

LA "DEUTSCHE WERKBUND" : 1907-1914

Julius Posener

PRESENTACIÓN

El texto del profesor Julius Posener, que aquí se publica, corresponde a la lección nº 4 incluida en el fascículo 3: "Das Zeitalter Wilhelms II" ("La época de Guillermo II") de la revista Arch+ (número 59, octubre de 1981) con sede en Aquisgrán.

Como ya indicábamos en Cuaderno de Notas 2, con ocasión de la publicación de otras dos lecciones de Posener, ésta forma asimismo parte integrante del conjunto de 60 lecciones que con el título "Vorlesungen zur Geschichte der neuen Architektur (1750-1933)" ("Lecciones sobre la historia de la nueva arquitectura") publicó la citada editorial entre diciembre de 1979 y agosto de 1983.

Al tratarse de textos transcritos de grabaciones efectuadas directamente de las explicaciones desarrolladas por el profesor berlinés en la Universidad Técnica de Berlín (T.U.), se refleja en ellos el carácter propio de una disertación hablada y las referencias explícitas a las imágenes de las diapositivas que en ese momento se proyectan. Nosotros hemos optado por conservar ese carácter y esas referencias, sin modificar en ninguno de sus aspectos ni los contenidos, ni el estilo del texto original. Por lo demás, remitimos al lector a las consideraciones que, a propósito de la obra de Posener, hacíamos en el "Cuaderno de Notas" citado.

De otro lado, conviene aquí destacar el punto de vista adoptado: sacar a la luz, de manera nítida y clara, los orígenes y fundamentos ideológicos de la Werkbund, y el papel jugado por personajes como Naumann, Feder, Rathenau o Schumacher en la definición de cuestiones tan esenciales para nuestro siglo como la relación entre capital y trabajo, técnica y cultura, cultura y civilización, progreso y desarrollo tecnológico. Así, la tesis de Posener del "crecimiento económico como principio" alcanza plena validez, dentro del panorama anterior a la guerra del 14.

POSENER

Las propias contradicciones de la Werkbund ("...pensaba en el artista artesano y sin embargo hablaba del trabajador"), los contenidos de la arquitectura y cómo se reflejan en su forma (el edificio industrial como elemento de propaganda de las ideas paternalistas de un capitalismo empresarial "ilustrado", empeñado en superar el peligro de la llamada "cuestión social"), con el ejemplo de la fábrica de tejidos de seda "Michels und Cie" de Muthesius en Nowawes, cerca de Potsdam; en fin, la superación de los planteamientos de la reforma inglesa en la experiencia alemana, a partir de las condiciones económicas del tiempo histórico que precede a la Gran Guerra, se ofrecen como buena muestra de ello.

A propósito de nuestra traducción, y sobre alguno de los términos específicos utilizados por Julius Posener debemos hacer un par de observaciones: "Deutschheit" lo hemos traducido por germanidad (carácter de lo alemán), aun cuando exista otro término ("Deutschtum") que quizá indicaría con más exactitud lo que aquí se quiere significar. "Gründerzeit" ("tiempo de los fundadores") se refiere a la época histórica que se considera como la del inicio del creciente desarrollo económico alemán (a partir de la unificación de 1871 y los años inmediatamente sucesivos).

Finalmente, reiteramos nuestra intención de seguir aportando materiales de investigación, sobre aspectos ligados al debate ideológico y su repercusión sobre la arquitectura, en lo que se refiere específicamente a la época de Guillermo II (1888-1918) en Alemania y, en particular, al período más cercano a la Primera Guerra Mundial (1900-1918), en próximos números de Cuaderno de Notas.

*José Manuel García Roig
Madrid, diciembre de 1995*

Quiero, antes que nada, recordarles una imagen que hemos visto el otro día: un detalle de una silla de Van de Velde. Pueden observar que, como trabajo artesanal, es un trabajo extraordinariamente bello y consciente y -debo decir además- un trabajo que sólo puede ser entendido desde presupuestos artesanales. La idea de producir en masa un objeto de tales características resulta, naturalmente, una equivocación. Opino que la máquina puede hacer muchas cosas, pero algo tan sutil, objetos realmente artesanales, no creo que pueda hacerlo. Pero de cualquier forma Van de Velde malinterpretó las posibilidades que ofrece la máquina por lo que se refiere a este aspecto.

Hemos intentado también anteriormente ofrecer un esbozo muy fugaz de la situación económico-

social de la época de Guillermo II, sobre todo de los últimos diez años que precedieron a la guerra. Hablamos de la teoría de Naumann, sobre su concepto del capitalismo monopolista. Para resumirlo en dos palabras: él dice que el poder de los empresarios les proporciona automáticamente una conciencia de su responsabilidad y, en ambos sentidos, tanto frente a la patria, merced a la conquista del mercado mundial, como ante el trabajador individual. (Entonces aún no se hablaba del trabajador asociado, se era algo más franco y sincero que ahora, llamando a las cosas por su nombre). Yo he usado el símil de una máquina de inducción electrostática, en cuya rotación los polos se reforzaban continuamente uno al otro. Aquí los polos son el trabajador y el éxito económico. Porque se trataba de que si los trabajadores

POSENER

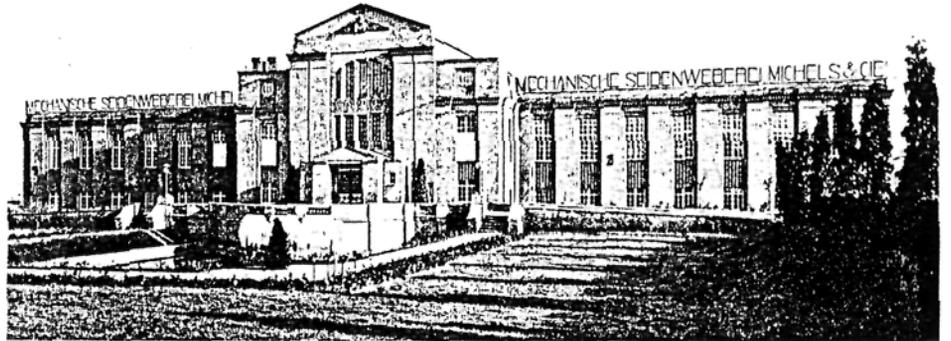
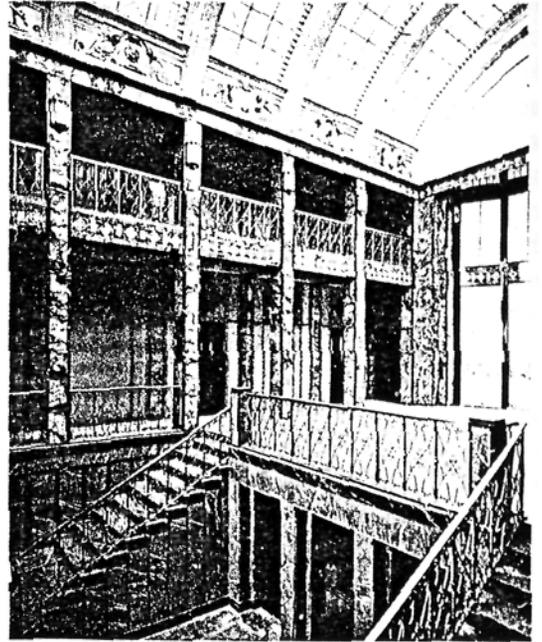
alemanes trabajaban mejor que los ingleses, en consecuencia la industria alemana alcanzaba mejores logros en el mercado mundial, y si los logros económicos eran considerables, el trabajador podía alcanzar una mejor posición en el mundo del trabajo y, en consecuencia, mejorar su producción para, de nuevo, alcanzar metas económicas aún mayores: en el fondo, se puede entender que se trató de un proceso que no planteaba límites. Lo he denominado "el crecimiento económico como principio" ("das Prinzip Wachstum"); que tal axioma podía provocar algunos problemas, con respecto al mercado mundial de materias primas, fue algo que, claramente, personas como Naumann no tuvieron en cuenta. Tampoco sé si cayeron en la cuenta de ello los grandes magnates de la industria.

