

EL DISEÑO Y EL DEBATE INTERNACIONAL SOBRE ESTA DISCIPLINA EN EL PRIMER CUARTO DEL SIGLO XX

Raquel Pelta Resano

Universidad de Barcelona

Hacia 1900, el mundo occidental se encontraba en la recta final de la Segunda Revolución Industrial, cuya existencia la mayoría de los historiadores sitúa entre 1850-1870 y 1914. En un momento de racionalización productiva y de aplicación en las empresas de grandes economías de escala, un buen número de significativos pensadores, artistas, políticos y reformistas sociales continuaron los debates, iniciados ya en el siglo XIX, sobre las consecuencias sociales de dicha Revolución. El diseño, un campo todavía joven y muy vinculado, desde entonces, a la industria, fue un territorio en el que también se reflejaron dichos debates y en el que se discutieron una serie de cuestiones que han sido cruciales para la evolución histórica de la disciplina; este artículo se centra en algunas de las principales.

PRODUCCIÓN ARTESANA VERSUS PRODUCCIÓN INDUSTRIAL

Durante el primer cuarto del siglo XX, uno de los debates con mayor incidencia en la posterior evolución del diseño como disciplina profesional fue el de producción artesana frente a producción industrial.

Procedente de la centuria anterior, tuvo sus especificidades pero puede considerarse que fue una continuación del comenzado con la Revolución Industrial, cuando el rápido desarrollo de la producción mecanizada se percibió como el origen de un declive de la cultura y del gusto y como una pérdida de la espiritualidad en la creación artística.

Estas percepciones alimentaron las opiniones negativas repetidas, desde la Exposición Universal de Londres de 1851, sobre la inadecuación formal de unos objetos que, fabricados industrialmente, querían simular una realización artesanal y, para ello, se cubrían de un ornamento supuestamente artístico y, generalmente, historicista.

El proceso de industrialización provocó, a su vez, las primeras reflexiones críticas sobre el ornamento. Un antecedente de estas fue Gottfried Semper (1803-1879) quien en su obra *Wissenschaft, Industrie und Kunst: Vorschläge zur Anregung nationalen Kunstgefühls*¹, publicada en 1852, puso de relieve que los artistas eran habilidosos y creativos a la hora de dibujar y de modelar pero que no estaban formados como metalúrgicos, alfareros, tejedores u orfebres, de tal manera que el ornamento que creaban se confundía a menudo con el tema principal o no tenía relación alguna con el objeto.

Lo que Semper reprobaba era la distancia existente entre forma industrial y utilitaria y su ennoblecimiento por parte de los artistas «académicos» cuyas intervenciones generaban lo que él describía como un dualismo inapropiado del arte «ideal» y del diseño «aplicado»².

Pero, además de las ideas de Semper, el debate de comienzos del siglo XX sobre el impacto de la Revolución Industrial en el diseño, heredó las ideas de dos de los críticos de la producción mecanizada más influyentes de su tiempo: John Ruskin (1819-1900) y William Morris (1834-1896) (Figs. 1 y 2).

Ruskin percibió la industrialización como un peligro tanto para el consumidor como para el productor. En su opinión, el primero se encontraba en riesgo estético por la baja calidad de los artículos fabricados de manera masiva; el segundo, perdía la posibilidad de autorealización en el trabajo pues le sería arrebatada por las máquinas. Según Ruskin se necesitaba un trabajo satisfactorio para producir arte y para conseguirlo era preciso distanciarse de la máquina y regresar al trabajo artesanal, tomando la Edad Media como modelo.

Ruskin rechazó la mecanización, defendió la autenticidad de los materiales —genuinos y no imitaciones— y sostuvo que el trabajo artístico debía revelar el proceso de trabajo así como la interacción humana con el material. Asimismo, se manifestó en contra del ornamento excesivo y del historicismo, como también lo había hecho Semper.



Figura 1

William Morris, *Papel estampado Pimpernel, Morris & Co., detalle.*
962,50 x 57,50 cm., ca.1876. MNAD, CE22112.

Fotografía: Museo Nacional de Artes Decorativas, Madrid. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

Figura 2

William Morris, *Papel estampado Pimpernel, Morris & Co., detalle.*
962,50 x 57,50 cm., ca.1876. MNAD, CE22112.

Fotografía: Museo Nacional de Artes Decorativas, Madrid. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.



Por lo que se refiere a William Morris, como Ruskin, fue uno de los defensores de la producción artesanal e intentó revivirla no solo por motivos estéticos sino, también, por su trascendencia social. Sus ideas ejercieron una gran influencia en el movimiento *Arts & Crafts* cuyo momento culminante puede situarse en Gran Bretaña hacia 1880, con figuras tan destacadas como Charles R. Ashbee (1863-1942).

Aunque todavía dubitativo ante la mecanización, Ashbee fue consciente de que: «La civilización moderna está basada en la máquina y no hay ninguna forma racional de asistencia técnica, de patrocinio o de enseñanza artística que no reconozca esto.»³

En el texto *Craftsmanship in Competitive Industry*, publicado en 1908, afirmaba que las teorías políticas del momento en Inglaterra estaban determinadas por el factor económico de la maquinaria industrial. Sin embargo, en su opinión, estaba comenzando una nueva era política, con protestas contra el antiguo orden - como signos más evidentes - que ponían de relieve las consecuencias de una industrialización descontrolada y la necesidad de eliminar la mano de obra barata.

