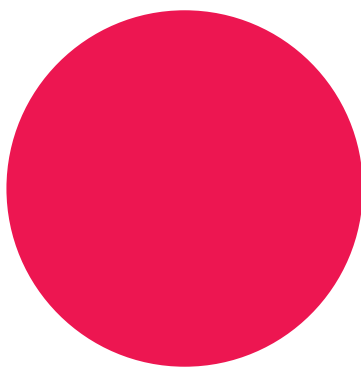
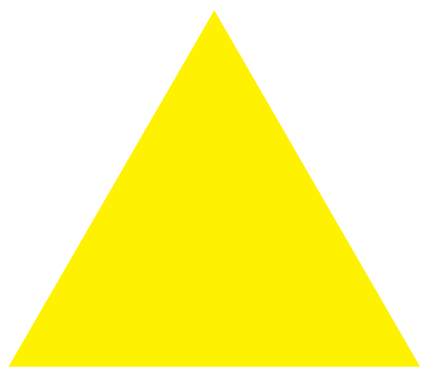


Ano 7 – Número 7
Outubro 2019
ISSN: 2236-4129

TRANS VERSO



editora



Edição Especial
Bauhaus 100 ANOS

Núcleo de Design e Cultura – NUDEC

Escola de Design da Universidade do Estado de Minas Gerais

Universidade do Estado de Minas Gerais - UEMG

Reitora

Lavínia Rosa Rodrigues

Vice-reitor

Thiago Torres Costa Pereira

Chefe de Gabinete

Jander Silva

Pró-reitor de Planejamento, Gestão e Finanças

Fernando Antônio França Sette Pinheiro Júnior

Pró-reitora de Pesquisa e Pós-Graduação

Magda Lucia Chamon

Pró-reitora de Ensino

Michelle Gonçalves Rodrigues

Pró-reitor de Extensão

Moacyr Laterza Filho

Escola de Design da Universidade do Estado de Minas Gerais

Diretor

Sergio Antônio Silva

Vice-diretor

Heloísa Nazaré dos Santos

Centro de Extensão:

Yuri Simon Silveira

NUDEC

Vânia Myrrha de Paula e Silva

EdUEMG – Editora da Universidade do Estado de Minas Gerais

Coordenação

Gabriela Figueiredo Noronha Pinto

Ano 7 – Número 7
Outubro 2019
ISSN: 2236-4129

TRANS VERSO

Edição Especial
Bauhaus 100 ANOS

editora



Conselho Editorial

Aziz José de Oliveira Pedrosa
Universidade do Estado de Minas Gerais

Cassia Macieira
Universidade do Estado de Minas Gerais

Cecília Rodrigues
University of Georgia

Cleomar Rocha
Universidade Federal de Goiás

Glaucinei Rodrigues de Oliveira
Universidade Federal de Minas Gerais

Gonçalo M. da Silveira de Vasconcelos e Sousa
Universidade Católica Portuguesa

José Maria Gonçalves da Silva Ribeiro
Universidade Federal de Goiás

Mariane Garcia Unanue
Universidade Federal de Juiz de Fora

Mauricio Silva Gino
Universidade Federal de Minas Gerais

Moacyr Laterza Filho
Universidade do Estado de Minas Gerais

Patricia Helena Soares Fonseca
Fundação Armando Álvares Penteado

Rodrigo Daniel Levoti Portari
Universidade do Estado de Minas Gerais

Wânia Maria de Araújo
Universidade do Estado de Minas Gerais

Editor

Luiz Henrique Ozanan de Oliveira
Universidade do Estado de Minas Gerais

Comissão Editorial

Giselle Hissa, Safar, MSc.
João Paulo de Freitas, MSc.
Vânia Myrrha de Paula e Silva, MSc
Yuri Simon Silveira, MSc.

Revisão

Patricia Pinheiro

Projeto Gráfico

Ricardo Portilho Mattos

Linha Editorial

A Revista Eletrônica Transverso é uma publicação on-line, de periodicidade semestral, do Núcleo de Design e Cultura/Centro de Extensão da Escola de Design da Universidade do Estado de Minas Gerais. A Revista, por meio de editais de chamada, aceita artigos, ensaios visuais, resenhas e relatos de experiência relacionados à arquitetura, artes visuais, cultura material e imaterial e design, sempre que possível abordando vínculos transdisciplinares com as Letras, as Artes e as Ciências Humanas e Sociais

Transverso [recurso eletrônico] / Núcleo de Design e Cultura e Centro de Extensão da Escola de Design da Universidade do Estado de Minas Gerais. - Vol. 1, n. 1 (jul. 2010) -. - Belo Horizonte : EdUEMG, 2010- .

Anual: 2010-2016. Semestral: 2017- .

Periódico on-line.

Acesso: <http://revista.uemg.br/index.php/transverso>.

ISSN: 2236-4127

1. Desenho (Projetos) - Periódicos. 2. Arquitetura - Periódicos. 3. Cultura - Aspectos sociais. I. Ozanan, Luiz Henrique. II. Universidade do Estado de Minas Gerais. Escola de Design. III. Título.

CDU: 7.05

Ficha Catalógrafica: Ciléia Gomes Faleiro Ferreira — CRB 6/236

A Revista Transverso, em seu compromisso de abordar temas relacionados à arte, ao design e à cultura, não poderia ficar alheia ao centenário de criação da escola alemã Bauhaus, comemorado neste ano de 2019.

Trata-se de uma instituição que talvez dispense apresentações, face ao volume de livros, artigos e documentários, entre outros trabalhos, que gerou ao longo do tempo. No entanto, como acontece com as grandes realizações, parece sempre haver algo a acrescentar, revelar ou, até mesmo, reavaliar. Há sempre a possibilidade de um novo olhar.

Nesse sentido, a equipe editorial da revista procurou trazer a público, experiências, trabalhos e autores diversos que, cada um à sua maneira, ilustram as inúmeras faces dessa histórica instituição.

Permitiu-se, em alguns momentos, até mesmo uma abordagem mais literária do que científica na convicção de que tratar do tema Bauhaus traz, para aqueles que amam arte, design e história, um forte componente emocional.

sumário

- 9 Oskar Schlemmer e o Balé Triádico:
Um estudo, algumas reflexões**
Geraldo Coelho Lima Júnior
- 20 A Cidade Branca de Tel Aviv:
Mais do que uma herança da Bauhaus**
Giselle Hissa Safar
Maria Lúcia Machado
- 40 A pedagogia da Bauhaus e sua difusão no Brasil**
Mariah Manhanini
- 48 Talentos da Bauhaus que se perderam:
Friedl Dicker-Brandeis & Otti Berger**
Luiz Henrique Ozanan
- 64 De la Bauhaus a los medialab:
una síntesis apretada de 100 años de evolución**
Marcelo Fraile
- 90 Relato de Experiência
Visita ao Bauhaus museum Weimar: notas de uma experiência**
Bernadete Teixeira
- 103 Especial Bauhaus: Centenário do Design
será lembrado até 2022 em Berlim**
Richard Furst
- 110 Ensaio Visual: O dia em que Walter Gropius
visitou Oscar Niemeyer na Casa das Canoas**
Ricardo Portilho
Daniel Werneck

Oskar Schlemmer e o Balé Triádico: um estudo, algumas reflexões

Geraldo Coelho Lima Júnior

Geraldo Coelho Lima Júnior

Doutor e Mestre em Design, pela Universidade Anhembi Morumbi, onde também concluiu a Pós-Graduação Latu Senso em Neurociência aplicada à Educação (2016) e em Moda, Arte e Cultura. Designer de moda e figurino, graduado em Desenho Industrial pela Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG). Professor Colaborador do Programa de Pós-Graduação em Design da Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG); professor Colaborador do Programa de Pós-Graduação em Design da Universidade Anhembi Morumbi; professor nos cursos de graduação em Design de Moda e Negócios da Moda da Universidade Anhembi Morumbi

RESUMO [PT]: O presente artigo estuda e reflete a respeito da obra “Balé Triádico” de Oskar Schlemmer. Para tanto, inicia-se com a apresentação do trabalho do artista e professor da Escola Bauhaus, suas pesquisas e realizações. Com base em sua criação para o referido balé, investigam-se as relações entre corpo e espaço presentes na obra do artista e contextualiza-se o seu referencial e os resultados apresentados a partir de imagens e vídeos de uma reconstituição deste balé. Palavras-chave: design; Schlemmer; balé triádico.

ABSTRACT [EN]: This article studies and reflects on Oskar Schlemmer’s “Triadic Ballet”. To this end, it begins with the presentation of the work of the artist and teacher of the Bauhaus School, their research and achievements. Based on his creation for this ballet, we investigate the relationships between body and space present in the artist’s work and contextualize his framework and the results presented from images and videos of a reconstitution of this ballet. Keywords: design; Schlemmer; triadic ballet.

RESUMEN [ES]: Este artículo estudia y reflexiona sobre el “Ballet Triádico” de Oskar Schlemmer. Con este fin, comienza con la presentación del trabajo del artista y profesor de la Escuela Bauhaus, sus investigaciones y logros. Con base en su creación para este ballet, investigamos las relaciones entre el cuerpo y el espacio presentes en el trabajo del artista y contextualizamos su marco y los resultados presentados a partir de imágenes y vídeos de una reconstitución de este ballet. Palabras llave: diseño; Schlemmer; Ballet Triádico.

Introdução

Esse texto traz uma reflexão acerca do balé, mais especificamente do Balé Triádico de Oskar Schlemmer. Nesse sentido, tendo em vista que alguns olhares podem ser trazidos, antes de tratar das especificidades do referido balé, apresenta-se aqui um contexto que indica algumas possibilidades. O corpo bailarino é parte da formação deste autor por duas vias: de um lado por sua atuação como bailarino em dois grupos de dança, em Belo Horizonte, entre os anos 1978 e 1983, o Baletatro Minas e o Grupo Corpo; de outro, como figurinista, ao criar para coreografias de muitos grupos e companhias de balé nos Estados de Minas Gerais e São Paulo. Dois outros pontos de vista se correlacionam nessas reflexões, ou seja, o primeiro proveniente do design e o segundo da neurociência, com base em algumas ponderações sobre essas áreas.

Assim, considera-se aqui, o trabalho de Schlemmer, a partir de focos distintos, mas que se entrecruzam, dialogam, complementam-se, mesmo em instâncias em que as reflexões venham a produzir, em algum momento, observações indicativas de caminhos direcionados a sentidos distintos.

Cortina de cena

Parte-se da dança, ou do balé, comumente ligado a um corpo que se move. Dele são vistas as suas articulações, a sua musculatura, as suas expressões e os seus gestos. Na maioria das vezes, o corpo é envolto por tecidos. Às peças desse vestuário, quando parte de uma obra artística encenada, denomina-se figurino, ou como cita Pavis (2011, p. 169-170), “o figurino é, no teatro, um embreador natural entre a pessoa física e privada do ator e a personagem da qual ele veste a pele e os aparatos”. Cria-se, dessa maneira, uma outra pele para o artista, bailarino ou ator, representada por meio de tramas, texturas, cores, formas e volumes, diretamente dispostos sobre esse corpo. São, desse modo, complementos ou interferências a ele sobrepostos, que buscam elaborar um discurso sobre o movimento executado em conjunto com outros elementos, como o som e a luz.

1. Damásio (2004, p. 205), revela que “exemplos de imagens relacionadas com o exterior incluem as magens visuais, auditivas, táteis, olfativas e gustativas”.

O figurino, em um balé, é parte de um conjunto de imagens externas¹ que são formadas e apreendidas, pelo espectador, quando da apresentação de uma coreografia. Nesse contexto, o figurino trabalha com e para o mesmo suporte: o corpo. Assim, um e outro estabelecem uma interação, expressam-se em um conjunto no qual o corpo é contido pelo figurino que, por sua vez amplia as possibilidades de narrativas reveladas por meio de pequenos gestos ou amplos movimentos realizados no espaço. Damásio (2011, p. 169) explica que “o organismo (o corpo e seu cérebro) interage com objetos e o cérebro reage a essa interação. Em vez de fazer o registro da estrutura de uma entidade, o cérebro registra as várias consequências das interações do organismo com a entidade”. Já se identificam aqui, dois tipos de interação, entre o corpo e o figurino e, simultaneamente, com o espaço cênico.

É possível traçar um fio condutor inicial para essa conexão entre o corpo, o figurino e o espaço, a partir das artes cênicas. Mesmo que, anteriormente, não denominada desta maneira, muito antes das civilizações gregas, tal relação já existia na sua forma tribal, “[...] desde o início dos tempos” (OLSEN, 2004, p. 7). De acordo com Berthold (2008, p. 2),

o teatro dos povos primitivos assenta-se no amplo alicerce dos impulsos vitais, primários, retirando deles seus misteriosos poderes de magia, conjuração, metamorfose — dos encantamentos da caça dos

nômades da Idade da Pedra, das danças da fertilidade e colheita dos primeiros lavradores de campos, dos ritos de iniciação, totemismo e xamanismo e dos vários cultos divinos.

A autora ainda destaca que o uso de máscaras e figurino já estavam presentes no teatro primitivo. A partir desses dados, identificam-se os primeiros sinais capazes de simbolizar, visualmente, as ações de um corpo coberto. Aos “impulsos vitais”, que se detectam por meio dos sentidos sensoriais, aliam-se as vestes e as máscaras. Estas, anulam as identidades dos seus usuários, mas carregam intenções e sentidos sobre o que é visto. Do teatro primitivo aos dias atuais, o figurino se insere como parte importante da encenação e, nesse contexto, Pavis (2011, p. 166-167) aponta que “o figurino preenche e constitui um espaço, nem que seja pela maneira pela qual valoriza o corpo em seus deslocamentos” ao mesmo tempo em que ele “participa da ação, sempre colado na pele do ator, ou transportado em um volume cinético, sempre vestido pelo ator [...]” (Idem).

Ao elaborar uma peça de roupa, usualmente, pensa-se sobre a ação, ou o movimento do corpo, na medida em que este pode ser ampliado ou restringido com a presença desse outro corpo, ou camada sobreposta à pele do artista, aqui, o figurino, tendo em vista que “a localização das articulações e seus diferentes ângulos de abertura e direção exigem pensar a morfologia da roupa de acordo com as atividades do usuário” (SALTZMAN, 2004, p. 30).

A pele, como a cobertura original do corpo, se modifica na ação e ambas se alteram também com o tempo, narrador de sua própria história. O figurino, sobre a pele-corpo responde ao movimento do bailarino, determina seus sentimentos, ou como nas palavras de Stanislavski (2007, p. 70) “a ação cênica é o movimento da alma para o corpo, do centro para a periferia, do interno para o externo, da coisa que o ator sente para a sua forma física”. Em seu contato com a matéria-prima, da qual é feita o figurino, o corpo responde a estímulos diversos, táteis, algumas vezes olfativos e auditivos (LIMA JÚNIOR, 2012).

Tendo em vista o contexto apresentado, o que se pode considerar é a presença de um objeto que interage com o corpo, capaz de expandir suas ações, dar-lhe um sentido, ampliar sua intenção e levar, ao espectador, as qualidades físicas e emocionais do artista que traja essa vestimenta.

Mas, como considerar todos esses dados quando o objeto estudado é o Balé Triádico de Oskar Schlemmer? Que relações podem ser feitas e podem responder ao que foi disposto até esse momento, do texto? Entende-se que, no caso desse objeto de estudo, uma outra reflexão se insere e requer um tratamento distinto. Uma breve apresentação se faz necessária a respeito de Oskar Schlemmer.

Antes de abrir a cortina

Oskar Schlemmer nasceu em Stuttgart e concluiu sua formação na Academia de Artes Plásticas na mesma cidade. Suas obras iniciais trazem influências de Cézanne, Picasso e do Cubismo de dos quais busca referências para a redução formal da figura humana. O homem se insere como tema principal em sua obra artística e também como professor. Para Schlemmer, segundo Karin Von Maur (apud Wick, 1989, p. 363), “a representação do homem será sempre a grande metáfora para o artista. [...] As condições e as leis de sua existência física são diferentes de sua existência artificial-artística”.

Uma obra representativa do pensamento do artista trata-se de *Homo* (FIG. 1),

na qual se observam as formas arredondadas, as curvas, a silhueta desenhada e delimitadora do espaço do corpo no ambiente circundante. Em sua abstração da figura humana, identifica-se a redução do corpo a uma fórmula conhecida como o “contorno do violino”, presente no período entre 1915 e 1919. Diferente da abstração formal dos construtivistas Mondrian e Malevitch, Schlemmer trabalhava a abstração figurativa (WICK, 1989).



Figura 1: Homo (1916), Oskar Schlemmer.

Fonte: <https://cargocollective.com/studiopb/Book-on-Oskar-Schlemmer>

Sua ida para a Bauhaus, em 1920, desperta-lhe mais interesse pelas esculturas em relevo e pela escultura livre. Nessa fase, também sua pintura ganha volume na representação das figuras e dos cenários que compõem os quadros, dentre eles destaca-se *O gesto, bailarina* de 1922 (FIG. 2), no qual se identifica a presença de profundidade no espaço em torno da figura central, porém, a perspectiva foge da geometria “uniforme” no sentido espacial renascentista e se aproxima de “um ‘espaço irreal’, ‘metafísico’, que se pode atribuir à ‘pintura metafísica’ italiana de um Carrá ou de um De Chirico” (WICK, 1989, p. 367).

Tal concepção espacial, presente nos quadros do artista, foi avaliada pelos críticos de arte do período, como “uma volta à terceira dimensão [...] vista como conservadorismo, como traição ao moderno” (Ibidem p. 368) e seu trabalho surge, nos anos 1920, contrário às tendências vigentes do construtivismo.

A respeito da obra de Schlemmer, identificam-se muitas influências que passam momentos distintos da arte e da cultura do início do século XX. Para o artista, a estrutura da forma presente no construtivismo é um meio pelo qual ele se vale e que lhe possibilita a transformação da imagem humana, de modo abstrato e livre de suas contingências. Ele introduz a razão como um instrumento de controle para a criação, ou seja, o seu processo criativo decorre da reflexão e, nesse sentido, a razão é um instrumento de controle entre a intuição e a materialização. Ele objetiva o subjetivo na sua busca por um tipo humano ideal, em uma noção de unidade entre o homem e o cosmos (WICK, 1989).



Figura 2: O gesto, bailarina (1916), Esboço e pintura de Oskar Schlemmer.

Fonte: <https://triadicos.wordpress.com/bocetos-2/>

A linha, na obra do artista, traz um sentido e um significado. Nesse caso, “o caráter orgânico-fluido da linha ondulada apela mais ao sentimento, enquanto a linha angulada surge mais da razão e a partir dela deve ser concebida” (Ibidem, p. 377). Os estudos e as representações da figura humana são centrais na obra e em toda a carreira do artista, seja nos quadros ou figurinos, seja como artista e professor. Tais estudos foram importantes para o entendimento, por parte de Schlemmer, das relações entre os espaços, a arquitetura e suas ideias a respeito do corpo humano (FEUERSTEIN, 1998).

Entende-se, com isso, que tal pensamento perpassa sua obra, nela incluído o Balé Triádico. Nesse trabalho, o artista “demonstra claramente sua estruturação formal em direção à estética racional construtivista, no segundo período da Bauhaus (BOCCARA et al., 2007, p.3). A investigação sobre o modo de representação da figura humana, a partir da obra de outros artistas, leva Schlemmer a uma busca pelo seu modelo de figura como um ser “genérico e sexualmente indeterminado” (Ibidem).

Tais relações são identificadas nos figurinos e no cenário do referido balé, cuja pesquisa tem início ainda em 1912, bem antes de sua entrada na Bauhaus (BOCCARA et al., 2007), que ocorreu em 1921. A estreia do Balé Triádico sucedeu-se em Stuttgart, em 1922, no Landestheater. Apenas em 1923, Schlemmer assume a direção da oficina de teatro da Bauhaus.

Relações: forma, volume, cor e movimento

Em seus estudos para o Balé Triádico, algumas referências foram importantes para o artista. Dentre elas é possível apontar o teatro de marionetes dentro da cultura germânica e ainda da *commedia dell'arte*. Seu objetivo foi propor um balé, ao mesmo tempo, popular e abstrato, “que agregasse elementos da cultura popular alemã e uma gramática geral do movimento, comum a qualquer cultura” (BOCCARA et al, 2007, p.3).

Para Pinho (2013, p. 12),

a primeira ligação de Schlemmer ao teatro da Bauhaus foi um pouco

casual, vinda de sua experiência anterior, que foi igualmente, segundo o que se sabe, casual, como que decorrente de seu trabalho artístico. O balé entraria, assim, na sua vida artística como mais uma expressão a que o autor se podia dedicar, tendo posteriormente ganho grande dimensão.

Diferentemente do que foi apontado anteriormente, o figurino relativo a esse balé “se afasta de sua função caracterizadora, da tradição naturalista/realista e propõe um jogo de duas materialidades: o corpo anatômico e o corpo/estrutura produzido por meio de formas, cores e espacialidades triádicas” (DINIZ, 2017, p. 8). Em sua narrativa, ele é dividido em três fases, cada uma delas correspondente a uma cor. Elas trazem uma carga simbólica “à medida que se associam às manifestações variadas de temperamentos humanos” (BOCCARA et al, 2007, p.3) e são respectivamente o amarelo, o rosa e o negro que dizem respeito à primeira fase, alegre, à segunda que traz um clima solene, e a final, mítico-heroica (Ibidem).

No que concerne à sua estrutura triádica, Schlemmer estabelece uma nova linguagem para o balé com a criação de três tipos de passos, que se desenvolvem por meio de uma movimentação ligada a um tabuleiro de xadrez sobre o piso e à hierarquização das formas combinadas às cores (PINHO, 2013). A partir das imagens e de reconstituições do balé, observa-se que “as estruturas vestimentares [...] alteram a qualidade de movimento dos corpos, incorporando a mecanização generalizada própria do contexto moderno” (DINIZ, 2017, p. 8).

É importante trazer, ao contexto, a relação entre Schlemmer e Nietzsche, que se reflete na concepção dos trajes criados para o balé. Salienta-se que, para Nietzsche, a dança tinha, entre todas as artes, um valor especial. Em referência ao Balé Triádico, estabelece-se uma ordem por meio do movimento e na sua concepção com o espaço, tais trajes eram peças a ser habitadas por diversos tipos humanos (PINHO, 2013).

Para além destes componentes, está presente, na obra, uma expressiva carga simbólica, que recai sobre a escolha da tríade.

O número Um, em sua unidade, também revela uma natureza fechada e egocêntrica. O número Dois em sua dualidade, evoca divisões, fragmentações. No ballet, as dicotomias são transcendidas, dando lugar ao Três — o número que simboliza o coletivo (BOCCARA et al, 2007, p.3).

A cenografia estabelece outra relação triádica, a partir dos eixos vertical/altura, horizontal/largura e profundidade, onde estão incorporadas as leis do espaço cúbico, que circunda a figura humana. Aqui, também, as cores estão presentes e alinhadas com as propostas do figurino e da coreografia e mantêm a proposta da tríade, ou da unidade pretendida em todo o balé (FIG. 3).



Figura 3: Cenas das fases Amarelo, Rosa e Negro do Balé triádico.

Fonte: Vídeo Triadisches Ballett von Oskar Schlemmer – Bauhaus: <https://www.youtube.com/watch?v=mHQmnumnNgo>

Estudos e reflexões

A partir das informações expostas, é possível realcionar os dados com um olhar que busca considerar as referências de Schlemmer e os resultados obtidos no figurino do Balé Triádico. Para tanto, foram buscadas fontes que apresentassem os desenhos originais, assim como outras que ilustrassem figuras da *commedia dell'arte* e a montagem presente no vídeo Triadisches Ballet von Oskar Schlemmer².

2. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=mHQmnumnNgo>

A imagem presente na figura 4 foi utilizada, como referência, para a montagem realizada pelo Laboratório Experimental de Moda e Arte, com o apoio da Oficina de Design do Campus Senac, em Santo Amaro, dentro do Projeto Figurino, em 2007. Tanto nela, como na que se segue (FIG. 5), é possível observar os estudos que Schlemmer realizou, no tocante às formas e aos volumes resultantes, na concepção do figurino. O traço já presente em seus desenhos e telas, aqui se repetem. Para o estudo presente nesse texto, a figura será dividida em três partes, a saber, [a] cabeça/pescoço, [b] tronco e braços e [c] pernas.

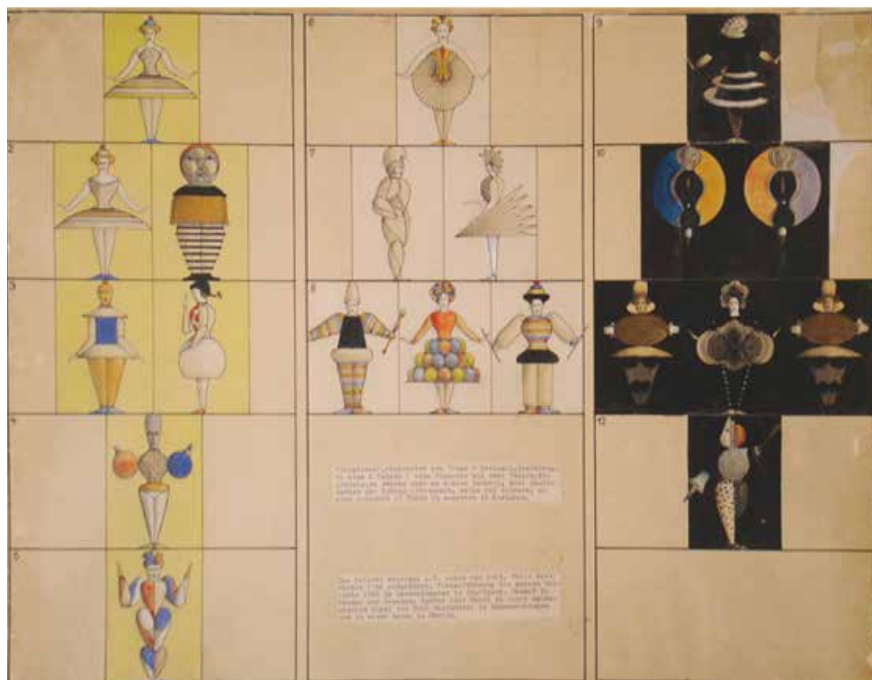


Figura 4: Desenho do figurino do Balé Triádico. Fonte: <http://www1.sp.senac.br/hotsites/blogs/revistaaiara/index.php/ballet-triadico-da-bauhaus-pesquisa-experimentacoes-e-execucao-reflexoes-e-registros-percurso-de-uma-reconstituicao/>

Segundo Lautenschlaeger (2007), apresenta-se, na figura a seguir, um “corpo marionete”. Faz-se necessário destacar como suas partes são estruturadas e articuladas. Segundo a divisão apresentada no parágrafo anterior, observa-se uma separação entre cabeça/pescoço das duas outras partes. As linhas sobrepostas mostram as bases circulares que orientam a delimitação desse corpo, assim como o dimensionamento dado a cada uma das partes. Percebe-se uma ampliação de volumes nos braços, quadris e coxas.

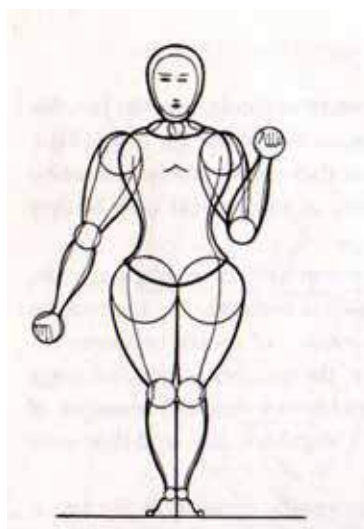


Figura 5: Corpo marionete. Fonte: http://www.nomads.usp.br/pesquisas/cultura_digital/arte_programmata/monografias/Monografia_BauhausImagemEspaco.pdf

No tocante ao Balé Triádico e sua relação com a *Commedia Dell'arte*, detecta-se uma série de equivalências entre forma e volume, tendo em vista seus personagens. A figura 6 propõe uma equiparação entre os trajes usados pelas personagens e um desenho do artista, identificado por Lautenschlaeger (2007), como “corpo-desmaterialização”.



Figura 6: Imagens comparativas - formas e volumes. à esquerda imagem de “Il Capitano” [1]. Ao centro “Corpo-Desmaterialização”[2]. à esquerda “O doutor [3]. Fonte: [1] <https://escolade-teatrocatarse.wordpress.com/2008/01/15/os-personagens-da-commedia-dellarte/>; [2] http://www.nomads.usp.br/pesquisas/cultura_digital/arte_programmata/monografias/Monografia_BauhausImagemEspaco.pdf; [3] <http://www.pikony.com/media/537406168007343142>

Ao considerar a figura do “corpo-materialização”, é possível passar à identificação de características presentes, tanto nesta imagem, como no figurino do balé. Cabeça e pescoço são áreas de destaque e, no figurino, ganham volume, pelo uso de adereços na cabeça, da máscara que cobre o corpo e do rufo — referências à *Commedia Dell'arte* - que envolve o pescoço, nas personagens das imagens [1] e [3]. É possível notar o realce desses pontos, segundo o que apresenta a figura 7. Aqui, estão cenas relativas a duas das fases do balé: amarelo e negro.



Figura 7: As imagens foram extraídas da remontagem que traz a reconstrução do figurino coordenada por Margit Bárdy. Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=mHQmnumnNgo>

Ainda em referência à figura 6, a parte superior do corpo ganha com a presença de recortes que realçam a linha do tronco [1], assim como o grande volume das mangas [3]. Essa relação pode ser notada, também, na fase rosa, como mostra a figura 8. O volume na cabeça, tanto quanto àquele presente nas mangas da personagem do balé, estabelece correspondência com as personagens da *Commedia Dell'arte*. Tais elementos, forma e volume, ganham impacto com o contraste das cores, nas peças do figurino, em face à cenografia.



Figura 8: Imagens comparativas entre personagens da *Commedia dell'arte* [1] e do Balé Triádico [2]. Fonte: [1] <http://www.pikony.com/media/537406168007343142>; [2] <https://www.youtube.com/watch?v=mHQmnumnNgo>

A parte inferior dos trajes também é realçada e outros detalhes podem ser observados como possíveis referências para o balé. Nesse caso, insere-se a imagem da Colombina e a assimetria na apresentação da saia, nas figuras femininas; e o aumento de volume no desenho das pernas, e o realce do tronco no corpo masculino (FIG. 9).



Figura 9: Imagens comparativas entre a Commedia dell'arte e o Balé Triádico. Fonte: Balé Triádico - <https://www.youtube.com/watch?v=mHQmnumnNgo>; Commedia dell'arte - <https://escoladeteatrocatarse.wordpress.com/2008/01/15/os-personagens-da-commedia-dellarte/>

Outro componente a se considerar, é a estilização do desenho de superfície no traje do Arlequim e o modo como foi empregado, no figurino. Denota-se um alongamento da forma triangular e a substituição dos ângulos por linhas curvas e ainda, o realce da cabeça, com o emprego de máscara, do chapéu e das luvas, presentes, não apenas neste traje, mas em todos os demais do balé (FIG. 10).



Figura 10: Imagens comparativas - Commedia dell'arte [1] e Balé Triádico [2]. Fonte: [1] <https://escoladeteatrocatarse.wordpress.com/2008/01/15/os-personagens-da-commedia-dellarte/>; [2] <https://www.youtube.com/watch?v=mHQmnumnNgo>

Tais elementos anulam os traços comuns à figura humana, criam e a caracterizam em outra imagem referencial, em consonância ao que foi anteriormente citado, no que diz respeito ao ideal de figura humana, por Schlemmer. Em paralelo, todas as estruturas dos trajes criados para o Balé Triádico, também colaboram para a restrição de movimentos orgânicos e fluidos, sendo estes substituídos por outros com características que remetem à mecanização, um emblema daquele tempo, para o artista (PINHO, 2013).

Considerações

Nesse texto buscou-se estudar e refletir a respeito da obra *Balé Triádico* de Oskar Schlemmer. Partiu-se de uma investigação a respeito do trabalho do artista e também professor da Bauhaus, com a intenção de identificar os caminhos que o levaram à criação e montagem da referida obra.

Observou-se a importância da relação entre o corpo humano e o espaço circundante que se faz presente, tanto em suas telas, quanto, posteriormente, nas suas criações do figurino, para o balé. Aqui, Schlemmer reconfigura o corpo e o insere em outro contexto, o da mecanização, como emblema dos movimentos de vanguarda, do início do século XX e das premissas que orientavam os estudos na Escola Bauhaus.

Tal reconfiguração, contudo, trouxe, ao corpo dos bailarinos, restrições nos movimentos e a consequente necessidade de outra dinâmica corporal para a execução da coreografia, o que a aproxima das articulações corporais de marionetes, em conexão com referências visuais da *Commedia Dell'arte*.

Com o uso de materiais distintos daqueles usualmente empregados em figurinos de balé, Schlemmer marca a busca por uma outra linguagem estética e coreográfica, ausente no período, o que favorece e destaca o trabalho do artista.

Referências

BERTOLD, Margot. **História Mundial do teatro**. São Paulo, Perspectiva, 2008.

BOCCARA, Ernesto G.; CARVALHO, Agda R.; e LEÃO, Lúcia. 2007. Ballet Triádico da Bauhaus: percurso de uma reconstituição. Disponível em http://www.coloquiomodamoda.com.br/anais/Coloquio%20de%20Moda%20-%202007/1_05.pdf, acesso em 10 jun 2019.

DAMÁSIO, António R. **E o cérebro criou o homem**. São Paulo, Companhia das Letras, 2011.

DINIZ, Carolina de Paula. **Vestíveis em Fluxo**: investigação das materialidades na produção do corpo/artista contemporâneo. 2017. Disponível em <https://seer.ufrgs.br/presenca/article/view/63521>, acesso 10 jun 2019.

FEUERSTEIN, Marcia Fae. **Oskar Schlemmer's vordruck**: the making of an architectural body for the Bauhaus. Faculties of the University of Pennsylvania, 1998

LIMA JÚNIOR, Geraldo Coelho. **Pele do ator, pele da personagem**: entre design de moda e figurino, reflexões para a cena contemporânea. In: Diário de pesquisadores: traje de cena. Fausto Viana, Rosane Muniz (orgs.). São Paulo, Estação das Letras e Cores, 2012.

OLSEN, Mark. **As máscaras mutáveis do Buda dourado**: ensaios sobre a dimensão espiritual da interpretação. São Paulo, Perspectiva, 2004.

PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos**: teatro, mímica, dança-teatro, cinema. São Paulo, Perspectiva, 2011.

PINHO, Juliana. **Oskar Schlemmer na Bauhaus como o Cubo de Rubik**. 2013. Disponível em <https://performatus.net/estudos/oskar-schlemmer/>, acesso 10 jun 2019.

SALTZMAN, Andrea. **El cuerpo diseñado**: sobre la forma em el proyecto de la vestimenta. Buenos Aires, Paidós, 2004.

STANISLAVSKI, Constantin. **A criação de um papel**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2007.

A Cidade Branca de Tel Aviv: mais do que uma herança da Bauhaus

Giselle Hissa Safar

Maria Lúcia Machado

Prof. Dr. Giselle Hissa Safar

Possui graduação em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal de Minas Gerais (1981), especialização em Metodologia do Ensino Superior, mestrado em Engenharia de Produção pela Universidade Federal de Minas Gerais (2002) e doutorado em Design pela Universidade do Estado de Minas Gerais. É professora da Escola de Design da Universidade do Estado de Minas Gerais na qual leciona desde 1983 tendo já ocupado os cargos de Chefe de Departamento, Coordenadora do Curso de Design de Produto, Diretora da Unidade e Coordenadora de Extensão. Entre 2016 e 2018 foi pró-Reitora de Extensão da UEMG. Atualmente está como professora de História e Análise Crítica da Arte e do Design e membro da equipe do Centro de Extensão da Escola de Design-UEMG. Tem experiência na área do ensino de Design atuando principalmente nos seguintes temas: design, história do design, história da joia, história do mobiliário, design e gênero.

Prof. Maria Lúcia Machado de Oliveira, MSc.

Mestre em Design e Cultura Visual pelo IADE - Escola Superior de Artes Visuais, Design e Marketing - Lisboa, Portugal (2009), titulação validade nacionalmente junto à Universidade Estadual do Rio de Janeiro - UERJ. Especialista em Design de Interiores pelo Centro Universitário Izabela Hendrix (2005). Graduada em Design de Ambientes (Decoração) pela Escola de Design da Universidade do Estado de Minas Gerais - UEMG (1979). É professora do curso de Design de Interiores no Centro Universitário Izabela Hendrix (CEUNIH), professora do curso de Design de Ambientes da Escola de Design - UEMG e professora visitante na Pós-graduação em Design de Móveis da Escola de Design - UEMG. Autora do livro *Interiores no Brasil: a influência portuguesa no espaço doméstico*, agraciado com o 1º lugar no 25º Prêmio do Museu da Casa Brasileira - São Paulo, na categoria trabalhos escritos publicados, em 2011. Tem grande interesse tanto pela prática projetual como pelos aspectos teóricos do design. Atualmente se dedica aos estudos relacionados à história dos espaços interiores, mobiliário e artes decorativas.

RESUMO [PT]: Em 2003 a UNESCO reconheceu a Cidade Branca de Tel Aviv como Patrimônio Mundial em virtude de que suas cerca de 4000 edificações, realizadas entre 1930 e 1950, representam uma síntese do Movimento Moderno na arquitetura e no urbanismo. Ainda que essa arquitetura seja atribuída à influência da Bauhaus, não é somente à escola alemã que a Cidade Branca pode ser vinculada, mas às diversas experimentações modernistas que constituem a base do International Style. Mais do que semelhanças estilísticas, os edifícios da Tel Aviv expressam, em sua bem sucedida adaptação às realidades locais, as expectativas de que a arquitetura moderna simbolizasse o movimento sionista e a construção de uma sociedade de base socialista. Palavras-chave: arquitetura; Cidade Branca; Tel Aviv; Bauhaus; International Style.

ABSTRACT [EN]: In 2003 UNESCO recognized the White City of Tel Aviv as a World Heritage Site because its nearly 4000 buildings, built between 1930 and 1950, represent a synthesis of the Modern Movement in architecture and urbanism. Although this architecture is attributed to the influence of the Bauhaus, it is not only the German school that the White City can be linked to, but the various modernist experiments that form the basis of International Style. More than stylistic similarities, Tel Aviv's buildings express in their successful adaptation to local realities the expectation that modern architecture would symbolize the Zionist movement and the building of a socialist grassroots society. Keywords: architecture; White City; Tel Aviv; Bauhaus; International Style.

RESUMEN [ES]: En 2003, la UNESCO reconoció a la Ciudad Blanca de Tel Aviv como Patrimonio de la Humanidad porque sus casi 4000 edificios, construidos entre 1930 y 1950, representan una síntesis del Movimiento Moderno en arquitectura y urbanismo. Aunque esta arquitectura se atribuye a la influencia de la Bauhaus, no solo se puede vincular a la Ciudad Blanca con la escuela alemana, sino a los diversos experimentos modernistas que forman la base del Estilo Internacional. Más que similitudes estilísticas, los edificios de Tel Aviv expresan en su adaptación exitosa a las realidades locales la expectativa de que la arquitectura moderna simbolizaría el movimiento sionista y la construcción de una sociedad socialista de base. Palabras llave: arquitectura; Ciudad Blanca; Tel Aviv; Bauhaus; International Style.

A Escola Bauhaus (1919-1933) é frequentemente lembrada pelas suas contribuições ao ensino do design, por suas ideias de união entre arte e técnica, inovações pedagógicas, pensamento e comportamento libertários de muitos de seus alunos e professores, pela linguagem estética de seus produtos, entre tantas outras realizações. Sua importância e sua contribuição aos campos do design e da arquitetura são indiscutíveis, mesmo se considerarmos a existência de alguns exageros resultantes do processo de mitificação da qual foi alvo, uma vez que, tendo sobrevivido durante quatorze anos em meio em um contexto crescentemente hostil, representou, para muitos, um símbolo de resistência ao nazismo.

De fato, a história da Bauhaus ajudou muito o esforço mais amplo da Alemanha Ocidental de reescrever o modernismo de Weimar como a verdadeira herança cultural da República Federal. A reabilitação pós-guerra teve tanto a ver com sua vitimização pelos nazistas quanto com sua reputação como uma meca da cultura de vanguarda. O fato de a Bauhaus ser constantemente atacada pela imprensa nazista como o sintoma supremo de “degeneração cultural”, ter sido dramaticamente fechada algumas semanas após Hitler tomar o poder, e depois ser ridicularizada na famosa exposição Arte Degenerada de Munique em 1937, fez muito para garantir sua posição pós-1945 como um símbolo de paz, progresso, antifascismo e democracia entre as zonas ocupacionais¹ (BETTS, 2004, p. 12).

1. Indeed, the Bauhaus story greatly assisted the wider West Germany effort to rewrite Weimar Modernism as the Federal Republic's true cultural heritage. Its post war rehabilitation thus had as much to do with its victimization by the Nazis as its reputation as a mecca of avant-garde culture. That the Bauhaus was constantly attacked by the Nazi press as the supreme symptom of 'cultural degeneration', was dramatically closed a few weeks after Hitler seized power, and was then savagely ridiculed in the infamous 1937 Degenerate Art exposition in Munich, did much to assure its post-1945 standing as a symbol of peace, progress, antifascism, and democracy across de occupational zones (original em inglês).

A comemoração do centenário de fundação da Escola Bauhaus tem dado oportunidade à retomada de conteúdos que lhe dizem respeito, alguns dos quais pouco conhecidos ou disseminados mesmo pela comunidade acadêmica. No entanto, sua permanência se deu por meio da herança que legou às gerações seguintes, seja por criar uma base metodológica para o ensino do design no século XX, seja no trabalho individual de importantes artistas, designers e arquitetos que se espalharam pelo mundo.

O presente artigo trata, justamente, de uma dessas “heranças”: a Cidade Branca de Tel Aviv, em Israel, cuja arquitetura foi fortemente influenciada pelo Movimento Moderno a ponto do Comitê de Patrimônio Mundial da UNESCO reconhecer a cidade como um dos 12 sítios patrimoniais resultantes da diáspora a que foram submetidos profissionais e intelectuais judeus, durante a ascensão e o período de vigência do III Reich e da Segunda Guerra Mundial.

Fala-se de um “estilo bauhaus” como se o componente estético das criações da escola se sobrepusesse ao conceito de integração entre arte e tecnologia e aos propósitos sociais de sua criação, mas não é verdade. O chamado “estilo bauhaus” nada mais é do que o resultado da busca por soluções que pudessem ser socialmente acessíveis e que se traduziram por meio de formas simples, despojadas de ornamentação desnecessária, fáceis de serem produzidas ou construídas e que permitissem o desenvolvimento adequado e confortável das funções demandadas.

As transformações dessa linguagem, cuja base é um ideário socialista, em um estilo refinado, de elite, com preços exorbitantes, constitui uma história à parte de como o mercado, principalmente americano, absorveu o estilo, mas não o conceito social que expressava.

Os esforços nazistas para obliterarem por completo a inovadora escola artística alemã não foram bem-sucedidos — o encerramento forçado e abrupto da instituição não aniquilou a ideia nem o sonho que lhe haviam dado forma. A emigração sucessiva dos seus líderes e de muitos dos seus alunos assegurou assim a persistência e a propagação

dos valores desta escola um pouco por todo o mundo, especialmente nos Estados Unidos, onde, em 1937, a “Nova Bauhaus” se estabeleceu na cidade de Chicago. Contudo, afastados dos ideais sociais que haviam inspirado a emergência da Bauhaus em Weimar e atirados para um ambiente cultural completamente diferente, onde a escola se encontrava desmembrada das suas origens e coesão iniciais, muitos dos que continuaram associados a ela não conseguiam produzir mais do que alguns edifícios inexpressivos e desumanizados, reduzindo a natureza complexa e multifacetada da escola a uma fórmula um pouco simplista (BARATA, 2008, p. 51).

Quando se trata de arquitetura, falar em Bauhaus remete imediatamente à imponência moderna do bloco de oficinas de Dessau, no qual a percepção da elegância estética das grandes superfícies envidraçadas se sobrepõe à compreensão de que essas se justificavam por prover luz e aquecimento com mais facilidade e economia, num contexto econômico recessivo. No entanto, a contribuição da escola à arquitetura está mais ligada às ideias de Hannes Meyer (1889-1954), o quase sempre esquecido diretor da Bauhaus do que às concepções estéticas de Gropius (1883-1969) ou Mies van der Rohe (1886-1969).

Hannes Meyer foi o verdadeiro responsável pelo ensino sistemático de arquitetura na Bauhaus. Obstáculos burocráticos somente permitiram a Gropius criar o Departamento de Arquitetura em 1927, para o qual Meyer foi admitido como gestor. As realizações arquitetônicas atribuídas à escola antes de 1927, se limitaram aos projetos desenvolvidos pelo estúdio de Gropius com eventuais participações de outros professores ou de estudantes (DROSTE, 2006).

Durante a sua direção, Hannes Meyer colocou a Bauhaus numa posição contemporânea: critérios sociais e científicos foram tratados como componentes com a mesma importância no processo de elaboração dos projetos. Meyer estava, assim, não só a responder à grave miséria e pobreza em que largas camadas da população viviam, como

procurava ao mesmo tempo sistematizar os conhecimentos científicos e sociais disponíveis integrando-os em todos os ateliers. [...]A reorganização quase completa da escola por Hannes Meyer refletia o desejo do novo diretor de redirecionar as intenções sociais e políticas que herdara de Gropius (DROSTE, 2006, p. 196).

A arquitetura bauhausiana, portanto, não tem um discurso predominantemente estético, mas sim, funcional e social. Também não foi a única a pensar nesses aspectos. Em boa parte da Europa, particularmente na Alemanha, jovens arquitetos buscavam resolver os problemas de uma sociedade urbana afetada pela industrialização e pela guerra. Nem a linguagem arquitetônica simplificada e funcional, nem as intenções sociais da arquitetura foram exclusividade da Escola Bauhaus. Como explica Margolin (2017), soluções inovadoras para os problemas do período entre as guerras mundiais foram buscadas em vários pontos da Alemanha:

O conflito entre modernidade e tradição não era mais evidente na Alemanha de Weimar do que nos ambiciosos programas de construção que foram instituídos em muitas cidades após o Plano Dawes em 1924². Embora os estilos arquitetônicos variassem de cidade para outra, várias cidades, principalmente Berlim, Frankfurt e Stuttgart tornaram-se vitrines de um estilo moderno conhecido como Neues Bauen (Novo Edifício), baseado em um design eficiente e racional (MARGOLIN, 2017, v.2, p. 55)³.