Naumann opinaba incluso que deberían pasar 300 años hasta que tuviéramos que albergar la menor preocupación al respecto. Y apenas si han transcurrido 50 o 60 años desde que dijo eso. Pero calculó unos 300 años. En esa visión -o por expresarlo más sencillamente-, en esa apreciación acerca del comercio, coincidieron gente tan distinta como el pastor Naumann, el gran empresario Walter Rathenau y el crítico de arte Karl Schefler; el primero partiendo de consideraciones sociales. Precisamente es en este contexto, ya es hora de que lo digamos, donde debe incluirse la Werkbund y desde luego por las siguientes razones (de nuevo vamos a seguir a Naumann): Naumann decía que era algo carente totalmente de sentido el que la industria alemana inundase el mercado mundial con producción en masa. Eso lo podían hacer mejor aquellos otros países que poseían más materias primas. De lo que debía ocuparse la industria alemana era de la fabricación de objetos más precisos, justamente de aquellas cosas que constituyeron la principal actividad de la Werkbund. Es decir, que la Werkbund constituyó de hecho, un factor sobre todo predominantemente económico. Porque la Werkbund no fue una asociación de artistas, o una asociación para el desarrollo de las artes aplicadas como las corporaciones Arts-and-Crafts inglesas: fue pensada desde el principio como una asociación, por artistas cuya mayor parte eran arquitectos o artesanos del arte o "artistas de la industria", gente como Peter Bruckmann, editores como Eugen Diederichs de Jena, que por entonces editaba los

anuarios sobre trabajo y cultura (Werk und Kultur-Jahrbücher), publicados a partir de 1912, por publicistas de la cultura y por pedagogos que se habían aplicado a la educación intelectual y física, como el gran pedagogo Kerschensteiner de Munich, que ya participó en la primera reunión de la Werkbund en aquella ciudad (1908). La idea fundamental de la Werkbund consistía en que a la calidad del trabajo alemán debía corresponderle en consecuencia la calidad de la forma alemana y la "germanidad" de la forma alemana: porque la forma alemana debía ser algo nuevo. Muthesius habló a menudo de ello, de que incluso en Alemania se volvía una y otra vez a la producción de muebles en estilo Luis XIV, XV, XVI, que las imitaciones provenientes de ese estilo, sobre todo las de Francia, poseían un gran prestigio, no demasiado injustificado, como debía admitir. Pero esos muebles "de estilo" eran algo definitivamente del pasado. Anhelábamos una nueva forma, y la nueva forma debía ser la forma alemana. Muthesius lo expresó entonces, principalmente durante la guerra, con mucha intensidad. Decía que la nueva forma era en sí internacional, la gente llevaba el mismo traje desde el Polo Norte al Ecuador, comía de la misma manera y se sentaba en la misma silla. Pero si la nueva forma tenía que ser una forma internacional, lo importante era quién acuñase esa nueva forma. Muthesius decía que debía ser Alemania, puesto que era el país más pujante del momento. En 1915 escribe (por lo tanto durante la guerra), que no sólo era importante dominar el mundo e imponer por doquier el producto alemán de exportación para hacerse merecedor de ese papel: se trataba fundamentalmente de proporcionar al mundo esa nueva forma. Si se era capaz de eso, entonces Alemania llegaría a ser verdaderamente la gran potencia e incluso, como consecuencia, sería amada por todos los demás países (1) (como se ve, un sueño alemán que nunca como entonces se anheló tanto). La sección alemana de la Exposición internacional de St. Louis, decía Muthesius, había hecho aguzar los oídos, o, por mejor decir, abierto los ojos a la gente y la había mostrado lo que era ese particular y nuevo estilo, el estilo propio alemán. Se había dado cuenta de en qué consistía y había comenzado a identificar lo nuevo con la forma alemana. La tarea de la Werkbund debía consistir, por lo tanto, en seguir avanzando en esa dirección.

POSENER

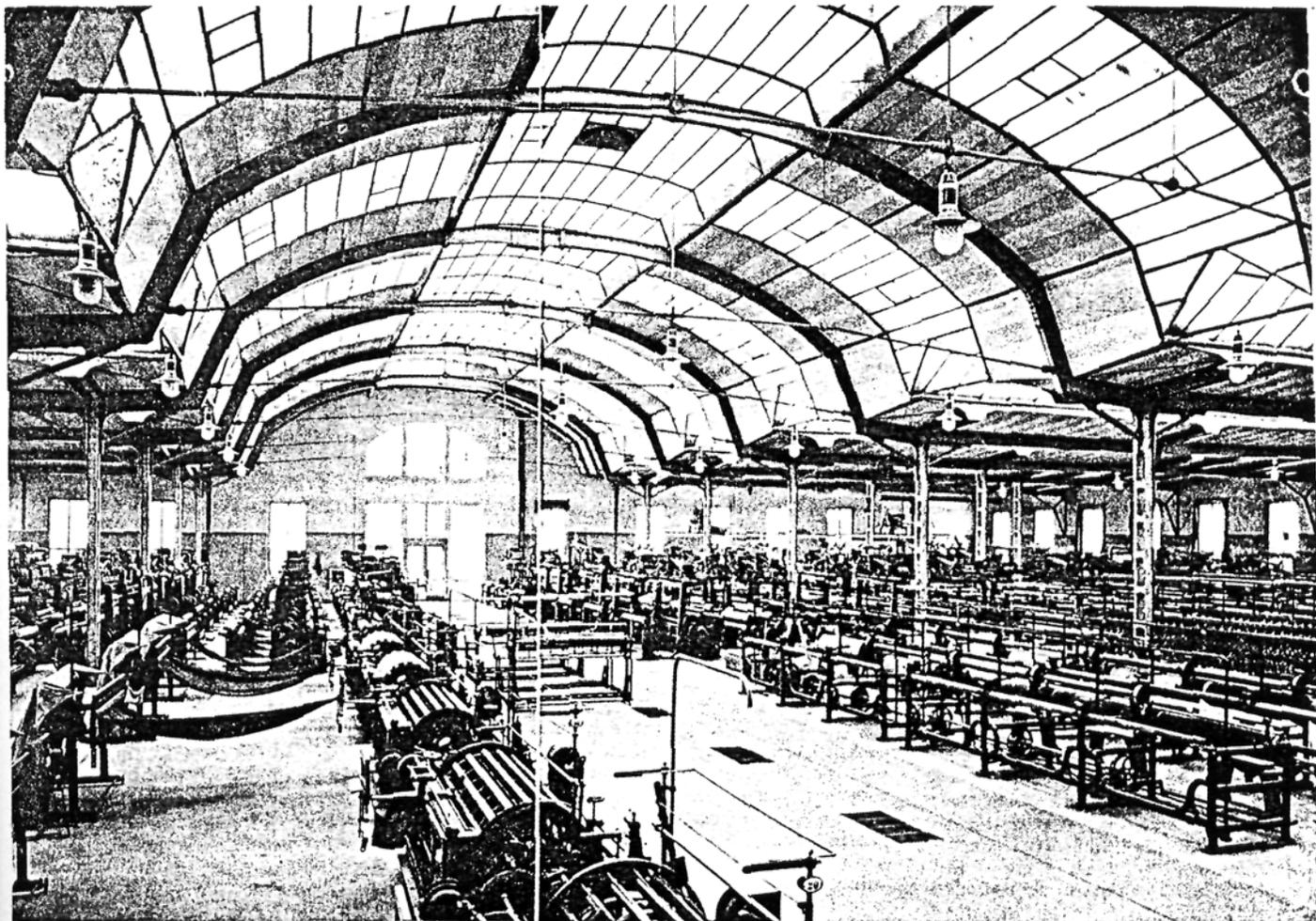
Hermann Muthesius, Fábrica de tejidos de seda Michels & Cie en Nowawes, Potsdam. Hall de entrada y emplazamiento de la fábrica en el parque