Asimismo, el autor destacaba que el movimiento Arts & Crafts había sido la protesta del individuo frente a ese sistema y que la intención de dicho movimiento era «volver a las realidades de la vida, al uso de la mano y del cerebro, del que la maquinaria industrial había privado a la mitad de la población».⁴

Ashbee cuestionó uno de los argumentos de quienes apoyaban la producción mecanizada y a gran escala: el de que esta era un sistema más económico que la producción manual o realizada en el seno de la industria doméstica. Los defensores de este planteamiento, señalaba el diseñador británico, aseguraban que las industrias grandes eran más competitivas; una afirmación que podía aplicarse a nivel nacional pero con la que los artistas y artesanos no estaban de acuerdo pues consideraban que el concepto de competitividad al que se referían aquellos no era necesariamente aplicable al conjunto de la sociedad.

Según Ashbee, a menudo se asociaba la producción a pequeña escala o artesanal con el producto de lujo y superfluo. Sin embargo, «la superfluidad cara y la superfluidad barata»⁵ para él eran «igualmente inútiles, igualmente un derroche» y, por ello debían ser eliminadas. Frente a la superfluidad, el movimiento Arts & Crafts significaba calidad, tanto del trabajo como de la vida del producto y del productor pues ambos aspectos debían tratarse como un todo. Los partidarios del Arts & Crafts no estaban interesados en producir para los ricos sino en la destreza técnica, las ideas, el tiempo y la experimentación; su misión era la de establecer un patrón de calidad y determinar lo correcto y lo incorrecto de los productos, que serían mejores si estaban hechos a mano pues este modo de producción permitía desarrollar el carácter y la inventiva de su creador.⁶

Para Ashbee, el lugar de la artesanía no estaba en la ciudad sino en el campo, lejos de «las influencias complejas, artificiales y a menudo destructivas de la maquinaria y

de la gran ciudad.»⁷ Una opinión que podría enmarcarse dentro del debate campo-ciudad que, también, se dio a finales del siglo XIX y comienzos del XX, no solo en el ámbito del diseño.

Pese a todo, el autor no se manifestó completamente en contra de la tecnología sino que abogó por su domesticación pues consideraba que la máquina era únicamente una esclava. Creía asimismo que había que establecer un control sobre las grandes industrias con el objetivo de arrancarles la producción creativa para dejarla en manos de los que practicaban un oficio.

...el artista debía estar comprometido con la sociedad y creyó que para cumplir con ese compromiso tenía que entrar en el campo de las artes y los oficios y desarrollar objetos para la producción seriada.

La postura de Ashbee fue en algunos momentos ambivalente como también lo fue la de Henry van de Velde (1863-1957), una de las figuras clave del Art Nouveau que, como señaló Hübner⁸, al igual que Morris defendió que el artista debía estar comprometido con la sociedad y consideró que para cumplir con ese compromiso tenía que entrar en el campo de las artes y los oficios y desarrollar objetos para la producción seriada.

En 1897 escribió que en su trabajo quería «evitar todo lo que no pudiera ser realizado en serie»⁹ o dicho en sus palabras: «Mi ideal sería tener mis proyectos ejecutados miles de veces, aunque obviamente no sin una estricta supervisión, porque sé por experiencia cómo un modelo puede deteriorarse pronto, a través de una manipulación deshonesto o torpe hasta que su efecto es tan inútil como el que estaba destinado a contrarrestar. Por tanto, solo puedo esperar conseguir que mi influencia se sienta cuando la actividad industrial esté más extendida, lo que me permitirá vivir al máximo lo que ha guiado mis creencias sociales; a saber, que el valor de un hombre pueda medirse por el número de personas que han usado y se han beneficiado del trabajo de su vida.»¹⁰ Van de Velde pensaba que la tecnología era un medio para que el arte pudiera llegar a toda la sociedad e intentó revitalizarlo desde una artesanía en la que debía estar integrada la tecnología.

Ashbee y Van de Velde son dos buenos ejemplos de como, a comienzos del siglo XX, la resistencia a la máquina comenzaba a disiparse pero, mientras esto sucedía, surgían propuestas como la de los Wiener Werkstätte (Talleres de Viena), fundados en 1903 por Josef Hoffmann (1870-1956) y Koloman Moser (1868-1918), - ambos miembros de la Secesión vienesa -, así como por el industrial y coleccionista Fritz Wärndorfer (1868-1939) que les proporcionó apoyo financiero.

Influidos por Ashbee y su Guild of Handicraft (Gremio de Artesanía), los Wiener Werkstätte trataron de hacer realidad algunas de las ideas de Ruskin y Morris. En un

texto publicado en un catálogo de 1905, en línea con los detractores de la producción seriada, continuaban con el debate producción en serie versus artesanía y aseguraban que: «El mal sin límites causado por la mala calidad de la producción de bienes masiva y por la imitación acrítica de los estilos del pasado, es como una ola gigante arrasando el mundo (....) La máquina ha reemplazado en gran parte a la mano y el hombre de negocios ha suplantado al artesano. Hay que intentar frenar este torrente que parece una locura.»¹¹

Precisamente para poner freno a ese torrente decidieron crear sus talleres que definían como «una isla de tranquilidad en nuestro país, cuyo objetivo en medio del zumbido alegre de las artes y los oficios, sería dar la bienvenida a todo aquel que profesa la fe en Ruskin y Morris.»¹²

«la utilidad es nuestra primera condición y nuestra fuerza debe estar en las buenas proporciones y en el adecuado tratamiento de los materiales. Nos esforzaremos en cuando parezca necesario en la creación pero no nos sentimos obligados a adornar a cualquier precio».

Su propósito era «crear una relación interna que uniera a público, diseñador y trabajadores así como producir artículos buenos y sencillos para el uso cotidiano» mientras aseguraban que su principio rector era la función: «la utilidad es nuestra primera condición y nuestra fuerza debe estar en las buenas proporciones y en el adecuado tratamiento de los materiales. Nos esforzaremos en cuando parezca necesario en la creación pero no nos sentimos obligados a adornar a cualquier precio».¹³

Los fundadores de los Wiener Werkstätte reconocían que no podían competir con el producto creado por la mano de obra barata que había tenido tanto éxito gracias a la explotación de los trabajadores. Por el contrario, consideraban que su deber primordial debía ser ayudar a estos a recuperar el placer en su tarea y generar las condiciones más adecuadas para que pudieran llevarla a cabo.

