

Visita ao Bauhaus Museum Weimar:

Notas de uma experiência

Bernadete Teixeira

Era uma manhã chuvosa de julho, cinzenta e um tanto fria para o verão, quando deixamos a estação central de Berlim com destino a Weimar, cidade do leste alemão na região da Turíngia. Acompanhada de minha filha Mariana, íamos visitar o recém inaugurado museu da Bauhaus. A inauguração do museu é um dos muitos eventos de celebração do centenário da Escola que marcou a produção industrial, a arquitetura e o design no século XX.

Enquanto o trem avançava, a expectativa da visita era amenizada pela leitura sobre Weimar e o impressionante mosaico de arte, música, literatura, filosofia, arquitetura e design que certificam a cidade como Patrimônio Mundial da Humanidade (UNESCO, 1998). Centro do classicismo alemão e berço da Escola Bauhaus, a pequena cidade tem seu nome ligado tanto à primeira República, como à ditadura nacionalista alemã. Nenhuma outra cidade da Alemanha ilustra o melhor e o pior do espírito humano como Weimar, afirma Böttger (2019).

Desde a descida na estação, três horas antes do horário agendado no Museu, a cidade ensolarada mostrou as diferentes representações dessa história. Descemos a rua em direção ao Centro, desvelando aleatoriamente o que seria uma típica pequena cidade alemã, não fossem os muitos visitantes que circulavam entre os idosos nas pracinhas e os jovens estudantes da nova Universidade Bauhaus.

Em meio a diferentes expressões que caracterizam Weimar como uma cidade aberta a novas ideias, grandes painéis ao longo das ruas traziam fotos de sobreviventes de campos nazistas. Sob o título "Testemunha" o conjunto expunha a céu aberto a arte documental de um fotógrafo.

Personagens como Goethe (1749/1832), Schiller (1759/1805), Liszt (1811/1886), Nietzsche (1844/1900), Gropius (1885/1969) são rememorados nos cafés, nas livrarias, nos monumentos, nos museus, nas casas onde viveram e nos locais onde desenvolveram a sua arte. Parte das memórias dessas expressões estão preservadas no Neues Museum, um edifício neo renascentista, em frente ao qual um enorme cartaz anuncia "O modernismo antes do modernismo" (WEIMAR..., 2019)

A apenas uma quadra do Neues Museum surpreende-nos a arquitetura minimalista em forma de cubo do Bauhaus Museum Weimar (FIG. 1). Uma grande vitrine para os mais de mil objetos que reconstituem a curta história da Escola que repercutiu seus ideais mundo afora. "De vitrine do país dos poetas e pensadores Weimar se torna vitrine dos poetas, pensadores e projetistas", salientou a ministra da cultura da Alemanha Monika Grütter na inauguração do novo museu em abril de 2019.

No espaço de 2,2 mil metros quadrados do museu, projetado pela arquiteta Heike Hanada, estão guardadas as evidências da produção mais antiga da fase original da Escola em Weimar, que a pressão política e econômica cuidou de transferir para Dessau em 1925.

Prof. Maria Bernadete Santos Teixeira, MSc.

Graduação em Comunicação/Publicidade e Licenciatura em Desenho e Plástica pela Fundação Mineira de Arte Aleijadinho (1971 e 73), mestrado em Engenharia de Produção pela Universidade Federal de Minas Gerais (2002) e doutoranda no Programa de Pós Graduação da Escola de Design da Universidade do Estado de Minas Gerais. Nessa Instituição desenvolve atividades de ensino, pesquisa e extensão nas vertentes teóricas e práticas do design, com ênfase nos processos metodológicos da atividade aplicados a pequenos núcleos produtivos. Em paralelo, atua em consultorias de projetos de ensino do design e na gestão de projetos integrados de design.



Figura 1: Bauhaus Museum Weimar

Fonte: Weimar, 2019.

Em 1932 a Escola transferiu-se para Berlim, onde foi definitivamente fechada pelo regime nazista em 1933. Porém, seu fechamento não impediu a propagação das suas ideias e experiências. No curto tempo de seis anos em Weimar, a característica da Bauhaus já ficaria marcada pelas propostas inovadoras e radicais no ensino das artes, da arquitetura e do design.

Um pouco antes da visita, sentadas em frente ao museu, observávamos o movimento dos seus diferentes visitantes, o que instigava nossa imaginação no exercício de identificar suas origens e profissões. Grupos de jovens alunos, acompanhados de professores, me fizeram avaliar as diferentes proporções que aquela Escola assumiu na minha vida desde os tempos de estudante. Indagava-me se, no outono da vida acadêmica, aquela visita à Bauhaus de cem anos atrás, ainda poderia despertar um qualquer novo interesse.