Qué distinta impresión producen esas consideraciones de índole comercial-nacionalista de las inquietudes de Ruskin-Morris-Ashbee encaminadas a un nuevo y sincero trabajo artesanal, un trabajo artesanal en el sentido de la Edad Media, por no hablar de la exigencia de Morris de la necesidad de una revolución socialista. Una posible explicación de esa diferencia es que Inglaterra dominaba económicamente el mundo, mientras Alemania deseaba dominarlo. ¿Qué razones tenía un reformador inglés para ocuparse del mercado mundial? No debía preocuparse de ello puesto que el dominio inglés se daba por supuesto. Una segunda razón residía en el capitalismo monopolista, del que ya hemos hablado anteriormente. Y que tiene relación con el primer argumento. El capitalismo de libre competencia que comenzaba a desarrollarse en la época de Morris dejaba al trabajador únicamente una salida:

la revolución. Pero hemos visto que el creciente poderío económico alemán parecía alentar la posibilidad de otras salidas, según el símil que antes hemos utilizado de la "máquina de inducción electrostática": a mayor desarrollo económico mejores condiciones para el trabajador. Para los fundadores de la Werkbund existía además una razón primordial: hablaban "pro domo", querían demostrar que el arte no era un lujo, y que podía alcanzar, ante todo, un significado económico. Fritz Schumacher que pronunció el discurso de fundación en octubre de 1907, dijo que con la alegría puesta en el trabajo bien hecho se elevaba la calidad del producto. "el arte no es sólo una fuerza estética, es asimismo una fuerza moral. Y ambas, conducen a la más importante de las fuerzas, la fuerza económica". (2)

POSENER



Fábrica de tejidos de seda Michels & Cie. Talleres.

Este es un discurso muy interesante. Y debemos adentrarnos en sus detalles: la fuerza económica es la más importante, y puesto que la Werkbund quería servir a la más importante de las fuerzas, la económica, la industria a la que aquí nos hemos referido debía prestar una atención complaciente a la Werkbund. Algunos críticos marxistas de nuestra época han ido demasiado lejos al afirmar que la Werkbund fue el agente que provocó el desarrollo de la industria alemana, o incluso que fue una criatura creada en el interior de esa industria por determinados grupos. Porque, estos empresarios, como dice por ejemplo Chup Friemert, querían ahorrar material. El ornamento era un derroche de material. Y querían, por tanto, librar a sus objetos del manto de las formas ornamentadas en que aparecían aquellos envueltos. Necesitaban artistas que les proyectasen con

formas sencillas, sobrias, sin apenas derroche de material. Pero lo cierto es que un objeto ornamentado no tiene por qué necesitar más material que uno no ornamentado. Con frecuencia la industria puede ahorrar material utilizando moldes o troqueles, y cuando aparece un objeto ornamentado no existe ninguna diferencia; con una fabricación de tales características siempre se ahorra material. La idea de que el ornamento requiera tanto material resulta sobre todo un poco cómica. Si uno lee a Friemert recibe la impresión de que todos los objetos anteriores a 1900 estaban dotados de una carga ornamental tremenda. (3) Lo que naturalmente no es cierto. Una concepción materialista tan grosera no alcanza a explicar el interés que la industria tenía en la Werkbund.

Porque si existió ese interés, éste estribó fundamentalmente en el hecho de que la industria se

POSENER

dio cuenta de que la nueva forma alemana podía llevar una etiqueta de calidad y que podía asimismo aprovechar su experiencia para aplicarla a la fabricación de artículos que poseyeran valor estético.

Llegados a este punto, debemos preguntarnos: ¿de qué magnitud fue el interés que la industria manifestó por la Werkbund? En la Werkbund estaban, ya lo hemos dicho, algunos industriales que eran industriales preocupados por las cuestiones artísticas, industriales del arte ("Kunstindustrielle"). Existió además por la misma época de su fundación -en 1907- una gran empresa, una empresa multinacional, la AEG que llevó a la práctica las ideas de la Werkbund confiando a Peter Behrens el diseño de todos sus productos. Peter Behrens, el pintor y arquitecto, que se hizo conocido por su participación en la construcción de la colonia de artistas de la Mathildenhöhe en Darmstadt (1901) y que dotó a los productos de la AEG de una impronta característica: desde la composición tipográfica de sus carteles publicitarios, hasta el proyecto de las fábricas de la compañía y las colonias de viviendas de sus trabajadores. Pero la AEG no perteneció a la Werkbund. Y Peter Behrens obtuvo ese encargo, un encargo excepcional, de hecho nada común (no conozco otro similar), por así decir, solo 5 minutos antes de que la Werkbund se fundase. Hubo, por tanto, grandes industriales que siguieron concepciones que estaban muy próximas a aquellas que se siguieron en la Werkbund. La AEG ya había encargado, unos años antes, la construcción de su edificio administrativo a Alfred Messel, el mismo arquitecto que había construido para la empresa Wertheim los grandes almacenes situados en la Leipzigerstrasse (Berlín). Los empresarios más inteligentes se servían del arte como elemento publicitario, como señal de su pujanza y de su gusto. Si se trataba de construir fábricas como instrumentos de la reforma capitalista, se construían naves industriales espaciosas, claras, aireadas, pensando en los trabajadores. La manía por la luz llegó tan lejos que a veces se construían las cubiertas de las naves enteramente de cristal, como puede apreciarse en la sala de montaje de la AEG en la Brunnenstrasse.

