiene que estar arraigado a la tierra y ser nacional (...). Sin embargo, toda actividad cultural verdadera debe tener una importancia internacional, (...) en vista de los métodos con que se sacan sus frutos de la tierra natal. (...)

Los métodos empleados por el Deutscher Werkbund son (...) de valor para todos los pueblos que tienen que resolver problemas similares. (...) El movimiento por este nuevo espíritu, que ha encontrado su expresión en esta unión, ha extendido sus ondas por todo el conjunto de Europa.

Adolf Vetter, "Die Bedeutung des Werkbundgedankens für Österreich" (La importancia de la idea del Werkbund para Austria), 1912

El éxito que disfrutó el Deutscher Werkbund sólo unos pocos años después de su fundación, llevó rápidamente a la creación de toda una serie de organizaciones de seguimiento en otros países europeos. El 10 de junio de 1912 se constituyó el Werkbund austríaco. Sus dos protagonistas principales, Josef Hoffmann y Otto Wagner, ya habían contribuido, en parte, a establecer el Werkbund alemán. La participación en la exposición del Werkbund en Colonia, en 1914, con un pabellón propio fue impresionante. Después de la Primera Guerra Mundial, el Werkbund austríaco estuvo plagado de desacuerdos y divisiones. En 1932, sin embargo, con la organización del Werkbund en Viena por parte de Josef Frank, se hizo una contribución importante a la demostración de nuevas formas de habitar. En 1973, el Werkbund austríaco se disolvió a causa de su "incapacidad de actuar".

En el invierno de 1913/14 se editó el manifiesto de la fundación del Werkbund checo en una revista vanguardista de arte en Praga. La organización fue reformada en 1920, como Werkbund de Checoslovaquia. Las colonias del Werkbund en Brno y Praga, así como numerosos textos y exposiciones dan testimonio de la naturaleza dinámica de esta institución. Fue cerrada definitivamente en 1948. El Werkbund húngaro, en cambio, que existió desde 1913, no fue nada más que un mero episodio. El Werkbund suizo, fundado el 17 de mayo de 1913 en Zúrich, puede ser vista como la organización más independiente y eficaz de las que se basaron en el modelo del Deutsche Werkbund. Hasta el día de hoy, se participa en el ámbito público con proyectos y publicaciones. Su colega franco-suizo "L'OEuvre" se fundó en 1913 y se disolvió en 2003. Junto con la federación sueca de las artes y artesanías, Svenska Slöjdföreningen -hoy se conoce como Svensk Form- que fue reformada en 1914 y con su rival, la inglesa Design and Industries Association, creada en 1915, siguen existiendo dos instituciones más marcadas por la idea del Werkbund.

1918  
1933

El Werkbund debe convertirse en la conciencia de la nación.

Hans Poelzig, "Werkbundaufgaben", 1919

El trabajo creativo de elaborar formas está íntimamente relacionado en todas partes con los problemas planteados por la nueva orientación de las formas del trabajo y de la vida (...). En este sentido, la forma para nosotros no es una cuestión estética, sino sobre todo una cuestión constructiva.

Walter Curt Behrendt, "La Forma", 1925

Después de un período de guerra, revolución e inflación, el Deutscher Werkbund encontró con la exposición "La Forma", en el año 1924, su camino de regreso a una declaración programática que marcó la continuidad de sus actividades antes de la guerra. "Un diseño sin ornamentos", opuesto a la decoración y a las formas de los estilos históricos, se convierte ahora en un leitmotiv de la obra del Werkbund. Varias grandes exposiciones iniciadas por la organización demostraron la voluntad de realizar un enfoque integral del diseño de todos los objetos, sobre la base de los nuevos avances técnicos y en el contexto de un mundo en plena transformación. En 1927, la exposición "Die Wohnung" (El Piso) y la colonia Am Weissenhof, en Stuttgart, construida bajo las normas del Werkbund, presentaron formas nuevas de habitar y nuevos caminos para la normalización en la construcción a través de obras de arquitectura de la vanguardia internacional. Hoy en día, la colonia Am Weissenhof está considerada como uno de los ejemplos más famosos a nivel internacional de la arquitectura moderna del siglo XX. A raíz de este experimento de viviendas en Stuttgart, surgieron colonias al estilo del Werkbund en Brno, Breslau (Wrocław), Praga, Neubühl y Viena, como otros modelos de urbanismo y modos de habitar para "gente moderna". La exposición "Film y Foto", organizada en 1929 por el Werkbund, en Stuttgart, fue un hito cultural de los años 20 y unió la vanguardia internacional que estuvo experimentando en ese momento con estas nuevas técnicas de imagen.

El Deutscher Werkbund desempeñó un papel destacado en los experimentos más importantes para encontrar las formas del mundo futuro, dominado por la tecnología, el internacionalismo y la movilidad. La contribución alemana en la Exposición de Artes y Oficios de París, en 1930, que había preparado el Werkbund, permitió una muy admirada visión de los salones de la futura sociedad móvil. En el año 1932, una amplia exposición sobre "Die Neue Zeit" (La Nueva Era), debería haber ofrecido una suma de los logros y las perspectivas -conseguidos hasta el momento- de un mundo que estaba cambiando radicalmente. La crisis económica mundial impidió la realización del proyecto.

Al excluir todo tipo de trabajo adornado con ornamentación, se busca mostrar cómo la forma pura –se trate de un objeto funcional o decorativo– puede ser diseñada artísticamente con fuerza creativa, desde la forma más simple hasta la del más abundante movimiento, en cualquier material, sin tener que recurrir a la adición de un ornamento meramente decorativo.

Folleto que acompaña a la exposición de 1924

Con “La Forma”, celebrada en Stuttgart en el verano de 1924, el grupo de trabajo del Werkbund Württemberg presentó su primera exposición a gran escala y con una proyección más allá de las fronteras de la región. La muestra que se pudo ver también en Mannheim, Frankfurt, Kaiserslautern y Ulm, en 1924 y 1925, estaba destinada a comunicar “ideas claras de la buena forma alemana y cómo se ha desarrollado hasta el día de hoy”. Otro objetivo de la exposición fue además la intención de influir mediante la educación y la ilustración en el cultivo del gusto de los compradores potenciales. En la selección de los objetos expuestos, el Werkbund se distanció sin concesiones de las formas de diseño que habían sido conocidos hasta entonces. El criterio decisivo para los productos artesanales y de la industria metalúrgica, del vidrio, del cuero y de la madera fue la ausencia de ornamentación. Los productos de uso cotidiano expuestos –cubiertos, vajilla, muebles, estufas e incluso lápidas– ofrecieron una gama sorprendentemente amplia de opciones de diseño, que se extendía desde las formas frías y racionales de la Bauhaus, a formas arcaicas y orgánicas. La documentación “La forma sin ornamento”, encargada por el Werkbund y publicada por Walter Riezler, en el año 1924, explica en retrospectiva la gran extensión del concepto de la buena forma. No es sólo “la forma técnica” la que cumple con el objetivo del Werkbund de encontrar un estilo que corresponda al presente, sino también en sus antípodas, la “forma primitiva”. A pesar de tener caracteres opuestos entre sí, las dos líneas de desarrollo reprimían la ornamentación. Lo que tenían en común era “una lucha por la simplicidad”: “¡Ambas son modernas, ambas son expresiones de un mismo tiempo!”. “Forma sin ornamento” se convirtió en un leitmotiv del Werkbund hasta 1933, y sin embargo también estuvo sujeto a la crítica, por el hecho de que el diseño no se producía a través de la “omisión” de la decoración exterior, sino que venía “desde dentro”, dependiendo del material, la forma de la construcción y el propósito.

1922  
1935

Nuestro deber en el Werkbund es exactamente combatir por un lado el formalismo vacío, y por otro intentar con todas nuestras fuerzas garantizar que todos los que hoy se ocupan del diseño no descansen hasta que la forma de cada cosa, sea la más discreta o la más importante, esté diseñada hasta el último detalle. Ahí veo el verdadero papel de nuestra revista, y por eso creo que con razón lleva el nombre de “La forma”.

Walter Riezler a Ludwig Mies van der Rohe,  
“Die Form”, vol. 1, 1925

La falta de recursos financieros como resultado de la inflación paralizó en 1922 el intento de Walter Riezler de establecer “La Forma”, una “revista mensual sobre diseño”, como el órgano central del Deutsche Werkbund. A principios de 1925, la revista volvió a aparecer, aunque con un nuevo editor, Walter Curt Behrendt, y en poco tiempo con un nuevo diseño gráfico. Ya en el primer artículo de la revista se define programáticamente la “forma” como concepto por antonomasia. Retomando el tema central del anuario antes de la Primera Guerra Mundial, Behrendt exigía como tarea del Werkbund la comprensión del proceso de diseño como parte de la reorganización de todas las formas del trabajo y de la vida, a través de la industrialización. Hasta 1933, “La Forma” tuvo un perfil orientado hacia el futuro y la técnica. Todas las áreas de diseño fueron presentadas y discutidas de una manera crítica y a menudo polémica, en la serie de publicaciones “Los libros de la forma”, cuyo primer volumen apareció en 1924 para acompañar la exposición “La Forma”. Incluso un comunista decidido como Roger Ginzburger o el reaccionario Paul Schultze-Naumburg podían pronunciar sus opiniones en sus páginas. Además de temas como arquitectura, urbanismo y vivienda, se encontraban contribuciones sobre la “nueva tipografía”, productos de fabricación industrial en serie, así como artículos sobre los experimentos en el cine y la fotografía. Esta plataforma abierta y liberal fue posible sobre todo por Walter Riezler, que tuvo una influencia decisiva en la publicación desde 1927 hasta 1933 como redactor jefe.

Hasta el último número - una edición especial de la oficina nazi con el nombre “La belleza del trabajo” - y el final forzado de la revista en 1935, “La Forma” fue un vehículo de todas las ideas y programas importantes del Werkbund, y de todos los debates de trascendencia. Las contribuciones documentan, por un lado, la pretensión general de diseñar y modelar todos los ámbitos de la vida, y testifican, por otro, los problemas inmanentes del Deutscher Werkbund.

No es del todo superfluo subrayar claramente hoy que el problema de la vivienda nueva, a pesar de sus aspectos técnicos y económicos, es un problema artístico y constructivo. No es un problema complejo, por tanto se puede resolver sólo por las fuerzas creativas, y no a través de cálculos y recursos de organización. En base a esa creencia, y a pesar de todos esos lemas como "racionalización" y "normalización", que están de moda hoy en día, me ha parecido necesario solucionar las tareas puestas en Stuttgart, sacándolas de una atmósfera reduccionista o doctrinal. He tratado de iluminar el problema desde todos los lados y por lo tanto solicité a los representantes competentes del movimiento moderno que respondieran a los problemas de la vivienda.