Quando enfim entramos na recepção lotada de visitantes, a sinalização do museu orientava para uma sala lateral ainda no primeiro piso. Ali uma placa de boas vindas, assinada por Helmut Seemann, presidente da Fundação Klassik de Weimar, apresenta a cidade como o berço da mais influente escola de arte e design do século XX. O convite é conhecer as ideias que dela se originaram de 1919 a 1925 e suas diversas formas de manifestação, cuja ideia central era "como viveremos, como vamos resolver nossos problemas, que forma de comunidade aspiramos?" Este é também o princípio guia da mostra do museu.

No centro do nosso conceito está o objetivo de apresentar o modernismo como uma batalha de ideias concorrentes representadas pelos objetos expostos [...] O surgimento da Bauhaus há cem anos recorda-nos que somos projetistas do nosso mundo e assim devemos continuar.¹

No mesmo espaço, duas placas, a original e sua réplica (FIG. 2), relembram a fundação da República de Weimar em 1919, sediada no teatro Nacional Alemão. A placa memorial criada por Walter Gropius, idealizador da Bauhaus, ocupou a fachada do teatro por apenas dois anos, quando foi removida pelos nazistas e só retornando ao seu lugar após a Segunda Guerra.

1. Placa de boas vindas na entrada da Exposição, assinada por Helmut Seemann, presidente da Fundação Klassik de Weimar.



Figura 2: Original e réplica da placa da República de Weimar, criada por Walter Gropius. Bauhaus Museum Weimar.. Foto: a autora

Nos andares superiores, o museu segue recriando de forma meticulosa a origem da Escola e as histórias que envolveram seus mestres e suas ideias. Apesar da orientação museográfica, percebia-se que os visitantes, como eu, também se deixavam guiar pelo interesse natural e particular por diferentes experiências e objetos (FIG. 3).



Figura 3: Visitante e a coletânea “Spiel mit kopfen” (Play on heads) de Oskar Schlemmer. Bauhaus Museum Weimar.. Fonte: a autora

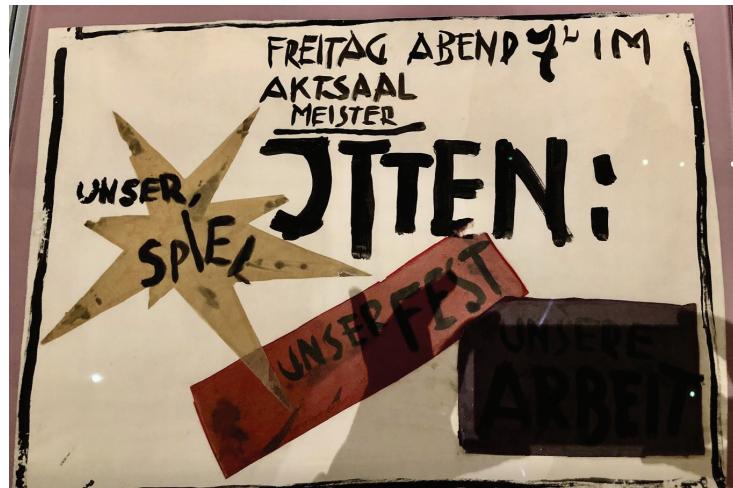


Figura 4: Pôster para a palestra de Itten: "Nosso jogo, nossa festa, nosso trabalho", Rudolf Lutz, 1919. Bauhaus Museum Weimar. Fonte: a autora

Figura 4: Pôster para a palestra de Itten: "Nosso jogo, nossa festa, nosso trabalho", Rudolf Lutz, 1919. Bauhaus Museum Weimar. Fonte: a autora

Assim, a visita ao museu acabou por se transformar em um passeio construído por um ritmo casual. O encontro com a vida e o trabalho dos personagens da Escola de Weimar era marcado por convites a experiências memoráveis, como sentar nas icônicas cadeiras da Bauhaus dispostas em torno de uma mesa (FIG. 5). Das cadeiras podia-se observar a mostra de diferentes ângulos. De um lado, uma prateleira com objetos de louça, vazava o olhar para uma cozinha irretocável dos anos 1920.



Figura 5: Convite à experiência: sentar nas icônicas cadeiras. Bauhaus Museum Weimar. Foto: a autora

Experimentar a organização modular da casa bauhausiana, montando blocos de madeira em uma parede imantada, foi uma vivência lúdica das teorias que projetaram e construíram a Haus Am Horn (FIG. 6), primeiro projeto residencial da Bauhaus em 1923.