No obstante, al igual que Ashbee y Van de Velde, Hoffmann y Moser admitieron que bajo ciertas circunstancias, algunos artículos podrían hacerse de modo aceptable por medios mecánicos, siempre y cuando llevaran el sello de su fabricación.

Pero los Wiener Werkstätte no fueron los primeros ni los únicos en su género. Con parecidas inquietudes y una orientación similar, a finales del siglo XIX, ya habían surgido otros centros de creación y producción como los Vereinigte Werkstätten für Kunst im Handwerk (Talleres Unidos para el Arte en la Artesanía) - fundados en Munich en 1897 y luego en otras ciudades como Hamburgo, Bremen y Berlín -, los Dresdner Werkstät-

ten establecidos por Karl Schmidt (1873-1948) en 1898 o, ya más tarde (1919), escuelas como la Bauhaus que intentaron conciliar las ideas sobre el papel del arte en la sociedad con la realidad económica del momento.

Todas estas organizaciones -incluida la Bauhaus en sus primeros tiempos- tenían la intención de volver a unir arte y artesanía pero esta meta tuvo siempre que enfrentarse a las tensiones entre las preocupaciones estéticas y comerciales y entre el individualismo artístico y la estandarización mecanizada. Finalmente, para muchos la solución fue enfatizar la idea de «oficio» aunque sin excluir la importancia de la máquina que empezó a reconocerse como una herramienta esencial para fabricar productos asequibles para el público moderno.

De hecho, y mientras todavía algunos sectores estimaban que la mecanización suponía una seria amenaza tanto para la sociedad en general como para el artista en particular, otros como Frank Lloyd Wright (1867-1959) defendieron ya en 1901 sus valores.

EN DEFENSA DE LA MÁQUINA

En el texto titulado «The Art and Craft of the Machine» Wright comentaba que por su experiencia estaba profundamente convencido de que: «en la máquina se encuentra el único futuro del arte y la artesanía; que la máquina es, de hecho, la metamorfosis del arte antiguo y la artesanía; que estamos por fin frente a frente a la máquina - la moderna Esfinge cuyo enigma debe resolver el artista si quiere que el arte viva - que por su naturaleza es la clave.»¹⁴

En la era de la máquina el artista debía abandonar muchos de los ideales del pasado y resurgir como un ave fénix, con nuevos propósitos. Según Wright, la función de la máquina era la de liberar la expresión humana y ahorrar esfuerzo. Asimismo, podría contribuir a una nueva definición de la actividad artística y a generar una libertad racional, contribuyendo además a que lo que antes eran objetos solo accesibles para unos cuantos, en el futuro estarían al alcance de todos. La máquina daría lugar, sin duda, a un arte de la democracia.

Wright respondió, también, a aquellos que la culpabilizaban de la desigualdad y de las injusticias, poniendo de relieve que esta «era la criatura y no el creador de toda esta injusticia»¹⁵ y que lo que había sucedido en el terreno del arte es que había sido víctima de un mal empleo por parte de los artistas.

Pero la máquina necesitaba de una nueva estética y esta se basaba en la simplicidad, entendiendo por tal, «una calidad sintética, positiva, en la que se aprecie la evidencia de la mente, la amplitud del sistema pero, también, todo lujo de detalles y con el sentido de integridad que se encuentra en un árbol o una flor.»¹⁶

La idea expresada por Wright de que la máquina podía ser un instrumento de de-

mocracia que, además, ahorría esfuerzo humano, estuvo también presente en otros arquitectos y diseñadores como, por ejemplo, el alemán Richard Riemerschmid (1868-1957), quien pensaba que serviría para mejorar las condiciones de la clase obrera porque daría lugar a productos baratos pero bien diseñados que podrían ser superiores a los realizados artesanalmente cuyos precios eran prohibitivos y, por tanto, los convertían en artículo de lujo¹⁷.

Frente a los detractores de la mecanización de la producción que, desde el siglo XIX hablaban de la degradación moral causada por la máquina o, como sostenía el economista y sociólogo Werner Sombart (1863-1941), creían que una cultura basada en esta nunca daría como resultado productos de calidad, quienes la apoyaron - y con ella la entrada del artista en el mundo de la industria -, insistieron en su excelencia cultural y moral poniendo especial énfasis, como ya había hecho Wright, en los aspectos relacionados con la democratización del consumo.

En el caso de Alemania, además, no faltaron quienes aseguraban que la producción mecanizada daría lugar a una serie de productos exportables que, por su calidad e impecable realización, se identificarían como «alemanes». Como ejemplo, puede mencionarse el Manifiesto de los Dresdner Werkstätten, en el que en 1899, con una mezcla de lenguaje nacionalista y de propaganda comercial, se afirmaba que: «la gente verá en nuestro mueble que está preparado con materiales alemanes, creado por artistas alemanes y que es la expresión de emociones y sentimientos alemanes».¹⁸ Y es que en este país una de las grandes preocupaciones a lo largo del primer cuarto del siglo XX fue, sin duda, cómo mejorar su situación internacional y cómo conciliar la explosión de las mercancías de consumo con la identidad cultural.