Ludwig Mies van der Rohe, prólogo de "Bau und Wohnung", 1927

La urbanización modélica Am Weissenhof, erigida en el contexto de un programa de construcción de viviendas, fue un elemento central de la exposición "Die Wohnung" (La Vivienda), organizada en 1927 por el Deutscher Werkbund, en Stuttgart. Sólo poco tiempo después de que Ludwig Mies van der Rohe hubiera recibido, en 1925, el encargo de la planificación global, surgieron tensiones con los arquitectos de la conocida Escuela de Stuttgart, que seguían una línea más tradicional y que, por eso, no fueron invitados a participar en el trabajo del diseño y planificación que se quería presentar como un Manifiesto de la Arquitectura Moderna. Los tradicionalistas criticaron especialmente el uso general de cubiertas planas. Paul Bonatz comparó incluso la urbanización con un "suburbio de Jerusalén."

Para el diseño de los 21 edificios fueron seleccionados sólo representantes destacados de la vanguardia internacional. En especial se consideran aún hoy en día como clásicos de la arquitectura moderna los dos edificios de Le Corbusier, proyectos en los que "presentó sus cinco puntos de una nueva arquitectura", y las viviendas adosadas minimalistas de J.J.P. Oud. Mies van der Rohe construyó, en la cresta de la colina, un bloque dominante de viviendas de cuatro pisos, cuyo esqueleto construido en acero permitió la creación de plantas modificables y variables.

Durante el período del nacionalsocialismo, la colonia Am Weissenhof estuvo al borde de la demolición.

Durante la Segunda Guerra Mundial, algunos de los edificios sufrieron daños severos, y otros fueron completamente destruidos. El hecho de rellenar los vacíos con nuevas, pero modestas construcciones y modificaciones, que desfiguraron los edificios originales de la década de 1950, logró distorsionar la apariencia de la colonia. Sólo al final de los años 70 se iniciaron trabajos de restauración con el fin de recuperar, en la medida de lo posible, el estado original. Con la instalación del Museo Weissenhof en las dos casas adosadas de Le Corbusier en 2006, la rehabilitación llegó por el momento a su punto culminante.

1927

La mejor vivienda será aquella que se convierta totalmente en un objeto funcional, donde todos los obstáculos para la vida diaria se reduzcan a un mínimo. Eso se habrá conseguido cuando la vivienda, que antes tenía una función de representación y que hoy es relativamente limitada, esté organizada de tal manera que las habitaciones individuales y su mobiliario estén diseñados para cumplir su finalidad y su función. Por supuesto cada persona tendrá a su disposición un espacio para vivir con salón, dormitorio y cuarto de baño. Sin embargo las otras habitaciones para comer, para la conversación, etc., serán despojadas cada vez más de su carácter individual. Su lugar lo tomarán verdaderos espacios públicos y sociales como se encuentra hoy día ya en cualquier buen hotel.

Ludwig Hilberseimer: “Die Wohnung als  
Gebrauchsgegenstand”, 1927.

La exposición del Werkbund de 1927 “Die Wohnung” (La Vivienda) Am Weissenhof, Stuttgart, tenía como objetivo la presentación de formas innovadoras de viviendas como parte de una “lucha” por nuevas formas de vida para una nueva era en el futuro. El cartel de la exposición de Willi Baumeister muestra una sala de estar, de estilo fin de siglo y con muebles de época, que está agresivamente tachado en rojo. A pesar de las muchas diferencias de las habitaciones presentadas, hubo acuerdo en el Werkbund de que la nueva manera de habitar se caracterizaba por una nueva relación entre el mobiliario y el espacio circundante. La vieja manera de amueblar las habitaciones con acabados uniformes, en un espacio completamente amueblado haciendo juego fue rechazada como el “error fundamental” y la selección de piezas singulares de muebles de “modelos existentes de calidad” constituyó la nueva forma racional de vivienda.

La revista del Werkbund “La Forma” destacó las propuestas ejemplares de mobiliario en Stuttgart, particularmente los muebles de Ferdinand Kramer en las casas de J.J.P. Oud y Mies van der Rohe. En estos productos de Kramer prevalecía “el espíritu que asegurará el triunfo del concepto de la vivienda nueva”, y fueron descritos como el “mejor equipamiento concebible” en los espacios simples de la nueva casa. Los muebles de madera de Kramer, ligeros y sencillos, representaron los ideales del Deutscher Werkbund.

En espacios sobrios y neutrales, se debían colocar muebles ligeros y normalizados como objetos de uso cotidiano, que se pudieran retirar con facilidad, si fuera necesario. El potencial de transformación de los espacios, por lo tanto, debería reflejar las necesidades de las personas móviles de los nuevos tiempos. Si tales formas de viviendas convenían a los potenciales residentes no tenía ninguna importancia, pues de acuerdo con el ideal pedagógico del Werkbund, la “gran masa de personas que trabajan (...) tenían que ser educadas e influidas firmemente”, y sus “hábitos de cómo organizar la vivienda” tenían que ser cambiados radicalmente.

La arquitectura moderna en el estado de Checoslovaquia se inició con el nacimiento de ese país. (...) Tiene sus rasgos distintivos especiales, pero no es fundamentalmente diferente de los últimos desarrollos modernos del resto de Europa. (...) En comparación con la colonia Am Weissenhof, el programa de la “Casa Nueva” es más reducido. Hay que tener en cuenta las condiciones locales, especialmente la preferencia general por la vivienda familiar, el hogar de propiedad particular (...). Sin embargo, tal como Am Weissenhof, se cumplió la idea de servir generosamente a lo público con la construcción de casas que proporcionaban material ilustrativo para el público en general, la mejor forma de instrucción.

Wilhelm Bisom, “Das neue Haus. Eine Mustersiedlung in Brünn”, 1929

Para conmemorar el décimo aniversario de la República de Checoslovaquia, en 1928 se organizó la “Exposición de la cultura contemporánea” en el nuevo recinto ferial de Brno. El evento fue concebido como una demostración de la dinámica cultural del joven estado. En este contexto, nueve miembros del Werkbund de Checoslovaquia, dirigidos por Bohuslav Fuchs y Jaroslav Grunt, diseñaron la colonia ejemplar “Nový Dům” (Casa Nueva) cerca del recinto ferial. Los dieciséis edificios sencillos, colocados en ángulo recto alrededor de una especie de patio interior, adoptaron el lenguaje formal de la arquitectura moderna y eran un reflejo de la colonia Am Weissenhof en Stuttgart. Los edificios de tres pisos, previstos para clientes de clase media fueron levantados y comercializados por la empresa constructora local Uherka & Ruller. Debido a su alejada ubicación, hasta mediados de 1930 las viviendas no fueron alquiladas o vendidas. La sustancia del complejo de viviendas sigue estando básicamente intacta hasta hoy, a pesar de que ha sido objeto de importantes alteraciones.

El Werkbund checoslovaco creó una segunda colonia en el borde noroeste del centro urbano de Praga, en la colina de Baba que se inclina hacia el río Moldava. En contraste con la colonia de viviendas de Brno, menos exitosa comercialmente, los edificios fueron construidos aquí por clientes individuales que seleccionaron su propio arquitecto en sintonía con el planificador general, Pavel Janak. Ellos abrieron sus edificios a los visitantes en el contexto de exposiciones celebradas en 1932 y 1933. A pesar de la clara concepción urbanística, con viviendas independientes unifamiliares, ubicadas en filas paralelas a la pendiente, la colonia presenta un panorama general heterogéneo. Algunas de las villas de grandes dimensiones fueron convertidas en los años de la posguerra en viviendas multifamiliares y gravemente distorsionadas. Sin embargo, la imagen original de la colonia se ha preservado en gran medida.

1929

La colonia no tiene el carácter revolucionario de Am Weissenhof, en Stuttgart, y eso es bueno, porque dos años después de Stuttgart una demostración tan fuerte hubiera sido simplemente una repetición, que no habría sido capaz de superar el proyecto de Stuttgart en cuanto a claridad y fuerza. Por otra parte, la dirección de la exposición tuvo que trabajar solamente con arquitectos nativos, y desde el principio, los responsables pensaban en aportar nuevas ideas arquitectónicas sobre todo a Silesia y al Este. No hace falta decir que lo que está en juego aquí no es una adaptación de las formas locales de construcción, sino el afán de resaltar los problemas más urgentes que existen allí.

Wilhelm Lotz, Werkbundaussstellung “Wohnung und Werkraum”, Breslau, 1929

Sólo dos años después de la espectacular colonia Am Weissenhof, el Deutscher Werkbund creó una segunda colonia de viviendas a gran escala en el contexto de la exposición titulada “Wohnung und Werkraum” (Vivienda y espacio de trabajo) (WuWa) en Breslau. Aunque en este caso participó Gustav Wolf, un arquitecto tradicional, en el proyecto de la colonia WUWA triunfaron también, a pesar de todo, las ideas de la arquitectura moderna. En contraste con el carácter internacional de la muestra de Stuttgart “La Vivienda”, la exposición en Breslau fue concebida como medio de promoción de una región periférica, lo que explica el hecho de que los edificios fueran diseñados sólo por miembros del Werkbund de Silesia.

La dirección artística de la edificación de la zona cercana a la del recinto ferial estaba en manos de Adolf Rading y Heinrich Lauterbach. Su planificación parece sin embargo bastante arbitraria, con una combinación heterogénea de tipos de vivienda, incluyendo casas unifamiliares, adosados, edificios de varios pisos para familias y construcciones de apartamentos. Entre los casi cuarenta edificios se incorporaron también una guardería y una granja modelo temporal. En los extremos de la urbanización, dos edificios dominantes de Adolf Rading y Hans Scharoun atrajeron la mayor atención. La residencia de Scharoun provocó el entusiasmo casi universal, un edificio orgánicamente integrado en el paisaje, a semejanza de un parque. Consistía en pequeños apartamentos de una habitación y amplias instalaciones comunitarias, escalonadas entre sí con mucha sutileza. Sin embargo los edificios de Rading, originalmente planificados con gran altura, atrajeron fuertes críticas por su trazado inusual.

Después de 1945, cuando Breslau se convirtió en la ciudad polaca de Wrocław, la colonia fue sumergiéndose cada vez más en el olvido. Sólo en los últimos años se ha reavivado el interés en ambos lados de la frontera, y se inició un programa de rehabilitación de acuerdo con los principios de conservación del patrimonio.

La colonia internacional del Werkbund en Viena pretende mostrar cómo la gente llegará a tener una vida cada vez más feliz en viviendas reales. En esta colonia no hay muchas plantas que dicten a los residentes excesivamente la manera de cómo organizar su vida, pocos utensilios y muebles, cuya uniformidad resulta agradable, pero que restringe la libre elección de los residentes de elegir los muebles. (...) El arquitecto tiene su papel como ejecutor de los deseos de la sociedad, si no quiere ser un soñador iluso.