Empresarios como los Rathenau, padre e hijo, Emil y Walther querían que sus trabajadores, en

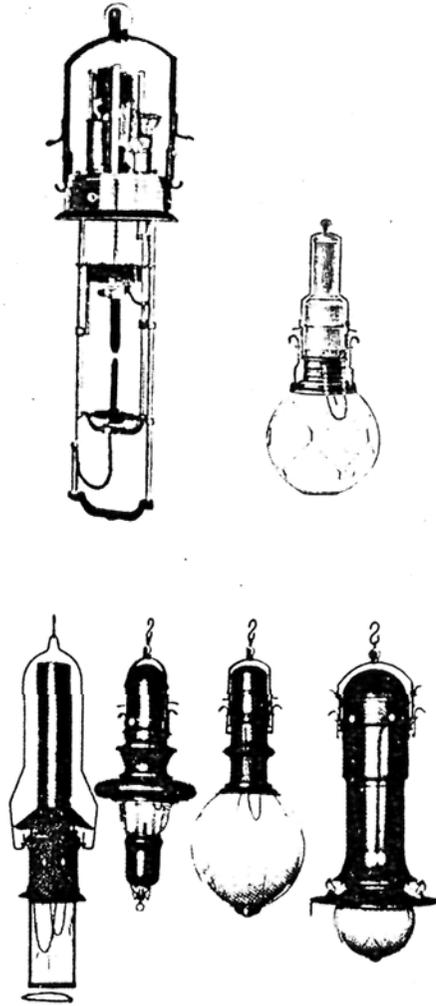
efecto, se sintieran orgullosos de su fábrica, la AEG. En las revistas de arte de la época se denominaba a la fábrica de turbinas (Turbinenfabrik), la catedral del trabajo. Por ejemplo, el visitante entraba en un edificio como la fábrica de tejidos de seda (Seidenweberei) Michels und Cie en Nowawes (Potsdam), de Muthesius, a través de un suntuoso vestíbulo, a modo de gran sala, de mármol, cubierto por un techo abovedado de cristal: en torno a ese espacio se agrupaban los espacios de la dirección. Pero si el visitante ascendía la escalera de dos tramos, una escalera muy cómoda y acogedora, se encontraba inmediatamente ante un frente enorme, completamente acristalado, cubriendo la totalidad de la altura de esa planta, sin divisiones intermedias, y que invitaba, como un mirador, a observar y formarse una idea clara de la nave industrial de la fábrica. Es una concepción muy típica de la época. Tanto la suntuosidad de los espacios de dirección, como ese otro aspecto vienen a decir: "¡Mirad, en espacios como esos se elaboran para vosotros los tejidos de seda!", pero también vienen a significar: "Así son los lugares donde trabajan nuestros obreros". Esa fue, probablemente, la nave industrial, la "Fabrikhalle", más espaciosa, impresionante y bella de la época. Representaba ya el concepto de "usine verte" del que Le Corbusier hablaría más tarde: estaba situada en un gran parque. También es algo típico; incluso puede decirse que era una "usine palais", tenía la forma de un palacio en estilo inglés "georgiano". Realmente no producía el efecto de ser un edificio de proporciones y aspecto muy fabril, porque precisamente era un edificio del que el obrero tenía que sentirse orgulloso y, si no me equivoco, realmente lo estaba. Y para la empresa el edificio de la fábrica constituyó también algo que la dio prestigio, como ocurrió con la fábrica de turbinas y las demás fábricas de la AEG construidas por Behrens. El mismo Behrens escribió en la revista "Die Reklame" un significativo artículo acerca de como la forma de una fábrica contribuía a reforzar el prestigio de cualquier firma y a ampliar considerablemente la publicidad de la misma, mucho más que los anuncios: la gente las vería y diría: "¡Ah, pero si parece una catedral del trabajo, un palacio del trabajo!" Porque eran fábricas dotadas de un carácter solemne y, al mismo tiempo, luminosas, higiénicas y que invitaban a trabajar agradablemente.

POSENER

Hubo ideas de la Werkbund dentro de la industria, puesto que ésta se aprovechó del trabajo proyectual de los arquitectos de la Werkbund como Behrens, Muthesius, Gropius y otros. Incluso, un encargo tan sorprendente como el que he citado, dado por la AEG a Behrens, como director de diseño de los productos de la compañía, que abarcaba en sí todos los aspectos del mismo, desde las lámparas hasta las tiendas de la empresa. Lo verán en las imágenes. Se hubiera podido llamar por aquel entonces a Peter Behrens algo así como "Mr. Werkbund". La industria tenía puesto todo su interés en la realización de la "buena forma". En esto, críticos marxistas como Sebastian Müller tienen razón (4). Pero no es cierto que la Werkbund siguiese las directrices de la industria, de las casas comerciales o de los bancos. Desarrolló un tipo de actividades que hizo posible su ligazón con un "empresariado ilustrado". Utilizo precisamente esta expresión para establecer un parangón con el famoso término "absolutismo ilustrado" del siglo XVIII, cuyo representante más importante fue Federico de Prusia: "Absolutisme illustré". De ahí la famosa frase del rey: "Yo soy el primer servidor de la nación". En el mismo sentido un personaje como Emil Rathenau podía haber dicho: "Yo soy el primer servidor de las gentes de la industria (y naturalmente también de su clientela)". Por lo tanto se trataba de un "capitalisme illustré", de un capitalismo ilustrado ("ein aufgeklärtes Unternehmertum"). La Werkbund, a su manera, consiguió logros que posibilitaron su estrecha relación con tales industriales.

Hemos leído hace un momento algunas líneas de la intervención de Schumacher en la reunión de fundación de la Werkbund (Munich, 1907). Permítame ahora leerles el párrafo completo. Es cierto que ya lo hice la semana pasada, pero deseo volver sobre ello. Resulta un conglomerado de ideas curioso y muy propio de la época. Comienzo un poco antes:

"Del imparable desarrollo económico y técnico de nuestra época se deriva un gran riesgo que puede minar las raíces de la existencia misma de las artes aplicadas, el riesgo de la separación espiritual entre quien realiza y quien crea. No es posible ignorar este peligro, ni es posible eliminarlo de la faz de la tierra mientras exista la industria; se debe por tanto tratar de superarlo, soldando la

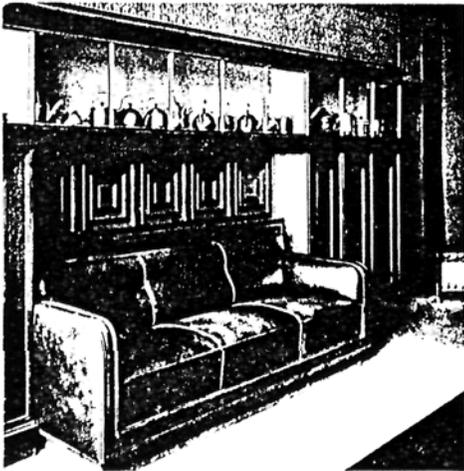


Arriba, lámpara de arco abierta, lámpara de arco con casquillo cilíndrico desnudo.