2. O Plano Dawes foi um plano de 1924, que terminou uma crise na diplomacia europeia após a Primeira Guerra Mundial e o Tratado de Versalhes. A ocupação da área industrial do Ruhr, pela França e pela Bélgica, contribuiu para a crise de hiperinflação na Alemanha, em parte por causa de seu efeito incapacitante na economia alemã. O plano previu o fim da ocupação aliada e o pagamento escalonado de reparações de guerra pela Alemanha. Dawes compartilhou o Prêmio Nobel da Paz, em 1925, por seu trabalho.

3. The conflict between modernity and tradition was nowhere more evident in Weimar Germany than in the ambitious building programs that were instituted in many cities following the Daves Plan in 1924. Although the architectural styles varied from city to another, several cities, notably Berlin, Frankfurt, and Stuttgart became showcases for a modern style known as the Neues Bauen (New Building) that was based on rational efficient design (original em inglês).

4. There was a great affinity between the modern movement and the local needs of the Jewish settlement in Palestine, whose main purpose was to supply the physical structure of the Jewish homeland as soon as possible, vis-à-vis accelerating waves of immigrations. Modern Architecture called for simplicity and minimalism in materials, thus making it possible to provide cheap and quick housing solutions for a new society. Modernism soon became the local norm, and in effect determined the shape of the new city created overnight along the coast (original em inglês).

5. Tanto os Israelenses quanto os palestinos reivindicam a cidade como sua capital, mas nenhuma das reivindicações, no entanto, é amplamente reconhecida pela comunidade internacional. Israel mantém suas principais instituições governamentais em Jerusalém, enquanto o Estado da Palestina, em última instância, apenas a prevê como a sua futura sede política. (Nota das autoras)

6. Cidade ou localidade situada no subúrbio de uma grande cidade, que tem poucas atividades econômicas e industriais, servindo sobretudo como local de residência de pessoas que trabalham noutros locais. (<https://dicionario.priberam.org/cidade-dormit%C3%B3rio>)

7. Após a derrota da Alemanha e da Turquia otomana na Primeira Guerra Mundial, suas possessões asiáticas e africanas foram distribuídas entre as potências aliadas vitoriosas sob a autoridade do artigo 22 do Pacto da Liga das Nações. O Iraque e a Palestina (incluindo a Jordânia moderna e Israel) foram designados para a Grã-Bretanha. A administração civil britânica na Palestina, conhecido como Mandato Britânico, operou de 1920 a 1948. (<https://www.britannica.com/topic/mandate-League-of-Nations>)

Essa afirmação é importante para se entender a Cidade Branca de Tel Aviv no contexto das linguagens arquitetônicas que, então, eram experimentadas. Dada a significação histórica da Bauhaus, é compreensível que sejam reforçadas e até mesmo forçadas, as ligações entre as construções da cidade às da renomada escola alemã. No entanto, o que esse artigo prefere ressaltar é sua relação com uma arquitetura moderna que vinha sendo experimentada em várias frentes, particularmente na Alemanha e cujos princípios sociais norteadores se coadunavam às demandas da emergente cidade de Tel Aviv.

Havia uma grande afinidade entre o movimento moderno e as necessidades locais do assentamento judaico na Palestina, cujo principal objetivo era suprir a estrutura física da pátria judaica o mais rápido possível, diante das ondas aceleradas de imigração.

A Arquitetura Moderna pedia simplicidade e minimalismo nos materiais, possibilitando assim a criação de soluções habitacionais baratas e rápidas para uma nova sociedade. O modernismo logo se tornou a norma local e, com efeito, determinou a forma da nova cidade criada da noite para o dia ao longo da costa⁴ (MUNICIPALITY OF TEL AVIV-YAFO, 2002, p. 252).

Tel Aviv

Tel Aviv-Yafo, ou simplesmente Tel Aviv, é a principal cidade do Estado de Israel, seu centro econômico, tecnológico e financeiro, embora a capital seja Jerusalém⁵. A cidade foi fundada em 1909, por uma comunidade judaica com o nome de *Ahuzat Bayit*, nos arredores da cidade portuária de Jaffa (Yafo) para ser apenas uma cidade-dormitório⁶. Durante a era do domínio britânico na Palestina (1917-1948)⁷, o aumento de tensão entre as comunidades árabe e judaica levou à sua transformação em distrito comercial (1921), agora denominado Tel Aviv, tornando-se um próspero centro urbano. Logo após Israel declarar sua independência em 1948, o governo unificou as cidades de Tel Aviv e Jaffa, em 1949-50, sob o nome de Tel Aviv-Yafo.

Durante a primeira metade do século XX, ocorreram intensos fluxos de imigração judaica, provenientes da Europa e direcionados à Palestina, particularmente durante a década de 1930, à medida que as posições antissemitas se consolidavam, provocando demanda por um aumento nas construções urbanas e nos assentamentos destinados a garantir a posse de novos territórios.

Desde o início, a cidade foi pensada como um local que deveria ser mais condizente com uma nova era oferecendo confortos modernos aos seus habitantes como ruas calçadas, luz elétrica, água corrente e saneamento (SHAVIT, 2012). Ainda sob o sob o domínio britânico, entre 1925 e 1927, a cidade teve seu plano diretor elaborado por Sir Patrick Geddes (1854-1932)⁸, plano este que, implementado em sua área central, tornou Tel Aviv um exemplo notável, em larga escala, das ideias inovadoras de planejamento urbano da primeira metade do século XX (UNESCO, 2003).

A cidade de Tel Aviv, embora jovem, apresenta um rico mosaico de estilos que foram interpretados por arquitetos, tanto estrangeiros quanto nativos, com a intenção de adaptá-los à cultura local e às condições climáticas.

Nos anos 1920, foram construídos muitos edifícios ecléticos, caracterizados por fachadas ornamentadas, domos, arcos e varandas, numa linguagem arquitetônica que fundia estilos ocidentais e orientais, como pode ser exemplificada pela Casa Pagode (FIG. 1). Construída em 1925, a edificação de três

8. Sir Patrick Geddes (1854-1932) foi um biólogo e botânico escocês, reconhecido mundialmente como um dos pioneiros no planejamento de cidades, tendo realizado vários projetos para o Oriente Médio. Para Geddes, os comportamentos e estruturas sociais eram relacionados à forma espacial e ao meio-ambiente, portanto, para melhorar os primeiros, estes deveriam ser alterados. (<https://www.undiscoveredscotland.co.uk/usbiography/g/patrickgeddes.html>)

andares, tem a forma inspirada em um pagode chinês tradicional combinado com arcos islâmicos e colunas gregas.



Figura 1: A Casa Pagode, Alexander Levy, 1925

Fonte: https://images.adsttc.com/media/images/521c/bb39/e8e4/4e71/4700/0070/large_jpg/Pagoda_house.jpg?1377614630

Nas edificações construídas entre 1930 e até meados dos anos 1950, em geral projetadas por arquitetos europeus de origem judaica, predomina o *International Style*, uma arquitetura funcional e econômica, de geometria simples e sem ornamentações que atendia à demanda por construções rápidas e de custo baixo, resultante do vertiginoso crescimento da cidade (FIG. 2). Além disso, as construções simples e funcionais se adequavam aos ideais da sociedade socialista que se pretendia naquele momento.



Figura 2: O contraste entre a arquitetura moderna de 1930 (à esquerda) e a eclética de 1920 (à direita).

Fonte: <https://www.revistahabitare.com.br/turismo/tel-aviv-a-metropole-do-mediterraneo-que-nunca-dorme/>

Na década de 1960, Tel Aviv assistiu à emergência do estilo brutalista, desenvolvido por uma nova geração de arquitetos, nascidos e educados em Israel, que preferiram utilizar o concreto à vista, bruto, sem refinamento



Figura 3: Hotel Carlton, Yaakov Rechter, concluído em 1981. Fonte: <https://www.archdaily.com/922038/grey-vs-white-5-brutalist-buildings-in-tel-aviv/5d40468a284dd1f20f0000f0-grey-vs-white-5-brutalist-buildings-in-tel-aviv-image>



Figura 4: Torres Azrieli, Moore Yaski Sivan Arquitectos, 1999. Fonte: https://images.adsttc.com/media/images/521b/fb97/e8e4/4e71/4700/004e/large_jpg/1318427434-img-2914.jpg?1377565583

ou ornamentação. Derivado do Modernismo, o Brutalismo expressava, por meio de edificações musculosas, imponentes e compactas, ideias de força, permanência e soberania, tão caras às sociedades que se reconstruíam ou procuravam afirmar-se, após a Segunda Guerra Mundial (FIG. 3).

A partir dos anos 1990, linguagens arquitetônicas internacionais contemporâneas passam a conviver com as da primeira metade do século XX, tornando Tel Aviv um cenário incomum, no qual arranha-céus envidraçados e condomínios de luxo, convivem com construções ecléticas e do *International Style* (FIG. 4).

A Cidade Branca

A Cidade Branca de Tel Aviv se refere a um conjunto de cerca de 4000 edificações, em estilo modernista, resultantes do período de grande crescimento populacional e urbano da cidade, no período entre as duas guerras mundiais (ZISLING, 2001; HECHT, 2008).

Em 2003, o World Heritage Committee da UNESCO, em sua 27ª reunião, inscreveu a Cidade Branca de Tel-Aviv na Lista do Patrimônio Mundial, por considerá-la “uma síntese de significado notável das várias tendências do Movimento Moderno na arquitetura e urbanismo no início do século XX” (UNESCO, 2003, p.111), somado ao reconhecimento de que as influências europeias do Movimento Moderno “foram adaptadas às condições culturais e climáticas do local, além de estarem integradas às tradições locais” (UNESCO, 2003, p.111).

São aproximadamente 140 hectares, divididos em três zonas (FIG. 5) envolvidas por uma área de amortecimento⁹ de 197 ha, para os quais o Comitê propôs que fossem criados limites de altura e que o poder público se mobilizasse para integrar planos de manejo e conservação, o que ainda hoje exige muito esforço e articulação, uma vez que a principal responsabilidade pela proteção das áreas urbanas históricas cabe às autoridades municipais e cerca de 90% dos edifícios, na área designada, são de propriedade privada (UNESCO, 2014).

9. Zona de Amortecimento (ZA, também chamada de “Zona Tampão”) é uma área estabelecida ao redor de uma unidade de conservação com o objetivo de filtrar os impactos negativos das atividades que ocorrem fora dela, como: ruídos, poluição, espécies invasoras e avanço da ocupação humana, especialmente nas unidades próximas a áreas intensamente ocupadas. (<https://www.oeco.org.br/dicionario-ambiental/28754-o-que-e-uma-zona-de-amortecimento/>).



Figura 5: Mapa de Tel-Aviv com indicação das áreas inscritas como Patrimônio Mundial pela UNESCO Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tel_Aviv_White_City_WHS.svg

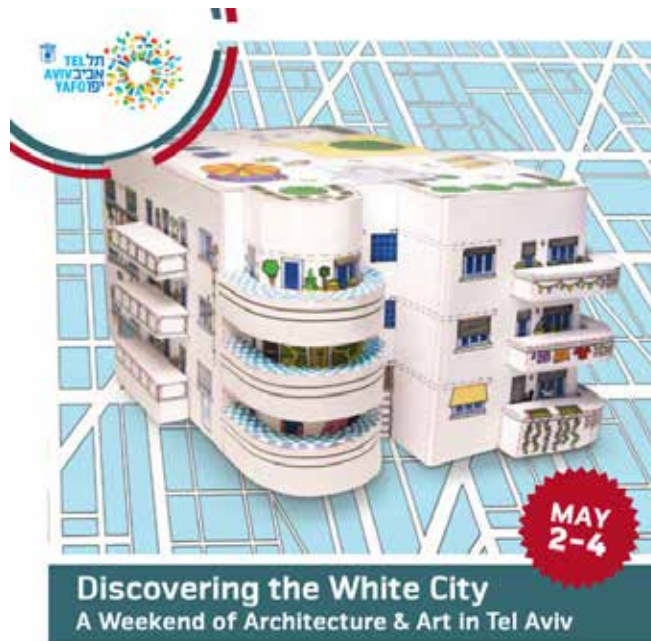


Figura 6: Peça promocional de divulgação do festival Salute to the White City, 2013 Fonte: <https://www.archdaily.com/364906/salute-to-the-white-city-festival>

A atitude da municipalidade, em relação à Cidade Branca, tem mudado significativamente, desde sua inscrição como patrimônio mundial. Em 2013, por exemplo, por ocasião do aniversário de dez anos do reconhecimento pela UNESCO, a municipalidade organizou o festival “Salute to the White City” (FIG. 6) com eventos, exposições e tours por parte dos edifícios arquitetônicos. Em 2015, o governo alemão, a partir de articulações com as autoridades israelenses, assumiu o compromisso de ajudar no processo de restauração da Cidade Branca, garantindo o repasse de US \$ 2,8 milhões por um período de dez anos (MEIR, 2015).

Estimulados pelo interesse crescente na área, alguns proprietários têm tomado a iniciativa de reformar suas propriedades, que rapidamente são valorizadas no mercado imobiliário.

Figura 7: Exemplo de edificação da Cidade Branca na época de sua criação e atualmente, após restauração.



Casa Avraham Soskin, 12 Lilienblum Street, Arquiteto Zee Rechter, 1933. Reforma e extensões Nitza Szmuk Architects, 2006. Fonte, GROSS, 2005, p. 133 e 127

Uma das estratégias, em parte das edificações, é a cessão para que empresas privadas construam novos andares, sob a condição de fazer a restauração total das construções existentes.

É o caso da Casa Reisfeld (FIG. 7), projetada pelo arquiteto Pinchas Bijonsky (1885-1992) e construída em 1935, de acordo com o *International Style*. O edifício é composto por três alas: duas laterais e uma na parte traseira, criando um pátio interno. O trabalho de recuperação do edifício foi realizado em parceria com a Bar Orian Architects e, em contrapartida, dois andares foram escavados no subsolo e cinco foram adicionados na parte traseira do edifício (MUNICIPALITY OF TEL AVIV-YAFO, 2002).

Embora questionáveis, essas revitalizações são bem mais apuradas do que a restauração mais comum e menos onerosa, na qual o edifício recebe apenas uma nova pintura e reparos menores. Em geral, a estrutura é reforçada, as instalações elétricas e hidráulicas são trocadas e as alterações nos elementos originais são retiradas (GEVA, 2008).

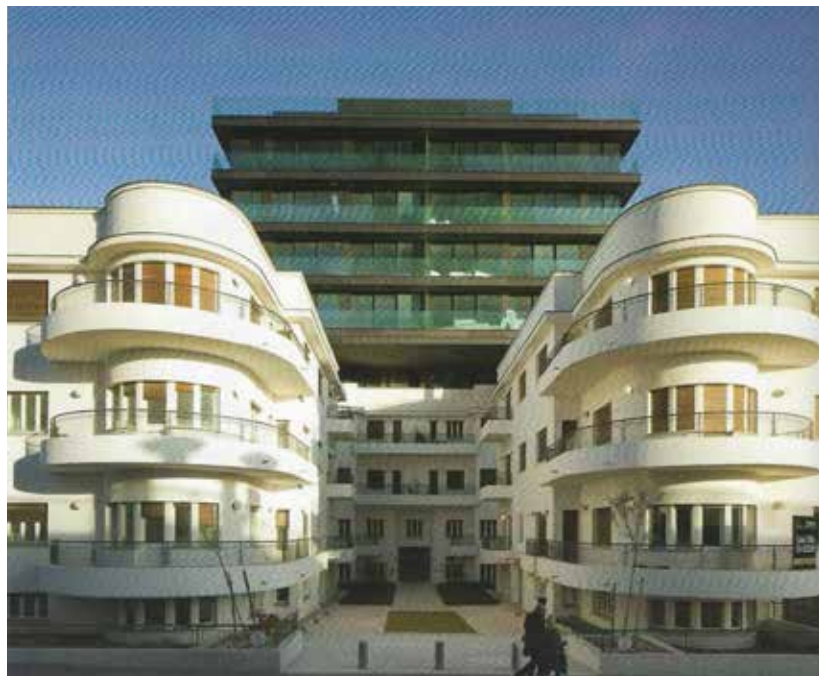


Figura 8: Casa Reisfeld, 1935. Rua Ha-Yarkon, 96, Tel Aviv

Fonte: GROSS, 2005, p. 47

Como parte dos trabalhos que vêm sendo desenvolvidos pelas autoridades municipais de Tel Aviv em parceria com o governo alemão, foi criado o *White City Center* (WCC) com a missão de coordenar o processo de restauração e preservação do patrimônio, reconhecido pela UNESCO. O *White City Center* (<https://www.whitecitycenter.org/>) é responsável pela realização de pesquisas sobre o espaço urbano, pela oferta de passeios guiados para conhecer a arquitetura moderna da cidade, além de programas educativos, nos quais as crianças são levadas a explorar e estudar o ambiente em que vivem. O Centro funciona na Liebling Haus (casa Liebling), na rua 29 Idelson, um de uma série de edifícios históricos erguidos ao redor da Praça Bialik, na área que já foi o coração pulsante de Tel Aviv. Construído por Tony e Max Liebling, em 1936, foi projetado pelo arquiteto Dov Karmi e pelo engenheiro Tzvi Barak, com características próprias do *International Style* (FIG. 8).



Figura 9: Casa Liebling, 1936, sede do White City Center, Tel Aviv

Fonte: https://www.flickr.com/photos/tel_aviv/48780382892/in/album-72157699743939165/

Bauhaus ou International Style?

É compreensível que os prospectos turísticos e reportagens sobre o local, principalmente nesse ano de centenário da Escola Bauhaus, busquem reforçar o alinhamento da arquitetura, dessa área de Tel Aviv, ao estilo da famosa escola alemã. No entanto, a própria justificativa, elaborada pelo World Heritage Committee da UNESCO para a concessão do *status* de patrimônio mundial, indica que a arquitetura da Cidade Branca de Tel Aviv não pode ser atribuída exclusivamente ao estilo da Bauhaus e nem mesmo ser exclusividade de profissionais egressos da escola.

Os edifícios foram projetados por um grande número de arquitetos, treinados e praticados em vários países europeus. Em seu trabalho em Tel Aviv, eles representaram a pluralidade das tendências criativas do modernismo, mas também levaram em conta a qualidade cultural local do site. Nenhuma das realizações europeias ou norte-africanas exibe uma síntese dessa imagem modernista nem na mesma escala. Os edifícios de Tel Aviv são ainda mais enriquecidos pelas tradições locais; o projeto foi adaptado às condições climáticas específicas do local, dando um caráter particular aos edifícios e ao conjunto como um todo (UNESCO, 2014, p. 1)¹⁰.

10. The buildings were designed by a large number of architects, who had been trained and had practiced in various European countries. In their work in Tel Aviv, they represented the plurality of the creative trends of modernism, but they also took into account the local, cultural quality of the site. None of the European or North-Africa realizations exhibit such a synthesis of the modernistic picture nor are they at the same scale. The buildings of Tel Aviv are further enriched by local traditions; the design was adapted to the specific climatic conditions of the site, giving a particular character to the buildings and to the ensemble as a whole (original em inglês)

A “Cidade Branca” de Tel Aviv tem conexões, é verdade, com a Escola Bauhaus possuindo, inclusive, um museu para exibir móveis e objetos relacionados à escola. O museu está vinculado à Bauhaus Foundation, criada em 2008, como um centro privado de exposições e pesquisa, sem fins lucrativos, dedicado à conservação, estudo e exibição da arquitetura, design e arte da Bauhaus e localizado, apropriadamente, em um edifício de estilo internacional, na 21 Bialik Street, de propriedade do filantropo e colecionador de arte Ron Lauder (FIG. 9).

No entanto, mais do que exemplo da herança arquitetônica bauhausiana, a importância da Cidade Branca de Tel Aviv reside no fato de haver sido o laboratório para as experimentações bem-sucedidas da aplicação dos princípios da arquitetura moderna às demandas de uma cidade emergente e em crescimento. Uma arquitetura moderna que, coerente ao seu ideário social, foi capaz de se adaptar à realidade econômica, física e climática de uma cidade mediterrânea em uma nação que apenas se rascunhava politicamente.

11. Charles-Edouard Jeanneret (1887-1965), nasceu na Suíça e em 1917 imigrou para a França, tornou-se cidadão naturalizado e adotou o pseudônimo de Le Corbusier. Arquiteto, artista e autor, trabalhou nos escritórios de arquitetura de Josef Hoffman, Viena, Áustria, 1907, Auguste Perret, Paris, França e (com Walter Gropius e Ludwig Mies van der Rohe) Peter Behrens, Berlim, Alemanha, 1910; trabalhou como pintor e litógrafo desde 1912; como arquiteto em Paris, 1917-65, em parceria com o primo Pierre Jeanneret, 1922-40, e em colaboração com Charlotte Perriand, 1927-29. Foi co-fundador e editor, com Amedee Ozenfant e Paul Dermée, do periódico de L'Esprit Nouveau, Paris, 1919-25; fundador, do Congresso Internacional de Arquitetura Moderna (CIAM), 1928 e realizou palestras extensivamente na Europa e nos Estados Unidos entre 1921-56 (<https://www.encyclopedia.com/people/literature-and-arts/architecture-biographies/le-corbusier>)

12. O arquiteto alemão Erich Mendelsohn (1887-1953) foi um dos pioneiros da arquitetura moderna. Começando com uma abordagem escultural e emocional, mais tarde ele se aliou ao estilo internacional [...] O surgimento do nazismo na Alemanha e sua perseguição religiosa obrigou Mendelsohn a fugir em março de 1933. Em Londres, ele fez uma parceria com Serge Chermayeff e dividiu sua prática entre a Inglaterra e a Palestina [...] Mendelsohn emigrou para os Estados Unidos em 1941, mas não praticou até depois da guerra. Em 1945, ele se estabeleceu em San Francisco e até sua morte em 1953, empreendeu vários projetos, principalmente para comunidades judaicas. (<https://www.encyclopedia.com/people/literature-and-arts/architecture-biographies/erich-mendelsohn>)

O mais correto é afirmar que as principais influências sobre a arquitetura de Tel Aviv, entre os anos 1930 e 1950 vieram de diferentes fontes: da Escola Bauhaus, por meio de alguns de seus estudantes, dos princípios arquitetônicos defendidos por Le Corbusier¹¹ e do estilo de Erich Mendelsohn¹², arquiteto que atuou em Haifa e Jerusalém, no período de 1934 a 1941. A linguagem desenvolvida por todos se insere na arquitetura moderna do Estilo Internacional, ou como é mais conhecida mundialmente, a arquitetura do Movimento Moderno, *International Style* (INTERNATIONAL COUNCIL ON MONUMENTAL AND SITES — ICOMOS, 2003).

O termo foi cunhado em 1932, a partir de uma exposição realizada no Museu de Arte Moderna de New York — MOMA, intitulada *Modern Architecture - International Exhibition* — com curadoria de dois jovens, um historiador de arte e arquitetura, Henry-Russell Hitchcock (1903-1987) e um arquiteto, Philip Johnson (1906-2005) e que, posteriormente, lançaram o livro *The International Style: architecture since 1922*. A exposição revelava, aos americanos, a linguagem arquitetônica que vinha sendo desenvolvida na Europa, principalmente após a Primeira Guerra Mundial e, embora a exposição evidenciasse mais as questões formais do estilo, desde o início, o *International Style* esteve associado a movimentos políticos, especialmente a causas e regimes socialistas e comunistas. Seus protagonistas defendiam a ideia de que a arquitetura deveria ser transformadora para servir a sociedade e promover o bem-estar das classes trabalhadoras. Com o tempo, os objetivos sociais dessa linguagem passaram a um plano secundário e o termo passou a ser mundialmente associado a uma arquitetura sem ornamentos, na qual os componentes eram reduzidos aos elementos estruturais mais básicos, com materiais industriais produzidos em massa, como concreto, aço e vidro (TIETZ, 2008).