Otto Neurath, "Die Internationale Werkbundsiedlung Wien 1932 als »Ausstellung«, 1932

La colonia Neubühl se encuentra a sólo pocos kilómetros del centro de la ciudad de Zúrich, en la cresta de una colina sobre el lago. Su enfoque conceptual se diferencia claramente de otras colonias del Werkbund. En contraste con los edificios modélicos de las anteriores colonias que competían entre sí, en este caso un colectivo de arquitectos de las filas del Werkbund suizo desarrolló un concepto consistente de viviendas. En los proyectos preliminares se investigaron primero los deseos de los futuros inquilinos y después los arquitectos diseñaron diferentes tipos básicos de viviendas para una o varias familias. Principios uniformes de diseño, como la orientación de los edificios, el acceso, los detalles y la coloración garantizaron en su totalidad una apariencia homogénea del conjunto. Además, la empresa "Wohnbedarf" GmbH, fundada en 1931 en el contexto del proyecto de la colonia, ofreció a los residentes mobiliario adecuado para las viviendas. El aspecto exterior de la colonia, que fue construida entre 1928 y 1932, se ha mantenido más o menos sin cambios hasta el día de hoy.

Para la colonia de Viena, ideada por el Werkbund de Austria, se volvió a recuperar en 1932 la línea internacionalista de la urbanización Am Weissenhof. Casi un tercio del conjunto, construido en el borde occidental de la ciudad, se basa en proyectos de arquitectos extranjeros. Aunque también en Viena la colonia se componía de edificios modélicos individuales, el arquitecto principal, Josef Frank, logró alcanzar un alto grado de homogeneidad del espacio urbano, principalmente a través de la concentración de edificios de dos casas y series de adosados, así como un diseño uniforme de los espacios que les rodean. El enfoque aquí no descansa ni en formas experimentales de construcción ni en nuevos conceptos de viviendas, sino en la presentación de eficientes y funcionales viviendas unifamiliares, con el espíritu de una modernidad asentada. El conjunto fue rehabilitado en la década de los años 80 por Adolf y Krischanitz y Otto Kapfinger.

1929

Sí, la exposición se sitúa, consciente e intencionadamente a la mayor distancia posible de la generalizada opinión, que sigue vigente en gran medida, de que un efecto fotográfico únicamente puede ser artístico a través de texturas suaves y una calidad borrosa, y especialmente a través de una reelaboración manual del material. ¡Todo lo contrario! La base de toda verdadera obra fotográfica es el objetivo, esa lente pequeña a través de la cual todas las cosas pueden ser capturadas con claridad, y enfocadas con precisión. (...) Desde el principio, el objetivo de la exposición fue obtener de la manera más completa las obras de aquellas figuras de renombre, que fueron las primeras en reconocer la cámara como nuestro medio creativo más moderno, y que han trabajado con él de esa manera. (...) El aparato por sí solo no lo es todo. Lo decisivo es la persona que está detrás de él, y que trabaja con él.

Gustav Stotz, del catálogo "Internationale Ausstellung des Deutschen Werkbunds Film und Foto", 1929

**E**n 1929, el Deutscher Werkbund organizó, bajo la dirección de Gustav Stotz, la exposición "Film y Foto" en Stuttgart. La exposición puede ser considerada como uno de los pasos más importantes en la implantación y difusión del arte de los modernos medios de comunicación del siglo XX. Con más de mil objetos expuestos, esa exhibición de los "nuevos medios" reveló por primera vez su potencial visual, desarrollado a nivel internacional, así como el alcance de sus aplicaciones. Ya no fue seleccionada y discutida la fotografía y el film de acuerdo a la tradicional definición del arte, sino a la luz de la diversidad de uso de ellos: fotografía de objetos, de retratos, fotografía aplicada, fotográfica, cine experimental. Fue excepcional el interés mostrado en los modernos medios visuales, técnicamente condicionados en el alcance de sus posibilidades creativas, así como en la idea de una "Nueva Visión" (Neues Sehen) y el concepto y la orientación internacional de la exposición. Gustav Stotz y su comité de selección consiguieron la participación de las elites de los artistas experimentales de Europa y los EEUU, desde El Lissitzky, László Moholy-Nagy, Edward Steichen o Edward Weston, a Piet Zwart, Man Ray y Hans Richter. Para la ilustración de los textos de las publicaciones que acompañaron a la exposición se contó con Werner Graeff, Jan Tschichold y Franz Roh.

Las películas y fotografías presentadas en la exposición marcaron un punto culminante de la cultura de los años 20 y tuvieron un enorme efecto en el desarrollo de una "Nueva Visión", mediante el cambio decisivo de los hábitos tradicionales de ver, y empujado por los nuevos dispositivos tecnológicos. La exposición "Film y Foto", que se pudo ver también en Zúrich, Berlín, Danzig (Gdansk), Múnich, Viena y Zagreb, tuvo una gran influencia sobre la práctica fotográfica moderna y el cine. Como organizador de la exposición, el Werkbund demostró con éxito su pretensión de apoyar el trabajo creativo en todos los ámbitos de la vida moderna.

en vista de la importancia excepcional de la primera presentación de Alemania en París después de la guerra, el gobierno del Reich ha declarado que está dispuesto a prestar su apoyo financiero a esta exposición. La sección alemana en el Grand Palais debía demostrar en un despliegue conciso, aunque de una forma claramente reconocible, el importante papel desempeñado por Alemania en el desarrollo de la artesanía moderna y de los productos industriales, en particular, en el buen diseño de productos estándar.

Walter Gropius a las empresas y las federaciones alemanas, 1929

**E**n 1930, por primera vez en su historia, la Société des artistes décorateurs français –la confederación de los diseñadores franceses de interiores– complementó su exposición anual, en el Grand Palais de París, con una sección extranjera, e invitó para organizarlo a Alemania, el antiguo enemigo en la Primera Guerra Mundial. Se le encomendó la preparación de la exhibición al Deutscher Werkbund y Walter Gropius fue nombrado director artístico del proyecto.

El arquitecto y antiguo director del Bauhaus en Dessau desarrolló una demostración del vivir y habitar moderno y de productos industriales estandarizados, además de formas completamente nuevas de presentación, con la ayuda de los anteriores maestros del Bauhaus, Herbert Bayer, Marcel Breuer y László Moholy-Nagy. Se puso especial énfasis en el diseño de dos pequeños apartamentos y un salón común en un edificio alto de diez pisos, con lo que querían demostrar las formas adecuadas de vivienda para una futura sociedad móvil –como vivir en un hotel o Boardinghouse– con viviendas pequeñas y grandes espacios de uso común.

Al gran éxito de esta muy admirada exposición contribuyó también considerablemente la nueva e inusual manera de presentación. Desde una rampa de rejillas de acero, plegada varias veces, se podía contemplar el material expuesto en los cinco espacios desde varios niveles. Los objetos fueron en parte apilados unos encima de otros a lo largo de las paredes, y se montaron grandes fotos en distintos ángulos, de acuerdo con las líneas de perspectiva de los visitantes. Con la percepción cambiada y al mismo tiempo con la puesta en escena de arquitectura y objetos cotidianos se hizo más profunda la impresión de disfrutar de una vista a las viviendas y el modo de vida de una sociedad futura, dominada por la tecnología, la movilidad y el estilo internacional. Este espectáculo radicalmente moderno evidenció no sólo una actitud totalmente distinta de la de los anfitriones de la exposición, sino que llevó a una discusión en Francia sobre las diferencias en los valores culturales nacionales.

1929

1931

Se ha dicho que los modernos habitantes de las ciudades poseen una cierta semejanza a los nómadas que vagan eternamente por el desierto (...). Esta comparación, sin duda, tiene una cierta verdad, pero se convirtió en un “descubrimiento” literario sólo cuando las clases medias se sintieron arrastradas en los remolinos y la inquietud del capitalismo moderno que constantemente produce revoluciones. (...) La nueva costumbre que emerge con rapidez de equipar las viviendas nuevas con muebles empotrados, especialmente con armarios, se basa en esa necesidad de cambiar de casa con más facilidad y favorece el nomadismo del habitante moderno de las ciudades.

Albert Sigrist, “Das Buch vom Bauen”, 1930

Ya en la exposición del Werkbund de 1927, en Stuttgart, muchos planificadores llegaron a la conclusión de que la creciente movilidad de la sociedad permitiría pensar en que la vida del futuro se parecería a la de un hotel, con viviendas pequeñas, pero generosas zonas comunes e instalaciones de servicios. Este concepto de vida y vivienda dominó muchos debates y manifestaciones del Werkbund en los años siguientes. En el centro de la colonia del Werkbund de 1929, en Breslau, se encontraba como programa el edificio de una especie de residencia de Hans Scharoun, que combinaba pisos mínimos, con cocina en un rincón, para solteros o parejas, con un restaurante y zonas comunes, una especie de “mezcla entre hotel y bloque de viviendas”. Mirando a los Estados Unidos, el “Boardinghouse” fue declarado como la forma de vivienda del futuro. Las familias estaban haciéndose cada vez más pequeñas, la gente cada vez más móvil y por esa razón sirven espacios relativamente pequeños, combinaciones neutrales de sala y dormitorio, donde una persona puede mudarse en breve con unas pocas maletas y salir de nuevo con la misma rapidez. Espacios comunes y centros de servicios podrían compensar lo que faltaba en las viviendas.

Cuando se le encargó al Werkbund la planificación de la contribución alemana para la Exposición de Artes y Oficios de 1930 en París, Walter Gropius presentó una sala social con bar, pista de baile, rincones de lectura, de juegos y música, una biblioteca, un muro para informaciones y un área de gimnasia. De esta manera ofrecía una visión muy admirada hacia la vida y la vivienda del futuro. En el Salón alemán de la Construcción de Berlín, en 1931, varios miembros del Werkbund instalaron apartamentos modélicos, espacios sociales y deportivos en un Boardinghouse”, con un amplio restaurante en la planta baja para todos los “huéspedes del hotel”. Con los efectos de la Gran Depresión, estas ideas de nuevas formas de vivir para ciudadanos móviles, deportivos e internacionales se desvanecieron en el aire.

No debemos pasar por alto, y honestamente deseamos admitir, que el camino hacia la colonia Am Weissenhof, en Stuttgart; el camino a la colonia Dammerstock y a la "WuWa"; en otras palabras, el camino de la modernidad, fue un error por parte del Werkbund.

Winfried Wendland, "Der Deutsche Werkbund im neuen Reich", 1937

El propósito de la organización es la creación y el cultivo de un espíritu alemán de la obra, en el horizonte de la tradición cultural alemana en todos los ámbitos de la creación, en interacción con todos los que trabajan en este área, a través de la educación y la publicidad en el espacio público alemán.

Nuevos estatutos del Werkbund, otoño 1933

Después de la toma del poder por los nacionalsocialistas en 1933, la mayoría del comité ejecutivo del Deutscher Werkbund trató de salvar a la organización de la disolución, mediante la entrega de la dirección a algunos miembros del partido nacionalsocialista y la modificación de los estatutos de acuerdo con los principios nacionalsocialistas. El Werkbund subyugado de esa manera fue incorporado primero al "Kampfbund für deutsche Kultur" (Unión de lucha por la cultura alemana) y posteriormente a la "Cámara de Cultura del Reich". Al contrario de leyendas posteriores e intentos de manipulación de la historia, hay que decir que la institución siguió trabajando hasta el año 1938 con su propio presidente. Así, fue capaz de organizar una serie de exposiciones y publicaciones, no obstante todas las actividades habían sido adaptadas a la ideología nazi. La exposición internacional "Die Neue Zeit" (La Nueva Era), por ejemplo, que el Werkbund venía preparando desde 1927, se transformó en la Exposición Imperial de 1937 "Schaffendes Volk" (Pueblo Trabajador) en Düsseldorf.