FORMA, CREACIÓN INDUSTRIAL Y EXPRESIÓN INDIVIDUAL: LAS TESIS Y CONTRATESIS DEL CONGRESO DE COLONIA

Quizá uno de los mejores ejemplos de cómo se manifestaron las tensiones entre quienes defendían la mecanización y la estandarización y quienes veían un peligro para la creación artística en ellas pero, también, de cómo se expresó la cuestión de la identidad nacional en su relación con la producción artesanal y/o la seriada dentro del campo del diseño es, sin duda, la creación y desarrollo de la Deutsche Werkbund.

Establecida en 1907, en Munich, bajo el nombre de Deutsche Werkbund wirkt für ein verantwortungsvolles Gestalten der Umwelt (Alianza para la Obra de los artistas, arquitectos, comerciantes y fabricantes), fue la organización dedicada al diseño y a la cultura del producto más importante de los inicios del siglo XX. Frente a otros organismos anteriores o de la misma época, creados por artistas y centrados mayoritariamente en cuestiones estéticas, la Werkbund prestó especial atención a la situación económica del momento y propuso reformas educativas dirigidas hacia artistas, consumidores y profesionales.

Respondió, asimismo, a una iniciativa gubernamental - que hoy en día pone de relieve cómo en Alemania, en fechas tempranas, el diseño se percibió como un asunto de Estado - y estuvo claramente vinculada a asuntos de carácter nacional, ya que se constituyó con el objetivo de mejorar el diseño y así promover los intereses económicos de Alemania en el mercado internacional.

Su misión era, como constaba en el párrafo 2 de los estatutos fundacionales: «enoblecer el trabajo industrial en colaboración con el arte, la industria y la artesanía, mediante la educación, la propaganda y las actitudes comunes sobre problemas relevantes».¹⁹

Como bien ha señalado Shearer West²⁰, las dimensiones económicas y políticas de la Werkbund estuvieron presentes incluso antes de la creación oficial de la organización, a través de las actividades de Hermann Muthesius (1861-1927), uno de sus fundadores más prestigiosos. Arquitecto y funcionario del gobierno alemán, recibió la influencia de las ideas de Friedrich Naumann (1860-1919) quien consideraba que las máquinas podían «espiritualizarse» para servir a las necesidades de la sociedad moderna y pensaba que era el artista quien podría proporcionarles esa fuerza espiritual.

En el escrito de 1911 «Objetivos de la Werkbund», Muthesius comentó que «ayudar a la forma a recuperar sus derechos debía ser la tarea fundamental»²¹ de su época y que, en particular, debía ser el contenido de cualquier obra de reforma artística que se pusiera en marcha. Asimismo, opinaba que la reforma emprendida por el movimiento Arts & Crafts había dado nueva vida a la artesanía pero que solo era un prelude de lo que estaba por llegar pues, a pesar de todo lo logrado, todavía se apreciaba un embrutecimiento de las formas como podía observarse en Alemania, un país que, según Muthesius, se llenaba cada día de edificios indignos de la época.

Todo esto ponía de relieve una falta de cultura y la Werkbund se había fundado como una respuesta a ello en un intento de luchar por la mejora de la situación. Muthesius creía que en el tiempo que había pasado desde la fundación de la Deutsche Werkbund hasta 1911 - momento del escrito citado -, la organización tan solo había dado sus primeros pasos pero que ya podían observarse mejoras en cuanto a la técnica y a los materiales.

Pero para él - y aquí entraríamos en otro tema que estuvo presente en el primer cuarto del siglo XX - mucho más importante que el aspecto material era el espiritual y mayor que la función, el material y la técnica era la forma: «La función, el material y la técnica pueden estar más allá de la crítica, pero sin la forma continuaremos viviendo en un mundo crudo y brutal. (...) Sin un respeto total a la forma - aseguraba - la cultura es impensable y la falta de forma es sinónimo de falta de cultura. La forma es la necesidad espiritual más alta en el mismo grado que la limpieza es la mayor necesidad del cuerpo. Las crudezas de la forma causan al hombre realmente cultivado un dolor casi físico; en su presencia tiene el mismo sentimiento de incomodidad que produce lo sucio y un mal olor.»²²

Institución poco homogénea, tanto por el número de miembros que llegó a alcanzar - unos 2000 en 1915 y alrededor de 3000 en 1929 - , su interés para la historia del diseño radica, según Isabel Campi, en «su calidad de foro, de punto de encuentro, entre el mundo cultural y el mundo productivo, entre los que debatían el futuro del diseño ante la encrucijada de optar entre los valores “materialistas” de la mecanización o los “espirituales” de la artesanía artística»²³, porque, como hemos visto por el escrito de Muthesius, los valores espirituales eran esenciales para la Werkbund.

Pero, además, la tarea de la Werkbund ha sido fundamental en la medida en que sus miembros se propusieron, por un lado, asegurar el éxito de la industria alemana a través de la producción de buen diseño y, por otro, contribuir a la unidad nacional y a elevar la imagen de Alemania tanto en Europa como en el resto de mundo. Llevó a cabo, además, una notable labor educativa tanto de los consumidores como de los diseñadores por medio de cursos, exposiciones y un anuario.

En 1914 la Werkbund organizó una exposición y un congreso en Colonia. Este supuso el punto culminante de la confrontación entre producción estandarizada y producción artesanal, pero también entre expresión personal y creación subordinada a las necesidades de la industria. Dicho debate es un clásico en la historia del diseño y la arquitectura y una referencia en el desarrollo de la moderna teoría del diseño.

¿Qué se debatió? Una semana después del VII Encuentro anual del grupo, Muthesius dio a conocer diez proposiciones en las que describía lo que consideraba era el desarrollo ineluctable de los «tipos» (tipologías) en la arquitectura y en las artes aplicadas. Respaldado por Ferdinand Avenarius (1856-1923), Peter Bruckmann (1865-1937), Karl Gross (1869-1934), Richard Riemerschmid y Friedrich Naumann (1860-1919), Muthesius rechazaba los estilos basados en el pasado y defendía que el diseño, además de la dimensión creativa, debía adaptarse a los requisitos de la producción mecánica en todas sus fases, incluyendo la comercialización de los objetos. De esta manera, el arquitecto alemán reclamaba una estética genuinamente «industrial» y argumentaba que la estandarización no sólo aseguraría la calidad del diseño sino que proporcionaría un rasgo distintivo a los productos industriales alemanes.