Na Alemanha, a arquitetura bauhausiana, assim como a arquitetura proposta ou realizada por toda uma geração que buscou resolver a crise habitacional do país, faz parte do *International Style*, ainda que outros termos sejam empregados como: racionalismo alemão, funcionalismo e Nova Objetividade (*Neue Sachlichkeit*).

No que diz respeito à Cidade Branca de Tel Aviv, o interesse pela arquitetura alemã, desse período, se justifica pelo fato da cidade ter recebido um grande número de arquitetos judeus alemães, quando a onda antisemita recrudescu, no país. De fato, a partir de década de 1920 e especialmente depois das leis de Nuremberg¹³, muitos judeus alemães emigraram para outros países, entre eles arquitetos que, depois de 1933, foram proibidos de exercer sua profissão.



Figura 10: Sede e interior da Bauhaus Foundation em Tel Aviv

Fonte: <https://www.bauhaus.org.il>

13. Duas leis distintas, aprovadas pela Alemanha nazista, em setembro de 1935, são conhecidas coletivamente como “Leis de Nuremberg”: (a) a Lei de Cidadania do Reich e (b) a Lei de Proteção do Sangue e da Honra Alemã. Estas leis incorporavam muitas das teorias raciais que embasavam a ideologia nazista. Elas constituíram a estrutura legal para a perseguição sistemática dos judeus na Alemanha. (<https://encyclopedia.ushmm.org/content/pt-br/article/nuremberg-laws>)

14. Todo o seu trabalho pode ser encontrado no livro *Deutsche jüdische Architekten vor und nach 1933 - Das Lexikon. 500 Biographien* (Arquitetos judeus alemães antes e depois de 1933 - o léxico. 500 biografias), publicado em 2005 pela Editora Reimer, mas somente em alemão (ISBN 3-496-01326-5).

15. A atual Escola de Artes e Design de Bezalel, em Jerusalém, tem suas origens na primeira instituição de ensino superior de Israel, criada em 1906, por Boris Schatz, fechada por questões financeiras em 1929 e reaberta em 1935, com muitos professores oriundos da Alemanha e influenciados pela Bauhaus. (<http://www.bezalel.ac.il/en/about/landmarks/>)

A arquiteta israelense Myra Warhaftig (1930-2008) desenvolveu, durante cerca de vinte anos, pesquisa em arquivos de vários países para resgatar a história dos arquitetos judeus, na Alemanha, no período da ascensão e consolidação do regime nazista. Alvos de perseguições sistemáticas, assim como todos os judeus da época, esses arquitetos foram obrigados a emigrar para outros países, morrendo em campos de concentração ou tendo um destino incerto, tornando-se desconhecidos para a história da arquitetura alemã. A pesquisa de Warhaftig conseguiu identificar 500 arquitetos judeus que viviam na Alemanha até 1933, a maioria deles descendentes de famílias estabelecidas há muito tempo no país¹⁴. Mais de 130 destes arquitetos escolheram deixar sua Alemanha natal e começar de novo na Palestina, onde abraçaram, com entusiasmo, a proposta de colaborar para a constituição de uma nova sociedade, trazendo a arquitetura moderna para os kibutzim, vilas e cidades com conjuntos habitacionais, hospitais, escolas, universidades, teatros e prédios administrativos (ZANDBERG, 2002).

Os refugiados judeus alemães, que chegaram à Palestina, tiveram dificuldades para se adaptar ao novo ambiente, em virtude da animosidade dos emigrados judeus da Europa Oriental que haviam criado raízes no território muito antes de 1933, a diferença de clima e os obstáculos da língua (uma vez que falar em alemão não era bem visto). No entanto, é inegável a sua contribuição para a construção do Estado de Israel, constituindo uma força de trabalho qualificado que atuou em diferentes campos, entre os quais a arquitetura (BACH, 2012).

Além dos quatro arquitetos que foram da Palestina para estudar na Bauhaus (Shlomo Bernstein, Munio Gitai-Weinraub, Shmuel Mestechkin e Arie Sharon), um número considerável de graduados arquitetos e artistas, influenciados pela escola alemã, chegaram (ou retornaram) à Palestina: Erich Mendelsohn, Richard Kaufmann, Genia Averbuch, Mordechai Ardon, Isaac Rapoport, entre outros (CHERNICK, 2018). Seria, no entanto, imprudente atribuir a arquitetura modernista de Tel Aviv exclusivamente aos ex-bauhausianos, uma vez que um número expressivo de arquitetos alemães, de origem judaica, emigrou para a Palestina e apenas poucos deles haviam passado pela Escola Bauhaus.

Também não é possível determinar, com exatidão, o número de ex-alunos da Bauhaus que emigraram para a Palestina. Na verdade, a convergência dos dados é difícil porque, nem sempre, os registros são claros. Além disso, muitas vezes, são considerados ex-alunos da Bauhaus aqueles que, mesmo não tendo completado o curso, frequentaram a escola durante tempo suficiente para incorporar algumas de suas ideias e práticas e levá-las a outros lugares. E muitas vezes tais ex-alunos eram arquitetos embora esse fato não diminua a influência que exerceram. Um exemplo é Mordechai Ardon (1896-1992), considerado um dos mais importantes pintores de Israel e que estudou na Escola Bauhaus, entre 1921 e 1925 (LEVITT, 1998). Ardon foi professor e diretor da Nova Escola de Artes e Ofícios de Bezalel¹⁵, entre 1940 e 1952 e contribuiu para a divulgação dos princípios pedagógicos experimentados na escola alemã, principalmente em se tratando de tipografia e artes gráficas.

Mas se nem todos eram ex-alunos da Bauhaus, todos certamente compartilhavam das ideias modernistas como pode ser verificado, tanto no trabalho que deixaram em sua terra natal (FIG. 11 a 14), quanto nos projetos que realizaram por toda a Palestina, especificamente em Tel Aviv.

A influência dos expatriados se estendeu até o início da década de 1950 e foi extraordinária. A falta de uma tradição arquitetônica local, ou uma comunidade coesiva de arquitetos, no país, ajudou nesse processo. Além disso, a

Palestina, na época, era um país relativamente subdesenvolvido, mas seu ambiente cultural era aberto e dinâmico. Em todos os campos do esforço criativo, música e dança, literatura e teatro, as artes plásticas e a arquitetura, houve tentativas para formular estilos únicos que refletissem o renascimento sionista (ASHKENAZY, 1998).

De modo diverso ao que se observou em países emergentes que adotaram o *International Style* sem questionar o modelo europeu, os arquitetos, em Israel, perceberam a necessidade de adaptar as edificações ao clima do Oriente Médio. O caráter sustentável do *International Style*, em Tel Aviv, reside na compatibilidade das edificações ao clima quente e úmido da região mediterrânea, por meio da adaptação local de alguns dos principais elementos de sua arquitetura.

Um dos elementos-chave nas edificações europeias era uma grande janela. No entanto, em um clima quente - grandes janelas que permitem que grandes quantidades de luz brilhem nos quartos - não faziam sentido. O vidro foi usado com moderação e janelas longas, estreitas e horizontais ou menores e recuadas são visíveis em muitos dos edifícios de Tel Aviv. Em alguns deles, também é possível ver varandas longas e estreitas que, associadas às janelas ou portas, dispostas de modo a permitir a ventilação cruzada, proporcionavam equilíbrio térmico com as constantes trocas de ar. Os telhados planos, além de sua coerência estética ao jogo de volumes proposto pela configuração arquitetônica e seu menor custo de execução, eram pavimentados e cumpriam a função social de possibilitar o uso coletivo pelos moradores (como para lavanderias). A construção do primeiro andar, sobre pilotis, proporcionava uma entrada sombreada, a circulação da brisa marítima e um clima mais



Figura 11: Casa unifamiliar, 1929, Breslavia, hoje Polônia, Moritz Hadda.
Fonte: <http://www.bldgblog.com/2008/03/forgotten-architects/>



Figura 12: Casas com terraço, 1929-30. Berlim, Alfons Anker.
Fonte: <http://www.bldgblog.com/2008/03/forgotten-architects/>



Figura 13: Residência Schulze, 1928-29, Berlim, Harry Rosenthal.
Fonte: <http://www.bldgblog.com/2008/03/forgotten-architects/>



Figura 14: Estação de Polícia, 1930-31, Berlim. Richard Scheibner.
Fonte: <http://www.bldgblog.com/2008/03/forgotten-architects/>

16. The Zionist dream, of building a new and better world for a new egalitarian society, was materialized in the first Hebrew city in a spontaneous way, not dictated by any authorities (original em inglês).

fresco na parte inferior do edifício. Da mesma forma, o emprego ocasional de pergolados previa a existência de vegetação para amenização das condições ambientais. O uso extensivo do concreto armado, que não exigia trabalhadores qualificados e permitia obras estáveis e de fácil manutenção, compensava a precariedade das tecnologias locais de construção, além de ser mais barato. O despojamento e a ausência de ornamentos próprios da arquitetura modernista do *International Style* não foram apenas resultados das limitações econômicas ou afiliações estéticas. Simbolizavam, de modo exemplar, “o sonho sionista, de construir um mundo novo e melhor para uma nova sociedade igualitária, que se materializou na primeira cidade hebraica de maneira espontânea, não ditada por nenhuma autoridade”¹⁶ (MUNICIPALITY OF TEL AVIV-YAFO, 2002, p. 252). E, finalmente, a cor branca que dando identidade à área, colaborava no conforto climático, refletindo a luz do sol e diminuindo significativamente a absorção do calor. Uma arquitetura moderna, funcionalista e internacional que não se pretendeu hegemônica e teve capacidade de se adaptar a aspectos locais específicos. (FIG. 15 e 16).

Kibutzim

17. Movimento político que defende o direito à autodeterminação do povo judeu em um Estado judeu. Ganhou força no fim do século 19, impulsionado pelo avanço do antissemitismo e desenvolveu-se simultaneamente a outros movimentos nacionalistas, como o de unificação de países como a Itália e a Alemanha. [...] Sua organização política ganhou impulso em 1897, com a realização do primeiro Congresso Sionista Mundial na Basileia, Suíça, inspirado nas ideias do jornalista Theodor Herzl. O sionismo não é unificado em sua doutrina. Desde seu surgimento, foi influenciado por vários pensadores como Aaron David Gordon e Dov Beer Borochoy, pais do sionismo socialista, Rav Kook, inspirador do sionismo religioso, Achad Haam, do sionismo cultural e Zeev Jabotinsky, que protagonizou o primeiro racha, ao criar a união dos sionistas revisionistas. (<http://www.conib.org.br/glossario/sionismo/>)

18. Mesmo nos anos 30, no auge dos kibutzim, apenas 10% dos imigrantes judeus viviam nesse tipo de lar (KASISKE, 2012).

A presença da arquitetura moderna, de base funcionalista ou como preferem dizer, de influência bauhausiana, não foi exclusividade de Tel Aviv, podendo ser encontrada em outras cidades, como Jerusalém e Haifa, embora em menor quantidade. Essa presença não se deveu apenas a uma importação de estilo, mas à aplicação dos princípios da arquitetura social a uma região que demandava por soluções acessíveis e rápidas.

Esse caráter social da arquitetura moderna, empregada na Palestina, fica evidente quando sua presença é identificada em iniciativas como os *kibutzim* (FIG. 17). O *kibutz* é um arranjo comunitário israelense, de caráter coletivo e voluntário, que ajudou a definir as fronteiras do Estado de Israel. O fluxo migratório de judeus para a Palestina, desde o final do século XIX, trouxe muitos grupos na expectativa de escapar das ondas antissemitas que percorriam a Europa. Alguns desses grupos, movidos por um ideário socialista e estimulados pelo Movimento Sionista¹⁷, compraram terras e se instalaram em assentamentos agrícolas, nos quais a vida e o trabalho eram comunitários. Esses assentamentos autônomos cresceram consideravelmente durante o Mandato Britânico (1920-1948) e, embora nunca tenham representado um grande percentual da população em Israel¹⁸, tiveram importante papel na consolidação de suas fronteiras.



Figura 17: International Style no Kibutz. Refeitório no kibutz Heftziba, projetado nos anos 1930 por Richard Kauffmann, usando conceitos clássicos de simplicidade e harmonia entre forma e função. Fonte: <https://www.nytimes.com/2012/03/16/arts/16iht-rartbauhaus16.html>

Figura 15: Edifícios residenciais da Cidade Branca



a) Edifício à Rua Ruppín, n. 7. Arquitetos Moshe Mülbauer e Aharon Mittelman, 1937. Restauração Orna Shatil-ODO Architects, 2008. Fonte: GROSS, 2005, p.263



b) Casa Yoel Muller, Rua Nafha n. 5. Arquiteto Baruch Frieman, 1934. Restauração Nitza Szmuk Architects, 2014. Fonte: GROSS, 2005, p.197



c) Casa Rubinsky, Rua Shenkin n. 65. Arquiteto Abraham Markusfeld, 1935. Restauração Amnon Bar Or Architects Ltd., 2008. Fonte: GROSS, 2005, p.276

Figura 16: Detalhes de elementos arquitetônicos como balcões, pilotis e pérgula



a) Casa Bruno, Rua Strauss n. 3. Arquiteto Ze'ev Haller, 1933. Restauração: Bar Orion Architects, 2004. Fonte: GROSS, 2005, p.272



b) Cinema Esther, Hotel Cinema, Yehuda Magidovitch, 1938. Fonte: <https://www.archdaily.com/175525/architecture-city-guide-tel-aviv-2>



c) Casa Zlotopolsky, Rua Gordon Street n.9. Arquiteto Dov Karmi, 1935. Restauração: Amnon Bar Or Architects Ltd., 2002. Fonte: GROSS, 2005, p.31.

No projeto das edificações dos kibutzim atuaram arquitetos judeus vindos, principalmente, da Europa, alguns dos quais como Arie Shalom, com passagem pela Escola Bauhaus, que viram sintonia entre as ideias arquitetônicas aprendidas com Gropius e seus colaboradores, com as demandas e expectativas dessas comunidades. Outros, como Richard Kauffmann, embora não tenham passado pela Bauhaus, eram adeptos das linguagens modernas e também acreditavam no poder transformador da arquitetura para a sociedade (ZACH, 2012).

Para os colonos judeus que emigraram da Europa para a Palestina nos anos 20 e 30, o kibutz apresentava um novo modo de vida, uma comunidade e um refúgio seguro. Representava uma utopia - livre de perseguição, pogroms, deportações e estruturas patriarcais. Essa nova forma de vida comunitária - uma aplicação radical e voluntária dos princípios socialistas - também exigiu novas formas de moradia.

Seus edifícios foram fortemente influenciados pelas ideias do movimento alemão Bauhaus, que também defendia um espírito anti-burguês (KASISKE, 2012, p. 1).

Conclusão

É possível afirmar que a arquitetura moderna participou ativamente da construção do Estado de Israel, seja nos postos avançados representados pelos *kibutzim*, seja nas suas cidades, particularmente Tel Aviv, um aglomerado urbano jovem, para o qual convergiam as expectativas de simbolizar, de modo eficiente, o movimento sionista e a construção de uma nova sociedade de base socialista.

Essa arquitetura moderna resultou de diferentes influências como da Escola Bauhaus, do arquiteto suíço-francês Le Corbusier e do arquiteto judeu, de origem alemã, Erich Mendelsohn mas, acima de tudo, refletia a mobilização europeia, de toda uma geração de arquitetos, em busca de soluções que minimizassem as crises então ocorrentes.

Ainda que o termo correto a ser empregado para essa arquitetura seja *International Style*, as referências à Bauhaus prevalecem, tendo em vista o caráter emblemático adquirido pela escola alemã e que ultrapassou o período relativamente curto de sua existência.

Entre 1930 e 1950, os arquitetos que atuaram na Palestina, de um modo geral e em Tel Aviv, em particular, levaram adiante o espírito experimental que caracterizou a Escola Bauhaus e que ajudou a construir sua reputação de inovação pedagógica e estética.

Como salientam Fiedler (1995) e Anderson (2019), conhecer a história e analisar a gênese da Cidade Branca de Tel Aviv não significa, portanto, fazer ecoar as loas à Escola Bauhaus no centenário de sua criação e sim, reconhecer seu papel na transposição dos princípios arquitetônicos modernos, de modo eficiente, para os áridos territórios de Israel. De certa forma, é também reconhecer que o espírito da Bauhaus vive, não apenas no estilo, mas na ideia de projetar um futuro; não apenas útil e bonito, mas melhor para todos.

Referências

ANDERSON, Darran. How the Bauhaus kept the nazis at bay, until it couldn't. **CityLab Daily**, Washington, 11 mar. 2019. Disponível em: <https://www.citylab.com/design/2019/03/walter-gropius-bauhaus-art-school-nazi-germany-anniversary/583999/> Acesso em 29 set. 2019.

ASHKENAZY, Daniella. Tel Aviv - Bauhaus Capital of the World. **Israel Magazine-on-web**. Jerusalem, abr. 1998. Disponível em: <https://web.archive.org/web/20040630053158/http://www.mfa.gov.il/MFA/Israel+beyond+the+conflict/Tel+Aviv+-+Bauhaus+Capital+of+the+World.htm>. Acesso em: 9 set. 2019.

BACH, Aya. The 'Jeckes' who helped build Israel. **Deutsche Welle**, Bonn, 29 nov. 2012. Disponível em <https://www.dw.com/en/the-jeckes-who-helped-build-israel/a-16391519>. Acesso em 25 set. 2019.

BARATA, Ana Margarida. Arquitectura e Design: Contributos de William Morris e Walter Gropius. **Via Panorâmica: Revista Electrónica de Estudos**

Anglo Americanos /AnAnglo-American Studies Journal. N. 1, 2008, p. 40-58. Disponível em: <https://ojs.letras.up.pt/index.php/VP/article/view/5376>. Acesso em 29 set. 2019

FIEDLER, Janine. **Social Utopias of the Twenties: Bauhaus, Kibbutz and the Dream of the New Man**. Wuppertal, Germany: Muller and Busmann, 1995. 191 p.

GEVA, Anat. Rediscovering sustainable design through preservation: Bauhaus apartments in Tel Aviv. **APT Bulletin: The Journal of Preservation Technology**, v. 39, n. 1, 2008, p.43-49. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/25433937>. Acesso em 03 set. 2019.

GROSS, Micha (Ed.) **Preservation and renewal: Bauhaus and International Style Buildings in Tel Aviv**. Tel Aviv: Bauhaus Center, 2015, 308 p.

INTERNATIONAL COUNCIL ON MONUMENTAL AND SITES — ICOMOS. Tel Aviv (israel) Nº 1096. In: _____ **Evaluation of cultural properties**. Paris: UNESCO, 2003, p. 56-71.

KASISKE, Andrea. Bauhaus came to life in Tel Aviv. **Deutsche Welle**, Bonn, 18 jan. 2012. Disponível em: <https://www.dw.com/en/bauhaus-came-to-life-in-tel-aviv/a-15673120>. Acesso em 15 set. 2019.

LEVITT, Avraham. Israeli Art On Its Way to Somewhere Else. **Azure**, v. 3, winter1998 Jerusalem, p. 1-19, Disponível em: <http://azure.org.il/include/print.php?id=396> Acesso em 11 set 2019.

MEIR, Noah. Germany Donates \$2.8 Million For Tel Aviv's White City Restorations. **Jewish Business News**, [S.l.], 19 mai. 2015. Disponível em <https://jewishbusinessnews.com/2015/05/19/germany-donates-2-8-million-for-tel-avivs-white-city-restorations/> Acesso em: 11 set. 2019.

MERIN, Gili. Architecture City Guide: Tel Aviv. **Archdaily.com** 19/09/2013. Disponível em <https://www.archdaily.com/175525/architecture-city-guide-tel-aviv-2>. Acesso em 05 out. 2019.

MUNICIPALITY OF TEL AVIV-YAFO. **Nomination of the White City of Tel Aviv for the World Heritage List**. Tel Aviv: Municipality of Tel Aviv-Yafo, 2002, 262 p.

SHAVIT, Yaacov. Telling the Story of a Hebrew City. In: AZARYAHU M. e TROEN S. (Eds.). **Tel-Aviv, the first century: visions, designs, actualities**. Indiana (USA): Indiana University Press, 2012, p. 3-12. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/j.ctt16gzj6q.5>. Acesso em 05 out. 2019.

TIETZ, Jürgen. **História da arquitetura contemporânea**. Königswinter (Alemanha): Tandem, 2008. 128 p.

UNESCO - WORLD HERITAGE COMMITTEE. White City of Tel-Aviv — the Modern Movement **Periodic Reporting Cycle 2, Section II**, Paris: UNESCO, 2014, 10 p. Disponível em: <http://whc.unesco.org/document/164228>. Acesso em: 11 set. 2019.

UNESCO — WORLD HERITAGE COMMITTEE. White City of Tel-Aviv — the Modern Movement (Israel) In: **Decisions adopted by the 27th session WHC-03/27.COM/24**, Paris: UNESCO, 2003, p. 111. Disponível em <<http://whc.unesco.org/en/decisions/718>>. Acesso em 05 set. 2019.

WARHAFTIG, Myra. **They Laid the Foundation**: Lives and Works of German-Speaking Jewish Architects in Palestine 1918-1948. 2nd ed. Tübingen: Ernst Wasmuth, 2007, 416 p.

ZACH, Elizabeth. The influence of Bauhaus on Architecture in early Palestine and Israel. **New York Times**, 15 mar. 2012. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2012/03/16/arts/16iht-rartbauhaus16.html>. Acesso em 29 set. 2019.

ZANDBERG, Esther. The builders Berlin turned its back on. **Haaretz**, Tel Aviv, 05 sep. 2002. Disponível em: <https://www.haaretz.com/israel-news/culture/1.5139055>. Acesso em 15 set. 2019.

ZISLING, Yael. Bauhaus in Tel Aviv. **Gems in Israel**, Gilboa (Israel), abr. 2001. Disponível em: https://web.archive.org/web/20090408072544/http://www.gemsinisrael.com/e_article000020552.htm. Acesso em: 10 set. 2019.

A pedagogia da Bauhaus e sua difusão no Brasil

Mariah Manhanini

Mariah Raymundo Manhanini

Possui graduação em Design de Ambientes pela Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG) - Escola de Design (ED), atuando principalmente nos seguintes temas: design de ambientes e história do design, abrangendo a realização de projetos - residenciais, comerciais, efêmeros e de mobiliário - e pesquisas na área.