Aunque ahora se cultivaban formas artesanales y los materiales tradicionales con mayor intensidad, también los productos funcionales del Werkbund, que habían sido desarrollados en parte antes de 1933, fueron ampliamente utilizados en las escuelas, edificios para los simpatizantes del partido y comedores de empresa, ya que los nacionalsocialistas pusieron la tecnología y la producción racional al servicio de sus propios intereses. Los platos de Hermann Gretsch y los vasos de Wilhelm Wagenfeld sólo ahora se convirtieron en artículos producidos en masa. En la oficina pública con el nombre de "Schönheit der Arbeit" (La Belleza del Trabajo), que formaba parte del "Deutsche Arbeitsfront" (Frente Alemán de Trabajadores), continuó existiendo el diseño del Werkbund en forma de productos adaptados como "la buena forma alemana" al servicio de los nazis. En 1938, el Deutscher Werkbund fue definitivamente disuelto. Sin embargo hay una continuidad de personas y del diseño que se extiende desde la República de Weimar a través de la época nazi a la República Federal de Alemania.

1932  
1933

Los edificios deben mostrar "la casa urbana de madera". En otras palabras, ni granjas ni chalets suizos van a ser trasplantados a la ciudad en una expresión de sentimentalismo. A la inversa, tampoco ha de ser promovida aquí ninguna arquitectura experimental del tipo de "la máquina para vivir". El objetivo es más bien un intento, con plena conciencia, de reanimar la antigua casa urbana. La colonia, por lo tanto, recupera la buena tradición, como la encarnaban por ejemplo la primera casa de Goethe en Weimar, el Gartenhaus (casa con jardín) o las innumerables casas burguesas en las grandes y pequeñas ciudades, construidas hasta la década de 1870. No se deben crear artificialmente nuevos problemas de vivienda para intentar encontrar soluciones. Por el contrario, se quiere responder en la forma más sencilla y mejor posible a las viejas necesidades de vivienda del hombre de la gran ciudad, que no cambian.

Erich K. Hengerer, "Die 25 Einfamilienhäuser der Holz­siedlung am Kochenhof", 1933

La planificación y construcción de la colonia del Werkbund Am Weissenhof (1925-1927), en Stuttgart, sacó a la luz del día conflictos que habían estado latentes durante mucho tiempo entre los arquitectos alemanes y habían llevado a una división de la profesión en dos campos. Los arquitectos modernos, en gran parte de Berlín, se unieron en el "Ring". Frente a ellos estaba el "Block" de los conservadores, cuyos representantes pertenecían sobre todo a la Escuela de Stuttgart, como Paul Bonatz o Paul Schmitthenner. Ya en 1927, Schmitthenner propuso la "colonia experimental Am Kochenhof" como un contramodelo a la colonia Am Weissenhof. Debía estar integrado por viviendas unifamiliares en gran parte con cubiertas convencionales a dos aguas, pero no cumplía las normas del programa urbanístico del ayuntamiento, que preveía sobre todo edificios de viviendas. En 1931, el proyecto fue discutido de nuevo y en esta ocasión se decidió que una colonia experimental de madera debería promover la industria maderera de Wurtemberg. El Werkbund pertenecía también a la "Zweckgemeinschaft Deutsches Holz für Hausbau und Wohnung, Stuttgart e.V." (Asociación Maderera Alemana para la Construcción de Casas y Pisos, Stuttgart), fundada en 1932. La institución encargó la planificación de una exposición de construcción, de carácter moderno, a Richard Docker, que había colaborado en la colonia Am Weissenhof. El arquitecto elaboró un plan general para el nuevo proyecto e invitó a colaborar a representantes destacados del "Neues Bauen", entre ellos Hugo Häring und Konrad Wachsmann. Pero se encontró con una fuerte oposición por el hecho de haber concebido la urbanización con edificios de cubiertas planas. En marzo de 1933, el pleno del ayuntamiento de Stuttgart, que estaba dominado por el NSDAP, el partido nazi, retiró el encargo al Werkbund y se lo dio a Schmitthenner y Heinz Wetzell. Ya en julio de 1933 se celebró la fiesta de cubrir aguas en la colonia de Kochenhof, que comprendía veinticinco viviendas unifamiliares de madera, diseñadas por arquitectos de Stuttgart. Las casas realizadas con diferentes sistemas constructivos: de entramado, estructura maciza, panel, esqueleto y todas con la cubierta a dos aguas, estaban destinadas a demostrar las ventajas de la construcción con madera. Situada cerca del grupo de viviendas Am Weissenhof, la colonia se ha conservado hasta la actualidad en gran parte sin cambios.

Diseñar significa dar formas que respondan a las necesidades reales y vitales de un pueblo. Las limitaciones que obligan al diseñador a este respecto están determinadas por los hábitos de vida, que él debería ser capaz de entender mediante empatía. (...) En su trabajo, el diseñador ha de tener en cuenta las condiciones pertinentes impuestas por el material y los procesos del trabajo, así como los requerimientos dictados por el uso. Debe reconsiderar y reelaborar su diseño hasta que haya alcanzado su única forma posible y ninguna otra. Sólo cuando lo consiga, la forma parecerá tener sentido y evidencia por sí misma.

Hermann Gretsch, "Vom Gestalten", 1941

Wilhelm Wagenfeld participó ya en 1924 en la exposición "La Forma" del Werkbund y era miembro del Deutscher Werkbund desde 1926. En 1931 comenzó su colaboración con la fábrica de vidrio Schott & Gen, en Jena. Schott era una empresa de renombre internacional, y los productos de Wagenfeld, diseñados para ellos hasta 1937, reflejan claramente las ideas formales del Werkbund de finales de los años 20. Los objetos de cristal eran "simples y claros, pero precisos y relevantes como equipos técnicos". Wagenfeld logró la defensa de uno de los ideales centrales del Werkbund, el diseño de objetos prácticos, "hermosos", que reflejan la naturaleza del material. Ahora, por primera vez, estos objetos de cristal fueron producidos también a gran escala. En 1935, Wagenfeld se convirtió en el jefe artístico de los Vereinigte Lausitzer Glaswerke, el mayor fabricante de vidrio en Europa de ese momento. Con diseños modernos, sin compromisos, consiguió los premios y galardones más importantes, una serie de éxitos que no cesaron incluso después de 1945.

Hermann Gretsch fue miembro del Werkbund desde 1925; a partir de 1933 miembro del partido nazi NSDAP y en 1935 se convirtió en presidente del Deutscher Werkbund. También Gretsch trató de lograr "la belleza funcional" de acuerdo con las "condiciones de los materiales y los procesos del trabajo", y hablaba de la forma sencilla que debe "parecer significativa y evidente". Al mismo tiempo, también debería "ayudar a crear un entorno natural y saludable", una expresión que evidenciaba claramente que aceptaba el tono que exigían los tiempos. Algunos de sus diseños para la fábrica de porcelana Arzberg pueden ser considerados como los de mayor éxito del siglo XX, como por ejemplo las formas "1382" y "1495", que todavía se producen hoy en día. Incluso en el período de la posguerra estas obras, altamente premiadas entre 1933 y 1945, continuaron siendo un punto de referencia. Wagenfeld y Gretsch por lo tanto, representan la continuidad de las ideas del Werkbund desde la República de Weimar, pasando por el período nacionalsocialista, hasta la República Federal de Alemania.

1933  
1945

Saludable, atractivo y digno, esos son los requisitos básicos para un buen negocio en la nueva Alemania. Son la expresión de una fuerte sensación vital en una nueva época cultural, cuyas fuerzas creativas derivan de la idea de la comunidad y del bien común. (...) Para alcanzar la “Belleza del Trabajo”, es necesario un nuevo diseño sensato para todas las cosas grandes y pequeñas que constituyen el entorno cotidiano del hombre trabajador (...). El propósito de esta acción es hacer la vida cotidiana más hermosa, y contribuir de esta manera a que el entorno de los hombres que trabajan sea luminoso, limpio y agradable.

Albert Speer, “Was hat „Schönheit der Arbeit“ mit guter Beleuchtung zu tun?; (¿Qué tiene que ver la „Belleza del Trabajo“ con una iluminación buena?) Sin fecha

A principios de 1935, el último número de la revista del Werkbund “La Forma” publicó una edición especial sobre el tema de la “Belleza del Trabajo”. El título se refiere a una oficina del mismo nombre, dirigida por Albert Speer, que fue a su vez un departamento de la organización nazi “Kraft durch Freude” (Fuerza por la Alegría), fundada por el Frente Alemán del Trabajo, con la tarea de mejorar las condiciones de trabajar. Eso demuestra por un lado que el Werkbund ya había sido incorporado en el movimiento nazi, y también que una organización nazi fue capaz de identificarse con el nombre “Werkbund”.

Es significativo que en las publicaciones de la oficina para la “Belleza del Trabajo” se encuentren también, junto a los edificios para los miembros del partido, y en un estilo regionalista y tradicional, fábricas de aspecto aparentemente moderno, cuyos espacios internos revelan con toda claridad la adopción de las ideas del Werkbund. Las áreas de producción tienen la apariencia de laboratorios funcionales, y los comedores y las salas de estar están equipados con artículos modélicos, especialmente diseñados para la oficina de la “Belleza del Trabajo”. Estos artículos producidos en masa, que se introdujeron también en la vida cotidiana de las personas y en los edificios del partido nacionalsocialista – como los centros de formación de mandos, las “Ordensburgen” – estaban generalmente diseñados con formas sobrias y prácticas, sin ornamentos, como el Werkbund había propugnado durante mucho tiempo. La vajilla de comedor de Heinrich Löffelhardt o los objetos de vidrio de Bruno Mauder, creados durante el período nazi, se integran sin modificaciones en la línea continua de objetos diseñados de acuerdo con las posiciones del Werkbund, desde la República de Weimar hasta la época de la posguerra. En su diseño sencillo y funcional, los modelos de muebles desarrollados por Hans Stolper y Karl Nothhelfer revelan, con su sencillez y funcionalidad, una gran cercanía a los modelos de Adolf Schneck, que por ejemplo llegan casi hasta el plagio. En otras palabras, a través de la oficina de la “Belleza del Trabajo” sobrevivieron, bajo la mirada de todos, elementos del diseño del Werkbund, propagados por el mismo régimen nazi.