Entre las diez tesis o puntos propuestos por Muthesius se encontraban los siguientes:

- «1. La arquitectura y con ella todas las actividades de la Werkbund, está apremiando hacia la estandarización, y solamente a través de la estandarización puede recobrar la trascendencia universal que le fue característica en los tiempos de una cultura armoniosa.
2. Solo a través de la tipificación, a la que hay que considerar como fruto de una concentración saludable, se puede manifestar de nuevo un buen gusto infalible y universalmente válido.
3. Hasta que no se haya logrado un alto nivel universal del gusto, no podemos con-

fiar en que las artes y los oficios alemanes ejerzan su influencia de manera efectiva en el extranjero.»²⁴

La respuesta a las tesis de Muthesius no se hizo esperar y provino de un grupo de arquitectos y artistas - entre los que se encontraban Walter Gropius (1883-1969), Rudolf Bosselt (1871-1938), August Endell (1871-1925), Hermann Obrist (1862-1927), Hans Poelzig (1869-1936), Van de Velde y Bruno Taut (1880-1938) - que defendían la individualidad del artista frente a una tipificación que consideraban reductora e, incluso, como era el caso de Taut, hablaban de la necesidad de constituir una élite creativa con un arquitecto como «dictador».²⁵

Su posición fue defendida públicamente por Henry Van de Velde, quién desarrolló las diez contra-tesis correspondientes, en las que se reivindicaba el derecho a crear de manera individual, libre y espontánea. Así, en el primero de los puntos, aseguraba: «1. Mientras todavía haya artistas en la Werkbund y siempre y cuando ejerzan alguna influencia en su destino, protestarán contra toda sugerencia para el establecimiento de un canon y de una estandarización. Por su esencia más íntima, el artista es un ardiente idealista, un creador libre y espontáneo. Por su yo libre nunca se subordinará a una disciplina que imponga un tipo, un canon. Instintivamente desconfía de todo lo que pueda esterilizar sus acciones y de cualquiera que predique una regla que pueda impedirle desarrollar sus propias ideas o intentar conducirlo hacia una forma universalmente válida, en la que él únicamente ve una máscara que trata de hacer de la incapacidad virtud.»²⁶

Aunque Muthesius y quienes estaban a favor de su postura intentaron aclarar que no se trataba de imponer un canon, su posición no fue del todo entendida. En palabras de Isabel Campi: «No se trataba de imponer cánones ni de castrar la creación artística, antes al contrario, se trataba de dar una dimensión cultural a las tipologías de vivienda, muebles y enseres que la moderna arquitectura y la moderna industria tendían a generar en función de las necesidades de un mundo en rápido proceso de masificación. La sociedad urbana e industrial reclamaba nuevas tipologías que sirvieran a sus necesidades y no al revés.»²⁷

Así pues, a favor o en contra de las ideas de Muthesius, y teniendo en cuenta la naturaleza de la Werkbund, parece evidente que lo que se discutió en el Congreso de Colonia no fueron únicamente cuestiones estéticas ni de estilo, sino más bien cómo los artistas podían responder a las realidades económicas y culturales de la producción en masa con una estética adecuada a ella.

La controversia en torno a las diez tesis de Muthesius fue, sin duda, uno de los primeros debates públicos sobre las relaciones entre arte, cultura e industria pero, también, el enfrentamiento entre lo que debía ser un artista moderno y lo que eran algunos de los principios artísticos tradicionales que, a la luz de las transformaciones tecnológicas, económicas y sociales, empezaron a percibirse como anacrónicos.

Tras la Primera Guerra Mundial, se podría decir que las ideas de Muthesius sobre la estandarización pero, en general, las posturas en pro de la producción masiva habían sido aceptadas e incluso habían triunfado. Así puede seguirse del comentario, por ejemplo, de Peter Behrens (1868-1940), quien en línea con lo que había dicho Wright en 1901 sobre la democratización aportada por la máquina, aseguraba que: «a través de la producción masiva de objetos de uso correspondiente a un gusto estéticamente refinado, es posible llevar el buen gusto a la más amplia sección de la población».²⁸ (Fig. 3)

Así pues, se podría decir que Primera Guerra Mundial contribuyó a la unificación de la Werkbund pero, también, reforzó la idea de que era necesario «normalizar» pues en un momento tan grave se necesitaba más que nunca organizar la producción. Incluso Gropius, que en su momento se había manifestado contra las diez tesis, acabaría por defender la necesidad de conciliar arte e industria, especialmente a partir de 1923 cuando la Bauhaus adoptó como lema las palabras «Arte y Tecnología - Una nueva Unidad» y comenzó a experimentar y defender las formas-tipo.

Figura 3

Peter Behrens, *Ventilador, AEG.*

36,50 x 34 cm. MNAD, CE25035.

Fotografía: Museo Nacional de Artes Decorativas, Madrid. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.