Figura 6: Haus am Horn, aberta à visitação em Weimar, projeto residencial da Bauhaus, com organização funcional dos espaços, novos materiais e técnicas. Fonte: Droste, 2006

À medida que a visita constrói uma experiência pretérita de cem anos é que se entende porque os mestres da Bauhaus eram chamados de loucos pela comunidade local:

Na Weimar dos anos 1920, quando as crianças não obedeciam, dizia-se: "Se você não se comportar vai para a Bauhaus". Lá, na escola de artes e ofícios fundada em 1919, viviam os "loucos", que dançavam ruidosamente pelas ruas em coloridos trajes de teatro e pintavam quadros com triângulos, círculos e quadrados (REUCHER, 2019)

Muito além dos estilos de vida do grupo, a ousadia das suas ideias para a época é que surpreende quando ganha respaldo verídico nos trabalhos desenvolvidos no curto tempo da escola em Weimar. Eles configuraram um compromisso da Escola na formação de pessoas que pudessem conhecer o mundo em que viviam. Somente a partir do reconhecimento desse mundo é que poderiam conceber formas típicas de sua representação simbólica, combinando conhecimentos e competências. A base dessas competências e as atitudes necessárias ao curso eram preliminarmente desenvolvidas pelas experiências em oficinas. Quando entravam na Escola, após o curso preliminar ou Vorkurs, todos os estudantes frequentavam esses espaços, cujo primeiro propósito era estimular a livre criação (FIG. 7). Antes de focar em arte e design essas atividades assinalavam um tipo de contrato de aprendizagem e de avaliação do trabalho dos estudantes.



Figura 7: Painel espelhado com o Sistema Pedagógico da Escola, publicado nos estatutos da Bauhaus. Bauhaus Museum Weimar. Fonte: a autora

No museu, o acervo de trabalhos da Escola é apresentado com uma rica complementação descritiva, sem um único detalhe que não esteja tingido pelas cores e ideias daqueles excêntricos seres.

Organizados por unidades, Artesanato, Cor e Forma, Arte e Tecnologia, Utopia e Sociedade e Construindo o Futuro (FIG. 8), os conjuntos evocam o ambiente de ensino por meio dos trabalhos realizados nos diferentes níveis propostos pela Escola.



Figura 8: Organização de trabalhos da Bauhaus nas Unidades Artesanato, Cor e forma, Arte e Tecnologia, Utopia e Sociedade e Construindo o Futuro. Bauhaus Museum Weimar..Fonte: a autora

Na unidade Cor e Forma pode-se imaginar, quase sentir, Paul Klee (1879/1940), Wassily Kandinsky (1866/1944) e Oskar Schlemmer(1888/1943) estimulando o potencial criativo dos seus alunos. Exaltados com o amplo conhecimento de Paul Klee, os estudantes experimentam a essência do mundo para além da sua superfície visível. Nas suas aulas de teoria do design,meticulosamente preparadas e oferecidas em estúdios naturais, Klee demonstra como tudo é apenas uma questão de propósito. Um ponto pode se transformar em uma linha, e a linha pode soltar-se e formar uma onda. Com Moholy-Nagy (1895/1946), os estudantes exploram os materiais pelo toque e discutem o construtivismo criando brinquedos de jornal.

Na Bauhaus de Weimar quase todos os “mestres da forma” eram pintores, que também respondiam pelos aspectos práticos do design. Muitas vezes suas personalidades de artistas conflitavam com os requerimentos acadêmicos, mas seus trabalhos tinham grande reconhecimento dos estudantes. Era com Lyonel Feininger (1871/1956), Johannes Itten (1888/1967), Paul Klee, Vassily Kandinsky e Oskar Schlemmer que eles aprendiam e iam além do fascinante universo da arte. Aprendiam sobre as últimas tendências da arte e da moda no mundo.

A extensão dos conhecimentos e as diferentes atividades que a Bauhaus imaginista desenvolvia tinha um grande palco, o Totaltheater. Concebido por Gropius e delineado pela noção de arte total, o teatro, sob a direção de Lothar Schreyer (1886/1966) buscava, por meio da arte cênica, a consonância entre

o mecânico e o orgânico (PINHO, 2013). Quando assumido por Schlemmer, o teatro tornou-se um cenáculo com a função pedagógica de servir de extensão das salas de aula, integrando varias formas de manifestação artística. Nessa integração, a dança, como estímulo da percepção sensorial e psíquica, também representava uma forma de levar os alunos a transpor os limites impostos pela sociedade e sua cultura.