Abajo, lámparas de arco AEG, primeros modelos, Flamenco-, Intensiv-, lámpara de arco con llama de Peter Behrens.

fractura que se deriva de ello. Esta es la gran meta de nuestra asociación. Si el arte se une fraternalmente con el trabajo de un pueblo, entonces las consecuencias no sólo son de naturaleza estética. No se trabajará únicamente para las personas de sentimientos delicados, a las que desagradan las disarmonías exteriores: no, el efecto se extenderá más allá del círculo de las personas de buen gusto, extendiéndose antes que nada al círculo de aquéllos que crean y llegando hasta el de los mismos trabajadores que producen la obra. Si el aliento vital del arte ha de expresarse de nuevo en sus acciones, se reforzará entonces también su sentimiento de la existencia y, al mismo tiempo, se reforzará también su capacidad

POSENER



Arriba, diseño de portada para un prospecto de ventiladores, Peter Behrens hacia 1908.
Abajo, tienda AEG.

creativa. El que haya tenido algo que ver, como creador, con quien trabaja, reconocerá esta experiencia como una de las más bellas de su profesión. Tenemos que reconquistar la alegría en el trabajo, lo que coincidirá con la elevación de su calidad. Porque el arte no es sólo una fuerza estética, sino también ética; una y otra conducen, en última instancia, a la más importante de las fuerzas: la fuerza económica (...) (5)

Schumacher reconoce que la industria supone un riesgo, y que desde luego existe un riesgo inevitable en las raíces de la misma existencia de las artes industriales. Así comienza ese fragmento. En

efecto, los inevitables desarrollos económico y técnico llevaron hasta las raíces de la vida industrial un peligro enorme. Y ese peligro, continúa Schumacher, reside en la separación intelectual entre el que crea y el que produce la obra. El primer punto de interés de sus palabras está en el hecho de que Schumacher encuentre tan importante ese peligro que atenta al fundamento mismo de la existencia de las artes aplicadas. En el fondo, como veremos, no habla más que de esta cuestión. Que es un concepto todavía propio de la escuela de Ruskin, de la de Morris, de la de Ashbee. También del movimiento Arts-and-Crafts. Idea que tuvo su cabida en la Werkbund y se continuó en ella. En este punto desearía introducir un pequeño apunte: indicar la diferencia existente entre el Arts-and-Crafts y la "Deutscher Werkbund". La diferencia estribó precisamente en que la Werkbund consideró la industria desde un punto de vista positivo, mientras que el Arts-and-Crafts no lo hizo. Lethaby afirmaba todavía alrededor de 1900, probablemente en la época en que la Werkbund ya se había fundado, que temía y odiaba el carácter de las máquinas. ("Ich fürchte und hasse das Maschinenwesen"). Esto jamás lo hubiese llegado a decir tan fácilmente ningún miembro de la Werkbund. No se odiaba, ni temía ya a las máquinas, ni el carácter de éstas. En todo caso se llevaron a cabo ideas, reflexiones, en la dirección de procurar sustraerse mejor a las consecuencias nocivas que la máquina había producido hasta entonces. Les he leído hace ocho días una cita de Muthesius de 1903, en la que él dice, exactamente, todo lo que la máquina puede hacer en primer lugar, pero todavía de mala calidad; en segundo lugar, una gran máquina debe producir sin interrupción para que su coste sea amortizable: tanto lo que resulta necesario para la gente, como lo que no. Y se hacen "necesarios" porque los productos de la máquina son más baratos. Son baratos porque se presiona al trabajador que debe trabajar siempre más rápidamente. Si se presiona al trabajador se le impide justamente la única y verdadera satisfacción humana, que consiste en sentirse orgulloso de un trabajo auténtico, bien hecho. Los trabajadores debían volver a su casa con la triste sensación de que habían malgastado diez horas (o las que fueran entonces) pegados a la máquina, y que lo que producía ésta era basura. Hoy día, esta situación prácticamente no ha cambiado. Por supuesto que existen produc-

POSENER

tos de calidad, pero una gran parte de la producción industrial actual carece de valor y de sentido. Algunas personas de entonces ya apreciaban esto. Muthesius era de la opinión de que ese estado de cosas podía cambiarse precisamente a partir de la utilización de la máquina; se podía hacer trabajar a las máquinas de una manera "adecuada", por decirlo con palabras de hoy. El resultado sería "la forma objetiva desprovista de ornamentación" ("die ungeschmückte Sachform").

Entre la forma objetiva desprovista de ornamentación y la así denominada pura forma funcional, que más tarde Hugo Häring introdujo de nuevo en el debate como "resultado formal" ("Leistungsform"), existe una diferencia: Muthesius no era en absoluto de la opinión de que un objeto que cumplía bien una función fuese "eo ipso" -por ello mismo-, bello: de que la belleza fuese, por expresarlo matemáticamente, una función de la función. No era de ninguna de las maneras de esa opinión. Creía únicamente que la máquina "favorecía" las formas sencillas, y que tales formas poseían un atractivo especial. Las consideraba incluso artísticas. Naturalmente que es digno de ser resaltado que la misma persona que dos páginas antes escribe que el arte es "privilegio exclusivo de la mano del hombre", aprecie lo "artístico" en lo que procede de la máquina. Precisamente habla entonces de que cualquier obra producida por aquella se puede "calificar sin ambages como artística". Es una contradicción y, al mismo tiempo no lo es. Porque lo cierto es que resulta difícil sentirse cercano a un concepto como el de "estética maquinista". Aquella época estaba implicada en reflexiones acerca de las artes aplicadas y la ornamentación. Se apreciaba como artístico de hecho sólo el trabajo manual. Hasta tal extremo que un hombre como Van de Velde, que en 1895 había dicho que la industria reuniría a todas las artes bajo su égida y las conferiría un estilo común, veinte años más tarde, en el famoso debate de la Werkbund de julio de 1914, llegó a decir que se debía fomentar "la alegría y la fe de un trabajo lo más diferenciado posible" y las cualidades de toda habilidad individual. Puede decirse a tenor de esa idea, que en 1914 él volvió a Morris, Ashbee, Ruskin. Era muy difícil para esa época tomar en consideración una estética tan peculiar como la que se desprendía de los productos de la máquina. De hecho, ese fue el mérito de

