

11. Deutscher Werkbund (DWB) (Munique, 1907)

Mônica Moura

SciELO Books / SciELO Livros / SciELO Libros

MOURA, M. Deutscher Werkbund (DWB) (Munique, 1907). In: *Design coletivo: grupos, movimentos e escolas do moderno ao contemporâneo* [online]. São Paulo: Editora UNESP, 2022, pp. 57-67. ISBN: 978-65-5714-296-7.

<https://doi.org/10.7476/9786557142967.0012>.



All the contents of this work, except where otherwise noted, is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 International license](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Todo o conteúdo deste trabalho, exceto quando houver ressalva, é publicado sob a licença [Creative Commons Atribuição 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Todo el contenido de esta obra, excepto donde se indique lo contrario, está bajo licencia de la licencia [Creative Commons Reconocimiento 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

11

DEUTSCHER WERKBUND (DWB)

(MUNIQUE, 1907)

No início de 1900, o nacionalismo alemão buscava supremacia econômica e cultural, acreditando que para atingi-la deveria ser desenvolvido um estilo em conjunto com as questões industriais. A intenção maior era levar a Alemanha ao *status* de grande potência industrial do mundo. Com essa proposta foi delineada a formação da Deutscher Werkbund (DWB) (Associação Alemã de Artesãos).

Em 1906, na cidade de Dresden, foi realizada a III Exposição Alemã de Artes e Ofícios, cujo resultado evidencia que os melhores trabalhos expostos provinham de oficinas com designers associados e nas quais existia a efetiva colaboração entre elas e as indústrias de manufatura.

Entre outros trabalhos, foi apresentado um mobiliário projetado por Richard Riemerschmid¹ (1868-1957) que

1 Richard Riemerschmid foi um dos fundadores das Oficinas Unidas para a Arte de Manufatura em Munique, no ano de 1897, e desenvolveu projetos para o Dresdener Werkstätten für Handwerkskunst em 1902. Como veremos, foi um dos fundadores e membros mais ativos da DWB.

fez grande sucesso. No texto do catálogo da exposição ressaltava-se com orgulho o fato de terem desenvolvido “o estilo do mobiliário a partir do espírito da máquina” (Pevsner, 1994, p.21).

Essa exposição obteve grande destaque e repercussão, pois além de atender aos princípios políticos e econômicos estabelecidos pelo nacionalismo alemão, apresentava relações com o design industrial. Além disso, “naquela época havia, fora da Alemanha, pouquíssimos casos de artistas ou arquitetos destacados que trabalhassem com desenho industrial, e não em arte decorativa, excetuando-se a tipografia inglesa” (ibidem, 21).

Além disso, foi revelada nessa exposição a ideia de que a Art Nouveau estava ultrapassada em sua concepção decorativa e afirmou-se que a utilidade e a funcionalidade deveriam estabelecer as principais características da linguagem formal do design. Fiell e Fiell (2000, p.211) afirmam que a exposição, ao promover tais direcionamentos, realçou um imperativo estético e social do design e atuou como catalisador para a formação da Deutscher Werkbund (DWB).

A crença então estabelecida dizia respeito a que só era possível produzir grandes quantidades de produtos bem concebidos e executados por meio da indústria de manufatura, e que somente com associações representativas ou comunidades de designers poderiam estabelecer-se parcerias entre oficinas e indústrias e, como resultado dessa integração, produzir produtos com boa qualidade, mais baratos e funcionais, no sentido da universalização do estilo e criando as bases iniciais do que, alguns anos depois, se firmou como o racionalismo e o funcionalismo.