Na gênese dessa cultura de harmonizar corpo e criação, a dança ganha relevo no trabalho de Gertrud Grunow (1870/1944), que acabou por influenciar tanto outras mulheres como seus colegas homens na Bauhaus. Musicista, educadora e especializada em dança moderna, ela desenvolveu seus próprios métodos de ensinar e formulou teorias sobre a relação som, cor e movimento (FIG. 9 e 10).



Figura 9: Gertrud Grunow. Figura 10: Hildegard Heitmeyer durante aula de Grunow, 1917 ou 1922.
Fonte: Burchert, 2019

Foi essa personagem, “a mulher que dançava as cores na Bauhaus”, que no espaço cenográfico do museu me despertou interesse. Quis conhecer as suas formas de trazer para o ensino a realidade objetiva do mundo sem comprometer suas manifestações subjetivas.

De volta a Berlim, com a ajuda preciosa de tradução de minha filha Mariana, comecei a buscar mais informações sobre os experimentos sensoriais de Gertrud que, junto com Itten e Schreyer, foram considerados os esotéricos da Bauhaus

Mulheres fora da linha

O registro de nascimento da Bauhaus em 1919 tem o carimbo do espírito do tempo (zeitgeist) marcado pelas indagações sobre o impacto das máquinas na vida das pessoas e os requerimentos para um novo homem.

De que estofo ele era, poderia rejeitar as máquinas e viver em harmonia com a natureza? Abraçaria a velocidade do progresso? Poderia tomar o lugar de Deus como um “übermensch”? O debate focava o novo homem. E sobre a mulher? O que aconteceria se lhe permitissem votar, ter uma carreira e dirigir carro? Um novo ser humano e uma nova forma de sociedade: a década de 1920 foi um período em que a arte deveria atender a tal exigência. (WOOD, 2019)

A criação da pioneira Escola se apresentou como um lugar aberto a esse “novo ser”, pois trazia o pensamento de um modelo de igualdade aberto a todo talento, independente de idade e sexo, onde homens e mulheres construiriam juntos a nova utopia (WOOD, 2019). Uma síntese de arte, artesanato, modernismo e tradição e uma promessa de igualdade que se tornou popular junto à mulher pós guerra, não mais dedicada apenas a crianças, cozinha e igreja. A Bauhaus, que parecia o lugar ideal para o exercício dessa liberdade, levou ao primeiro ano da Escola 84 mulheres contra 74 homens. No entanto, a Escola que estabelecia as bases de uma nova era de igualdade, entendeu esse grande contingente feminino como um “frauengeschäft”, que poderia prejudicar sua reputação, aponta Wood (2019). Um problema que o diretor Walter Gropius tentou resolver enviando as mulheres para as oficinas de tecelagem, “onde elas só matariam o tempo”, segundo Oskar Schlemmer, complementa a autora.

Ainda que o programa da Bauhaus defendesse igual tratamento às mulheres, o sexismo deu seu tom na Escola, afirma Wood (2019). Elas não pertenciam ao corpo oficial contratado e dificilmente participavam de decisões do ensino, ou ministravam disciplinas permanentes. Porém, foram as mulheres que projetaram os mais belos e colecionáveis objetos da Bauhaus, como também ajudaram a moldar sua filosofia, salienta Wood (2019). Ela complementa, afirmando que as mulheres na Bauhaus nos aproximam do verdadeiro sentido de empreendedorismo.

A ironia no tratamento de Gropius às mulheres é que a tecelagem, usada para tirá-las do caminho, transformou-se no departamento de maior financiamento na sustentação da escola. As oficinas de tecelagem tornaram-se centros de inovação artística e industrial. “Formalmente ou tecnicamente criamos incessantemente” afirmava Gunta Stölzl (1897/1983), que ingressou na tecelagem em 1920, onde desenvolveu padrões entrelaçados de cores e labirintos de linhas, utilizando materiais sintéticos, algodão encerado e chenile.

Anni Albers (1899/1994) chegou à Bauhaus em 1922 desejando estudar pintura, desejo que suas mãos conseguiram transferir para seus trabalhos têxteis, ainda que soubesse que galerias e museus não expunham tecelagem, considerada artesanato e não arte. Em 2018 o Tate Modern Museum em Londres mostrou uma retrospectiva do seu trabalho.

Um exemplo de resistência e tenacidade é o de Marianne Brandt (1893/1923), uma raridade entre as mulheres da Bauhaus (Wood, 2019). Ela conseguiu escapar da tecelagem e ingressar na oficina de metal onde não havia espaço para mulheres. A ela foram conferidos todo tipo de trabalho subalterno e enfadonho. Brandt respondeu martelando sem delicadeza o metal e com a criação de objetos, hoje dos mais caros e requisitados da Bauhaus na arte do metal, como o icônico bule MT49 (361 mil dólares) (FIG. 11).