ESTANDARIZACIÓN Y SERIACIÓN

Pero la aceptación de la máquina, de la estandarización y de la producción en serie no fue un fenómeno únicamente alemán, especialmente a partir de 1918. Por aquel entonces, la organización científica del trabajo propuesta por Taylor, estaba ya asumida y un número significativo de arquitectos y diseñadores de prestigio empezaron a manifestar cierto entusiasmo por el taylorismo. Como ha señalado Mauro F. Guillén, las afinidades entre la modernidad y la administración científica «empiezan con la valoración del problema del caos como una cuestión que requería método y organización».²⁹

De hecho, Le Corbusier (Charles Édouard Jeanneret-Gris, 1887-1965) había leído en 1917 *Principios de la administración científica* y, si bien en un primer momento le impactó negativamente, pronto vio que la aplicación de dichos principios podían suponer un retorno al orden, que tanto se necesitaba todavía en plena conflagración mundial pero, además, siguiendo a Guillén: «la administración científica prometía reducir las pérdidas y rebajar los costes, y glorificaba la regularidad y la estandarización, aspectos que estaban en la misma línea de las preocupaciones estéticas»³⁰ de algunos de los artistas, diseñadores y arquitectos de la vanguardia del primer cuarto del siglo XX.

Le Corbusier se convirtió enseguida en defensor de la planificación racional del trabajo para mejorar el bienestar, la eficiencia y la calidad de vida en la ciudad. Creía que, de esta manera, los problemas sociales podrían evitarse.³¹

Con el tiempo, los arquitectos y diseñadores modernos creyeron que las soluciones normativas eran la mejor manera de producir, construir o diseñar. Los constructivistas rusos defendieron la estandarización porque pensaban que se adaptaba bien a las ideas de sobriedad, racionalidad y austeridad que debían prevalecer en una sociedad revolucionaria cuyas bases tenían que ser nuevas y debían alejarse de un pasado aristocrático y burgués.

La estandarización y la producción en serie se entendieron, además, como un medio para mejorar la calidad de los objetos y hacer asequibles los bienes de consumo; se percibieron, además, como un modo de renovar el mundo y de inventar un nuevo lenguaje visual que reflejara los nuevos ideales sociales revolucionarios.

Convencidos de que el arte debía ser un sector de la producción, los constructivistas rusos propusieron que el artista plástico participara en la creación de artículos utilitarios. Ello condujo a artistas como Varvara Stepanova (1894-1958), Liubov Popova (1889-1924) y Vladimir Tatlin (1885-1953), entre otros, a entrar en la industria y a trabajar en la Primera Fábrica Textil Estatal en Moscú, abandonando de esta manera las resistencias de los artistas a integrarse en la producción mecanizada.

Por su parte, en línea con la aceptación del trabajo para la industria y de la estandarización, en 1925, la Bauhaus adoptó los estándares DIN, establecidos en 1917 por el Instituto Alemán de la Normalización, mientras su director sostenía desde 1923 que la Bauhaus creía que la máquina era el medio moderno de diseño.³²

En 1928 en el Congreso Internacional de Arquitectura Moderna (CIAM), Gropius, Ernst May (1886-1970) y Le Corbusier, como reflejo del crédito que estaba alcanzando el taylorismo, presentaron por separado tres ensayos referidos al estudio de tiempos y movimientos para llegar a la «mínima unidad de vivienda», al espacio más reducido posible en el que una familia pudiera vivir con comodidad. Ocho años después, en 1936, Gropius aseguraba que: «La estandarización no es un impedimento para el desarrollo de la civilización, sino, al contrario, una de sus condiciones previas.»³³ (Fig. 4)

Figura 4

Walter Gropius, *Die neue architektur und das Bauhaus: grundzüge und entwicklung einer konzeption.*

Berlin, Florian Kupferberg, 1965

Biblioteca del MNAD, B-620.

Fotografía: Museo Nacional de Artes Decorativas, Madrid. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.



Como puede deducirse de todas estas citas, la estandarización estaba ganando la batalla de la arquitectura y el diseño modernos y con ella se promovió un producto simplificado y preciso, de formas sencillas y regulares, que pudiera fabricarse con facilidad y en serie. Por tanto, la forma tipificaba era la más conveniente. Como comentaba Le Corbusier en 1923: «La industria nos ha brindado el artículo producido masivamente (...) La especialización ata al hombre a su máquina; se exige a cada trabajador una precisión absoluta, pues el artículo que se pasa al siguiente hombre no puede arrebatare de vuelta para ser corregido y ajustado; debe ser exacto para ajustarse automáticamente en la máquina de ensamblaje del conjunto...».³⁴

De este modo, hacia 1925, la mecanización y la producción estandarizada habían triunfado y, por tanto, comenzaba a abandonarse uno de los viejos y principales debates iniciados, como ya he comentado, con la Revolución Industrial. Sin embargo, quedaban todavía algunos otros que, poco a poco y a medida que avanzaba el siglo XX, también fueron dejándose a un lado.

EXPRESIÓN INDIVIDUAL Y TRABAJO ARTÍSTICO COLECTIVO

Como hemos visto al referirnos a las reflexiones de Semper sobre el trabajo del artista y al debate de Colonia sobre las tipologías, parte de las discusiones relacionadas con la producción seriada frente a la artesanal incluían la controversia entre expresión individual y trabajo artístico colectivo pues la industrialización no solo tuvo un impacto directo en el trabajo de los artistas sino que, también, planteó una nueva situación en las relaciones entre individuo y sociedad.

Durante y tras la Primera Guerra Mundial, las tensiones entre autoexpresión e individualismo y sentido de comunidad se incrementaron no solo en el arte sino en la sociedad en general, como consecuencia de la propia contienda.

Por lo que se refiere al diseño, el debate entre expresión individual y expresión «colectiva» se saldó a favor de un creciente abandono, al menos teórico, de la primera. Dadaístas, constructivistas y neoplasticistas sostuvieron que había que acabar con el individualismo burgués porque era propio del pasado y solo producía un arte decadente. En ese sentido, la recién creada Unión Soviética fue para muchos un modelo, puesto que en ella se rechazó el método de producción individual en favor del trabajo artístico colectivo, organizado científicamente.