A partir da proposta da formação de um estilo universalmente reconhecido por meio de experiências individuais e buscando romper com as fórmulas antigas e desgastadas das relações entre o artesanato e a industrialização,

um grupo de fabricantes mais ousados, em colaboração com alguns arquitetos, artistas e escritores, decidira fundar uma nova sociedade, chamada Werkbund, com a aspiração de reunir os melhores representantes da arte, da indústria e do artesanato e do comércio, de conjugar todos os esforços para a produção de um trabalho industrial de alta qualidade e de constituir uma plataforma de união para todos aqueles que quisessem e fossem capazes de trabalhar para conseguir uma qualidade superior. (Pevsner, 1994, p.22)

A Deutscher Werkbund foi criada em um sistema de federação profissional com a participação de artistas, arquitetos, escritores, artesãos, publicitários, industriais, empresários, jornalistas, funcionários públicos e, principalmente, designers unidos pela preocupação de estabelecer os padrões do design alemão. Desde seu início, estabeleceu a proposta de reconciliar e de integrar o trabalho artístico e artesanal à produção industrial de massa.

Adam Gottlieb Hermann Muthesius (1861-1927), arquiteto, escritor e diplomata alemão, foi uma figura determinante para o estabelecimento da DWB. Na época, era diretor da Escola de Artes e Ofícios de Berlim, porém foi destituído do cargo por defender publicamente sua concepção sobre o uso da tecnologia e o estabelecimento de padrões; suas propostas foram rejeitadas pela associação dos artesãos, sendo esse também um dos motivos para a criação de uma federação, a DWB, em 1907.

Sobre Muthesius, Heskett (1997, p.91) ressalta que “como funcionário do governo, ele devia conhecer o sistema prussiano de padrões técnicos e, embora sua ênfase diferisse, pois era sobre padrões culturais e formais, o fundamento e a justificativa são muito semelhantes”.

A Werkbund foi inaugurada em Munique. No documento consta que o propósito da federação era, segundo

Heskett (ibidem, p.90), “a melhoria do trabalho profissional através da cooperação da arte, da indústria e das técnicas, através da educação, da propaganda e de atitudes unificadas face a questões pertinentes”. Rainer Wick (1989, p.26) aponta que o estatuto da *Werkbund* dizia: “[...] o objetivo da federação é o enobrecimento do trabalho industrial através de uma ação combinada da arte, indústria, e artesanato, obtida por meio da educação, da propaganda, e de um posicionamento coerente com respeito a questões dessa ordem”.

A *DWB*, apesar das opiniões diversas e mesmo divergentes entre seus membros, representava a tentativa de reunir e institucionalizar em forma de órgão representativo dos profissionais e das indústrias os esforços de renovação artística, e apresenta-se, nesse sentido, como movimento engajado no desenvolvimento tecnológico, ligado a uma estética funcionalista. Destaca-se pela sua grande importância, mas “foi necessária uma interferência da política econômica do estado alemão para reorientar a ideologia geral das atividades, vistas como de significativa importância para o desenvolvimento de uma industrialização voltada para o fortalecimento do mercado interno” (Souza, 1997, p.17).

O que podemos perceber é a busca pela integração e fortalecimento das áreas de criação e projeção visando sua produção industrial e a comercialização dos produtos, refletindo as preocupações econômicas e políticas de uma determinada época, e a caminho do fortalecimento de uma sociedade capitalista que, ao longo do tempo, desenvolveu a cultura de massificação e de consumismo exacerbado.

De acordo com Wick, esses interesses opostos eram coincidentes apenas em um vago conceito de qualidade, e nos documentos da *DWB* (apud Wick, 1989, p.26) consta o seguinte:

Fazer uma seleção das melhores forças atuantes na arte, indústria, artesanato e comércio. [A DWB] pretende reunir todos os trabalhos de qualidade e as tendências existentes no trabalho industrial. Ela constitui o ponto de convergência para todos os que aspiram a e são capazes de realizar um trabalho de qualidade; para os que veem no trabalho industrial uma parte – e não a menor – do trabalho cultural em geral; e para aqueles que querem estabelecer para si mesmos e para os outros um centro para a representação de seus interesses, para tanto, tendo em mente apenas a noção de qualidade.