Figura 11 : Bule MT49 de Marianne Brandt. Fonte: Wood, 2019

Apesar do talento as mulheres tinham pouco espaço e reconhecimento na Escola, como Margarete Heymann-Loebenstein (1899/1990). Sob a tutela de Grunow e Itten esta ceramista libertou-se da rígida geometria pela qual a Bauhaus se tornou conhecida e desenvolveu um estilo solto próprio de trabalhar. Deixou a Escola e ingressou na fábrica de cerâmica Haël. Suas peças tornaram-se tão populares que contribuíram ao crescimento da fábrica e ao desenvolvimento da moderna cerâmica vernacular alemã.

Dentre as tantas mulheres “fora da linha” que, na contramão do sexism, conseguiram se sobressair na Bauhaus, Grunow exerceu grande influência na orientação do trabalho e ensino nos anos iniciais da Escola. Para a Bauhaus ela levou ideias e teorias que acabaram sendo adotadas na definição e natureza da Escola em Weimar, como a Teoria da Harmonização.

Teoria da Harmonização

Gertrud Grunow chega à Bauhaus em 1919. De Berlim, vem convidada pelo pintor expressionista e pedagogo Johannes Itten (1888/1967), um dos membros fundadores de grande influência na primeira fase da Escola em Weimar. Com 49 anos e solteira, ela vai ensinar como assistente de Itten no *Vorkurs*, curso preparatório que todos os alunos tinham que cursar. Unidos por afinidades e ideias parecidas, Gertrud e o místico Itten acreditavam que só o homem harmonioso pode criar. Itten afirmava que som e cor desencadeiam movimentos em centros específicos individuais no ser humano. Gertrud defendia a teoria que a habilidade de cada um se expressar depende de leis enraizadas no seu senso particular de som, cor e forma. Ambos defendiam que a sensibilização de todos os órgãos sensórios poderia libertar o indivíduo das convenções mortas em benefício da vivência e experiências visuais. Gunta Stölzl (1897/1983), estudante que se tornou posteriormente mestre na Bauhaus, relata em seu diário em 1º de novembro de 1919 a experiência de sua primeira aula no *Vorkurs*:

“This week we had the first rhythmic dance lessons, I like it very much and it is also a further development, completely in the direction already taken by Vorwerk and Itten; in the formation of the body the heavy mass is completely dominated by the spirit, by the feeling that a line—a feeling of hardness or sharpness—really goes through the whole body and does not get stuck in the head². (BURCHERT, 2019).

2. “Nesta semana tivemos as primeiras aulas de dança rítmica, eu gosto muito e também é um desenvolvimento adicional, completamente na direção já adotada por Vorwerk e Itten; na formação do corpo, a massa pesada é completamente dominada pelo espírito, pela sensação de que uma linha - uma sensação de dureza ou nitidez - realmente passa por todo o corpo e não fica presa na cabeça (tradução livre da autora).

Por meio de seu curso denominado Teoria da Harmonia e posteriormente renomeado por Schlemmer (1888/1943) de Teoria da Harmonização, Grunow exerceu grande influência sobre os estudantes e seus mestres colegas, que também frequentavam suas aulas. Especializada em dança moderna, especialmente em métodos desenvolvidos pelo austríaco Emily Jaques-Dalcroze³, trabalhava com os alunos o movimento corporal expressivo. Centrada na experiência inconsciente do artista no mundo, orientava os alunos a se expressarem através da dança e da música sintonizando a harmonia dos sentidos. Ela acreditava que por meio da música podia criar um estado de transe auto induzido, um equilíbrio interior que fortalecia e harmonizava o poder criativo. Grunow estava convencida que seu trabalho poderia desenvolver qualquer habilidade humana, “até mesmo o box” (WOOD, 2019).

Com um único instrumento de trabalho, um piano de cauda, a abordagem universal e os exercícios rítmicos musicais das aulas de Gertrud eram acompanhadas de treinos mentais e até sessões psicológicas individuais. Foi assim que Gertrud levou os alunos da Bauhaus a sentir e dançar as cores do mundo. Concentrados em uma determinada cor, eles eram estimulados a

3. Emile Jacques Dalcroze (1865-1950) foi o criador de um sistema de ensino de música baseado no movimento corporal expressivo, que se tornou mundialmente difundido a partir da década de 1930 (https://en.wikipedia.org/wiki/%C3%89mile_Jaques-Dalcroze).

sentir que movimentos se harmonizavam com aquela cor. "Agora vocês vão dançar o azul", estimulava (RADRIZZIANI, 2009). Por meio da concentração e da imaginação, movimento e respiração, buscava-se o equilíbrio entre o corpo e a alma.