En resumen, se puede decir que los promotores de la exposición se han propuesto la tarea de unir diversas (...) materias para crear una visión completa acerca de la nueva era. No sólo la economía comercial, con sus diferentes organizaciones, y la Organización Corporativa Rural del Reich (Reichsnährstand), si no sobre todo las distintas divisiones del Partido serán incluidos orgánicamente en la representación del conjunto en su totalidad, que debe comunicar a los visitantes el concepto de "schaffendes Volk" (pueblo trabajador).

Catálogo "Schaffendes Volk", de 1937

Ya en 1925, el Werkbund había empezado con planificaciones que bajo el título programático "Die Neue Zeit" (La Nueva Era) tenían como objetivo proporcionar en una exposición la visión global e internacional del mundo moderno. En circunstancias muy diferentes a las que había esperado el Werkbund, las ideas desarrolladas en este contexto desembocaron en las dos últimas exposiciones de propaganda a gran escala, organizadas por el régimen nazi.

Carl Christoph Lörcher, el primer presidente del Werkbund tras el proceso de la "Gleich-schaltung" (asimilación a los conceptos nacionalsocialistas), en 1933, adoptó rápidamente la idea de una exposición a gran escala y entró en negociaciones con las ciudades de Düsseldorf y Colonia. Cuando Düsseldorf fue elegida como sede en 1935, se inició un período de intensa planificación en el Werkbund, aunque al mismo tiempo, su influencia directa llegó a ser más y más restringida. En mayo de 1937 la gran exposición del Reich con el título "Schaffendes Volk" (Pueblo Trabajador) se abrió con una superficie de 780.000 metros cuadrados y 42 pabellones, y como una manifestación nacional de lo que se había conseguido. El Werkbund, sin embargo, a pesar de haber determinado los temas principales de la exposición, careció de todo tipo de visibilidad.

El Werkbund no participó en la exposición del Reich "Gebt mir vier Jahre Zeit" (Dadme cuatro años de tiempo), que se había inaugurado poco antes, el 30 de abril, aunque era evidente que se instrumentalizaron los medios expositivos que se habían desarrollado durante la República de Weimar con fines de propaganda nazi. En el Pabellón II, dedicado al tema de "El gobierno rinde cuentas", una demostración de la potencia económica y tecnológica, que había sido diseñado por Egon Eiermann. La colocación inclinada de las fotos a gran escala aparecía como una reminiscencia de la exposición del Werkbund en París, en 1930. Con el efecto directo de la tecnología que se consiguió mediante máquinas y motores en marcha -como se había previsto ya anteriormente para la exposición del Werkbund "La Nueva Era" - la exposición se convirtió en una experiencia impresionante. Sin embargo, se evitó deliberadamente cualquier noción de distanciamiento crítico.

1945  
1959

Ya no se trata del refinamiento estético de una “forma de vida asegurada”, sino de reconocer, de querer y diseñar el sentido y la forma de la existencia en la Alemania actual.

Declaración de los grupos del Werkbund en Rheydt, 1947

Hemos tratado de mejorar la producción con las mejores intenciones, con la mejor voluntad del mundo. También nosotros somos responsables y culpables de una forma de producción que en cierto modo implicó aspectos esenciales, pero en mayor medida lo innecesario. (...) Es importante tener en cuenta la situación humana real y volver a ese estado de la modestia.

Hans Schwippert, “Warum Werkbund?”, 1955

**T**ras el final de la Segunda Guerra Mundial, los miembros del Werkbund volvieron a encontrarse pronto en varias ciudades, y crearon otra vez una estructura de organización, participando en la reconstrucción del país. En 1947, varios grupos se reunieron en Rheydt y llamaron a la construcción de un “nuevo mundo”. Ya en 1949 se pudo organizar una gran exposición del Werkbund en Colonia, con la intención de definir principios y reglas para la reconstrucción alemana y proporcionar modelos para las futuras formas de viviendas. En esta ocasión, el Werkbund suizo aportó una muestra con el título “Die gute Form” (La buena forma), que había preparado Max Bill y que se convertiría en un concepto central para los veinte años siguientes. Además podía demostrar que el diseño de productos industriales se había desarrollado hasta tal grado, que el punto de partida ya no eran tanto los propios productos nuevos, como la selección de los objetos apropiados de entre una amplia gama de productos.

Como el Werkbund, que fue oficialmente refundado en 1950 como Deutscher Werkbund, tenía una estructura federal, su primera actividad importante tuvo por objeto el establecimiento de un consejo general de la forma, que disfrutaba de garantías políticas y financieras. El consejo fue creado en 1952 por un acuerdo del Parlamento Federal Alemán y desde entonces ha funcionado como una instancia de asesoría y de evaluación para productos industriales, reconocida por el estado. El Werkbund sin embargo perdió algo de su antigua importancia, porque ahora actuaba menos por sí mismo, sino mediante una institución diferente que debía defender sus ideas. A pesar de todo, el Deutscher Werkbund y sus diversos órganos federales desarrollaron en la década de 1950 una amplia gama de actividades, como la organización de las secciones alemanas para la Trienal en Milán, el equipamiento de las viviendas modelo en la Exposición Internacional de Construcción de Berlín, en 1957, o el desarrollo del concepto de la contribución alemana a la Exposición Mundial de Bruselas, en 1958. También envió a las escuelas la “Caja Werkbund” con material modélico de “buena forma” para los propósitos educativos y el desarrollo del gusto.

Si vamos a empezar de nuevo ahora, debemos recordar que nuestro trabajo consiste exclusivamente en el intento de devolver la dignidad a la vida humana (...). La primera gran exposición organizada por el Werkbund muestra las cosas que todas las personas necesitan en sus hogares, y pretende demostrar que los objetos de este tipo pueden ser tan bellos y tan baratos que incluso el pobre puede pagarlos. (...) Purificado y probado por la necesidad, cada objeto tiene que limitarse a ser lo que debería ser: una cama, una mesa, una olla. Todas estas cosas simples, que las personas necesitan para su vida real, deberían alcanzar su forma más pura en la casa del pobre, embellecida nada más que por su sentido inherente.

Rudolf Schwarz, "Werkbund- Ausstellung Neues Wohnen. Deutsche Architektur seit 1945", 1949

**E**n el año de la fundación de la República Federal de Alemania, el Deutscher Werkbund inauguró la primera exposición integral de la posguerra sobre mobiliario y arquitectura, en los pabellones provisionalmente reconstruidos de la Feria de Colonia. Una parte de este gran evento cultural fue la exposición "Neues Wohnen" (Nuevas Formas de Habitar), que trató de demostrar que incluso con objetos simples y sin uniformidad se pueden crear viviendas susceptibles de cambiar de muchas maneras diferentes y también ser acogedoras. Los muebles que se ofrecían en el período comprendido entre el final de la guerra y la reforma monetaria rara vez cumplían las normas de "buen gusto". Los artículos fueron producidos en un ambiente de miseria y la gente compraba en su mayor parte sin ningún criterio. En estas circunstancias el Werkbund inició su trabajo: "Sobre todo en nuestra pobreza, no nos podemos permitir el lujo de producir una sola pieza que no sea también un deleite para el alma."

Los modelos de muebles presentados en Colonia fueron pensados como ejemplos para un posterior desarrollo industrial en serie. Jupp Ernst habló de "la forma de la máquina", como algo que ahora era necesario diseñar. Se dedicó así especial importancia a los ensayos con nuevos materiales, métodos de fabricación y técnicas de producción. En esta materia impresionaron sobre todo las propuestas que fueron formuladas por Gustav Hassenpflug y Gerhard Weber. El objetivo era crear muebles desmontables en gran parte por razones económicas, ya que permitía la reducción de los costes de transporte y almacenamiento. La exposición de fotografías "Deutsche Architektur seit 1945" (Arquitectura alemana desde 1945), montada por miembros del Werkbund, bajo la dirección de Alfons Leidl, ofreció un panorama general de los logros de la construcción, alcanzados en los primeros años de la posguerra. La exposición presentó intencionalmente los edificios de la generación más joven de arquitectos, entre ellos, Otto Bartning, Richard Döcker, Egon Eiermann, Rudolf Schwarz, Otto Ernst Schweizer y Schwippert Hans, de cuya "calidad no existía ninguna duda".

1949

Por “buena forma” entendemos aquella que desarrollada desde sus condiciones funcionales y técnicas, es la forma natural de un producto, totalmente adecuado a sus fines y que es bello al mismo tiempo.

Max Bill, “Die gute Form”, 1949

La producción de bienes de consumo en masa debe ser diseñada de tal manera que no sólo se derive una belleza relativa de sus funciones, sino que esta misma belleza se convierta en función. (...) En el futuro, los bienes de consumo en masa serán la medida del nivel cultural de la nación.

Max Bill, “Schönheit aus Funktion und als Funktion”, 1949

Por encargo del Werkbund suizo, Max Bill organizó la exposición programática “Die gute Form” (La Buena Forma), que se presentó en la Feria de Muestras de Basilea, en 1949, y al mismo tiempo en la gran exposición del Werkbund en Colonia. Presentada en 80 paneles de fotos de gran formato combinaba con textos imágenes de la naturaleza, de obras de arte, objetos de uso cotidiano, arquitectura y aparatos técnicos. Las fotografías se complementaron con una selección de productos originales presentados sobre pedestales. Con esta combinación demostró Max Bill que en realidad el punto de partida era seleccionar “adecuadamente” los objetos de una gama, cada vez mayor, de bienes de producción industrial. Como criterio para su selección también se hacía mención a “la belleza” de los objetos. Bill la consideró como una función que hay que diseñar.

Con esa posición estaba en desacuerdo con la opinión generalizada de que las formas funcionales son automáticamente “bellas”, y que la “buena forma” se produce automáticamente por sí misma si el objetivo se ha cumplido. La exposición, que posteriormente se pudo ver en muchas ciudades de Alemania y en el extranjero, estaba destinada a educar a los visitantes en adquirir un “buen” gusto y a proporcionar una orientación para el buen diseño.

“Buena forma” se convirtió en un estándar de calidad y en un concepto clave para las próximas dos décadas. Por iniciativa del Werkbund y con su apoyo se fundaron instituciones nuevas como el Consejo para la Forma, la Unión Forma Industrial o el Instituto de la Nueva Forma Técnica. A partir de 1954 fueron otorgados en Alemania premios a productos con un diseño industrial logrado y hasta 1971 fueron divulgados periódicamente por el Werkbund en publicaciones tales como “Warenkunde”, “Made in Germany”, “Werk und Zeit” (Obra y Tiempo). Desde 1969, el “Consejo para el Diseño” y el Ministerio Federal de Alemania de Asuntos Económicos y Tecnológicos otorgan anualmente la distinción de la “Buena Forma”, que desde el año 2002 lleva el nombre de “Premio de Diseño de la República Federal de Alemania”, como galardón oficial.

El deseo de movilidad de la gente moderna, el deseo de formar parte del flujo del desarrollo con los niños, con la sociedad y con la cultura emergente, implica una forma de vivienda adaptable a cada nueva situación de las necesidades de la familia creciente, de la ya completa y de la menguante (...) y que es variable en términos de espacio y tiempo. La vivienda debe garantizar a todos los miembros de la familia un espacio personal para vivir y también dar cabida a lo común sin restricciones. (...) La capacidad de adaptación de una vivienda, ya sea en forma de una clara división o si se desea en forma de interacción, fomenta el desarrollo de la vida familiar variopinta sin mayores inconvenientes. Paz y alegría son las características más llamativas de esta forma bella y saludable de habitar.