O trabalho com qualidade, apesar de ser um dos principais objetivos, não foi colocado em prática, como era a intenção, e foi utilizado como o chavão preferido da DWB, com a proposta de garantir a posição da Alemanha como grande potência industrial. Com relação à economia nacional, por muitas vezes a DWB indicava e defendia o imperialismo cultural.

Entre os fundadores da Deutscher Werkbund estavam Hermann Muthesius,² que defendia uma nova estética a partir das tensões e das relações entre arte e indústria, Richard Riemerschmid, Bruno Paul, Peter Behrens, Josef Maria Olbrich e as manufaturas Peter Bruckmann & Söhne, Poeschel & Trepte, e as oficinas de design Wiener

2 Conforme Rainer Wick (1989), Muthesius foi adido diplomático para questões de arquitetura na embaixada da Alemanha em Londres, onde conheceu um tipo de construção que classificava como exemplar por sua objetividade e funcionalidade. A partir disso se conscientiza sobre a legitimidade do material, a importância da economia na produção, a necessidade e a ampla difusão social da máquina e que esta última, no curso da industrialização, supera o trabalho manual, mas principalmente gera as novas possibilidades estéticas surgidas a partir do advento da máquina e da industrialização.

Werkstätte e Vereinigte Werkstätten für Kunst im Handwerk, entre outras.

O corpo de membros da DWA contava com as seguintes personalidades: Walter Gropius (1863-1969), Friedrich Naumann (1860-1919), Bruno Taut (1880-1938) e Henry van de Velde (1863-1957), entre outros. Em seu primeiro ano, a federação já contava com quinhentos associados, e em 1915, oito anos após ter sido inaugurada, a organização contava com dois mil membros.

A Werkbund prestigiava a produção mecânica em oposição ao Arts and Crafts Movement de William Morris, que como vimos, defendia uma proposta contrária à mecanização. Theodor Fischer (1862-1938), arquiteto e professor, na ocasião da 1ª reunião anual da DWB afirmou em seu discurso inaugural:

Não há qualquer linha divisória nítida entre a ferramenta e a máquina. É possível uma produção de grande nível, quer com ferramentas, quer com máquinas, desde que o homem domine a máquina e faça dela uma ferramenta [...] A culpa da produção inferior não cabe às máquinas em si, mas a nossa incapacidade de as manejar adequadamente [...] O mal não vem da produção em massa ou da divisão do trabalho, mas do fato de a indústria ter perdido a noção da sua finalidade, que é conseguir uma qualidade superior, e de não sentir o dever de servir à comunidade, mas sim o direito de ser o tirano de nossa época. (Pevsner, 1994, p.22)

Em uma tentativa de promover maior integração e colaboração entre a oficina, os designers associados e a indústria, a partir de 1912 a DWB passa a publicar um anuário com artigos, ilustrações, projetos, áreas de especialização e os endereços de seus membros associados.

A Werkbund situou pela primeira vez o problema do design em todas as suas complexidades e contradições, reconheceu explicitamente que sem a presença da indústria e de seus interesses não há sobrevivência do design, evidenciou que o design nasce no tempo e no âmbito de uma corrente de gosto formal orientada pelos padrões da pura visualidade. (Souza, 1997, p.19)

Porém, o problema principal da DWB era sua incapacidade de resolver a separação da indústria, das manufaturas e dos profissionais, e também de desenvolver um programa preciso em relação ao papel dos designers na federação.

Na Werkbund se manifestaram as correntes dominantes daquele tempo: a estandardização industrial e a tipificação dos produtos, por um lado, e por outro, o desenvolvimento da individualidade artística. Ambas representam a essência das direções decisivas da criação artística no século XX. (Burdek, 1999, p.24)

Apesar do sucesso, havia internamente uma forte divergência: a contradição entre artesanato e produção industrial, já que alguns defendiam a estandardização e outros o individualismo. Esse conflito ficou conhecido como *Werkbundstreit*.