Na chegada dos estudantes ao curso de Grunow, eles eram recebidos com um chá/café que ela recepcionava com as seguintes instruções: "Se você está pensando amarelo tome um chá; se está pensando marrom, tome um café". Acreditava, assim, que estava aperfeiçoando os seus sentidos, tornando-os mais perceptivos em todos os níveis. Assim, a cor podia ser movimento, temperatura, música e estado de espírito. Podia estar associada com as formas dos objetos, da natureza, do ser humano. A unidade dos sentidos, que Grunow buscou no mundo consciente e inconsciente das sensações, foi a ideia central das suas teorias.

Grunow nunca ensinou fatos ou teorias aos estudantes, mas oferecia a possibilidade deles descobrirem um mundo de experiência, estimulando individualmente o seu potencial. Ela os orientava na construção de um círculo cromático próprio, assim como ela mesma havia feito (FIG.12).

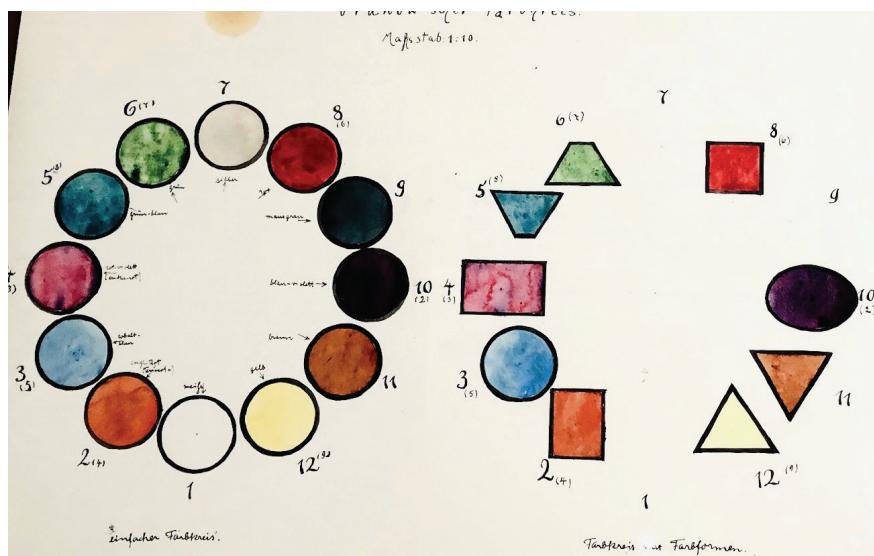


Figura 12: Estudos de Grunow: círculo cromático. Bauhaus Museum Weimar. Fonte: a autora

Na construção desse círculo, ela equiparava suas 12 tonalidades aos 12 tons (dodecafônico) da música do compositor austríaco de música erudita Arnold Shömburg (1874/1975). A cada cor do círculo ela atribuía uma nota musical e também uma parte do corpo e completava: "São 12 cores, 12 tons, 12 formas, 12 movimentos e 12 orgasmos, com Itten" (FEIERABEND e FIEDLER, 2006).

O ensino experimental de Grunow também inspirou uma das principais filosofias da Escola, a noção de materielgerecht. Adotada por professores como Josef Alfers (1888/1976), a ideia era fazer justiça ao material, explorando-o por meio de todos os sentidos, quer fosse pelo tato no papelão ondulado ou pela visão do efeito da luz no vidro. No início de uma de suas aulas Albers entregou aos alunos uma folha de jornal dizendo-lhes: "quero que respeitem o material criando algo significativo e levando em conta as suas propriedades particulares. Se puderem fazer isso sem ferramentas, melhor" (WOOD, 2019, p.4). Ao retornar à sala encontrou barcos, castelos e aviões, que ele chamou de "lixo". Apenas um arquiteto húngaro ganhou o jogo. Ele simplesmente dobrou o jornal no sentido do comprimento de modo a ficar em pé como duas

asas. Na Bauhaus de Weimar experimentar as propriedades do material era um requisito para se tornar um bom designer.

Apesar de ser uma Escola de pensamento mais racional, o reitor Walter Gropius tornou as aulas de Gertrud obrigatórias. E assim foi de 1919 a 1924. O harmonioso equilíbrio do uso de todos os sentidos foi adotado na definição e natureza da Escola em Weimar. O próprio Gropius fez constar nas alteração dos estatutos da Bauhaus, impressos em janeiro de 1921: "Durante todo o curso serão dadas aulas práticas de harmonização na base comum do som, cor e forma, com o objetivo de criar uma harmonização prática das propriedades físicas e psíquicas dos indivíduos". (DROSTE, 2006).