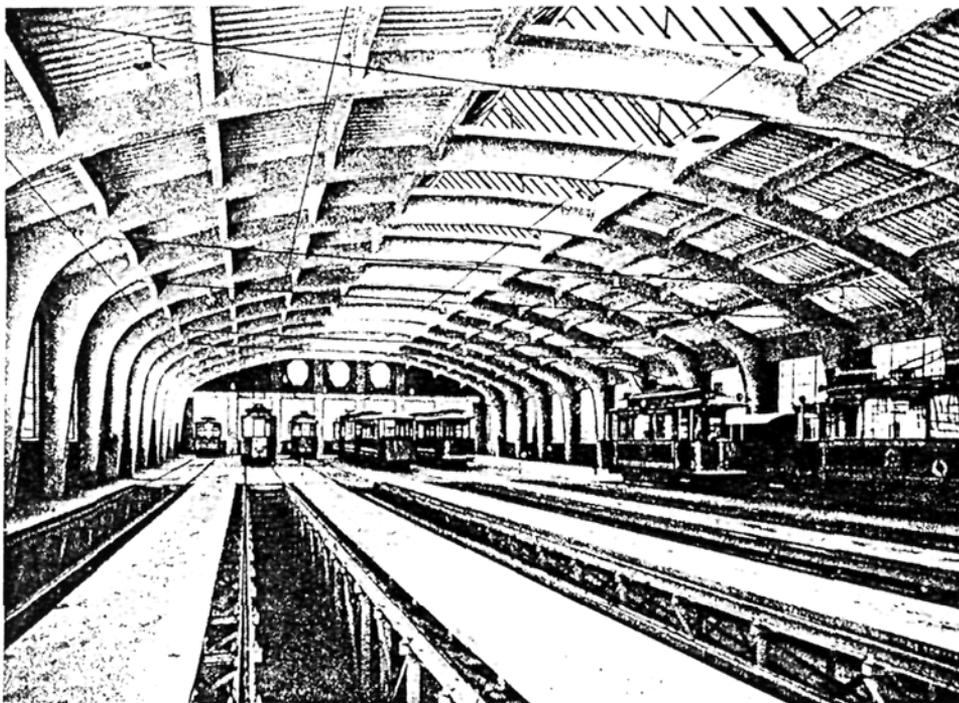


Peter Behrens, pequeña colonia de casas en hilera de la AEG, Berlín-Obershönweide

personajes como Muthesius, que posibilitaron el debate sobre una tal estética. Fundamentalmente ese fue el estímulo principal que dio pie a la fundación de la Werkbund. Pero el discurso de fundación de Schumacher al que, si me permiten, debemos volver todavía un momento, no habla en modo alguno de esa cuestión. Schumacher habla de un "extrañamiento entre el espíritu que concibe y el que realiza". ¿Pero se puede hablar en propiedad de ello? Además debió decirse que ese extrañamiento ya existía en la arquitectura desde el Renacimiento, desde que el cantero gótico dejó de hacer cada capitel, tal como a él le agradaba hacerlo; desde que los arquitectos, que muy a menudo procedían de la pintura, dibujan planos y exigen que el artesano los ejecute exactamente igual: precisamente este estado de cosas era el que quería cambiar Ruskin. Porque la separación de que habla Schumacher, no es la separación entre el espíritu del que concibe y del que ejecuta, se trata más bien de la separación entre el espíritu del que concibe y el del que da forma al objeto. Y si se quiere superar ese distanciamiento se llega a trabajar de otra manera totalmente distinta: se llega al concepto de "industrial design".

De hecho, la Werkbund fue la primera asociación, el primer núcleo que tomó en consideración, como tarea primordial, el diseño industrial ("industrial design"). Sin embargo, Schumacher no va bien encaminado cuando habla de la acción del arte extendiéndose desde el círculo de los que conciben al círculo de los mismos trabajadores, de los que producen la obra, porque realmente el trabajador ya no crea la obra. Porque yo no sé si a él le ayuda más en su trabajo la idea de que el automóvil terminado, al que únicamente ha contribuido

POSENER



Hangar de tranvías, Köln-Merheim

poniendo determinadas tuercas, presente un bonito aspecto. Realmente no lo sé, pero puedo pensar que a los trabajadores les gustaba mucho, por aquella época, por ejemplo, una maquina de coser magníficamente ornamentada. Schumacher habla de que el arte que proviene del trabajo "creativo" vivifica y acrecienta su sentimiento de existencia y con ese sentimiento de existencia su fuerza productiva. De acuerdo, pero ¿ con qué tipo de trabajador se relacionó Schumacher como "creador"? Debo pensar que con ebanistas, con albañiles de la construcción quizás, con cerrajeros. Por lo tanto se alude a un muy reducido ámbito de trabajadores, de gentes, que en realidad no son ni artesanos, ni obreros. Schumacher generaliza esa experiencia tan singular. Ese, señoras y señores, es el problema de la Werkbund. Pero yo creo que los fundadores de la Werkbund no fueron conscientes de ello. Opinaban, totalmente en serio, que se elevaba el sentimiento de existencia del trabajador si "en su actividad introducía el aliento vital del arte". Y si se les hubiera reprochado a los fundadores de la Werkbund que el obrero también encontraba muy bella la máquina de coser profusamente ornamentada, hubieran respondido que se debía educar al trabajador y que la "forma bella",

el producto de la máquina, conformado según las características de la máquina, efectuaría por sí mismo una parte de esa labor de educación.

La gente de la Werkbund estaba pensando en el artesano artista y sin embargo hablaba del trabajador. ¿ Era una ilusión? ¿ Era el influjo que perduraba aún de la escuela de Morris? ¿ Era una equivocación? ¿ O un encubrimiento de la realidad? Un poco de todo. Pero era algo totalmente inconsciente. No sabían que se enmascaraban algunas cuestiones de aquella. A pesar de ello, de sus errores, la Werkbund pudo ofrecer a la Industria sus servicios: elevación del sentimiento de existencia del que trabaja, por medio del arte. Por consiguiente, aumento de la capacidad de producción.

"Debemos recuperar la alegría en el trabajo. Lo que traerá como consecuencia una mejora de la calidad".

Por decirlo en dos palabras: la eficacia merced a la alegría en el banco de trabajo. Esa es en resumidas cuentas la idea. Industriales como los Rathenau, padre e hijo, no lo vieron del todo así.

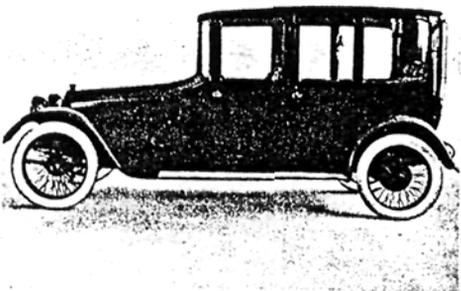
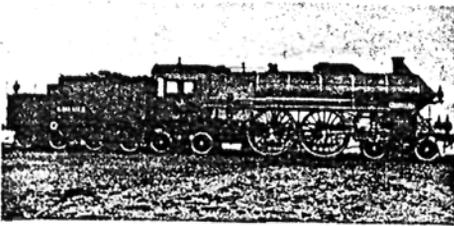
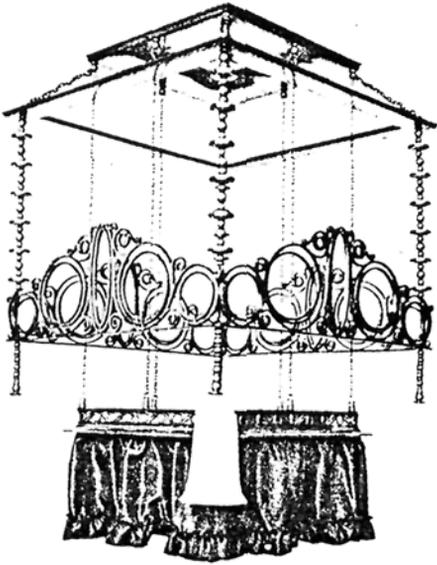
POSENER

También querían, desde luego, que el obrero pudiera sentirse orgulloso del producto que fabricaba. Pero sabían que se trataba de una "transposición", que el resultado que se podía conseguir haciendo intervenir el arte de manera directa, no es posible en un proceso de trabajo industrial. Fue la gran equivocación de la Werkbund, que no compartieron los industriales que se interesaron por sus actividades. Para ellos un factor primordial era la buena calidad, a la que era inherente la buena forma. Pero más importante para ellos que la buena forma era, en todo caso, el buen estado

de su fábrica y que además presentase un aspecto atractivo, que el horario de trabajo fuese soportable, que los salarios fueran lo suficientemente elevados y, sobre todo, que los trabajadores pudieran disponer de casitas con jardín en las proximidades de la fábrica. La unión entre Werkbund e industria descansa, por lo tanto, al menos en parte, en un equívoco.