RESUMO [PT]: *Esse artigo pretende apresentar uma pequena trajetória pela metodologia de ensino desenvolvida pela Bauhaus no século XX, principalmente com a criação do Vorkurs e suas transformações, que refletiram o cenário, a gestão e as demandas da época. Além da relevância de sua estrutura curricular, as significativas contribuições da Bauhaus para o design, arquitetura e artes plásticas também incluem a consolidação do “estilo bauhaus”, linguagem que foi disseminada por diversos países. A difusão desses princípios esteve presente no Brasil, nas décadas de 1950, 1960 e 1970 com a inauguração das primeiras instituições de ensino de design, que foram responsáveis por sua implantação como área de atuação profissional em território nacional. Palavras-chave: Bauhaus. Vorkurs. Design. Ensino. Design no Brasil.*

ABSTRACT [EN]: *This article intends to make a short path through the teaching methodology developed by Bauhaus in the twentieth century, especially with the creation of Vorkurs and its transformations, which reflected the scenery, management and demands of the time. In addition to the relevance of its curricular structure, Bauhaus' significant contributions to design, architecture and visual arts, also include the consolidation of “Bauhaus style”, a language that has been disseminated throughout several countries. The propagation of this principles was present in Brazil in the 1950s, 1960s and 1970s decades with the foundation of the first design education institutions which were responsible for its implementation as an area of professional practice in the national territory. Key words: Bauhaus. Vorkurs. Design. Teaching. Design in Brazil.*

RESUMEN [ES]: *Este artículo pretende hacer un corto camino a través de la metodología de enseñanza desarrollada por Bauhaus en el siglo XX, especialmente con la creación de Vorkurs y sus transformaciones, que reflejan el escenario, la gestión y las demandas de la época. Además de la relevancia de su estructura curricular, las importantes contribuciones de Bauhaus al diseño, la arquitectura y las bellas artes también incluyen la consolidación del “estilo Bauhaus”, un lenguaje que se ha difundido entre los países. La transmisión de estos principios estuvo presente en Brasil en las décadas de 1950, 1960 y 1970 con la inauguración de las primeras instituciones de educación en diseño, que fueron responsables de su implementación como área profesional en el territorio nacional. Palabras llave: Bauhaus. Vorkurs. Design. Enseñanza. Diseño en Brasil.*

Desde a metade do século XX, a *Staatliches Bauhaus* é considerada um ícone devido às suas contribuições para o campo do design, artes plásticas e arquitetura. Fundada em 1919, na cidade de Weimar, Alemanha, sua proposta inicial foi desenvolvida pelo arquiteto Walter Gropius (1883-1969) que, influenciado pelos ideais instituídos por William Morris (1834-1896) no movimento *Arts and Crafts* e mediante uma nova mentalidade artística, defendia a necessidade de existir um espaço onde o artesanato, a indústria e a arte pudessem exercer uma relação colaborativa (DROSTE, 2006).

A Bauhaus permaneceu em Weimar, onde foi inaugurada, entre 1919 e 1927 com a administração de Gropius. Entretanto, no decorrer de seu desenvolvimento, passou pela transferência de seu *campus* e mudança dos diretores em dois momentos: de 1927 a 1930, em Dessau, cidade onde teve seu próprio edifício projetado, foi dirigida até 1928 por Gropius e dessa data até 1930, pelo arquiteto suíço Hannes Meyer (1889-1954); e, quando foi transferida para Berlim, de 1930 a 1933, foi o arquiteto alemão Ludwig Mies van der Rohe (1886-1969) quem exerceu o cargo de diretor. Além de refletirem o cenário político e ideológico da época, esses eventos também demonstram as diferentes faces administrativas às quais a instituição foi submetida (DROSTE, 2006). Sendo assim, realizar uma breve retrospectiva pela estrutura de ensino da Bauhaus auxilia na captação dos motivos pelos quais sua atuação foi importante para as escolas de design de outros países, sendo também o Brasil um receptor dessas influências nas décadas de 1950, 1960 e 1970.

O nascimento de uma nova perspectiva educacional

A inauguração da Bauhaus em Weimar foi acompanhada pela publicação do Manifesto Bauhaus, redigido por Gropius em 1919. Nesse documento, o diretor explicou que os objetivos da escola simbolizavam a criação de uma “estrutura do futuro” em que artesãos, artistas e estudantes constituiriam um novo tipo de espaço. Por esse motivo, o corpo docente era composto por profissionais como os pintores Johannes Itten (1888-1967), Paul Klee (1879-1940), Oskar Schlemmer (1888-1943) e Wassily Kandinsky (1866-1944), o arquiteto Georg Muche (1895-1987), o artista Josef Albers (1888-1976) e o fotógrafo e designer Lázlo Moholy-Nagy (1895-1946). Apesar da presença de outros mestres, esses, em especial, foram de grande importância para o desenvolvimento, experimentação e renovação da estrutura de ensino da instituição (DROSTE, 2006).

Segundo Kandinsky (1996), a metodologia bauhausiana deveria ser analisada sob duas premissas: através dos ateliers práticos e dos ensinamentos teóricos. No começo, foram realizadas atividades em nove ateliers: de cerâmica, tecelagem, mobiliário, vitrais e pintura mural, escultura em madeira e pedra, encadernação, tipografia e teatro. Em paralelo, existiam também os cursos de teoria da cor, da forma e da *gestalt*, tendo Itten, Kandinsky e Klee ampliado tais estudos (DROSTE, 2006). Entretanto, Dickerman (2009) ressalta que, apesar da presença de múltiplas práticas de ensino, a metodologia de Itten, baseada na sensibilidade e experiência individual, repercutiu influências pela estrutura curricular da Bauhaus. Dessa maneira, o *Vorkurs* ou Curso Preliminar (Figura 01) foi sistematizado.

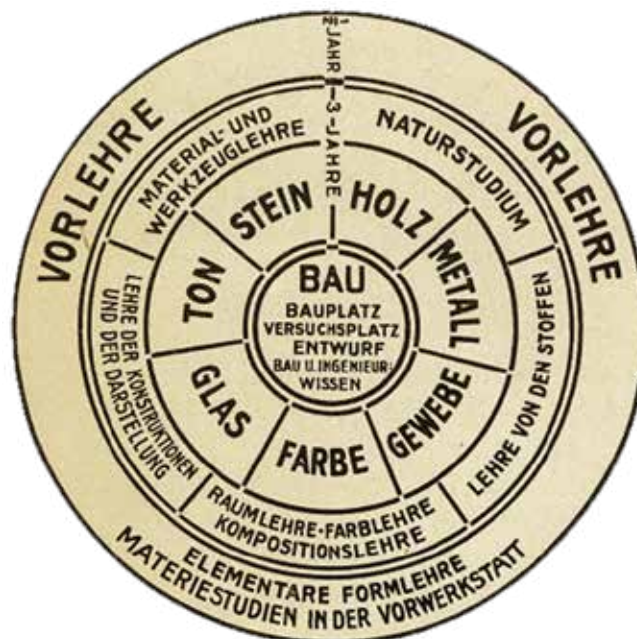


Figura 01 – Diagrama do Curso Preliminar da Bauhaus.

Fonte: *Bauhaus-Archiv Museum Für Gestaltung*¹, 2019.

1. BAUHAUS-ARCHIV MUSEUM FÜR GESTALTUNG. Teaching at the Bauhaus. Disponível em: https://www.bauhaus.de/en/das_bauhaus/45_unterricht/. Acesso em: 09 set. 2019.

É interessante notar que, no primeiro e segundo anos, o ensino básico introdutório consistia no estudo das formas e dos materiais marcado por um caráter fluido e espontâneo, evidenciado até mesmo pelo formato circular da matriz. Contudo, com o decorrer do curso, a formação se tornava mais específica. No terceiro e quarto anos, além de se aprofundarem nos estudos teóricos de composição, representação e técnica, os estudantes se especializavam nas oficinas de acordo com sua familiaridade e, também, com as etapas de construção voltadas para a arquitetura, considerando desde a concepção do projeto até sua execução.

Com o Vorkurs, o ensino foi constituído de um caráter dual, e assim, cada atelier passou a ter um mestre artístico e um artesão, em que ambas as expertises teóricas e artísticas, práticas e técnicas se integravam. Apesar de, a princípio, o ensino preliminar ter se apoiado nas práticas de Itten, em 1923, a Bauhaus vivenciou uma acentuada transformação, iniciando sua aproximação com o setor e a fabricação industrial — relação que se aprofundaria com a mudança de sua unidade para Dessau. Como consequência, os elementos do movimento artístico De Stijl, pautado na universalização da representação e da linguagem, foram utilizados nos ateliers, que passaram a priorizar formas e cores primárias para o desenvolvimento e a produção dos projetos de design e arquitetura. Em contrapartida, Moholy-Nagy e Albers investiram em um método de ensino voltado para o maquinário industrial, na produção com novos materiais e objetos tridimensionais e com visitas técnicas em fábricas (DROSTE, 2006).

O caráter tecnicista delineava-se cada vez mais e, em 1926, a transferência da Bauhaus para Dessau representou uma notável mudança em sua matriz curricular (BAYER, H., GROPIUS, W., GROPIUS, I., 1938). O slogan “Arte e tecnologia: uma nova união!”, citado por Gropius em uma exposição em Weimar, refletia o novo cenário da escola, que teve um acréscimo ao seu nome, tornando-se, assim Bauhaus: Hochschule für Gestaltung (Bauhaus: Instituto Superior da Forma). Nesse instante, além dos conteúdos teóricos, o foco passou para a produção de utensílios de composição dos interiores dos projetos arquitetônicos e, como resultado, foi dado um maior destaque à arquitetura, centrada

no estudo da Bau (estrutura) e do Inneneinrichtung (design de interiores). O corpo docente acolheu novos integrantes, como os arquitetos e designers Herbert Bayer (1900-1985), Marcel Breuer (1902-1981) e Joost Schmidt (1893-1948) e a artista Gunta Stölzl (1897-1893). Com a saída de Gropius, Meyer passou a ser o diretor da instituição que, então, direcionou seu olhar para questões sociais, com o objetivo de promover uma construção coletiva e funcional, centralizada nas necessidades dos indivíduos (DICKERMAN, 2009; DROSTE, 2006).

Com Meyer, o espírito de colaboração, tão enfatizado por Gropius, ficou evidente com a participação de docentes e discentes em projetos que expandiram o campo da arquitetura e do design de interiores. Em Berlim, essas áreas foram especialmente aprofundadas por Mies van der Rohe. Logo, aspirando à fabricação de modelos industriais, foram criados os departamentos de arquitetura, acabamento e conclusão, tecelagem, fotografia e belas artes (DROSTE, 2006). Segundo Wolfe (2005), o arquiteto disseminou um estilo baseado na pureza e economia dos materiais, em que a famosa frase “menos é mais” caracteriza esse momento.

Em 1933, a Bauhaus sentiu a ameaça do Nazismo e, devido as constantes investigações policiais em sua sede, foi decretado o seu fim — pelo menos naquele cenário. No entanto, seus antigos professores transmitiram os ideais bauhausianos por outras instituições de ensino com as quais passaram a ter vínculo, principalmente nos Estados Unidos (BAUHAUS-ARCHIV, 2018). Como consequência, houve o surgimento involuntário de um “estilo bauhaus”, interpretado como a tradução da linguagem moderna. Mais tarde, como uma espécie de legado deixado no mundo, a escola ainda impulsionou o desenvolvimento do ensino do design em outros estabelecimentos, como aconteceu, em 1937, nos Estados Unidos, com a New Bauhaus Of Chicago; em 1953, na cidade de Ulm, Alemanha, com a Hochschule für Gestaltung (HfG) (Escola Superior da Forma); e no Brasil, em 1950, 1960 e 1970, com o Instituto de Arte Contemporânea (IAC) em São Paulo, com a Escola Técnica de Criação (ETC) e a Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI) no Rio de Janeiro, e com a Escola de Artes Plásticas (ESAP) da Universidade Mineira de Arte (UMA), em Belo Horizonte (CARA, 2010).

Bauhaus no Brasil:

inspiração para as primeiras escolas de design

No Brasil dos anos 1950, 1960 e 1970, as atividades referentes ao design estavam relacionadas ao processo de industrialização e expansão tecnológica do país. Segundo Niemeyer (2007), a institucionalização da área em território nacional, resultou do processo desenvolvimentista promovido na década de 1950, no governo de Juscelino Kubitschek (1902-1961), sintetizado pelas condutas de modernização e progresso. Sob esse olhar, o empresário Assis Chateaubriand (1892-1968) inaugurou, em 1947, o Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP), estabelecimento que lançou as bases pioneiras para a instauração do design no Brasil.

Em 1951, o MASP criou o IAC, onde foram iniciadas as primeiras discussões relacionadas à arte, artesanato e design, e também, suas relações com a indústria (NIEMEYER, 2007; BASSO; STAUDT, 2010). Assim como na Bauhaus, Leon (2013) evidencia que o IAC possuía um curso preliminar, com disciplinas como arquitetura, tecelagem, botânica, pintura e gravura, fotografia, sociologia, materiais, composição gráfica e moda, essa última sendo expressiva na área de estamparia têxtil. Na escola alemã, o setor têxtil foi criativamente

explorado no atelier de tecelagem, que além de ter sido um local de muitas produções, foi uma oportunidade para a atuação das mulheres. Apesar de ter existido até 1953, o IAC estabeleceu contato com o setor industrial e, paralelamente, demonstrou a capacidade do design em se filiar a outros campos de atuação (NIEMEYER, 2007).

No contexto carioca, surgiu, em 1948, o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM Rio). Na época, Carmen Portinho (1903-2001), diretora-executiva adjunta do museu, idealizou a criação de uma escola de design conforme as considerações de Max Bill (1908-1994) em 1953, quando esteve no Brasil (NIEMEYER, 2007). Pelo fato de Bill ter estudado por dois anos na Bauhaus de Dessau, período em que se aproximou de Albers, Kandinsky, Klee, Moholy-Nagy e Schlemmer (100 YEARS OF BAUHAUS, 2019), é provável que o projeto da ETC do MAM Rio, tenha absorvido, mesmo que indiretamente, alguns dos princípios tecnicistas bauhausianos.

De acordo com Basso e Staudt (2010), a ETC visava formar profissionais aptos ao aprimoramento de produtos industrializados e, por isso, seu currículo contemplava matérias divididas em três departamentos: o de iniciação visual, voltado para o estudo das composições; o de métodos construtivos, incluindo o desenho técnico e analítico; e o de integração cultural, envolvendo aspectos históricos e culturais. Após o curso base, haveria especializações em desenho industrial, comunicação visual — que em particular, de acordo com Niemeyer (2007), seria guiada pelos princípios desenvolvidos por Itten, Klee, Albers e Kandinsky — ou em informação. A carência de recursos financeiros resultou no abandono do projeto da ETC, porém, sua sistematização amparou a implantação da ESDI, criada em 1962 no Estado da Guanabara, por Carlos Otávio Flexa Ribeiro (1914-1991) e Carlos Lacerda (1914-1977), com a intenção de inaugurar uma instituição de desenho industrial de nível superior.

As metodologias e disciplinas incorporadas pelo currículo da ESDI, foram influenciadas pela HfG e, indiretamente, pela Bauhaus. O curso fundamental era gerenciado pelos departamentos de formação profissional, instrumental e o de informação. Havia ainda a especialização em fotografia, cinema e comunicação visual, rádio e televisão, equipamento da habitação e industrialização da construção. Atualmente, a ESDI é integrada à Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) (NIEMEYER, 2007; CARA, 2010).

2. Segundo Ozanan (2005), a UMA foi criada a partir da associação de três sociedades artísticas mineiras: Sociedade Mineira de Concertos Sinfônicos, Sociedade Coral de Belo Horizonte e Sociedade Cultura Artística de Minas Gerais.

Em Belo Horizonte, o design pôde ser traçado com a criação da UMA², em 1953 e da ESAP, em 1957 (OZANAN, 2005). Ofertando cursos de desenho industrial, decoração, desenho de publicidade e licenciatura em desenho e plástica, entre 1960 e 1970, a estrutura pedagógica da ESAP foi centrada na relação da arte, técnica e tecnologia. Particularmente, o curso de desenho industrial se apoiou ainda nas metodologias de ensino da Bauhaus e New Bauhaus. A prática do design, na escola, foi beneficiada pelas aulas na oficina de marcenaria, que foram prósperas para o contato com diferentes métodos de produção e aplicação dos conhecimentos teóricos adquiridos no curso. Como nos ateliers da Bauhaus, na oficina da ESAP eram produzidos mobiliários, protótipos de automóveis e produtos, embalagens e ferramentas. Existiam também aulas “[...] de temas livres e/ou de desenvolvimento de habilidades cognitivas e técnicas em conhecimentos específicos [...]” (FREITAS, 2017, p.40), abordados em composição artística, modelagem e escultura, perspectiva e sombras e geometria descritiva (FREITAS, 2017).

Em 1963, o Museu de Arte da Pampulha (MAP) realizou uma exposição de design denominada “Bauhaus”, evento que possivelmente contribuiu para a ampliação do repertório da ESAP, já que demonstrou a importância da escola alemã para o domínio do design (OZANAN, 2005). No decorrer do tempo, a

3. Uma breve trajetória de suas mudanças: em 1962 foi criada a Fundação Educacional Universidade Mineira de Arte (FEUMA), que seria mantenedora da UMA; em 1963, a FEUMA foi transformada em Fundação Universidade Mineira de Arte (FUMA), que em 1988, passa a ser chamada Fundação Mineira de Arte Aleijadinho (FUMA), conforme exigido pelo Ministério da Educação e Cultura (MEC) (OZANAN, 2005).

UMA passou por algumas transformações — inclusive do próprio nome da instituição³ — sendo uma das mais marcantes em 1989, com a fundação da Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG), responsável pela incorporação da FUMA. Logo depois, em 1999, foi criada a unidade da Escola de Design (ED/UEMG), que atualmente, possui cursos de graduação e pós-graduação *lato sensu* e *stricto sensu* em design.

Conclusão

Quando olhamos para o percurso da Bauhaus, podemos refletir sobre seu caráter atemporal e, em especial, seu centenário pode comprovar sua relevância para o design, a arquitetura e as artes plásticas. O Vorkurs comprovou a necessidade da teoria e da prática estarem em constante comunicação, ou seja, da prática do design em conjunto com sua reflexão e análise crítica. A interdisciplinaridade dessa matriz evidenciou ainda a capacidade mutável e adaptativa do design em diferentes cenários. No Brasil, a Bauhaus foi uma fonte de inspiração prévia, fundamental por sua experiência educacional, bibliográfica e projetual para os primeiros estabelecimentos de ensino nacionais. Muito de sua existência podemos tirar como um aprendizado para o futuro, seja no âmbito do ensino, da atividade prática e reflexiva dessas áreas, como também, da atuação das mulheres que estudaram na instituição. Todavia, cabe evidenciar uma aspiração em especial: o desejo de criar um espaço colaborativo de profissionais de múltiplas áreas que, na contemporaneidade, é como um alerta em face a “tendência” de individualização do ser. Já dizia Gropius: é em conjunto que se cria uma estrutura do futuro.

Referências

BASSO, Cláudia Rafaela; STAUDT, Daiana. **A Influência da Escola de Ulm e Bauhaus na Estrutura Curricular das Escolas**. Revista Conhecimento Online. Nova Hamburgo, v.2, p. 18-31, set. 2010. Disponível em: <http://periodicos.feevale.br/seer/index.php/revistaconhecimentoonline/article/view/144/165>. Acesso em: 06 ago. 2018.

BAUHAUS-ARCHIV MUSEUM FÜR GESTALTUNG. 1919-1933. Disponível em: https://www.bauhaus.de/en/das_bauhaus/48_1919_1933/. Acesso em: 02 jun. 2018.

BAYER, Herbert; GROPIUS, Walter; GROPIUS, Ise. **Bauhaus: 1919-1928**. New York: The Museum of Modern Art, 1938, 224 p.

CARA, Milene. **Do Desenho Industrial ao Design no Brasil: Uma Bibliografia Crítica para a Disciplina**. São Paulo: Blucher, 2010, 97 p.

DICKERMAN, Leah. **Bauhaus Fundamentals**. In: BERGDOLL, Barry; DICKERMAN, Leah. (Orgs.). Bauhaus 1919-1933: Workshops for Modernity. New York: The Museum of Modern Art, 2009, p. 15-29.

DROSTE, Magdalena. **Bauhaus: 1919-1933**. Köln: Taschen, 2006, 256 p.

FREITAS, Ana Luiza Cerqueira. **O curso de desenho industrial da FUMA: da criação aos primeiros egressos**. In: BRAGA, Marcos da Costa; ALMEIDA, Marcelina das Graças de; DIAS, Regina Álvares Correia. (Orgs.) Histórias do Design em Minas Gerais. Belo Horizonte: ED/UEMG, 2017. cap. 1, p. 17-48.

KANDINSKY, Wassily. **Curso da Bauhaus**. Tradução de Eduardo Brandão. São

Paulo: Martins Fontes, 1996, 221 p.

LEON, Ethel. **IAC/MASP, uma escola futurista em São Paulo**. Modernidade Latina: Os Italianos e os Centros do Modernismo Latino-americano, São Paulo, p.1-8, 2013. Disponível em: http://www.mac.usp.br/mac/conteudo/academico/publicacoes/anais/modernidade/pdfs/ETHEL_PORT.pdf. Acesso em: 11 nov. 2018.

NIEMEYER, Lucy. **Design no Brasil: Origens e Instalação**. 4.ed. Rio de Janeiro: 2AB, 2007, 134 p.

OZANAN, Luiz Henrique. **O curso de design em Minas Gerais: da FUMA à Escola de Design**. 2005. 118f. Dissertação (Mestrado em Educação) - Universidade Vale do Rio Verde de Três Corações — Unincor, Betim, 2005.

WOLFE, Tom. **From Bauhaus to our House**. New York: Picador, 2009, 111 p.

100 YEARS OF BAUHAUS. Max Bill. Disponível em: <https://www.bauhaus100.com/the-bauhaus/people/students/max-bill/>. Acesso em: 14 set. 2019.

Talentos da Bauhaus que se perderam:

Friedl Dicker-Brandeis & Otti Berger

Luiz Henrique Ozanan

Prof. Dr. Luiz Henrique Ozanan de Oliveira

Doutor em História na Universidade Federal de Minas Gerais UFMG; mestre em Educação pela Universidade do Vale do Rio Verde de Três Corações UNINCOR, possui Licenciatura Plena em História pelas Faculdades Integradas Newton Paiva. É Coordenador de Pesquisa na Escola de Design da UEMG e professor de História e Análise Crítica da Arte e do Design. Tem experiência na área do ensino, com ênfase em História da Arte e do Design, atuando principalmente nos seguintes temas: Belo Horizonte, joias-amuletos, escravidão, cultura africana, história cultural, cultura material e história de Minas Gerais.

RESUMO [PT]: *Em 1944, a solução final idealizada pelo governo nazista na Alemanha chegou a duas designers têxteis formadas na escola Bauhaus. Duas mulheres que provavelmente não se conheciam, mas que experimentaram sentimentos de alegria e tristeza em pouco tempo. Foram exemplos de estudantes e profissionais de uma escola criada por Walter Gropius, na cidade de Weimar, em abril de 1919, e que, sob a política nazista, encerrou suas atividades em 1933, no mesmo ano em que a perseguição de judeus na Alemanha se intensificou. Nesse contexto, entre escapadas e proibições de trabalhar como designers, as alunas da Bauhaus sofreram perseguição e confinamento até sua morte prematura em Auschwitz. Este texto apresenta uma parte da história de Frederika Dicker e Otilija Ester Berger, ambas presas e enviadas ao campo de concentração. Keywords: Bauhaus; mulheres designers; nazismo, design têxtil, Auschwitz.*

ABSTRACT [EN]: *In 1944, the final solution devised by the Nazi government in Germany reached two textile designers graduated from the Bauhaus school. Two women who probably didn't know each other, but who experienced feelings of joy to sadness in a short time. They were examples of students and professionals of a school that was created by Walter Gropius, in the city of Weimar in April 1919, and that under Nazi politics ended its activities in 1933, the same year that the persecution of Jews in Germany intensified. In this context, between escapes and prohibitions from working as designers, Bauhaus alumni suffered persecution and confinement until their untimely death at Auschwitz. This text presents a part of the story of Frederika Dicker and Otilija Ester Berger, both arrested and sent to the concentration camp. Keywords: Bauhaus; Women Designers; nazism; textile design, Auschwitz.*

RESUMEN [ES]: *En 1944, la solución final ideada por el gobierno nazi en Alemania llegó a dos diseñadores textiles graduados de la escuela Bauhaus. Dos mujeres que probablemente no se conocían, pero que experimentaron sentimientos de alegría y tristeza en poco tiempo. Eran ejemplos de estudiantes y profesionales de una escuela creada por Walter Gropius, en la ciudad de Weimar en abril de 1919, y que bajo la política nazi terminó sus actividades en 1933, el mismo año en que se intensificó la persecución de los judíos en Alemania. En este contexto, entre fugas y prohibiciones de trabajar como diseñadores, los alumnos de Bauhaus sufrieron persecución y encierro hasta su prematura muerte en Auschwitz. Este texto presenta una parte de la historia de Frederika Dicker y Otilija Ester Berger, ambos arrestados y enviados al campo de concentración. Palabras clave: Bauhaus; mujeres diseñadoras; nazismo, diseño textil, Auschwitz.*

Introdução

A Bauhaus, escola considerada um dos ícones da modernidade, foi fundada na Alemanha em 12 de abril de 1919. Pioneira no ensino de desenho industrial, sua criação tem laços históricos com a escola pública de artes e ofícios, criada e dirigida por Henry van de Velde (1863-1957), que, convidado pelo Grão-Duque da Saxônia Wilhelm Ernst (1876—1923) (FIG. 1), chegou a Weimar para dar aulas de decoração e arquitetura. Van de Velde fundou, em 1902, uma oficina de apoio para industriais e artesãos, que em 1906, com suporte dos governantes, tornou-se uma escola pública, da qual foi diretor até 1915, quando deixou a Alemanha, por ser estrangeiro.