Muthesius defendia a estandardização afirmando que toda a esfera de atividades da DWB se concentrava na estandardização, e apenas esse fato poderia restituir ao artista, criador, artesão, designer ou arquiteto a importância universal que ele possuía e a concentração de forças para a geração de um gosto aceito por todos, digno de confiança. Já Henry van de Velde³ defendia que os artistas membros

3 A posição de van de Velde vinha de sua experiência e do contexto de sua obra na qual demonstrava que o racionalismo não excluía o

da DWB sempre iriam contra todos os padrões e cânones impostos pela estandardização. E ainda afirmava: “O artista é essencial e intimamente um individualista apaixonado, um criador espontâneo. Nunca se submeterá de livre escolha a uma disciplina que o ponha na dependência de um cânone ou de uma norma” (Pevsner, 1994, p.23-4).⁴

Em 1914, na cidade de Colônia, a DWB organizou uma grande e famosa exposição, a *Deutsche Werkbund-Ausstellung*, e uma série de conferências. Nessa exposição foram exibidos armários embutidos, superfícies contínuas de trabalho e otimização no uso de espaços reduzidos, que influenciariam o design de apartamentos no pós-guerra.

Nas conferências em Colônia, o conflito *Werkbundstreit*, que não era novo, atingiu seu ponto culminante.

Muthesius apresentou um memorando resumindo suas ideias, que foram vigorosamente rebatidas por van de Velde. Após discussão e votação inflamadas, o grupo de Velde ganhou por grande maioria, e o memorando foi retirado. Na maioria, os membros ainda se consideravam

ornamento, mas expressava a natureza e a finalidade de um objeto. Para ele, a fábrica era uma grande oficina artesanal e a produção em massa significava a produção artesanal repetida. Os objetos não deviam ser considerados em separado dos processos de produção, de utilização e do pensar sobre as necessidades humanas. Com essas propostas montou sua própria oficina em Uccle, próximo a Bruxelas e, a partir de 1900, passa a trabalhar na Alemanha tornando-se figura fundamental na *Deutsche Werkbund*.

4 “Os primeiros a advogar a causa da máquina e da nova arquitetura da idade da máquina com fervor idêntico ao de van de Velde quando defendia o individualismo foram os futuristas italianos, e sobretudo o jovem e brilhante arquiteto Antonio Sant’Elia (1888-1917), que morreu antes de ter tido oportunidade de construir de acordo com o que pensava, ensinava e desenhava” (Pevsner, 1994, p.24).

artistas e a ênfase de Muthesius em padrões formais e comércio foi interpretada como uma ameaça à independência e integridade pessoais. (Heskett, 1997, p.92)

No ano de 1916, a DWB publica o *Deutsche Warenkunde* em colaboração com a organização cultural Dürerbund ligada à revista *Kunstwart*, uma das primeiras publicações do gênero, na qual havia recomendações para projetos de produtos e artigos domésticos como conjuntos de chá e café, copos e equipamento de cozinha, com decoração restrita, destacando funcionalidade e eficiência, com preços acessíveis para amplas camadas da população.

Durante a Primeira Guerra, a DWB organizou uma série de exposições em países neutros com o intuito de divulgar o trabalho dessa federação e também de divulgar a importância do design como fator primordial para o bom desempenho econômico dos países em geral e especialmente da Alemanha. “A evolução da indústria alemã em grandes organizações voltadas para o mercado foi um importante fator nessa tendência de eliminar elementos programáticos e enfatizar as vantagens comerciais do design” (ibidem, p.94).