Deutscher Werkbund. "Wohnen in unserer Zeit", 1958

Las exposiciones sobre el tema de la vivienda constituyeron un aspecto especial en el trabajo de comunicación del Werkbund durante las primeras décadas después de la Segunda Guerra Mundial. Viviendas modelo totalmente equipadas pretendían demostrar a los visitantes lo que era “hermoso, funcional y práctico”. También se hizo cada vez más importante para el Werkbund mostrar al público la relación entre “buenos” objetos funcionales y un “correcto” diseño de vida. De esa manera, en 1952, dentro de la exposición “Wir bauen ein besseres Leben” (Estamos construyendo una vida mejor), en cuya organización también participó el Werkbund, unos actores interpretaban los papeles de los miembros de una familia en una vivienda de demostración, que representaban la clase de vida de ese entorno.

Incluso en el mayor evento de este tipo en Alemania, en la década de los años 50, la “Internationale Bauausstellung – Interbau” (Exposición Internacional de Construcción), que tuvo lugar en Berlín en 1957, el Werkbund asumió el papel de guardián del “buen habitar”. El mobiliario de las 78 viviendas modelo del barrio Hansa se creó en gran parte por miembros del Werkbund, bajo la dirección de Hans Gottwald y Mia Seeger. Las viviendas fueron diseñadas según la edad, el número y profesión de los habitantes: había espacios para la joven soltera que había comenzado a trabajar, para parejas sin hijos, así como para familias con niños. También el piso piloto de la exposición especial “Die Stadt von morgen” (La ciudad de mañana), organizada por Karl Otto, fue diseñado por los miembros del Werkbund: Mia Seeger, Vera Meyer-Waldeck y Hilde Weström. En lugar de la tradicional adición de habitaciones, las viviendas consistían en espacios fluyentes, con muebles ligeros que debían expresar una nueva sensación de vida.

El Werkbund estuvo representado oficialmente en la exposición Interbau mediante oficinas de asesoramiento sobre viviendas, organizadas siguiendo el ejemplo de las oficinas de asesoramiento al consumidor, introducidas por primera vez en Mannheim, en el año 1953. Después de la Interbau, en 1958, el Werkbund Berlín abrió su “Ständige Ausstellung Wohnen” (Exposición permanente Habitar) y publicó los detalles de las viviendas modelo bajo el título “Wohnen in unserer Zeit” (Habitar en nuestro tiempo).

1954  
1967

Las “cajas” del Werkbund se habían inventado para su uso en las escuelas. Desde hacía mucho tiempo que existía entre los maestros el deseo de estimular el interés de los jóvenes a su cuidado por el diseño que les rodeaba. (...) Las cajas iban a ser enviadas a escuelas y clases, pero cualquier ocupación con ellas no debía ser incluida en el plan de estudios como una asignatura más, sino considerarla como una actividad de relajación. Los objetos fueron seleccionados por su forma, material, color, calidad y utilidad,. (...) y estaban destinados a provocar reacciones de la gente, animándola a intercambiar ideas relacionadas con la pregunta de por qué un objeto es bueno, o qué podría ser mejorado al respecto.

Annemarie Lancelle, “Werk und Zeit”, 1955

Después de la Segunda Guerra Mundial, el Werkbund continuó con sus esfuerzos pedagógicos para crear una “conciencia estética” entre los consumidores, y descubrió a los escolares como un nuevo objetivo. Como las exposiciones y conferencias no parecían lo suficientemente atractivas para interesar a los jóvenes, se trasladó la comunicación del diseño y la educación de los consumidores directamente a las escuelas, con la ayuda de los profesores de arte. Para respaldar la labor pedagógica, se desarrolló la “Caja Werkbund” que, como instrumento de la nueva forma de comunicar de manera ejemplar, representaba una de las ideas básicas del Werkbund: la educación del “buen gusto” y de la sensibilidad por la “buena forma”. En pocos años se crearon alrededor de veinte diferentes tipos de “Cajas” con sus correspondientes nombres en el Museo Estatal de Baden, Karlsruhe, la Neue Sammlung de Múnich, el Werkbund de la Baja Sajonia y también en el Werkbund de Berlín. A pesar de que eran claramente diferentes en términos de estructura y composición, todas tenían el mismo objetivo didáctico, es decir, estimular y formar la capacidad de los jóvenes para opinar sobre asuntos estéticos. Esto se llevaría a cabo mediante paneles educativos, por ejemplo en el tema del urbanismo, o por medio de planos modélicos de viviendas, y también utilizando objetos diseñados idealmente en la comprensión del Werkbund, que los profesores de arte ponían a disposición y en manos de los alumnos. En las clases, los objetos ejemplares podían ser puestos a prueba uno por uno por su “buena forma” en relación con su diseño o sus proporciones, o ser investigados preguntándose por el material utilizado, su color, adecuación y función. La pretensión del Werkbund de actuar como “educador del pueblo” llegó a su apogeo en las “Cajas Werkbund”, que por medio de una gama representativa de objetos ejemplares llevó a cabo la educación del gusto ya en las escuelas.

Era necesario encontrar una respuesta a la pregunta: ¿qué se debe considerar como progreso en nuestra época, y qué contribución puede aportar Alemania en ese balance a favor de un mundo más humano? No es casualidad que la respuesta a esta pregunta la diera un arquitecto de la tradición del Deutsche Werkbund (...) En Bruselas enseñamos algo de Alemania, de una Alemania que está en camino, sin afán de protagonismo, y desea integrarse en la gran comunidad de los pueblos, la humanidad. Mostramos algo de la Alemania que (...) trata de diseñar esta vida (...) de una manera luminosa, amable y libre.

Gustav Barcas von Hartmann, del catálogo  
“Deutschlands Beitrag zur Weltausstellung  
Brüssel 1958”, 1958

A principios de 1954, el gobierno federal de Alemania recibió la invitación de participar en la Exposición Mundial de 1958 en Bruselas. El Deutsche Werkbund logró intervenir en el proceso conceptual. A finales de noviembre de 1955, dos miembros del Werkbund - Mia Seeger y Hans Schwippert, el presidente de la organización - fueron nombrados oficialmente en la junta consultiva del comisario general para la participación alemana en la exposición. El hecho de que fueran elegidos para el diseño arquitectónico con Sep Ruf y Egon Eiermann, otras dos figuras importantes del Werkbund, implica que la organización jugó un papel importante en la planificación que acababa de empezar. De esa manera, el concepto detallado elaborado por Hans Schwippert fue debidamente aceptado en febrero de 1956. El presidente del Werkbund propuso desarrollar el tema “La vida en Alemania” en nueve secciones: la agricultura, la artesanía, el trabajo industrial, ciudad y vivienda, necesidades personales, tareas sociales, el ocio, curar y ayudar, y además la educación y formación. La elaboración del diseño para las distintas secciones y sus contenidos era casi exclusivamente de la responsabilidad de miembros del Werkbund. La presentación modesta y moderada que deseaba la República Federal de Alemania en el exterior, se reflejó en el diseño sencillo y funcional, un aspecto clave de la idea del Werkbund.

Con formas transparentes, ligeras y aparentemente flotantes, la arquitectura del Pabellón de Alemania iba a ser también una demostración de la integración de la sociedad de la Alemania Occidental en el proceso democrático del mundo occidental. En su primera aparición de este tipo en el exterior, Alemania se distanció decididamente de las fachadas de la arquitectura nazi, caracterizadas por su monumentalidad, simetría y dureza de piedra natural.

1959  
1983

Desde el principio, el Werkbund levantó su bandera por la causa de la calidad. Y no nos queremos equivocar: desde el comienzo no fue la calidad de la vivienda, ni del mueble, ni de la taza, muchas veces descrita; desde el principio, la cuestión central era la calidad de vida. Hemos apartado algunas paredes falsas que se interponían entonces entre el Werkbund y sus objetivos finales, especialmente el valor excesivo del arte como agente de la reforma de la vida. Hoy en día, se trata de una preocupación más directa que entonces por la calidad de la vida y por la defensa contra las amenazas que están a punto de destruirla. De eso se trata realmente, si se trata de la contaminación del medio ambiente, el derecho del suelo, la defensa de la sustancia urbana o de la educación.

Julius Posener, "Wirken und Wirkung", 1973

En las jornadas sobre "Die grosse Landzerstörung" (La gran destrucción del territorio), celebradas en Marl en 1959, el Deutscher Werkbund formuló nuevamente un tema de gran relevancia para toda la sociedad. Por primera vez los problemas de la sociedad industrial y los efectos ecológicos de un crecimiento orientado sólo en las ganancias fueron sujetos a un examen crítico. Hans Schwippert, presidente del Werkbund, declaró que durante un período de 50 años, se habían logrado crear copas elegantes, pero ¿de qué nos sirve, si el agua se ha convertido mientras tanto en un "caldo desnaturalizado"? La cuestión central ya no era la creación de buenos productos, sino una cultura de consumo y uso.

En los años siguientes, las consecuencias del desarrollo urbano y el tema ecológico llevó a fieros debates en el Werkbund, que también fueron transferidos a la opinión pública en forma de exposiciones, publicaciones y llamamientos. Los enfrentamientos sobre la protección del medio ambiente, derechos del suelo y la responsabilidad social de la industria condujeron, como era de esperar, a una politización cada vez mayor. De un grupo de convicciones, el antiguo Werkbund se transformó en un "grupo de acción" que interfirió en la política y en asuntos económicos. No todos los miembros estaban dispuestos a seguir esta ruta. Es la tragedia del Werkbund, que mucho antes de las advertencias del Club de Roma, antes de la fundación de los partidos verdes y el movimiento ecológico, había sido el primero en reconocer los problemas más importantes del futuro y los había llamado por su nombre. Pero la magnitud de la tarea hizo que se fragmentara. En el curso de las grandes disputas internas y cambios de dirección, el Werkbund abordó nuevos temas como la cultura cotidiana, la sociedad de usar y tirar, la participación en la planificación, la destrucción de las ciudades y el "diseño invisible". El Deutscher Werkbund ya no se consideraba como una instancia que dicta las normas para la educación estética, sino, a través de sus actividades y publicaciones, como una contribución a la autodeterminación de ciudadanos libres también en cuestiones del gusto.

Aparte de los océanos y los polos, el suelo como materia prima ha desaparecido y se ha convertido en un paisaje de la civilización. Todo es propiedad del hombre. Pero las fuerzas que actúan en la economía industrial siguen la dirección de la explotación total de la naturaleza de acuerdo con su antigua ideología (...). No pasará mucho tiempo en que ya no haya más paisaje virgen, ningún río sin regulación, nada de aire puro, nada de agua sin filtrar y ningún silencio.