Figura 1. O Grão Duque da Saxônia - Wilhelm Ernst

Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Guilherme_Ernesto,_Gr%C3%A3o-Duque_de_Saxe-Weimar-Eisenach

Entre os anos de 1915 e 1919, o prédio que abrigava a Escola de Belas Artes dirigida por Van de Velde foi transformado em um hospital militar, em função da guerra. Após 1919, Walter Gropius (1883-1969), sucessor indicado para o cargo de diretor, fundou a Escola Bauhaus com uma nova proposta.

Gropius e muitos dos professores da Bauhaus eram originários do *Novembergruppe*, um grupo de artistas dedicado à revitalização das artes na Alemanha e, portanto, expressionistas, dominando a Bauhaus na fase inicial de sua existência. Esta fase durou praticamente o tempo da escola naquela cidade, de 1919 até 1925. Com a ascensão do nazismo e a pressão para o encerramento das atividades em Weimar, por ter em seu corpo docente e discente estrangeiros, simpatizantes do comunismo e judeus, a escola transferiu-se para a cidade de Dessau, permanecendo lá de 1925 a 1932. Em 1928, passou a ter como diretor o suíço Hannes Meyer (1889-1954). Novas pressões políticas causaram a saída de Meyer em 1930 e o posto de diretor da escola foi para alemão Ludwig Mies van der Rohe (1866-1969). Novamente por questões políticas, a escola teve que se mudar mais uma vez, em 1932, para Berlim. Seu último endereço foi nas instalações de uma fábrica de telefone a sudoeste de cidade que estava desativada e, finalmente, fechada em abril de 1933 (FIG.2).

Que a escola criada por Gropius, em 1919, momento em que a Alemanha vivia



Weimar, 1919-1925



Dessau, 1925-1932



Berlin, 1932-1933

Figura 2: Edifícios que sediaram a Escola Bauhaus

Fonte: <https://www.historiadasartes.com/nomundo/arte-seculo-20/bauhaus/>

a maior das crises econômicas, foi vanguardista e exemplo a ser seguido, ninguém contesta. Está consolidado na extensa bibliografia a respeito, mas, ainda há muito que pesquisar sobre a metodologia utilizada naquela escola, bem como destacar algumas figuras que, mesmo sem fazer parte do mundo acadêmico, fizeram a diferença, pois levaram os ensinamentos para fora dos muros, assumindo o aprendizado em seus trabalhos, fazendo deles uma maneira de sobreviver, literalmente.

A escola, inicialmente, possuía um machismo acadêmico. Mesmo com as leis da Constituição Imperial de Weimar de 1919 que garantiam igualdade de direito para as mulheres e a promessa feita pelo diretor Walter Gropius de igualdade de condições e tratamento entre os sexos, as mulheres que se inscreviam para a escola eram encorajadas a frequentarem a oficina de tecelagem, já que Gropius determinara que o *"weibliche Element"* (elemento feminino) não poderia ocupar mais do que um terço das vagas nas salas de aula. Algumas mulheres não aceitaram o lugar comum, o que não significa que as demais estudantes não tenham se esforçado para mudar essa situação.

Mesmo assim, no "gueto feminino" como era conhecida a oficina de tecelagem, algumas mulheres se destacaram, como Gunta Stölz (1897-1983) que se matriculou para a primeira turma da Bauhaus, em 1919, e introduziu a arte abstrata na tecelagem, empolgando o diretor que a nomeou como chefe da oficina quando a escola mudou de Weimar para Dessau.

Muito da arte que era produzida nesta oficina e pelas mulheres era qualificada pelos homens como artesanato. (DROSTE, 2001). Ainda de acordo com a autora, o primeiro plano de estudos de aprendizagem de técnicas têxteis da Bauhaus data de julho de 1921 e era ministrado pela professora Helene Börner. Nele estava previsto tecer, fazer tapetes de nó, bordado, crochê, costura e macramê. Mais tarde a aula de técnicas têxtil se converteu em tecelagem e tapeçaria (GRADIM, 2015).

Esse texto aborda a vida pós-Bauhaus de duas mulheres que, muito provavelmente, não se conheceram, mas saíram da mesma escola e tiveram suas vidas ceifadas pelo mesmo algoz. Uma pequena parte da história de duas consideradas as mais talentosas tecelãs da Bauhaus. Friedl Dicker Brandeis e Otilija (Otti) Berger. Ambas foram alunas da Bauhaus, em tempos diferentes, optaram pela oficina têxtil, ambas eram judias e foram mortas no holocausto.

A vida de Dicker-Brandeis e Berger pós Bauhaus

Frederika (Friedl) Dicker-Brandeis (1889-1944)

Frederika Dicker nasceu em 30 de julho de 1889 em Viena, na Áustria. Foi uma das primeiras estudantes da *Staatliches Bauhaus Weimar* de 1919 a 1923. Segundo Müller (2009) ela “era uma pessoa talentosa com uma personalidade versátil e criativa, e um dos representantes mais importantes do início da Weimar Bauhaus”.¹ (FIG. 3)



Figura 3. Friedl Dicker

Fonte: <http://www.makarovainit.com/friedl/leben.pdf>

1. “was a talented person with a versatile, creative personality, and one of the most important representatives of the early Weimar Bauhaus” (MÜLLER, 2009. p. 93).

Em 1916, ela ingressou na escola particular de Johannes Itten (1888-1967) para estudar arte. Em 1919, quando Itten foi para a Bauhaus em Weimar, Friedl o acompanhou juntamente com seus amigos Anni Wottitz e Franz Singer (RÖSSLER e OTTO, 2019) e lá, continuou sua educação nas oficinas de design têxtil, gravura, encadernação e tipografia.

Os anos na Bauhaus foram muito frutíferos e ricos em termos de ganhar experiência e formar futuras parcerias profissionais, bem como estreitar laços pessoais. Além do Vorkurs (curso preparatório, um treinamento fundamental para formar uma linguagem visual complexa baseada no *Kontrastlehre* - a teoria de contrastes - que o próprio Itten adotou de seu professor Adolf Hölzel em seus anos de Stuttgart), Friedl recebeu aulas de outros artistas que ensinavam naquela escola: Paul Klee (1879-1940), Wassily Kandinsky (1866-1944), Oskar Schlemmer (1888-1943), Lyonel Feininger (1871-1956), Georg Muche (1895-1987), Ludwig Hirschfeld-Mack (1893—1965), e Gertrude Grunow (1870-1944).

Enquanto ainda na Bauhaus, Friedl e Franz Singer (1896-1954), estudante da mesma turma, também trabalharam em seus primeiros projetos colaborativos para teatro. Essa parceria continuou ao saírem da escola quando fundaram, em 1923, seu primeiro estúdio em Berlim chamado *Werkstätten bildender Kunst* (Oficina de Belas Artes).

Nesta oficina conseguiram contratos para projetos e criações de capas de livros, tecidos e brinquedos para crianças, de acordo com registros que foram preservados daquele período de tempo. Eles também treinavam os alunos para fazer capas de livros, tecidos, rendas e joias (FIG. 4).

2. Ich werde nicht lange mehr hier sein. Was hier wie überall fehlt ist natürlich Geld, (...) ohne die es schwierig ist, etwas zu erreichen. Makarova, Elena. [Carta] correspondências de Friedl Dicker Brandeis para Anny Wottitz. Disponível online: <http://www.makarovainit.com/friedl/ESSAY-HILDES-BRIEFE.pdf>



Figura 4. Trajes desenhados por Friedl Dicker e Franz Singer, para Porcia e Lorenzo, personagens de O mercador de Veneza, 1924-1925, apresentados por Sibylle Binder para o Deutsche Theater Berlin foto: Wanda von Debschitz-Kunowski. Fonte: <https://www.bauhaus100.com/the-bauhaus/people/students/friedl-dicker/>

Friedl escreveu em uma de suas cartas para Anny Moller-Wottitz (1900-1945), que a vida era muito exaustiva em Berlim: “Eu não acho que posso ficar por muito mais tempo. O que falta aqui, como em qualquer outro lugar, é dinheiro (...) sem o qual é difícil conseguir qualquer coisa)”.²



Figura 5: exemplos de trabalhos do Ateliê Singer-Dicker
À esquerda: Sesselgarnitur aus dem Buffet, pôster. Atelier Singer-Dicker, 1927. Acima, à direita:adeira de Madeira de Assentamento, emplastros de contraplacado empilháveis, Singer-Dicker, 1934. Canto inferior direito, V-typ, cadeira empilhável em aço tubular, Atelier Singer-Dicker, 1933. Fonte: Beyerle; Hirschberger, 2006. p, 103

Em 1926, Friedl voltou a Viena e continuou trabalhando em artesanato com Martha Döberl e Anny Wottitz. Ela também projetou trajes e cenários para os teatros de Brecht e Viertel e projetou arquitetonicamente um jardim de infância e um clube de tênis, ao mesmo tempo que ensinava arte para crianças em várias escolas particulares. Neste mesmo ano, Franz Singer se muda para Viena e, mais uma vez, trabalha com Friedl. Desta vez criaram um estúdio para design de interiores e arquitetura que logo se torna conhecido como Atelier Singer-Dicker (FIG. 5).

Os dois designers trabalharam para muitos clientes particulares, com projetos e reforma de residências e apartamentos residenciais. Além de seu trabalho para proprietários privados, eles também se envolveram em projetos municipais que fizeram parte de um ambicioso planejamento de um jardim de infância Montessori que abriu suas portas para os primeiros alunos em 1930, conhecido como *rote Wien* (Viena Vermelha) (FIG. 6).

Neste jardim de infância, Friedl Dicker mergulhou no mundo das crianças, repensando os parâmetros, projetando o interior das salas, criando um espaço ideal que estimulasse o desenvolvimento saudável e que atendesse às exigências da educação progressiva que fomentava a aprendizagem através da colaboração, de valores compartilhados e da criatividade. Singer e Dicker também projetaram brinquedos para estimular as habilidades intelectuais das crianças. Um grupo desses protótipos era constituído de camas dobráveis, mesas e cadeiras, para que os pequenos pudessem transformar uma cantina em um quarto, por exemplo.



Figura 6: Jardim de infância Montessoriano, em Viena projetado por Franz Singer e Friedl Dicker. Foto: Pfitzner-Haus, 1932. Fonte: <https://www.bauhaus100.com/the-bauhaus/people/students/friedl-dicker/>

Por volta de 1934, Dicker se envolveu com um incipiente movimento comunista em Berlin. Foi presa e passou um curto período detida. Após sua libertação e fugindo da ascensão do nazismo na Alemanha, mudou-se de Berlim para Praga em meados de 1935. Conseguiu a cidadania tcheca em função do casamento com seu primo distante, Pavel Brandeis, em 1936. O casal tentou um visto para a Palestina, porém somente ela conseguiu a autorização para deixar a antiga Tchecoslováquia. Ela então declinou do visto, optando por ficar com seu marido.

O casal Friedl e Pavel Brandeis mudou-se, em 1939, para a pequena cidade de Hronov, no nordeste da Boêmia. Relatos dão conta de que o casal ignorou avisos dos amigos como a arquiteta Karola Bloch (1905-1994) e seu marido, o filósofo Ernst Bloch (1855-1977) para fugir com eles para a Grã-Bretanha e depois para os Estados Unidos, já que uma exposição em Londres iria exibir os trabalhos de Friedl Brandeis, mas ela se recusou a ir.

Neste mesmo ano de 1939, Friedl trabalhava em uma fábrica têxtil e Pavel era contador. Ele perdeu o direito de trabalhar, pois era judeu, forçando-os a se mudar para uma aldeia menor. Lá, Pavel começou a trabalhar como carpinteiro, uma habilidade que posteriormente salvaria sua vida no campo de concentração de Auschwitz. Em 14 de dezembro de 1942, eles foram transportados para o campo de *Theresienstadt*, sendo que Friedl foi deportada voluntariamente para acompanhar seu marido.

Theresienstadt, ou simplesmente Terezin, era um campo de concentração na Tchecoslováquia. Era um modelo de assentamento de judeus, uma cidade modelo. Foi usado como campo temporário, uma espécie de aclimação, para os judeus a caminho de Auschwitz. Essa região foi transformada em gueto pela Gestapo (Geheime Staatspolizei) polícia secreta do Estado em 24 de novembro de 1941.

De acordo com Ruth Glüger (2005) *Theresienstadt* era um campo com uma grande quantidade de pessoas inteligentes que trouxeram consigo ideias e ideologias da Europa e lá continuaram a discuti-las. Ela cita que eram, por exemplo, professores do primário ao curso superior e que se sentiam bem à vontade quando eram rodeados por crianças às quais podiam transmitir algo belo sobre a cultura europeia.

Entre os muitos judeus intelectuais que foram aprisionados em Terezin, encontrava-se Esther Adolphine, irmã de Sigmund Freud, que morreu naquele campo em 28 de agosto de 1942. Segundo Fernandes (2014), Terezin abrigava os casos especiais:

[...] judeus alemães heróis da Primeira Guerra Mundial, artistas plásticos, atores, músicos, escritores; judeus eminentes cujo desaparecimento chamaria a atenção do resto do mundo (FERNANDES, 2014, p. 112).

Para manter as aparências de um “campo modelo”, eram permitidas algumas atividades culturais. Fernandes (2014) destaca que:

[...] a atividade intelectual do gueto pode ser considerada de elevado nível: havia orquestras, grupos de jazz, teatro, escolas, ateliês de pintura, sendo que até uma ópera (*Brundibár*) foi composta e executada pelas crianças (FERNANDES, 2014, p. 113).

De acordo com os documentos,

aproximadamente 15.000 crianças passaram pelo campo de concentração de Terezin, na atual República Tcheca. Destas, apenas 93 sobreviveram ao confinamento e extermínio impostos pelos nazistas (FERNANDES, 2014 p. 110).

Em suas aulas de pintura no campo de Terezin, Dicker usou seu aprendizado no *Vorkurs* da Bauhaus, com Johannes Itten cuja metodologia tinha como objetivo eliminar da mente do aluno todos os preconceitos que eles traziam, fazendo-os recomeçar do zero, como se o houvesse entrado na escola pela primeira vez. Friedl Dicker utilizou daquele método para ensinar as crianças (MAKAROVA, 1999).

Até o final da sua vida, Friedl não se resignou ao desespero nem permitiu que seus jovens estudantes fossem engolidos por ele. Ao contrário, como uma das primeiras praticantes da arte terapia, ela lhes deu o dom da expressão, liberdade e beleza artísticas e os ajudou a dar sentido às suas jovens vidas, enquanto eles ainda tivessem que viver. Um de seus ex-alunos resume sucintamente o que Friedl significava para ela:

3. Professora Erna Furman de uma carta para Elena Makarova, 1989. (MAKAROVA, 1999)

Os ensinamentos de Friedl, os tempos passados desenhando com ela, estão entre as melhores lembranças da minha vida. O fato de ter sido Terezin o tornou mais pungente, mas teria sido o mesmo em qualquer lugar do mundo ... Acho que Friedl foi a única que ensinou sem pedir nada em troca. Ela só deu de si mesma.³

No Museu Judaico de Praga estão os quatro mil e quinhentos desenhos infantis de *Theresienstadt* relativo às aulas de pintura de Friedl Dicker-Brandeis. Pouco antes de sua partida para Auschwitz, Brandeis fez uma mala com os desenhos das crianças que ficou escondida até ser entregue à comunidade judaica em Praga em agosto de 1945. Os desenhos feitos pelas crianças nas aulas de pintura vêm sendo exibidos em todo o mundo desde 1945, e centenas de livros foram publicados sobre eles (FIG. 7 e 8).

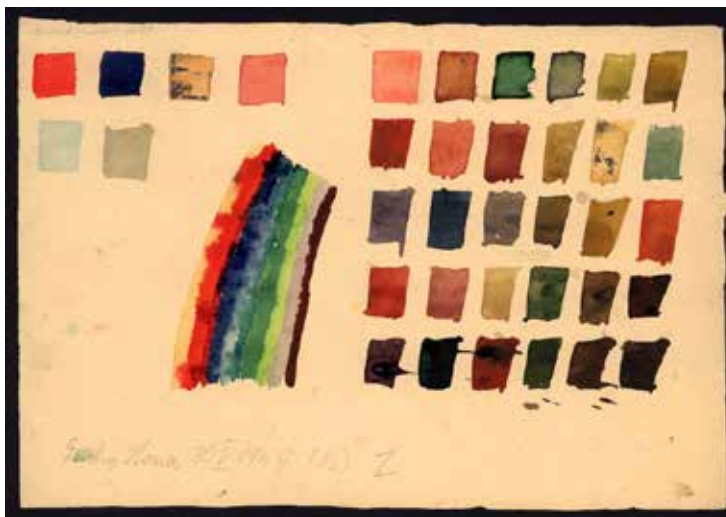


Figura 7: Exercício de teoria da cor

Hana Lustigová (1931-44), 30 de maio de 1944, Aquarela e grafite sobre papel, 17,2 x 25,2 cm, Proveniência: criada durante as aulas de desenho no gueto de Theresienstadt entre 1943 e 1944 pela pintora e professora Friedl Dicker-Brandeis; no Museu Judaico na coleção de Praga desde 1945. Fonte: <https://www.jewishmuseum.cz/en/collection-research/collections-funds/visual-arts/children-s-drawings-from-the-terezin-ghetto/>

A julgar pelos desenhos feitos pelas crianças, fica evidente que Dicker-Brandeis não só absorveu todo o ensinamento da Bauhaus, como soube transmiti-lo. Muito do que podemos saber sobre os últimos dias de vida de Friedl está, tanto nas cartas que ela enviava constantemente à sua amiga Anny (FIG. 9) como também, antes de ser deportada, em 1944, nas duas malas com uma grande quantidade de desenhos que ela deu a Raja Engläderova e que estão, atualmente, no Museu Judaico de Praga. (MAKAROVA, 1999)

No início da manhã do dia 6 de outubro de 1944, o trem EO-167 partiu de *Theresienstadt* com destino a *Auschwitz Birkenau*, com 1550 pessoas, principalmente mulheres e crianças. Entre elas, a prisioneira número 549, Friedl Dicker-Brandeis, que de lá não mais retornou.



Figura 8. O trem. Margit Koretzová (1930-1944), grafite e aquarela sobre papel, 16,2 x 21,4 cm. Proveniência: criada durante as aulas de desenho no gueto de Theresienstadt entre 1943 e 1944 pela pintora e professora Friedl Dicker-Brandeis (1898-1944); no Museu Judaico na coleção de Praga desde 1945. Fonte: <https://www.jewishmuseum.cz/en/collection-research/collections-funds/visual-arts/children-s-drawings-from-the-terezin-ghetto/>

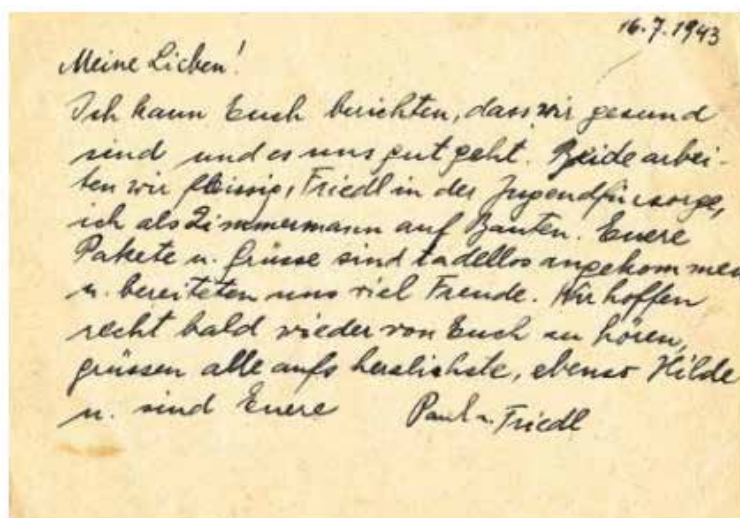


Figura 9 – Uma das cartas de Friedl Dicker para Anny
Fonte: Makarova, 1999, p. 42.

Otilija (Otti) Ester Berger (1898-1944)

Morta aos 46 anos de idade, Otti Berger (FIG. 10) foi uma das grandes designers têxteis da modernidade. Estudou na Bauhaus Dessau entre os anos de 1927 a 1930. Nos anos de 1931-1932 foi professora na oficina de Tecelagem.

O novo edifício de Bauhaus projetado por Walter acabara de ser inaugurado quando Otilija Ester Berger chegou a Dessau, em dezembro de 1926. Assim como outros membros do Bauhaus, ela também havia concluído um curso de formação artística (MÜLLER, 2009. p. 63)



Figura 10: Otti Berger retratada por Lucia Moholy, c. 1927-1928
Fonte: Rössler e Otto, 2019

Otti Berger nasceu em 1898 em Zmajevac, parte do império austro-húngaro até o final da I Grande Guerra Mundial (1914-1918), depois Iugoslávia e hoje pertencente à Croácia. Frequentou a academia de arte de Zagreb de 1922 a 1926, matriculou-se na Bauhaus de Dessau em janeiro de 1927, iniciou o curso preliminar com Laszlo Moholy-Nagy (1895-1946) e em seguida optou por seguir para a oficina têxtil. Sua matrícula foi a de número 131. Destacou-se nas aulas de Moholy-Nagy, tanto que o mestre utilizou um dos exercícios de Berger para ilustrar o livro *"Von material zur architektur"*, uma prancha tátil, ou teclado feito de fios.⁴(FIG. 11).



Figura 11 - Prancha tátil de fios Otti Berger (Bauhaus 2º semestre 1928)
Fonte: Moholy-Nagy, 1929. p. 22.

4. MOHOLY-NAGY, Laszlo. Von material zur architektur. Fac-símile da primeira edição, publicada em 1929, com um ensaio de Otto Stelzer e uma contribuição do editor.