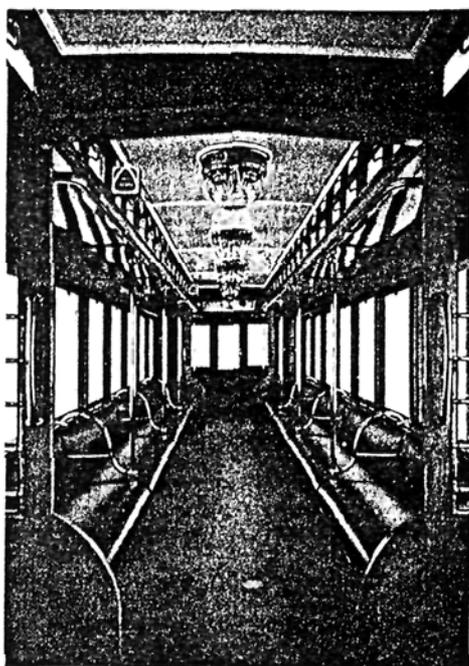
¿Cómo fue de estrecho ese enlace? ¿Fue de gran magnitud el éxito industrial de la Werkbund? Son aspectos que se han sobrevalorado. Y los sobrevaloraron sobre todo los críticos marxistas contemporáneos. Tampoco olvidemos que además también hubo otros como Paul Schultze-Naumburg, Paul Ludwig Troost, Heinrich Tessenow, es decir, hombres que actuaron dentro de la idea del trabajo artesanal en el sentido que entendía el Arts-and-Crafts. En la Werkbund desarrollaron su actividad muchas personas que se dedicaban a las artes aplicadas, pintores y escultores que operaban en esa línea. Si ojean ustedes los anuarios que publicaba, apreciarán que se presentan en ellos las obras de la arquitectura más moderna: las fábricas de Behrens, Muthesius, Gropius... y muy pocas viviendas unifamiliares, lo que es algo totalmente consecuente.

Gropius presentó en ellos la construcción americana de silos, catalogándola de "arquitectura industrial", y afirmando que era aun mejor que la alemana. También encontrarán en los anuarios las famosas lámparas de arco voltaico, diseño de Behrens, los automóviles de Neumann, el zepelín de Pankok, locomotoras, acorazados, transatlánticos. Cubiertos y servicios de mesa de Van de Velde, Behrens y otros, muebles modernos, de calidad y algunos de no tanta calidad. Anuncios, carteles, caracteres de imprenta. Tantos como quieran. Continúen hojeando los anuarios y aparecerán un montón de objetos de artes aplicadas de muy diferente calidad. También obras de arte "puro", que uno podía pensar que no pintaban nada al lado precisamente de los demás trabajos mencionados, pero que se aceptaban como obras propias del quehacer de la Werkbund. Uno no debe perder de vista esto. Debe tener en cuenta la época de Guillermo II en su conjunto. El "wilhelminismus" con su grandioso impulso de modernidad, atemperado por doquier merced a ese "capitalismo ilustrado" de que hemos hablado; con su



Arriba, Peter Behrens, lámpara de habitación de caballeros
En medio, locomotora de los talleres Maffei, Munich
Abajo, Ernst Neumann, automóvil

POSENER



Alfred Grenader, vagón de metro

gusto al mismo tiempo, por los objetos artificiales, por lo "Kitsch" más o menos agradable: angelitos y animales de plástico, caballos de Fritz Erler con las pezuñas forradas de gruesa piel, vidrios pintados, figuras de plástico simbólicas. Si se ha conocido esa realidad, uno puede, a pesar de todo, ver ese período como una unidad. A esa unidad la denominé en cierta ocasión el "compromiso guillermino": un compromiso para la reforma, que tuvo que aceptar ésta dentro del marco de un capitalismo firmemente empeñado en conseguir sus objetivos. El capitalismo que el mundo había conocido hasta entonces, y que aceptó aquella reforma abiertamente y de buen grado. Esa fue la grandeza y, al mismo tiempo, la servidumbre de ese capitalismo. Pero pasemos ahora a ver las imágenes.

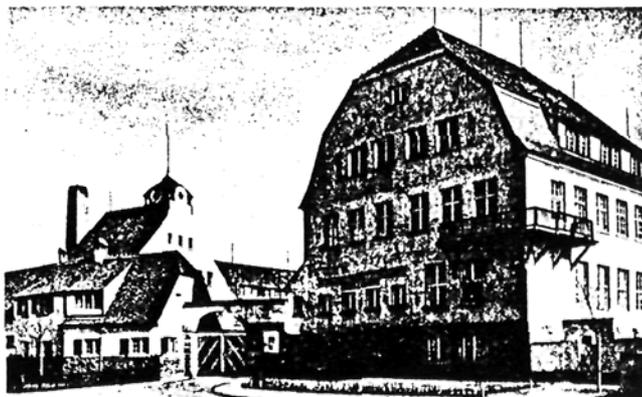
La fábrica de turbinas -Turbinenfabrik-, aquí en Moabit (Berlín) que, gracias a Dios, todavía se mantiene en pie, una obra muy característica de Behrens para la AEG; la gran fachada de la fábrica en la Voltastrasse. Y también, dentro de este conjunto, la extraordinaria y valiosa doble nave industrial, que se encuentra rodeada de edificios de oficinas. Constituyen ejercicios arquitectónicos muy difíciles, que Behrens resolvió de forma muy original e interesante, y que suponen además típicos reclamos publicitarios de Behrens para la AEG.

Las famosas lámparas de arco voltaico, sobre las que escribió entonces un interesante artículo crítico un hombre llamado Heinrich Pudor, que se hacía llamar Heinz Scham (Scham, pudor en alemán, N. del T.) debido a su nacionalismo. En su trabajo, Pudor demostraba que esas lámparas, en el fondo, eran también objetos artísticos, en absoluto "formas funcionales". (6)

El mismo Peter Behrens realizó también lámparas "de estilo" para "habitaciones de burgueses ricos". Lo pueden ver: cómo la misma persona, incluso la misma Werkbund, desarrollan su actividad siguiendo ambas tendencias, la industrial y la de las artes aplicadas u oficios artísticos. Lo encontramos a veces en una misma persona.