Hans Schmitt-Rost, concepto para las jornadas “Die große Landzerstörung”, 1957

En 1957, el Werkbund se dirigió al público con un tema socio-político de la mayor importancia. En una exposición especial, “Die Stadt von morgen” (La ciudad de mañana), que tuvo lugar en el marco de la Exposición Internacional de Construcción en Berlín, Walter Rossow documentó y criticó mediante palabras e imágenes la destrucción del paisaje por la industrialización y el desarrollo urbanizador, así como los errores cometidos en la reconstrucción de la posguerra alemana. En una reunión del Werkbund en Berlín, Hans Schmitt-Rost presentó un concepto para unas jornadas sobre “Die große Landzerstörung” (La gran destrucción del territorio) que se llevaron a cabo en Marl, Westfalia, en octubre de 1959. Durante la sesión de apertura, Hans Schwippert exigía: “por una vez se debe hablar de lo que se necesita en lugar de lo que se produce”. Este cambio de dirección del Werkbund, de dirigirse al consumidor en lugar de al productor fue destacado también por Walter Rossow, invocando el sentido de responsabilidad por el destino de las generaciones futuras: “Vivimos en una época en que naturaleza relativamente intacta está desapareciendo. Este proceso se lleva a cabo a tal velocidad que, en una sola generación, el paisaje tendrá una apariencia completamente diferente en ciertos lugares.” Karl Otto postuló un cambio completo de dirección en la planificación urbana. “Las ciudades surgidas de aglomeraciones cancerígenas de industria, economía, tráfico y personas” habían “comido el paisaje, lo destruyeron y lo pusieron enfermo”. En el futuro no se debe planificar sólo “desde dentro hacia fuera, como en el pasado, sino que se debe aplicar una forma de planificación de afuera hacia dentro”, el urbanismo debe comenzar con la planificación territorial. Las jornadas en Marl, donde se articularon los futuros problemas de una sociedad industrial con una claridad desconocida hasta entonces, llevaron a discusiones violentas, que continuaron durante años en la revista “Werk und Zeit” (Obra y Tiempo) y empujaron al Deutscher Werkbund en una dirección completamente nueva.

1963  
1967

Los límites amplios y naturales de los paisajes y las fronteras políticas de pequeña escala de pueblos, ciudades, provincias y comunidades autónomas no se corresponden. Se contradicen entre sí. Las fronteras políticas despedazan un continuo, algo grande e íntegro que se constituye mutuamente por partes individuales. Se comete un agravio a las leyes y al orden de la entidad grande. Esto se traduce en daños para el presente y peligro para el futuro cercano. Los límites de los distritos, ciudades, pueblos son intocables. Los límites del rendimiento del paisaje se transgreden. La tierra se consume como un producto. Su estructura biológica, con sus naturales diferencias de valor, no se reconoce. La tierra se despilfarra para las necesidades diarias.

Walter Rossow, texto para la exposición de 1967

En 1963, en la búsqueda de alternativas al consumo del paisaje mediante nuevas formas de urbanizar, un grupo de arquitectos de Stuttgart, en torno a Max Baecher, Walter Belz y Hans Kammerer, prepararon la exposición “Heimat, deine Häuser” (Patria, tus casas) que presentaba en paneles de gran formato ejemplos repelentes y estimulantes de edificios de viviendas. En una retrospectiva histórica, la exposición puso de manifiesto que las “oportunidades que ofrecía la reconstrucción en la posguerra” no habían sido debidamente explotadas. La exposición contenía ejemplos nuevos de construcciones de edificios de viviendas de una mayor densidad e invitaba al estado a crear “una nueva ley de suelo que garantizara la planificación en las zonas densamente pobladas, el derecho a disponer sobre la propiedad privada.” Bajo el patrocinio del Deutscher Werkbund, esa “exposición sobre la construcción de viviendas en Alemania” pudo verse en más de 50 ciudades durante los años sucesivos. En 1967, en el contexto de la Exposición Federal de Jardinería en Karlsruhe, se preparó la exposición “Land + Wasser = Goldener Boden” (Tierra + Agua = Suelo de Oro). La idea y el concepto para el evento, organizado conjuntamente por el Deutscher Werkbund y otras instituciones, vino de Walter Rossow. Tomando como referencia las jornadas programáticas del Werkbund, “Die große Landzerstörung” (La gran destrucción del territorio) quiso documentar y presentar ahora la dispersión de edificios en el paisaje por el crecimiento urbano. El evento también tenía por objeto mostrar “cómo se desperdicia el suelo que nos da alimentos, agua, descanso; los peligros que nos amenazan a través del mal uso del paisaje, y cómo este peligro puede ser evitado.” Junto con los resultados espantosos de procesos incontrolados de industrialización y ocupación por asentamientos, se presentaron ejemplos modélicos de proyectos de planificación suprarregionales y proyectos exitosos de ordenación regional. Del mismo modo se explicaron con claridad los complejos vínculos entre la planificación urbana y el paisaje, la eliminación de desechos y distribución de agua, el suministro de energía y el consumo de recursos.

Cualquier exposición que aborde la situación de nuestras ciudades y los cambios a que tengan que someterse es, inevitablemente, una exposición política. La preocupación por el futuro de nuestras ciudades es idéntica a la preocupación por el futuro de nuestra democracia. Pues el estado de nuestras ciudades obliga a preguntarse por los valores de nuestra sociedad. La respuesta que hemos de darnos a nosotros mismos nos inclina a la resignación o al compromiso.

Josef Lehmbruck, Wend Fischer, “PROFITOPOLI\$ oder: Der Mensch braucht eine andere Stadt”, 1971

Con el mismo título de la exposición “PROFITOPOLI\$ oder: Der Mensch braucht eine andere Stadt” (PROFITOPOLI\$, o el hombre necesita una ciudad distinta), que abrió sus puertas en el año 1971, en Múnich, Josef Lehmbruck y Wend Fischer, dos miembros comprometidos del Werkbund, expresaron en términos inequívocos su insatisfacción con el medio ambiente en las zonas de las viviendas urbanas. Mediante una combinación efectiva de imágenes de gran formato y citas enfáticas se denunciaban, de una manera radical y agresiva, las insatisfactorias condiciones existentes en las ciudades, como la contaminación del aire, el predominio del tráfico motorizado y la falta de consideración de las capas sociales más débiles. Al final se presentaba como una alternativa humana a las condiciones existentes, un concepto urbano elaborado por Lehmbruck y desarrollado completamente a lo largo de líneas funcionales. Mediante una secuencia de gran alcance de denuncias, llamamientos y propuestas se hacía una convocatoria de fuerza a todas las personas en el estado democrático, para protestar y tomar la iniciativa. Era un resumen de los principios centrales del Werkbund en la década de 1970. A continuación, la exposición recorrería más de 140 pueblos y ciudades.

En 1979 y como resultado de la anterior, se puso en marcha otra exposición: “Von PROFITOPOLI\$ zur Stadt der Menschen” (De PROFITOPOLI\$ a la Ciudad de los Hombres). Bajo la impresión de una creciente influencia ejercida por los ciudadanos en materia de desarrollo urbano, la exposición tenía un carácter muy diferente. Ya no tomó el camino de la confrontación directa, sino que trataba de estimular a la gente y hacerla más sensible. En las contribuciones preliminares por parte de Hugo Kükelhaus, se hacía un llamamiento para el redescubrimiento de la sensualidad como condición básica de la vida humana. Temas como la conservación de la ciudad histórica y la correcta relación entre trabajo y ocio tomaron el lugar de los principales problemas sociales y urbanos. Lehmbruck y Fischer habían cambiado su posición respecto a la de los planificadores con un punto de vista elevado a la perspectiva de los residentes, y con ellos cumplieron el postulado de aquellos tiempos del Werkbund de “la proximidad a la gente”.

1970

La actuación independiente implica siempre la ausencia de miedo a la opinión de los demás (...). Más valentía en dejar rienda suelta a nuestra propia imaginación y menos miedo a cuestionar nuestro propio estatus parece necesario, cuando el espacio donde vivimos debe ser preservado como uno de los últimos bastiones de una potencial autodeterminación, en donde uno puede escapar de las presiones sociales (...). Por otro lado, el libro no pretende dictar cómo se debe habitar mejor, de manera más atractiva, más racional o cualquier otra cosa. No desea postular valores ni quiere educar en un determinado gusto. Habitar una casa no puede ni debe ser ordenado desde arriba, ni tampoco estandarizado, porque una comprensión correcta de cómo organizar la vivienda siempre es una expresión de carácter individual y de una determinada capa social.

Michael Andritzky, Gert Selle, "Was will »Lernbereich Wohnen«?", 1979

**E**n 1971, la sede de la Federación Nacional del Deutscher Werkbund fue trasladada de Berlín a Darmstadt. Al mismo tiempo, Michael Andritzky se convirtió en secretario general de la organización y sustituyó a Gustav Barcas von Hartmann, que había dirigido la institución desde 1964. Bajo la tutela de Andritzky, el Werkbund publicó una serie de libros de bolsillo que tuvieron un gran impacto público y que se ocuparon de temas como la renovación urbana, la cultura de la vivienda y la ecología. El objetivo era informar a los ciudadanos sobre las posibilidades de la planificación urbana y el diseño del espacio de vivienda, con el fin de conseguir la capacidad de participación y de colaboración mediante el conocimiento. Para extender estas medidas educativas a los escolares, se elaboró material complementario adecuado para el aula, comercializado por el Werkbund. En el apéndice del libro de bolsillo de dos volúmenes "Lernbereich Wohnen" (Aprender a habitar), publicado en la serie rororo, se ofrecen hojas de información, folletos, carteles y postales, así como diapositivas sobre el diseño de las ciudades y el espacio de la vivienda. Las series de diapositivas iban acompañadas de breves textos explicativos, que podían ser leídos cuando el material era utilizado en las escuelas u otros centros educativos.

También los tomos compilatorios, "Grün in der Stadt (Lo Verde en la ciudad), desde arriba, por sí mismo, para todos, por todos" y "Für eine andere Architektur" (Por una arquitectura alternativa" contenían numerosas contribuciones a las que se podía pedir series de diapositivas que complementaban a los textos. Michael Andritzky y Klaus Spitzer recopilaron una serie de diapositivas en cuatro partes sobre el tema "La democratización del espacio público verde". Se podían ver medidas que permitieran a los ciudadanos influir en el diseño del espacio verde urbano, por ejemplo, mediante la plantación de las zonas delante de la propia casa, o por acciones colectivas de plantación de árboles. Con la salida de Andritzky del Werkbund, a finales de 1983, se levantó una crítica interna sobre estas actividades y no se continuó con la producción y difusión de las diferentes series.