El neoplasticismo - movimiento fundado en Holanda en 1917 - articulado en torno a la revista *De Stijl*, aspiró a expresar lo general eliminando lo particular y a situar la comunidad por encima de las limitaciones del yo. Así lo expresó Theo van Doesburg, en una conferencia impartida en Berlín en 1922: «En política como en arte, solo las soluciones colectivas pueden tener una importancia decisiva»³⁵; en esas «soluciones colectivas» la máquina asumía un papel protagonista pues la producción manual se

asoció a una visión individualista de la vida que, según el artista, había sido superada por el progreso.

Asimismo, Van Doesburg señaló en la citada conferencia que las necesidades de la época demandaban una certeza constructiva que solo la máquina podía proporcionar e indicó que las potencialidades de esta estaban dando lugar a una estética que podría denominarse «mecánica» y a un estilo que se alejaba de la vaguedad romántica, la idiosincrasia decorativa y la espontaneidad animal.

En su opinión, este era el «estilo del hombre perfecto»³⁶, en contraste con los estilos del pasado. Se caracterizaba, entre otros aspectos, por la certeza, la verdad, la simplicidad, la claridad, la mecanización y el colectivismo en lugar de la incertidumbre, la belleza, la complejidad, la imprecisión, el trabajo manual y el individualismo.

En esa defensa de lo colectivo - que se vinculó con la producción seriada - frente a lo individual, constructivistas, neoplasticistas y, también, la Bauhaus abogaron por la consecución de la objetividad, abriendo las puertas a lo que, tras la Segunda Guerra Mundial, sería la defensa de la neutralidad del diseñador; una idea que, aunque cuestionada por el diseño postmoderno, ha llegado hasta nuestros días. Se impusieron nuevos criterios de creación alejados de lo subjetivo y basados en el logro de principios objetivos. Esto llevó a la búsqueda de formas universales - y nuevamente a la tipificación - que, en el debate nacionalismo-internacionalismo, inclinaría la balanza a favor de este último.

LA POLÉMICA DEL ORNAMENTO

Este repaso por algunos de los temas discutidos a comienzos del siglo XX no estaría completo si nos olvidásemos de uno de los más recurrentes de la historia del diseño: el ornamento.

En el siglo XIX fue surgiendo una crítica al exceso ornamental que, tal y como ha indicado Isabel Campi, probablemente había aparecido como una reacción contra la austeridad y el rigor neoclásicos que, tanto en Francia como en Estados Unidos, tenían connotaciones republicanas y revolucionarias. Pero, además, según Campi: «en el marco de la cultura burguesa, los excesos ornamentales tenían una explicación más socioeconómica que estética. La industria ofrecía la posibilidad de adquirir a buen precio papeles pintados, tapicerías estampadas, muebles y toda clase de objetos decorativos hasta entonces sólo asequibles para las clases aristocráticas. Ello permitía que cualquier familia de clase media aparentara un estatus social superior al que realmente tenía. No se trataba, pues, tanto de demostrar como de aparentar. Y, en este sentido, el ornamento cumplía perfectamente su misión simbólica».³⁷

Si antes del XIX, el ornamento respondió a unos cánones, a lo largo de dicha centuria la industria comenzó a reproducir los objetos falsos y recargados que el público desea-

ba, con la única finalidad de responder a las demandas del capitalismo. Esta situación fue atacada desde posiciones sociales, morales y políticas pero uno de los mayores golpes - y casi definitivo durante mucho tiempo -, se lo asestó a comienzos del siglo XX, el arquitecto austríaco Adolf Loos con su ensayo «Ornamento y Delito», publicado en 1908.

En él sostenía que el ornamento era no solo superfluo sino indeseable pues, desde su punto de vista, la carencia de este en los objetos de uso cotidiano era signo tanto de cultura como de fortaleza espiritual. Según Loos, la humanidad era esclava del ornamento y este no solamente estaba producido por criminales sino que cometía un delito por sí mismo contra la economía nacional - ya que se malgastaba el tiempo del trabajador y se devaluaba su trabajo - y contra el desarrollo cultural: «El ornamento, es fuerza de trabajo malgastada y, por ello, salud malgastada. Así fue siempre. Hoy además significa material malgastado, y ambas cosas significan capital malgastado. Como el ornamento ya no está unido orgánicamente a nuestra cultura, ya no es tampoco la expresión de nuestra cultura. El ornamento que se crea hoy no tiene ninguna conexión con nosotros, no tiene en absoluto conexiones humanas, ninguna conexión con el orden del mundo. No es capaz de desarrollarse. (...) El ornamento moderno no tiene padres ni descendientes, no tiene ni pasado ni futuro.»³⁸

Las teorías de Loos influyeron entre sus coetáneos y pusieron las bases del rumbo antiornamental que tomó el diseño durante el siglo XX, al menos, hasta la década de 1960. Con él, estuvieron presentes durante muchos años principios como el de la sinceridad de los materiales e ideas como la de que la emoción era el territorio del arte y la practicidad, el del diseño.

A MODO DE CIERRE

A finales del primer cuarto de siglo, todos los debates que se han mencionado en estas páginas y algunos otros más (materiales, racionalización del trabajo, forma y función, etc...) desembocaron en lo que se ha denominado Movimiento Moderno, una de cuyas preocupaciones fundamentales fue la de crear un diseño de la más alta calidad visual y práctica que pudiera ser producido en serie y de modo masivo. Después surgieron otros debates que perfilaron cuáles fueron sus paradigmas al menos hasta los años sesenta, pero lo cierto es que, a partir de 1925, se estableció un *modus operandi* que dominó la práctica del diseño y que hizo que esta disciplina profesional acabara definiéndose como una actividad vinculada a la industria, una definición que hoy en día se ha ampliado - y cuestionado - considerablemente.