Esta otra imagen que les presento es la fábrica Fagus de Gropius, que fue alumno de Behrens y su colaborador, una obra realmente excepcional para su época. También tenemos una central eléctrica en Bad Nauheim, de un arquitecto de la administración de Hesse, cuyo nombre ya no se conoce. Me parece un edificio industrial muy bueno, aunque algo romántico.

La siguiente imagen es una cochera para tranvías en Colonia-Merheim, una nave de hormigón muy bonita. También podemos ver un vagón-comedor de tren, diseñado por August Endell. Estas imágenes y las siguientes están sacadas del Anuario de la Werkbund de 1916 dedicado al tráfico ("Der Verkehr"). Existen también en los anuarios de la Werkbund trabajos de otros arquitectos que no fueron miembros de la asociación. Tenemos igualmente un vagón de metro en Berlín de Alfred Grenader. Un interior de barco, proyectado por



Richard Riemerschmid, fábrica de los "Deutschen Werkstätten für Handwerkskunst" en Hellerau, Dresde

POSENER



Fritz Erler, ilustración de cuento de hadas

Bernhard Pankok que fue conocido como uno de los mejores artistas del Jugendstil. Los famosos proyectos de automóviles de Ernst Neumann, un genuino diseño industrial. Los anuarios de la Werkbund llegaron a publicar incluso imágenes de locomotoras.

Pero no deben ver esas imágenes con los ojos de una persona que conoce lo que significó la Bauhaus. ¡Deben pensar, en cambio, en la época de los fundadores (Gründerzeit) y en el Jugendstil!

La fábrica de muebles de Karl Schmidt en Hellerau, en los alrededores de Dresde -del arquitecto Richard Riemerschmid-, se denominó "Talleres alemanes para la producción artística de artesanía" ("Deutsche Werkstätten für Handwerkskunst"). El

nombre constituye ya en sí mismo un programa y, probablemente, en el fondo, un programa todavía propio del Arts-and-Crafts. Cuando Muthesius presentaba muebles de Hellerau en una conferencia, los llamaba "muebles industriales de Dresde", porque aquélla fue realmente una fábrica de muebles, aunque tenga el aspecto de la gran casa de un hacendado: de carácter rural, en consonancia con las ideas del movimiento "Heimatschutz", representado por Schultze-Naumburg y sus correligionarios. También este movimiento estuvo muy próximo a la Werkbund. Comparen esa fábrica de Riemerschmid, en Hellerau, con la fábrica Fagus de Gropius, y tendrán ante sus ojos los dos aspectos tan distintos de la Werkbund.

Porque estamos hablando también de aquel otro

POSENER

aspecto que no es el progresista, a propósito de un par de ejemplos que les he presentado, pertenecientes al aspecto más puramente "Kitsch" de la Werkbund: los cuadros con tema de cuentos de hadas de Fritz Erler, por ejemplo. En efecto, señoras y señores, la Werkbund también produjo ese "tipo" de arte antes de 1914.

He hablado hasta ahora de lo que denomino el compromiso "Wilhelmínista": una reforma que tiene sus límites dentro de lo que es una fase de capitalismo monopolista. Por un lado existió, en efecto, un deseo de reforma; por otro, también de determinadas limitaciones. Hablé de la grandeza y servidumbre del capitalismo, y aunque pueda extrañar, también de su grandeza. Pero la historia nos da la razón, si se observa en el capitalismo monopolista de los años anteriores a la guerra de 1914, el mayor peligro que hasta entonces había arrostrado el mundo. La historia nos da la razón si se ve en sus avispados protagonistas, los industriales sin escrúpulos y sus reformas, el intento de interferir en el movimiento obrero y contener su creciente y específico poder. Todo esto es cierto, los mismos empresarios y sus apologistas lo confesaron sin ningún disimulo. Porque estaban convencidos de que su poder era bueno. Pero debe uno guardarse de ver en la actitud de gente como los Rathenau, padre e hijo, una ideología encaminada exclusivamente a consolidar su poder. Si ellos deseaban la reforma, lo hacían también por su propia voluntad. Y si querían aceptar las formas de la Werkbund, también lo hacían por eso, no sólo por los beneficios que les pudiera reportar el buen diseño alemán y la estética de los productos comerciales. Eran, muy a menudo, gente instruída, erudita, amante de los libros, del buen gusto, del arte, de la música. La educación que sus padres les procuraron, había producido esa consecuencia. El ambiente familiar había cuidado de todos aquellos aspectos. El deseo de la forma objetiva, sencilla, nueva, de la forma de la Werkbund, fue un deseo ampliamente difundido entre la burguesía alemana. En esos círculos, también se consideraba de "buen tono" prestar atención a lo que se dio en llamar "la cuestión social". Y a los dueños de las fabricas les incomodaba, pero asimismo tenían buenas razones para ocuparse activamente del problema, como lo hizo la AEG, construyendo colonias (Siedlungen) de obreros y clubs de trabajadores. Pensaban que con

el curso del tiempo la cuestión social se resolvería pacíficamente sin que se tuviera que llegar a cambios profundos de la sociedad y, por supuesto, sin necesidad de una revolución: con el discurrir del tiempo. Aquí tocamos el que fue punto esencial y, a la vez, punto débil de esa sociedad desarrollada. Pensaron que tendrían tiempo pero, sin embargo, sabían muy bien que no lo tendrían, que el poder que habían construido empujaba a un conflicto de intereses. Deseaban ver en esa confrontación únicamente una solución de continuidad. Porque, una vez que los cañones hablasen, ¿quién podía decir lo que entonces sucedería?

NOTAS

1. MUTHESIUS, Hermann; "Die Zukunft der Deutschen Form" (El futuro de la forma alemana), 1915. Resumen en Julius Posener, *Anfänge des Funktionalismus* (Comienzos del funcionalismo). Berlin-Frankfurt-Viena, 1964. pág. 41/42.
2. Los precedentes que condujeron a la fundación de la Werkbund y la sesión de constitución de la misma, se recogen en Hans Eckstein, *50 Jahre Deutscher Werkbund* (50 años de la Werkbund alemana).
3. FRIEMERT, Chup; "Der Deutsche Werkbund als Agentur der Warenästhetik in der Aufstiegsphase des deutschen Imperialismus" (La Werkbund alemana como agente de la estética industrial en la fase de ascenso del imperialismo germano) en *Warenästhetik. Beiträge zur Diskussion* (Contribución a la discusión), editado por W.F. Hang, Frankfurt del Meno, 1975, pág. 177-230
4. MÜLLER, Sebastian; *Kunst und Industrie* (Arte e industria), Munich 1974.
5. Resumen del discurso de fundación de Schumacher, octubre 1907, Munich. En Julius Posener, op. cit. pág. 22.
6. PUDOR, Heinrich; "Die Schönheit der Bogenlampe" (La belleza de la lámpara de arco voltaico), en *Berliner Architekturwelt*, año 13 (1910), pág. 295 y ss. Sobre Pudor cf. Frecot Janos, Johann Friedrich Geist, Diethard Kerbs: *Fidus. Zur ästhetischen Praxis bürgerlicher Fluchtbewegung*, Munich, 1972, pp. 18-50.

Traducción del alemán de José Manuel García Roig.
Nota: esta traducción no comprende el texto original completo.