El Werkbund fue un grupo de aquellos que sabían que mirar hacia el otro lado no es una respuesta. Que uno se golpea con las cosas de alrededor, de las que no puede apropiarse, incluso si no se es consciente del hecho. Y que todo esto llega de una manera muy profunda, mucho más profunda de lo que somos conscientes. Y que pertenece a una vida feliz el que uno se sienta en el propio entorno realmente como en casa. Me gustaría resumir todo lo que sé acerca del Werkbund en las siguientes palabras: pretende transmitir la sensación de proximidad. (...) Si la continuidad de la existencia del Werkbund debe tener algún sentido es aquel que trata una y otra vez de comunicarnos la experiencia de un sentimiento de cercanía, la confianza en el mundo que creamos a nuestro alrededor. Soy consciente de que esto se convierte en algo más difícil con cada año que pasa, pero también se sabe que cada día que pasa es más importante.

Julius Posener, "Brauchen wir den Werkbund noch?", 1986

Después de una fase turbulenta y politizada, se efectuó de nuevo en la década de los 80 un cambio de dirección del Werkbund. Nuevos presidentes trataron de consolidar la organización y de encontrar una nueva orientación. Con el traslado de la sede a Frankfurt am Main, la federación dispuso por primera vez de propias instalaciones para exposiciones, y la seguridad financiera posibilitó la cooperación internacional y la realización de jornadas. Se trató de volver a los primeros éxitos de la organización con grandes exposiciones sobre la cultura juvenil, la sociedad de consumo y la planificación ambiental, y con colonias experimentales del Werkbund.

Hacer preguntas y cuestionar las cosas, sin embargo, se convirtió en un ritual autorreferencial, y el gran número de temas que cambiaban constantemente se diluían en jornadas, debates, comisiones y la producción de publicaciones. Ya en 1986, el ex presidente del Werkbund, Julius Posener, planteó la pregunta: "¿Necesitamos todavía el Werkbund?" En la década de los 90, las dificultades internas provocaron la salida de tres Federaciones regionales del Werkbund de la organización nacional de la institución. Este proceso de dispersión redujo el impacto de las actividades laborales del Werkbund en el ámbito público. En 2007, el Deutscher Werkbund ha celebrado el centenario de su fundación, y puede felicitarse por su historia ilustre y exitosa. Junto al Bauhaus, puede ser considerada como la institución cultural más importante de Alemania en el siglo XX, y tiene el gran mérito de haber sido el primero en identificar los problemas ecológicos de la sociedad industrial y sensibilizar a la gente por el peligro de la destrucción del paisaje y la necesidad de proteger el medio ambiente. El Deutscher Werkbund sigue siendo una instancia importante que advierte y sugiere. Su voz crítica debe recuperar de nuevo una mayor atención.

1986  
2007

Sería presuntuoso tratar de dar respuestas válidas a cuestiones relacionadas con el principio de usar y tirar. De hecho, en la exploración de la materia, cada vez han surgido nuevas preguntas. La sensación de impotencia es una prueba de cuán profunda y furtivamente el principio de usar y tirar ha penetrado en muchas áreas de la vida, se ha ocultado y se ha transformado, por lo que apenas somos capaces de localizarlo todavía. (...) Tal vez el resultado más importante de esta preocupación por el principio de usar y tirar, es que por fin estamos obligados a admitir con toda claridad que no tenemos una solución a ciertos problemas.

Ot Hoffmann, introducción a "ex und hopp. Das Prinzip Wegwerf – eine Bilanz mit Verlusten", 1989.

Después de la fase de marcado carácter politizado en la década de los 60 y 70, con una nueva dirección del Werkbund a partir de mediados de los 80, se empezó a explorar temas nuevos, que se volvieron a presentar a la discusión pública en forma de exposiciones y conferencias. En 1986, con "Schock und Schöpfung" (Choque y creación), el Werkbund tematizó la influencia de la generación joven en el mundo del consumo, o por el contrario, la comercialización de la cultura de los jóvenes. Retomando la tradición de los anuarios del Werkbund, que tuvieron tanto éxito, se desarrolló un concepto de la investigación de los problemas importantes de la época sobre la base de temas que cambian cada año, retratándolos críticamente. Sin embargo se empezó con una exposición retrospectiva "El Deutscher Werkbund 1907, 1947, 1987..." que se mostró en los nuevos espacios de la organización, en Frankfurt am Main, a donde se había trasladado desde Darmstadt. En 1989 siguió con "ex und hopp. Das Prinzip Wegwerf – eine Bilanz mit Verlusten" (fuera y rápido. El principio de usar y tirar - Saldo en déficit) un enfrentamiento provocador sobre la sociedad del consumo. Con la reunificación de Alemania en 1989, las perspectivas se ampliaron. Ya en 1990 se fundó la Delegación de Sajonia y se preparó una exposición retrospectiva de la historia del diseño en la antigua Alemania del Este, con el título: "Vom Bauhaus nach Bitterfeld" (Del Bauhaus a Bitterfeld). Con la exposición de 1995 "Welche Dinge braucht der Mensch?" (¿Qué cosas necesita el hombre?), la atención se centró de nuevo en la cultura cotidiana.

Como resultado de una crisis financiera en la comisión del Deutschen Werkbund, en 1996 fueron retirados una parte de sus subsidios públicos. En vista de ello las Delegaciones de Baviera, Berlín y del Norte abandonaron la Federación Central en 1997 y concentraron sus fondos en proyectos locales. Desde el regreso de la sede central a Darmstadt, en 1999, se ha podido volver a realizar la convención anual del Werkbund, ahora en colaboración con la Academia Werkbund Darmstadt que fue fundada en diciembre de 2000. Cada vez más, sin embargo, las actividades se han ido trasladando a los organismos regionales, y se ha notado un descenso continuo en la respuesta del público.

Las casas del Werkbund en la colonia Dörfle son un producto clásico de la década de los 80, con sus debates sobre la renovación urbana y la posmodernidad y el cambio del “Neues Bauen auf der Wiese” (“La nueva manera de construir en el prado”) a un concepto de reparación de la ciudad histórica que había evolucionado poco a poco. (...) La colonia Am Ruhrufer es un producto del debate sobre la participación que tuvo lugar en la década de 1970, y que surgió a su vez del malestar sobre el anonimato de las zonas de grandes bloques de viviendas del anterior decenio. La colonia no es sólo una contribución tardía a este debate, sino una de las más sutiles e inteligentes.

Martin Albers, “Werkbund und Wohnen”, conferencia del Werkbund suizo en la ETH Zurich, 2001

La colonia Dörfle del Werkbund se diferencia fundamentalmente de todos sus precursores. El objetivo ya no era la innovación arquitectónica, sino la recuperación del centro urbano como un lugar para vivir. En 1977, un grupo de miembros de la Delegación del Werkbund de Karlsruhe elaboró un concepto para el barrio Dörfle, amenazado por la práctica urbanística de sanear mediante derribo y nueva construcción. Dörfle era un área heterogénea en el borde oriental del centro de la ciudad de Karlsruhe, antiguamente habitada por los artesanos. La ciudad facilitó al grupo un solar, con el objetivo de crear ejemplos de casas unifamiliares de varios pisos dentro de la estructura urbana de manzanas.

Antes de que cada una de las 12 parcelas fuera asignada al azar a un arquitecto, diseñaron entre todos un número de reglas con el objetivo de garantizar una apariencia sencilla del conjunto. En el curso de la realización, que se prolongó hasta 1992, estas directrices fueron ignoradas más y más a favor de una mayor individualidad del diseño, así que el carácter homogéneo de los grupos de edificios no se logró.

La colonia del Werkbund Am Ruhrufer, construida entre 1982 y 1988, sobre lo que había sido un área de la minería del carbón en Oberhausen-Altstaden, es un buen ejemplo de la participación ciudadana en el proceso de planificación. El concepto propuso “una pasarela sobre una especie de muralla” que formaba la columna vertebral del conjunto. Debía servir para albergar las instalaciones técnicas, como baños y cocinas, y facilitar otro acceso a las viviendas en un segundo nivel.

Mientras que el frente de esta “muralla” que da a las áreas públicas fue planeada de manera unificada por los arquitectos, a los residentes se les dio plena libertad de diseñar por sí mismos el lado del jardín de sus casas, donde se pudo elegir entre una amplia gama de tipos. El proceso de participación ciudadana no funcionó del todo sin conflictos, porque los propietarios de las casas hicieron caso omiso de las reglas de diseño para los frentes hacia la calle, mientras que los arquitectos esperaban más individualismo en el diseño de los lados con jardín.

2007

El Werkbund toma su lugar en el proyecto de la modernidad, un proyecto que tiene como objetivo mejorar hoy en día las condiciones de vida de todos y cada uno, así como las de las generaciones futuras a través del progreso racional. (...) Los cambios sociales presentes aceleran las transformaciones en todos los niveles. La colonia del Werkbund de Wiesefeld busca respuestas a la pregunta de las viviendas y la vida del futuro en las ciudades. Los estilos de vida y tipos de hogares son cada vez más variados. La separación tradicional de vida laboral y vida privada desaparece cada vez más. Con la difusión de los nuevos medios de comunicación, se puede trabajar (...), en principio, en cualquier lugar y en cualquier momento. Pero, ¿cómo hay que imaginarse una vivienda que es adecuada para este propósito, cómo el contexto cercano y cómo el barrio?

Colonia del Werkbund "Wiesefeld",  
texto del concurso, 2006

La colonia del Werkbund "Wiesefeld" se construirá en un área de aproximadamente 5,5 hectáreas de un antiguo cuartel militar al sur del Parque Olímpico de Múnich. Se han previsto un total de 520 viviendas, con una superficie bruta de 45.000 metros cuadrados. La mitad de las viviendas se va a financiar con fondos públicos, la otra mitad mediante inversión privada. Además se incluyen 4.000 metros cuadrados de oficinas y una guardería con una superficie de 1.270 metros cuadrados. El objetivo declarado del Werkbund con esa nueva colonia es dar respuesta a los retos de la vida urbana en el siglo XXI. La "calidad integral de la vida densa y urbana" debe apoyar la convivencia de familias tradicionales y monoparentales, singels, ancianos y personas con discapacidad. Los temas ecológicos, los nuevos materiales de construcción y la participación también se están teniendo en cuenta.

El ganador del concurso internacional de planificación urbana, en el que participaron 415 estudios, fue el arquitecto japonés Kazunari Sakamoto, de Tokio. Su proyecto, que consta de cuatro "mini-rascacielos" de ocho y once pisos, con una planta máxima de 12 x 12 metros, representa una imagen urbana que es inusual para Europa central. Se reconoce la influencia de la estética japonesa y una preferencia asiática por las estructuras de filigrana. Sakamoto habla de un "island plan", en el que los edificios parecen levantarse de un mar de patios proporcionalmente pequeños, amurallados con jardines. En su concepto urbano ve un "orden suave" que se sigue desarrollando en los tres tipos de vivienda y en tres diferentes niveles visuales: "tierra, árbol y cielo". Desde la mayoría de las viviendas se nos permite una vista a tres lados y por lo tanto una experiencia más completa de los alrededores de lo que sería el caso en un bloque integrado en una manzana convencional. Como resultado de ello, Sakamoto cree que con esa distribución se ha acercado algo más a su teoría de una "poética de lo cotidiano".