¹ Existe una versión en inglés: SEMPER, G., «Science, Industry, and Art: Proposals for the Development of a National Taste in Art at the Closing of the London Industrial Exhibition», en SEMPER, G., *The Four Elements of Architecture and Other Writings*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989, pp. 130-167.

² Ello llevaría ya en el siglo XX a críticos y artistas a preguntarse por cuáles debían ser las formas más adecuadas para la producción industrial.

³ Citado por WICK, R.K., *Teaching at the Bauhaus*, Ostfildern-Ruit (Alemania), Hatje Cantz, 2000, p. 20.

⁴ ASHBEE, C. R., *Craftsmanship in Competitive Industry: Being a Record of the Workshops of the Guild of Handicraft, and Some Deductions from their Twenty-One Years' Experience*, Camden (Gloucester) y Londres, Essex House Press, 1908, recogido en GORMA, C., *The Industrial Design Reader*, Nueva York, Allworth Press, 2003, p. 65.

⁵ ASHBEE, C. R., *Op. cit.*, p. 66.

⁶ Como se sigue de estas afirmaciones, para los detractores de la producción industrial esta era sinónimo de falta de calidad.

⁷ ASHBEE, C. R., *Op. cit.*, p. 67.

⁸ HÜBNER, H., *Die Soziale Utopie des Bauhauses: ein Beitrag zur Wissenssoziologie in der bildenden Kunst*, Darmstadt, Hoppenstedt & Company, 1963, p. 43.

⁹ Citado por HÜBNER, H., *Op. cit.*, p. 43.

¹⁰ VAN DE VELDE, H., «Ein Kapitel Ueber Entwurf und bau Moderne Moebel», *Pan*, Berlín, vol. III-IV, 1897-1898. p. 263.

¹¹ HOFFMANN, J. y MOSER, K., *Katalog mit Arbeitsprogramm der Wiener Werkstätte*, en BENTON, T. y SHARP, D. (ed.): *Form and Function: A Source Book for the History and Architecture and Design, 1890-1939*, Londres, Crosby Lockwood Staples/Open University Press, 1975, p. 36.

¹² *Ibidem.*

¹³ *Ibidem.* En estos propósitos están implícitos otros debates de la época que, desde entonces y hasta fechas muy recientes han sido centrales para la historia del diseño: la «verdad» de los materiales, la relación entre forma y función y el ornamento.

¹⁴ WRIGHT, F. LI., «The Art and Craft of the Machine» en *Brush and Pencil*, vol. 8, núm. 2, mayo 1901, p. 77.

¹⁵ WRIGHT, F. LI., *Op. cit.*, p. 84.

¹⁶ *Ibidem.*

¹⁷ Véase WEST, S., *The Visual Arts in Germany 1890-1937. Utopia and Despair*, New Brunswick, New Jersey, Rutgers University Press, 2000, p. 138.

¹⁸ Citado por HESKETT, J., *German Design 1870-1918*, Nueva York, Taplinger Publishing Company, 1986, p. 45.

¹⁹ En VV.AA., *Zwischen Kunst und Industrie*, Munich, Die Neue Sammlung, Staatliches Museum für Anewandte Kunst, 1975, p. 50.

²⁰ WEST, S., *Op. cit.*, p. 140.

²¹ MUTHESIUS, H., «Aims of the Werkbund» en CONRADS, U., *Programs and Manifestoes on 20th-Century Architecture*, Frankfurt/M-Berlin, Verlag Ullstein GmbH, 1964, p. 26.

²² MUTHESIUS, H., *Op. cit.*, p. 27.

²³ CAMPI, I., *La idea y la materia. Vol. 1: El diseño de producto en sus orígenes*, Barcelona, 2007, p. 201.

²⁴ MUTHESIUS, H. y VAN DE VELDE, H., «Werkbund Theses and Antitheses» (1914), recogido en LEES-MAFFEI, G. y HOUZE, R. (ed.), *The design history reader*, Oxford/Nueva York, 2010, p. 101.

²⁵ Véase WEST, S., *Op. cit.*, p. 142.

²⁶ MUTHESIUS, H. y VAN DE VELDE, H., *Op. cit.*, pp. 101-102.

²⁷ CAMPI, I., *Op. cit.*, p. 203.

²⁸ Citado por WESTON, R., *Modernism*, Nueva York, Phaidon, 1996, p. 50.

²⁹ GUILLÉN, M.F., *La disciplinada belleza de lo mecánico. El taylorismo y el nacimiento de la arquitectura modernista*, Madrid, Modus Laborandi, 2009, p. 43.

³⁰ *Ibidem.*

³¹ Véase, por ejemplo, LE CORBUSIER, *Hacia una arquitectura*, Barcelona, Apóstrofe, 1977. (La primera edición data de 1923 y en ella consta la colaboración de Amédée Ozenfant quien firmó con el pseudónimo de Saugnier y cuya autoría solo consta en esa primera edición).

³² Véase GROPIUS, W., *Idee und Aufbau des staatlichen Bauhauses*, Weimar, Munich, Bauhaus, 1923.

³³ En GROPIUS, W., *The New Architecture and the Bauhaus*, Londres, Faber and Faber, 1965, p. 34.

³⁴ En LE CORBUSIER, *Op. cit.*, pp. 274-275.

³⁵ VAN DOESBURG, T., «The Will to Style», conferencia impartida en Jena, Weimar y Berlín, recogido en GORMAN, C., *Op. cit.*, p. 102.

³⁶ VAN DOESBURG, T., *Op. cit.*, p. 102.

³⁷ CAMPI, I., *Op. cit.*, p. 94.

³⁸ LOOS, A., *Escritos I*, Madrid, El Croquis, 1993, p. 346.