Muitas das ideias e teorias de Grunow também foram publicadas por Gropius na orientação da nova Bauhaus em 1923. Gertrud foi a única mulher a compor o grupo oficial de mestres da teoria da forma na exposição da Escola em 1923. Sempre junto com Itten, ela aparece no catálogo da grande exposição onde Gropius descreve a teoria da harmonização como fundamental no acompanhamento do ensino da Escola. Porém, todas as influências que Gertrud Grunow exerceu junto à Bauhaus não receberam o devido reconhecimento. Diferente de seus colegas homens, ela trabalhou com o salário base de empregado temporário até 1923.

Enquanto o trabalho de Itten no curso preliminar é conhecido e pesquisado, o trabalho de Grunow ainda começa a ser descoberto. Ambos têm grande importância nos estudos do movimento corporal (BURCHERT, 2019). Porém, embora trabalhassem juntos, eles apresentam diferenças de abordagens dentro das similaridades da pedagogia holística. Itten conduzia suas aulas pela abordagem visual e Grunow pela pedagogia musical.

Precursora do desenvolvimento corporal, Gertrud trouxe a dança e o esporte na orientação da saúde do corpo e do espírito, legado que as mulheres da Bauhaus levaram para Dessau em 1923 (FIG. 13), sob o lema: "Duro como o aço, rápido como um galgo e tenaz como o couro" (FEIERABEND e FIEDLER, 2006)



Figura 13: Exercícios de corpo ao ar livre na Bauhaus Dessau. Fonte: Wood, 2019

Quando deixou a Bauhaus em 1924, Gertrud Grunow criou uma rotina de viagens entre Berlim, Hamburgo e Londres, levando uma vida conscientemente urbana. Dos colegas da Bauhaus, manteve contato com Kandinsk que era sinestésico e tinha interesse particular nas suas ideias.

Gertrud continuou trabalhando nas suas ideias e teorias. Com um médico, o Dr. Werner, investigaram prática e experimentalmente a "sinestesia primal" (*primal synesthesia*), uma forma original de percepção e sensações primitivas que aparece igualmente nos povos primitivos, nas crianças, nos artistas e nos doentes mentais.

Mais atualmente é que a amplitude das teorias de Grunow e a sua importância para a escola de Weimar e para o próprio Gropius começam a ganhar maior visibilidade. Quando a Escola Bauhaus foi fechada pelos nazistas, Walter Gropius, Ludwig Mies van der Rohe (1886/1969) e Marcel Breuer (1902/1981) foram para a América e ali contaram a história da Escola pelos olhares e contexto da época.

Nesse sentido, Wood (2019) alerta que para uma leitura mais contemporânea da produção da Escola é preciso entender que ela foi construída sob uma ótica diferente, a fim de não correr o risco de atribuir intenções de hoje às ideias do passado.

Cem anos depois, as experimentações pioneiras de Grunow, sustentadas pela integração dos sentidos, ainda reverberam na Escola e mundo afora.

Porém, nem o trabalho de performances que recriam o corpo humano literal e simbolicamente, nem as suas teorias, são conhecidos na amplitude da aplicação nas suas aulas. Apesar de trabalhar intensamente no seu livro até o final de 1930, a transcrição de suas aulas foi interrompida com a sua morte. Ela deixou seus manuscritos com Gerhard Schunke, um ex-aluno da Bauhaus que utilizou o material para leituras e artigos, promovendo suas próprias experiências médicas, em vez de organizar e publicar o material como prometido. Às ideias de Grunow ele adicionou as suas próprias, sem uma clara separação entre elas.

Comentários

Visitar a cidade e conhecer um pouco de Weimar no contexto da história da Alemanha foi importante para apreender parte do espírito daquela época e entender porque as ideias da Bauhaus floresceram ali. Os novos tempos e o ambiente da cidade, já marcado pela abertura e manifestações de novas ideias, mostrou-se propício para as propostas da nova Escola.

4. Regina Bittner, diretora da Academia vinculada à Fundação Bauhaus de Dessau em entrevista a Gaby Reucher da Deutsch Welle, 2019.