Formada em 1930, foi recomendada pela jovem mestra Gunta Stölzl (1897-1983) para a chefia da oficina de tecelagem da Bauhaus (FIG. 12). Gunta Stölzl assina a carta juntamente com Kandinsky e deixa claro que Berger “possui altas habilidades artísticas e senso de controle impecável sobre materiais no campo da tecelagem”. Além disso, Berger sempre foi uma das melhores e teve as grandes habilidades pedagógicas que desenvolveu em seu trabalho anterior para alunos mais jovens. Gunta Stölzl, na carta de recomendação continua a elogiar a antiga aluna, afirmando que “seu trabalho fala bastante sobre suas habilidades...” (MLIKOTA, 2009, p. 275). Como afirma Mlikota (2009) Otti Berger teve grande credibilidade em sua visão profissional e artística na Bauhaus.

abschrift

bauhaus Dessau Hochschule für Gestaltung

Dessau, den 11. sept. 1930

ich möchte als Leiterin der weberei die bewerbung von
fräulein otti berger auf das nachdrücklichste empfeh-
len.
fräulein otti berger hat hohe künstlerische fähigkei-
ten und einen ganz ursprünglichen sinn für die beherr-
schung der materie im textilien-gebiet. während ihrer
ganzen ausbildungszeit waren ihre arbeiten immer von gros-
ser intensität und ausdauer getragen und gehören zu den
besten, die in der abteilung geleistet wurden.
pädagogische fähigkeiten hat sie in der zusammenarbeit mit
jüngeren studierenden stets erwiesen. während der sommer-
ferien habe ich ihr meine vertretung übertragen, die sie
zur vollsten zufriedenheit durchgeführt hat. ich nehme an,
daß ihre arbeiten das eindringlichste wort für ihre befähig-
ung sprechen.
ich übernehme gern die verantwortung, daß fräulein berger
die stelle auf das gewissenhafteste erfüllen wird.

die leiterin der bauhausweberei die bauhausleitung
gez. g.stöhlz-sharon i.v. prof.kandinsky

Figura 12. Carta de Gunta Stöltz recomendando Otti Berger para assumir a oficina de tecidos. Fonte: Mlikota, 2009, p. 274

Embora Otti Berger tenha conduzido a referida oficina de forma independente, e sido responsável pela pedagogia, prática e produção, ela nunca recebeu a nomeação oficial. Berger assumiu como vice chefe de oficina, auxiliando Lilly Reich (1885-1947), designer e namorada do novo diretor da Bauhaus com quem já trabalhara, Mies van der Rohe (1886-1969) na famosa cadeira Barcelona (1929).



Figura 13: Otti Berger e seu tear na Bauhaus, 1932

Fonte: <http://www.fembio.org/biographie.php/frau/biographie/otti-berger/>

Apesar da experiência de Lilly Reich, primeira mulher eleita para o conselho de administração da Deutscher Werkbund e diretora artística da participação alemã na Exposição Mundial de Barcelona (1929), Otti Berger entendia as necessidades da Bauhaus, já que era egressa do curso e conhecedora profunda das necessidades tanto dos alunos quanto da indústria têxtil. Com isso, ela pôde criar um currículo mais apropriado (FIG. 13).

Berger ficou na Bauhaus até outubro de 1932 quando a escola foi transferida para Berlim. Nessa cidade abriu seu escritório de design, “Atelier para Têxtil” e estabeleceu uma cooperação bem-sucedida com numerosas empresas têxteis que estavam produzindo materiais com base em suas soluções inovadoras. Em 1934, ela obteve uma patente alemã para *Möbellstoff - Doppelgewebe* (tecidos de dupla tecelagem) e foi aceita na associação de artesãos alemães (FIG. 14 e 15).



Figura 14 - Livro padrão para o tecido *Möbellstoff - Doppelgewebe*, com a marca “ob”. (Otti Beger) e proteções de patentes. Fonte: Bauhaus Archiv / Museum für Gestaltung Berlin.



Figura 15: Certificado de patente sobre o design de seu tecido duplo – tecido para móveis. Fonte: Bauhaus Archiv / Museum für Gestaltung Berlin.

Em 23 de maio de 1936, a Alemanha nazista retirou sua licença como “modelista” e Berger foi impedida de exercer sua profissão devido a sua origem judia, tendo que trabalhar na clandestinidade, por pouco mais de um ano. Seguindo o conselho do ex-diretor da Bauhaus, Walter Gropius, Otti Berger se mudou para Londres em fevereiro de 1937, onde se sentiu deslocada, já que não dominava a língua inglesa, além de possuir uma pequena deficiência auditiva e quase nenhum círculo social. Lá, foi ajudada por Lúcia Moholy (1894—1989). Durante semanas trabalhou na indústria têxtil local, e depois foi para a indústria Helios Ltd. empresa têxtil em Bolton perto de Manchester. Lá ficou por cinco semanas, retornando a Londres.

Moholy-Nagy havia oferecido a gerência de tecelagem da *New Bauhaus* em Chicago. Ele foi pessoalmente encontrar com Otti Berger em Londres. Berger, provavelmente tinha esperança de uma nova vida nos EUA com seu noivo, o arquiteto Ludwig Hilberseimer (1885-1967), mas com o agravar da doença de sua mãe, Berger voltou, em 1938 para Zmajevac na Iugoslávia e de lá tentou, sem sucesso, o visto para os Estados Unidos.

Em 1941, Berger perdeu seu pai e sua mãe não resistiu aos tratamentos e veio a falecer em 1943. Ironicamente, Berger conseguiu sobreviver a quase todo o período da Segunda Grande Guerra Mundial, porém, em 27 de abril de 1944, ela e todos os seus outros familiares foram presos e deportados para o campo concentração da Polônia, o terrível Auschwitz. Otti Berger morreu na câmara de gás, segundo relato de seu irmão Oton Berger, único familiar sobrevivente (IVANUŠA, 1996) (FIG. 16).

JAD VAŠEM
Ustanova za čuvanje sjećanja
na mučenike i junake
POB 3477
Jerusalem
Israel

LIST SVJEDOČENJA

ZAKON O SJEĆANJU NA MUČENIKE I JUNAKE donesen 5713 – 1953. godine
određuje u 2. članku
Zadaća Jad Vašema je okupiti u domovini materijal koji se odnosi na pripadnike
židovskog naroda koji su položili svoje živote, borili se i pobunili protiv nacističkoga
neprijatelja i njegovih suradnika, te za objektivno čuvanje njihovih IMENA i imena zajednica,
organizacija i ustanova razorenih stoga što su bile židovske.

POJEDINOSTI O ŽRTVI UPIŠITE SVAKU ŽRTVU NA POSEBAN LIST, ŠTAMPANIM SLOVIMA

Fotografija žrtve
Molimo napisati ime
žrtve na poleđini:

1. PREZIME BERGER
2. IME OTILIA (OTTI)
3. RANJE PREZIME odnosno
DJEVOJAČKO PREZIME
4. DATUM RODENJA 4 OCT 1898
Približna starost
u vrijeme stradanja
5. spol (zabucki) M (F)
6. BRAČNO STANJE: NEUDATA / NEOZENJEN (SINGLE)
UDATA / OZENJEN (MARRIED)
(zabucki) UDOVICA / UDOVAC (WIDOW)
7. MJESTO I DRŽAVA RODENJA: ZMAJEVAC / VOJVOĐINA HAIN?

8. ŽRTVINA MAJKA: IME I BRA
DJEVOJAČKO PREZIME KRAUS
9. ŽRTVIN OTAC: IME
10. ŽRTVIN SUPRUŽNIK: IME
DJEVOJAČKO PREZIME SUPRUGE
11. STALNO MJESTO I DRŽAVA BORAVKA: BERLIN (GERM.), LONDON, VOJVOĐINA
12. MJESTO BORAVKA U VRIJEME HOLOKAUSTA: VESPRÉM
13. ŽRTVINO ZANIMANJE: SLIKARICA / DIZAJNERICA / PRINTER / DESIGNER
14. DATUM I GODINA SMRTI:
15. MJESTO USMRĆENJA: ARIESTER 27 April 1944
OKOLNOSTI USMRĆENJA: AUSCHWITZ

SVJEDOČIM:
Ja, dolje potpisan/a (ime i prezime svjedoka) DOLORES IVANUŠA
Adresa svjedoka: SIKEM/BERG P. JAGAR
Stupanj odnosa sa žrtvom (rodek / drugo):
OVIM IZJAVLJUJEM DA MOJE SVJEDOČENJE PREMA SVEMU ŠTO MI JE POZNATO ODGOVARA ISTINI
Mjesto i datum: Jpl. 24 Dec 2005 Potpis: Dolores Ivanuša
"... i njih ću primiti u Moju kuću i među moje židove te ime njihovo... neće biti
odsjećeno." Isaija, 56,6

Figura 16 - Página de Testemunho Oton Berger

Fonte: Memorial Yad Vashem – Museu do Holocausto.

(<https://yvng.yadvashem.org/nameDetails.html?language=en&itemId=5866100&ind=17>)

Como salientou MLIKOTA (2012), a vida e a carreira de Otti Berger (FIG. 17) são verdadeiramente impressionantes particularmente se considerarmos o fato dela ser estrangeira, judia e com deficiência auditiva, uma mulher-designer num mundo predominantemente masculino que, buscou - e obteve - o seu direito autoral em meio ao clima político assinaladamente hostil. Seus têxteis foram produzidos sob o seu nome, designados por letras minúsculas "o.b." - Otti Berger. Viveu intensamente uma vida de apenas quarenta e seis anos.



Figura 17 . Otti Berger em seu escritório

Fonte: https://www.academia.edu/14820429/Otti_Berger_pionirka_tekstilnog_dizajna

Referências

BEYERLE, Tulga; HIRSCHBERGER, Karin. **A Century of Austrian Design: 1900-2005**. Basel: Birkhäuser, 2006.

DROSTE, Magdalena. **Bauhaus: 1919-1933**. London: Taschen, 2001.

FERNANDES, Luciane Bonace Lopes. **Pedagogia e arte em Friedl Dicker-Brandeis**. Pró-Discente: Caderno de Prod. Acad.-Cient. Programa Pós-Graduação Educação, Vitória-ES, v. 20, n. 1, jan./jun. 2014, p. 110-129.

FRANCISCONO, Marce. **Walter Gropius and the Creation of the Bauhaus in Weimar: The Ideals Theories of its Founding Years**, University of Illinois Press, Urbana, Chicago, London, 1971.

GRADIM, Maria Izabel de Souza. **Mulheres e a oficina de tecelagem da Bauhaus**. In: XVIII Simpósio Nacional de História, 2015, Florianópolis. Anais Eletrônicos do XVIII Simpósio Nacional de História. São Paulo: ANPUH, 2015. Disponível em: http://www.snh2015.anpuh.org/resources/anais/39/1434398001_ARQUIVO_MulhereseaOficinadeTecelagemdaBauhaus2.pdf. Acesso em 18 jul 2019.

JANUSZ KORCZAK HOUSE. **The letters and life of Friedl Dicker-Brandeis**. Haifa, 2010. Disponível em http://www.makarovainit.com/friedl/anne_brief.pdf. Acesso em 15 jul 2019.

JULIER, Guy. **Encyclopaedia of 20th Century Design and Designers**, London: Thames and Hudson, 1993.

KLÜGER, Ruth. Paisagens da memória: autobiografia de uma sobrevivente do Holocausto. São Paulo: Editora 34, 2005.

MAKAROVA, Elena. Friedl Dicker-Brandeis. **Vienna 1898 — Auschwitz 1944**. Tallfellow/Every Picture Press, Los Angeles, 2001.

MAKAROVA, Elena. **Friedl Dicker-Brandeis: ein leben fuer Kunst und Lehre**. Verlag Christian Brandstaetter, Wien, München, 1999.

MLIKOTA, Antonija. **Otti Berger — hrvatska umjetnica iz Tekstilne radionice Bauhausa**. Radovi Instituta za povijest umjetnosti 33 Journal of the Institute of History of Art, Zagreb. 2009. Disponível em: https://www.academia.edu/2647312/Otti_BergerCroatian_Artist_from_the_Bauhaus_Textile_Workshop. Acesso em 12 jul. 2019.

MLIKOTA, Antonija. Otti Berger: **“Show me you have not forgotten me!”**. In: International symposium Bauhaus — Networking Ideas and Practice. Gorgona Hall, Museum of contemporary art. Zagreb, Croatia - 12th and 13th November 2012.

MOHOLY-NAGY, Laszlo. **von material zur architektur**. Mains: Florian-Kupferberg Verlag, 1968. Disponível em: https://monoskop.org/images/b/b5/Moholy-Nagy_Laszlo_Von_Material_zu_Architektur.pdf Acesso em 22 jul. 2019.

MÜLER, Ulrike. **Bauhaus women: art, handicraft, design**. Paris: Flammarion, 2009.

OTTO, Elizabeth; RÖSSLER, Patrick. **Bauhaus Women: a global perspective**. London: Bloomsbury, 2019. Edição do Kindle.

RUBIN, Susan Goldman. **Fireflies in the Dark: The Story of Friedl Dicker-Brandeis and the Children of Terezin**. New York: Holiday House, 2000.

WICK, Rainer. **Pedagogia da Bauhaus**. Tradução de João Azenha Jr. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

WINGLER, Hans Maria. **Bauhaus: Weimar Dessau Berlin Chicago**, Cambridge: MIT Press, 1969.

De la Bauhaus a los medialab: una síntesis apretada de 100 años de evolución

Marcelo Fraile

Texto gentilmente cedido pelo professor e pesquisador Marcelo Fraile e publicado originalmente na Revista TRP21 de Buenos Aires, número 06, maio de 2019 às páginas 7-33.

Marcelo Fraile

Marcelo Fraile é graduado em Arquitetura (FAU-UNT), 1997; tem pós-graduação em Design Digital (FADU - UBA), 2009; mestrado em Conservação e Reabilitação do Patrimônio Arquitetônico (FAUD - UNC), 2009 e doutor em Arquitetura (FADU - UBA), 2018. É Professor Adjunto de História da Arquitetura 1 e 2 (FADU-UBA), Chefe de Trabalhos Práticos do Conhecimento do Projeto I e II (CBC-UBA), Assistente de Graduação em Teoria da Arquitetura (FADU-UBA) e pesquisador principal da IAA (UBA). Dirige o projeto SI PIA 12 “Biomimética: o uso da biologia na concepção do projeto contemporâneo” e é o editor da revista digital TRP21.



2. Walter Gropius. Foto de Louis Held, tomada en 1919. <https://www.dezeen.com/2018/11/02/walter-gropius-bauhaus-100-founder-director-architecture-design/> (consultada 02/02/2019)

Tiempos de crisis: la creación de un hombre nuevo

Y en lugar de llamarlo ‘taller’, que era lo que realmente era, con gran modestia se autodenominó ‘casa’ (Haus), y significativamente no ‘casa de del arte o de los oficios’ ni ninguna combinación de ambos, sino ‘Bauhaus’, es decir casa para la construcción (Bau) (ALBERS, 2000, p. 174).

El 20 de marzo de 1919, el arquitecto alemán Walter Gropius (1883-1969), junto a un pequeño grupo de jóvenes profesores, artistas, intelectuales y estudiantes, fundaban en la ciudad de Weimar, la Staatliche Bauhaus: una nueva y revolucionaria escuela que marcaría un punto de inflexión en la historia del diseño.

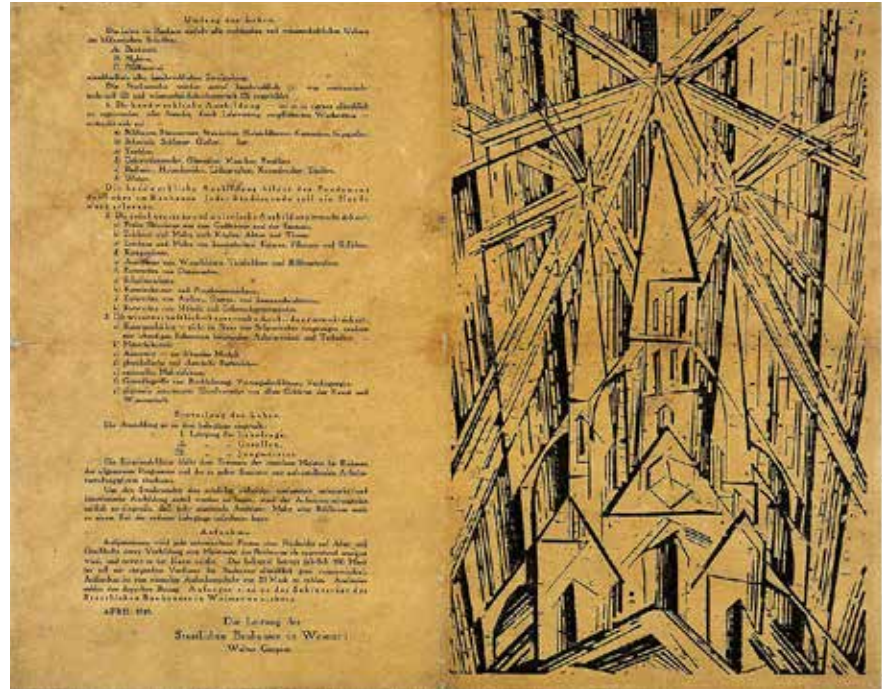
El nombre Bauhaus, era el resultado de la unión de los vocablos alemanes Bau, construcción, y Haus, casa; casa de construcción, en alusión a las ‘Bauhütten’ medievales (gremios de constructores de iglesias); un anhelo de Walter Gropius, por resucitar su espíritu comunitario.

Retrospectivamente, la Bauhaus es una consecuencia directa de su época: un período fuertemente marcado por la inestabilidad política, el desempleo, la inflación, una devaluación de la moneda, y un descontento generalizado que había producido en los jóvenes alemanes, el deseo de una revolución cultural.

Se trataba de una nueva generación, que rechazaba el arte del pasado nacionalista, y abogaba por un futuro esperanzador. Bajo un espíritu utópico, la idea de Gropius era la de hacer surgir ese hombre nuevo, que llevará la esperanza del cambio y la renovación: “...una criatura dotada en todos los sentidos y formada por los mejores artistas y arquitectos de la época, que pudiese crear el presente y el futuro de un siglo moderno” (FIEDLER, 2000, p. 8).

A través de un espíritu anti academicista, perseguían el final de los viejos modelos históricos del pasado, la sustitución de la religión y de los axiomas simbólicos, algo que quedaría manifiesto en una arquitectura ya liberada “...de los cachivaches ornamentales de la época imperial” (FIEDLER, 2000, p. 8).

Una visión racionalista y positivista del mundo, que se enseñaba en sus aulas de un modo no convencional, ya que su estética absoluta, reemplazaría y superaría cualquier corriente estilística individual. Y es que, en esencia, a través de sus planteos, la Bauhaus, buscaba el abandono del diseño artístico individualizado, en favor de un diseño producido mecánicamente; la sustitución del trabajo artesanal por el trabajo de la máquina: el arte, el diseño y la técnica se fundían en una sola esencia.



2. Catedral del futuro, portada del manifiesto y programa de la Bauhaus del estado en Weimar. Imagen extraída de: <https://ora-web.swkk.de/img-museen/503238.jpg> (consultada 02/02/2019)

3. Primera escuela de la Bauhaus en Weimar. Foto de Christoph Petras. <https://www.dezeen.com/2018/11/02/walter-gropius-bauhaus-100-founder-director-architecture-design/> (consultada 02/02/2019)

4. Escuela Bauhaus en Dessau. Foto de Tadashi Okochi. https://static.dezeen.com/uploads/2018/10/bauhaus_weimar_school_walter_gropius_dezeen_2364_col_7.jpg (consultada 02/02/2019)



Con el paulatino ascenso de una política de derecha en el gobierno de Weimar, la Bauhaus, comenzó a ser foco de fuertes críticas que la obligaron a mudarse: primero a la ciudad de Dessau, en 1925; y poco tiempo después a la ciudad de Berlín, en 1932, en donde finalmente cerraría sus puertas un año después, ante la fuerte presión de los Nacionalsocialistas. Con su clausura, muchos estudiantes y maestros debieron emigrar de Alemania, estableciéndose en diferentes partes del mundo; lo que produjo el florecimiento de una cultura artística Bauhaus mundial, un modelo que buscaba reproducir su estructura académica, pero adaptándola a los diferentes contextos sociales y temporales propios de cada lugar.

En tan solo 14 años (1919-1933), la Bauhaus había comenzado una transformación en el diseño, convirtiéndose en un espacio de reflexión y transmisión de los conocimientos técnicos, artesanales y habilidades artísticas, que permitieran configurar un nuevo entorno para el ser humano del futuro. Un espacio en ebullición que deseaba sustituir lo viejo, "...por nuevos impulsos de esperanza, juventud y utopía" (HAUS, 2000, P. 19). Una idea con la suficiente fuerza como para extenderse hasta nuestros días.

Un prototipo que ha pervivido en el tiempo, evolucionando, mutando; y que,

5. La serie Bauhaus 100 de Dezeen explora la influencia perdurable de la escuela https://static.dezeen.com/uploads/2018/10/bauhaus-100-years-dezeen-guide-architecture-design_dezeen_2364_col_1.jpg (consultada 02/02/2019)



con la incursión de los sistemas digitales y de las tecnologías de prefabricación a finales del siglo XX, quedaría conformado en los modelos MediaLab: centros de innovación y desarrollo, exentos de una matriz académica convencional, que incorpora la tecnología digital en la enseñanza como un instrumento flexible para la adquisición de nuevos saberes, a través de procesos creativos, abiertos, colaborativos e interdisciplinarios.

En este contexto, este artículo hará foco en esos procesos, e indagará las conexiones entre la pedagogía Bauhaus, y los modelos Medialab: un laboratorio de enseñanza, de investigación y de práctica, que incorpora lo digital, buscando reformular la currícula del diseño, modificando el rol de los docentes, transformados en tutores del proceso de aprendizaje, permitiendo de este modo, repensar los caminos y los contenidos que se imparten.

A 100 años del nacimiento de la Bauhaus, se hace necesaria una revisión crítica de su impacto y evolución dentro del diseño. Una búsqueda de sus esencias, pervivencias, y elementos trascendentales, que se han convertido en patrones de inspiración para las escuelas de diseño de los años venideros.

Tres conceptos

La Construcción de una Comunidad

Conceptualmente, la Bauhaus, no fue fundada bajo el signo de la cultura industrial, esto solo se consiguió con el tiempo y a partir de los estímulos intelectuales producidos por la era de la máquina y de la tecnología del momento: en su manifiesto inicial de 1919, Gropius promovía un trabajo dedicado exclusivamente al arte y a la artesanía, como obra conjunta, pero que posteriormente, esto se transformaría en arte y técnica, una nueva unidad.



6. Festival Bauhaus en Ilmschlösschen cerca de Weimar el 29 de noviembre de 1924.

Fotógrafo: Louis Held. Archivo de la Bauhaus en Berlín. <https://www.sugartrends.com/en/bauhaus-festival-poster#&gid=null&pid=1> (consultada 02/02/2019)

7. Libro publicado para acompañar la exposición de Weimar de 1923. Imagen de Tobías Adam. La tipografía es de Herbert Bayer.

https://static.dezeen.com/uploads/2018/10/bauhaus-weimar-herbert-bayer_dezeen_1704_col_0.jpg (consultada 02/02/2019)

8. Tipografía de Herbert Bayer, utilizado en el cartel de la escuela. https://static.dezeen.com/uploads/2018/10/bauhaus-school-des-sau-100-years-architecture_dezeen_2364_col_3-1.jpg (consultada 02/02/2019)



Y es que, en su visión romántica, Gropius consideraba que a través del arte era posible fomentar esperanza y felicidad a la visión pesimista de comienzos del siglo XX. Una nueva disciplina que abarcara todos los requerimientos de unidad de una época (arte, técnica y diseño), para esto, las nuevas generaciones, debían comenzar desde cero, "... rejuvenecerse a sí misma, crear una nueva humanidad, una nueva forma de vida" (HAUS, 2000, p. 17).