De 1921 a 1926 avançou a visão funcionalista sob a presidência do arquiteto, pintor, designer e urbanista Richard Riemerschmid (1868-1957). Em 1924, a DWB publicou o catálogo *Forma sem ornamento*, apresentando projetos de produtos produzidos industrialmente, destacando as vantagens e qualidades das superfícies planas, sem decoração ou ornamentação, e o funcionalismo. Em 1927, na cidade de Stuttgart, o arquiteto Mies van der Rohe (1886-1969) organizou a exposição *Weissenhofsiedlung* (A Habitação) e convidou arquitetos famosos para a realização de projetos arquitetônicos residenciais aplicando as novas ideias modernas do design e da arquitetura. Dentre os participantes da exposição estavam Bernhard

Hans Henry Scharoun (1893-1972), Walter Gropius, Max Taut (1894-1967), Jacobus Johannes Pieter Oud (1890-1963), Hans Poelzig (1869-1936) e Peter Behrens, que apresentaram casas mobiliadas com peças de metal tubular desenhadas por Mies van der Rohe, Marta Stam, Marcel Breuer e Le Corbusier.

Bürdek (1999) cita essa exposição, de muito sucesso e muita divulgação, como o mais importante feito da DWB que demonstrou não apenas um novo conceito de habitação, mas também a aplicação de novos materiais e, principalmente, a proposta de desenvolver um projeto com unidade criativa, desde uma casa até uma xícara de café, empregando o sentido e o conceito de obra de arte total e as novas pautas estéticas: reducionismo, funcionalismo e utilitarismo oferecidos à sociedade a preços acessíveis.

Em 1934 a DWB foi fechada, sendo reaberta em 1947, mas com esforço em vão, pois logo em seguida encerrou definitivamente suas atividades. Questões como a problemática do período entre guerras e os conflitos entre estandardização e autoria criativa levaram ao esfacelamento da DWB. Além disso, com exceção do contrato com a Allgemeine Elektrizitäts Gesellschaft (AEG)⁵ (uma indústria de artigos elétricos e objetos utilitários) e duas empresas de navegação, a maioria das empresas que solicitavam o trabalho dos integrantes da DWB eram de tamanho médio, e muitos dos donos dessas empresas eram os próprios membros da DWB ou seus familiares. Porém, sob as mesmas diretrizes da DWB “fundaram-se associações similares na Áustria (1910), na Suíça (1913), na

5 Peter Behrens foi designado diretor artístico da AEG e nessa função orientava todos os aspectos de design, das casas, objetos, comunicação visual e aplicação da identidade de marca da empresa. Por isso muitas vezes é considerado como o primeiro designer ou o principal pioneiro do design moderno.

Suécia (1910/1917) e na Inglaterra a Associação Design e Indústrias (1915). O objetivo comum de todas essas associações era influenciar o gosto tanto do fabricante quanto do usuário do produto em um sentido global, da forma, nas palavras de Henry Cole, educativa” (ibidem, p.24).

Na Alemanha a DWB contribuiu para a disseminação dos ideais do Movimento Moderno, porém é importante destacar que a Werkbund não era o único centro disseminador desses ideais: “as escolas artísticas alemãs abandonaram com uma rapidez surpreendente a rotina oitocentista e seguiram o novo rumo. Em toda a parte, foram nomeados novos diretores e professores” (Pevsner, 1994, p.23).

Naquele momento ocorria a reforma pedagógica alemã, e os profissionais que participaram dos movimentos de instauração das oficinas e laboratórios foram nomeados para assumir a direção de várias escolas. Dentre eles, Josef Hoffman foi nomeado professor da Escola de Artes e Ofícios de Viena, Bruno Paul assumiu a direção da escola de Artes e Ofícios de Berlim, Peter Behrens assumiu a direção da academia artística de Düsseldorf e Poelzig a de Breslau.

Porém, apesar de todas as contradições e dificuldades de colocar em prática a sua ideologia, foi fundamental o papel exercido pela DWB, ampliado posteriormente por escolas, grupos e outras associações que seguiram seus fundamentos, especialmente a Bauhaus. Porém esta última não sofreu influência apenas da DWB, mas também do movimento holandês De Stijl, que ocorreu na Holanda e apresentaremos a seguir.