A visita ao museu permitiu compreender, sobretudo sentir as formas de experimentar que a Escola propôs no seu tempo em Weimar. Um legado que permite ser avaliado sob perspectivas diferentes, ou na convergência dos contextos de sua origem e de uma modernidade mesclada pelos mundos real e digital. Essa convergência pode ser observada nas propostas da nova Universidade Bauhaus, onde 4.080 estudantes de 70 países fazem dela uma das universidades mais internacionais da Alemanha. Bittner⁴, diretora da Academia Bauhaus de Dessau, esclarece que "não se trata mais de avaliar a história da Bauhaus e suas influências sobre o mundo, mas de explorar seus ensinamentos no contexto de uma modernidade cultural onde há um intercâmbio frutífero entre as regiões do mundo" (REUCHER, 2019).

No icônico Prédio da antiga Escola, destino popular em Weimar, ainda perduram o ensino e a pesquisa no espírito de seus pioneiros, mas com novas ideias. Em vez de desenvolver produtos para a indústria, como fez no início dos anos 1920, investiga-se o que as novas tecnologias significam para a sociedade. "Analisamos quais ideias daqueles dias podem ser transferidas para a era digital ou para questões atuais, como a relação entre ser humano,

5. Nathalie Singer, vice-presidente da Universidade Bauhaus de Weimar em entrevista a Gaby Reucher da Deutsch Welle, 2019

natureza e tecnologia", explica Singer⁵ (REUCHER, 2019). O otimismo com que os pioneiros da Bauhaus tentaram humanizar o seu cotidiano é um exemplo, destaca Bittner, sugerindo que se observe a Bauhaus com um frescor no olhar

Um exemplo que ilustra esse novo olhar é o trabalho do professor Robin Minard, focado na composição eletroacústica e instalação de som e arte. Por meio do seu trabalho na Universidade Bauhaus, na Escola de Música Franz Liszt e no Studio for Electroacoustic Music, em Weimar as teorias de Grunow ganham novas formas e repercutem em todo o mundo, apresentadas em museus, festivais e salas públicas.

Pode-se concluir que as teorias e experimentos do passado podem representar novas bases para estudos, interpretações e experimentações no ensino de design. As teorias de Grunow, na sua forma de aprender pela observação, pela experimentação e pelo vivido, ainda podem ser um meio de sentir a realidade do mundo e de capturar o espírito contraditório da vida social nas suas manifestações objetivas e subjetivas.

No seu todo, a mostra do Bauhaus Museum Weimar nos lembra que no vasto campo da criação humana as dificuldades são intrínsecas a toda inovação. A inovação é engendrada por interesses comuns, mas, sobretudo pela integração de diferenças.

Referências

BÖTTGER, S. **Weimar, a city guide**. Leipzig: Lehmstedt Verlaine, 2019

BURCHERT, Linn. **Gertrud Grunow's Theory of Harmonization: a connection between european reform pedagogy and asian meditation**. Bauhaus imaginista, Berlim, 20 fev. 2019. Disponível em: <http://www.bauhaus-imaginista.org/articles/3895/gertrud-grunow-s-theory-of-harmonization/en>. Acesso em 09 set. 2019

DROSTE, Magdalena. **Bauhaus: 1919-1933**. Köln: Taschen, 2006

FEIERABEND, P.; FIEDLER, J (orgs.). **Bauhaus**. Potsdam: H. F. Ullmann, 2006

PINHO, J. **Oskar Schlemmer na Bauhaus como o cubo de Rubik**. Revista Performatus, Porto (Portugal). Ano 2 n.7, nov. 2013. Disponível em <http://performatus.net/wp-content/uploads/2013/10/Oskar-Schlemmer-Na-Bauhaus-Como-O-Cubo-De-Rubik-%C2%AB-Performatus.pdf>. Acesso em 09 set. 2019

RADRIZZIANI, R. **Die Harmonisierungslehre von Gertrud Grunow: Meisterin am Bauhaus 1919 – 1924, 2009**. Disponível em: <https://www.gertrud-grunow.de/film-kunst-forschung/film/> Acesso em 26 jul. 2019

REUCHER, Gaby. **Cem anos depois o que restou da Bauhaus?** Deutsche Welle, Bonn, 05 abr. 2019. Disponível em: <https://www.dw.com/pt-br/cem-anos-depois-o-que-restou-da-bauhaus/a-45717832>. Acesso em 07 ago. 2019.

WEIMAR celebra 100 anos da Bauhaus com novo museu. Deutsche Welle, Bonn, 06 abr. 2019. Disponível em: <https://www.dw.com/pt-br/weimar-celebra-100-anos-da-bauhaus-com-novo-museu/a-48235652>. Acesso em 07 ago. 2019

WOOD, Naomi. From Bauhaus to Frauhaus. The Economist, London, fev-mar 2019. Disponível em: <https://www.1843magazine.com/design/from-bauhaus-to-frauhaus>. Acesso em 26 jul. 2019.