En esencia, la denominación "Bauhaus", se refería a un término aún más antiguo, a los 'Bauhütter' medievales, una comunidad social y espiritual, desarrollada por encima de los productos que debía construir (HAUS, 2000, p. 18).

A través de la Bauhaus, Gropius, pretendía superar las instituciones académicas tradicionales y la existencia del culto al artista individual, tanto en los artículos como en su trabajo, "...el anonimato debía primar sobre el personalismo o el individualismo, incluso bajo la forma de los productos estandarizados de consumo masivo que debían sustituir a la lujosa pieza única" (KIEREN, 2000, p. 209).

Con un inédito plan de estudio, la Bauhaus, establecía un espacio comunitario, de intercambio y construcción colectiva del conocimiento. Un templo donde profesores y estudiantes, trabajarán colaborativamente en armonía.

Una amalgama de ideas, bajo un objetivo común: la transmisión de los conocimientos técnicos y artísticos, que permitiera configurar un entorno para el ser humano moderno.

Una actitud integradora, "...producto de un espíritu de comunidad conscientemente desarrollado, y que llegó a solidificarse, a pesar de la personalidad de artistas tan diferentes entre sí" (TORELLI, 2004).

Para Gropius, la unión de los diferentes segmentos creativos, permitía encontrar la solución al problema: "el individuo aislado no puede lograr ese objetivo; sólo en la colaboración de muchos puede hallarse la solución" (TORELLI, 2004).

Y esta sea quizás la mayor diferencia entre la Bauhaus y el resto de las instituciones académicas del momento: "...el carácter comunitario en que vivían profesores y alumnos, circunstancia que permitía alcanzar grados de

9. Ballet Triádico. 1922. Oskar Schlemmer.
<https://www.ofiprix.com/blog/wp-content/uploads/2016/02/34.jpg>
 (consultada 02/02/2019)



integración óptimos. Participar en la Bauhaus, fuera como profesor o como alumno, constituía una participación de orientación cultural progresiva, una actitud espiritual, casi religiosa" (TORELLI, 2004).

En la práctica, esta comunidad quedaba reflejada en las licencias que se obtenían de los modelos producidos en los talleres de la Bauhaus: la escuela, se quedaba la mitad, el resto se repartía entre el maestro, el diseñador y el taller.

Un ejemplo de este pensamiento comunitario, podemos encontrarlo en el accionar del profesor suizo Hannes Meyer (1889-1954); que, en 1926, había adoptado como seudónimo la abreviatura 'co-op', con el que demostraba que para él era tan importante el anonimato del individuo como las indicaciones para alcanzar una economía efectiva basada en la cooperación, como paso previo al establecimiento de una cooperativa" (KIEREN, 2000, p. 211).

En este proceso, las fiestas también ocuparían un lugar en la currícula de la Bauhaus, desde navidad, al cumpleaños de Gropius, "las ideas se discutían con detalle y por insólita que fueran, los alumnos las hacían realidad. Decorados, máscaras, trajes: la vida en la Bauhaus significaba trabajo en común y celebración en común" (ACKERMAN, 2000, p. 127).



10. Ajedrez de la Bauhaus. 1922. Josef Hartwig.
<https://www.ofiprix.com/blog/wp-content/uploads/2016/02/32.jpg>
 (consultada 02/02/2019)

El Vorkurs: una visión totalizadora de la enseñanza

Sin lugar a dudas, uno de los motivos del éxito de la Bauhaus se debía al curso preliminar, conocido como Vorkurs; este había sido introducido por el pintor suizo Johannes Itten (1888-1967), en 1920, y cuyo objetivo era el proporcionar las "...capacidades creativas básicas, en un sentido de un "lenguaje creador por encima de lo individual" (SCHMITZ, 2000, p. 364). Un aprendizaje teórico, dentro de "... un curriculum ofensivamente orientado a la práctica" (FIEDLER, 2000, p. 9).

De carácter obligatorio, el Vorkurs, inicialmente tenía una duración de un semestre, pero con el tiempo, fue extendido a dos.

Para el historiador del arte alemán Otto Stelzer (1914-1970), este curso resumía la pedagogía de la Bauhaus, algo que, con el tiempo, se extendería a todas las escuelas de arte y técnicas del mundo.



En esencia, se trataba de un innovador sistema pedagógico, que permitía a los estudiantes, el acceso de nuevos conocimientos, pero liberados de los prejuicios de la enseñanza tradicional académica, que perseguía la reproducción precisa de la realidad a través de ejercicios de dibujo de desnudos y ejemplos históricos.

En el Vorkurs de Itten, se buscaba fomentar las capacidades creativas de sus alumnos, más allá de todo sentido práctico, "... la práctica especializada vendría más tarde, a través del trabajo realizado en cada taller" (SCHMITZ, 2000, p. 361).

Inicialmente, los estudiantes aprendían sobre los materiales, se ejercitaban utilizándolos de un modo sencillo y elemental, conociendo sus semejanzas y diferencias, sus principios básicos, sus tratamientos y combinaciones. Un nuevo modo de diseñar, que introducía a lo intangible como parte del proceso: una producción de objetos desde una perspectiva inmaterial.

Desde este punto de vista, el curso preliminar, no sólo preparaba técnicamente a los alumnos en los diferentes talleres, su objetivo era más audaz: la formación de una nueva personalidad, integral, que sería el germen de las profundas transformaciones futuras. Algo que ya podía leerse en el manifiesto de Gropius de 1919, en donde prometía la creación de una escuela de arte innovadora: un espacio en ebullición, que deseaba sustituir lo viejo, "... por nuevos impulsos de esperanza, juventud y utopía" (HAUS, 2000, p. 19).

A través de sus ejercicios, Itten desarrollaba una visión general de los materiales, su aplicación y sus características, fomentando la intuición, la expresividad y la sensibilidad. Se trataba de reeducar los sentidos, con el fin de integrarlos, y recuperar la unidad perdida. Era la unión de la mente con el cuerpo, algo que el pintor alemán Paul Klee (1879-1940) consideraba "...enseñar a la máquina (el cuerpo) a funcionar intuitivamente" (SCHMITZ, 2000, p. 361).

"Como primer trabajo encargué naturaleza muerta. Había dos limones en un plato blanco, junto a un libro de tapas verdes. Los participantes casi se sintieron ofendidos por tener que dibujar algo tan fácil. Hicieron esbozos en seguida...Sin mediar palabra, tomé los limones, los corte y di un trozo a todos los presentes para que se lo comiesen, con la siguiente observación: ¿Han reproducido en sus dibujos lo elemental del limón?' ...Me respondieron con una risa agrídulce". (SCHMITZ, 2000, P. 364).

12. De izquierda a derecha: Josef Albers, Hinnerk Scheper, Georg Muche, László Moholy-Nagy, Herbert Bayer, Joost Schmidt, Walter Gropius, Marcel Breuer, Wassily Kandinsky, Paul Klee, Lyonel Feininger, Gunta Stölzl, Oskar Schlemmer. Diciembre - 1926. Foto de Hossein Albert Cortez. <http://vistoparahifuera.tumblr.com/post/136389843775/bauhaus-movement-happy-new-year-2016> (consultada 02/02/2019)



El taller como espacio de experimentación

De acuerdo con el diccionario de la real academia española, el vocablo taller, deriva del francés atelier, y se refiere al lugar en que se trabaja una obra con las manos. Un espacio de enseñanza, asociado con las ciencias o el arte, donde los aprendices, trabajan colaborando con sus maestros. En esencia, se trata de un espacio de enseñanza que combina en su seno, las nociones de teoría y de práctica, traspasando las fronteras de la especificidad.

Para el filósofo y sociólogo argentino Ezequiel Ander Egg (1930), el taller, "... es una modalidad pedagógica de aprender haciendo", algo que se apoya en el principio de enseñanza formulado por el pedagogo alemán Friedrich Fröbel (1782-1852), donde el "aprender una cosa viéndola y haciéndola es algo mucho más formador, cultivador, vigorizante que aprenderla simplemente por comunicación verbal de las ideas" (SALINAS, 2003).

Bajo un enfoque interdisciplinario, el profesor es eliminado de la composición para ser reemplazado por la figura de un tutor: un asistente que ayuda a los alumnos en su etapa de aprendizaje. Durante el proceso, los estudiantes aprenden haciendo junto con sus compañeros, algo que facilita el cuestionamiento, y el cambio en los puntos de vista.

De este modo, el taller se transforma en un espacio para la expresión grupal, donde se confirman la existencia de saberes previos, que se manifiestan durante la práctica (DUQUE, 2008).

De igual modo, en la Bauhaus, los talleres eran empleados como un espacio para el desarrollo de las actividades educativas, un espacio de experimentación, donde la teoría, la práctica y la reflexión se daban de manera conjunta. En ellos, se esperaba que el estudiante pudiera revelar su expresividad y creatividad, a partir de la práctica manual artística; desarrollar una personalidad activa y espontánea, que pudiera ejercitar a través de sus sentidos. Por último, se confiaba que los estudiantes, adquirieran conocimientos, no sólo intelectual, sino también emocional, haciéndolo a través del trabajo, y no solamente de los libros.

Con propósitos y objetivos claros, en el taller, se reconocía la duda, la pregunta, la prueba y el error, buscando la construcción del conocimiento, algo que lo convertía en una herramienta invaluable para el análisis y la retroalimentación.

En esencia, los talleres de la Bauhaus eran "laboratorios", en donde se diseñaba objetos modelos, para ser mejorados continuamente. Una producción industrial experimental, buscando una mayor productividad, y donde la máquina era solo el medio para liberar la creatividad del individuo.



13. Johannes Itten
<https://oscarreyesi.wordpress.com/2013/06/07/bauhaus/>
 (consultada 02/02/2019)

14. El vorkurs de Johannes Itten
<https://oscarreyesi.wordpress.com/2013/06/07/bauhaus/>
 (consultada 02/02/2019)



Los talleres permitían socializar un tema o contenido, favoreciendo el desarrollo, la exploración y la experimentación. Un proceso racional de innovación, donde la Bauhaus, había suprimido a la antigua academia, buscando reunir en una misma unidad, todas las formas de creación artísticas.

Para el profesor alemán Josef Albers (1888-1976), las escuelas tradicionales, transmitían un conocimiento teórico, sin dejar lugar a lo creativo: “saberes muertos”, que encasillan al estudiante. Se requería de un nuevo proceso de experimentación, de ensayo y error, una manera de enseñar para la vida práctica, una pedagogía basada en el “aprender con el hacer”, capaz de producir un hombre creativo: “...la serie, era el camino, ya que no existía una única solución para un problema estético” (TORELLI, 2004).

Objetos producidos secuencialmente, diseñados de manufactura asequible, que posibilitaba su compra por la clase media. Algo también buscado por Gropius: “el arte y el pueblo deben formar una unidad. El arte no debe ser nunca más deleite de unos pocos, sino felicidad y vida de la masa” (TORELLI, 2004).

Más allá de la Bauhaus: el MIT MediaLab

En el año 2018, como parte de los preparativos del aniversario de la Bauhaus, se desarrolló la exposición Still Undead, una exposición que rastrea la cronología de las instituciones académicas, que experimentaron con las nuevas tecnologías, como la New Bauhaus en Chicago, el Centro de Estudios Visuales Avanzados y Media Lab en MIT¹.

El modelo Bauhaus, se trató de un proceso cognitivo, que permitía la generación de estructuras colectivas de diseño. Un ámbito dinámico y flexible, en donde era posible la incorporación constante de nuevos formatos, producidos a través de una evolución reflexiva.

Y es que la Bauhaus, fue el crisol donde se gestaron muchas de las teorías que posteriormente serían utilizadas en diferentes escuelas de diseño del mundo entero, dándoles una metodología profesional, e influenciando a las generaciones posteriores.



15. Josef Albers enseñando la clase de color, Black Mountain College, verano de 1944. Foto: Josef Breitenbach. https://acpress.amherst.edu/books/intersectingcolors/wp-content/uploads/sites/11/2015/09/Fig6Danilowitz1944_Josef-Albers-teaching-the-Color-Class_BMC_Breitenbach_001.gif (consultada 02/02/2019)



16. Josef Albers enseñando en el Black Mountain College: Josef Breitenbach, Josef Albers * Clase de color, verano de 1944, <https://i.pinimg.com/originals/1b/e3/30/1be3309fd530296799d77cc746972241.jpg> (consultada 02/02/2019)

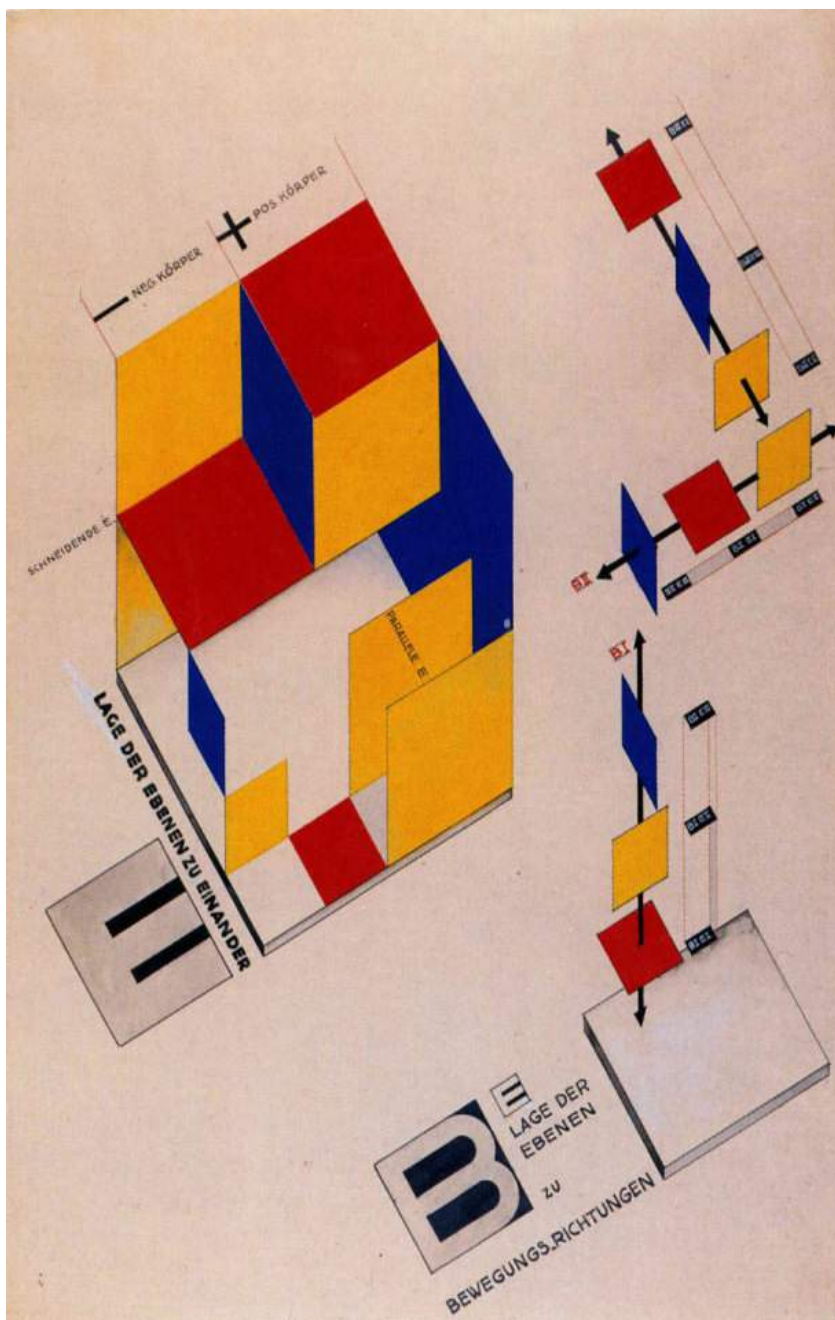
17. Fiesta de la Bauhaus

https://historia-arte.com/_/eyJ0eXAiOiJKV1QiLCJhbGciOiJIUzI1NiJ9.eyJpbSI6WyJcL3Jlc-G9ydGFnZVwvW1hZ2VGaWxlXC9iYXVoYX-VzLmpwZyIsInJlc2l6ZSw4ODAsODgwIl19.fTk75lcdpgOcQaRbiGDygnynB7wgDEcwsav-ca_aQ3CU.jpg
(consultada 02/02/2019)



18. Joost Schmidt (1926)

https://historia-arte.com/_/eyJ0eXAiOiJKV1QiLCJhbGciOiJIUzI1NiJ9.eyJpbSI6WyJcL3Jlc-G9ydGFnZVwvW1hZ2VGaWxlXC9iYXVoYX-VzLmpwZyIsInJlc2l6ZSw4ODAsODgwIl19.SpPbDHfT7wDi-Z5avApcW6H6jx72a6fDBQJT46DCn37w.jpeg
(consultada 02/02/2019)



Desde la Bauhaus de Chicago (1937-1949), pasando por el Black Mountain Collage (1933-1956), hasta la HfG de Ulm (Escuela Superior de Creación de la ciudad alemana de Ulm, (1953-1968), se trataban de modelos evolutivos de un fenómeno más amplio, que intentaba reproducir la pedagogía Bauhaus, pero adaptada a los cambios que se estaban produciendo en el mundo.

En este sentido, uno de los más fervientes defensores del cambio fue el diseñador industrial argentino, Tomás Maldonado (1922-2018), que con una visión racionalista, consideraba que la idea de la Bauhaus debía evolucionar hacia una educación con una mirada más científica, puesto que el 'learning by doing' [aprender con la práctica] ignoraba la investigación científica y prácticamente impedía que los alumnos tuvieran una preparación adecuada para enfrentarse al complicado mundo de las relaciones industriales (BETTS, 2000).

Para Maldonado, el nuevo diseñador, "...debía ser instruido como profesional de acuerdo con las leyes de la producción en masa y la automatización industrial, para poder desmitificar y coordinar activamente...nuestro mundo objetivo y comunicativo" (BETTS, 2000, p. 77). El prototipo al que se aspiraba, era un espacio de trabajo, de reflexión y de transmisión de los conocimientos técnicos, científicos y artísticos. En esencia, se trataba de una mirada nueva a los ideales de Gropius, pero acomodados a un mundo tecnológico/digital, cada vez más cambiante.

Como consecuencia, una serie de iniciativas comenzaron a desarrollarse dentro de algunas universidades y centros de investigación del mundo: un proceso de experimentación artística que trascendiera las estructuras institucionales convencionales, asociando otros saberes como la tecnología digital, el arte biológico, la cultura popular y las prácticas colectivas.

Inicialmente, se trataban de espacios de reunión, donde profesionales de distintas disciplinas, se embarcaban en la producción de productos innovadores.

Uno de los primeros espacios de este tipo, fue el MIT MediaLab. Fundado en 1985, por los profesores estadounidenses Nicholas Negroponte (1943) y Jérôme Wiesner (1915-1994), como un Departamento Académico ubicado en la Escuela de Arquitectura y Urbanismo del Massachusetts Institute of Technology (MIT).

19. MIT Media Lab

<https://archinect.imgix.net/uploads/sm/sm-dovqa6xkjbexuz.jpg?auto=compress%2Cformat>
(consultada 02/02/2019)





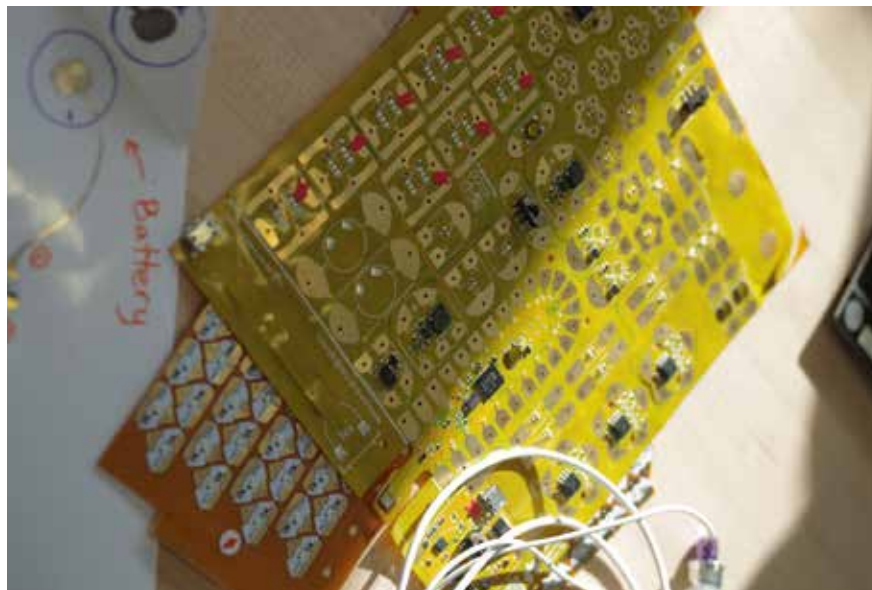
20. MIT Media Lab
<https://archinect.imgix.net/uploads/1t/1ts6b-pr7ng27qey0.jpg?auto=compress%2Cformat>
 (consultada 02/02/2019)

21. MIT Media Lab
<https://archinect.imgix.net/uploads/kn/knie5n-r6x0xo98z.jpg?auto=compress%2Cformat>
 (consultada 02/02/2019)

22. MIT Media Lab
<https://archinect.imgix.net/uploads/rr/rrc7u5k-93madtkvc.jpg?auto=compress%2Cformat>
 (consultada 02/02/2019)

23. MIT Media Lab
<https://archinect.imgix.net/uploads/th/thkec4k-v5qgqdw93.jpg?auto=compress%2Cformat>
 (consultada 02/02/2019)

24. MIT Media Lab
<https://archinect.imgix.net/uploads/m8/m8u-2je0x3byrp970.jpg?auto=compress%2Cformat>
 (consultada 02/02/2019)



Originariamente el MIT MediaLab, fue concebido como un laboratorio de producción de objetos para la industria informática y de las telecomunicaciones, pero en muy poco tiempo se transformaría en un espacio de creación y de investigación en donde nacieron el germen de ideas tan increíbles como las pantallas táctiles, el Sistema de Posicionamiento Global (GPS), las redes inalámbricas o los navegadores web.

Con una financiación de capitales privados, de cerca de 30 millones de dólares anuales, el MediaLab MIT, se ha transformado en el centro de avanzada que busca "...incentivar la "desobediencia responsable" entre sus estudiantes", bajo un objetivo claro: "Beneficiar a la sociedad" cuestionando sus normas. Incluso sus leyes" (DOMINGUEZ, 2017). Un espacio en donde se reúnen más de una decena de equipos de investigación, separados apenas por muros de cristal, lo que facilita la interconexión de todos ellos.

Reunir mentes rebeldes, sean estos diseñadores, artistas o filósofos, buscando inventar y reinventar la experiencia humana y mejorarla usando nuevas tecnologías. Un espacio multidisciplinar, su modelo se ha extendido a diferentes lugares en todos los continentes. Entre sus innovaciones se encuentra diferentes temas de estudio, los cuales no están 100 % definidos, permitiendo que los estudiantes puedan proponer nuevos temas de investigación.

Algo que ya había propuesto el Black Mountain College, NC, en donde no había un plan de estudios fijo ni cursos obligatorios, y los alumnos confeccionaban su propia estructura, junto con un tutor. Sin embargo, esta idea adquiere un nuevo significado dentro del MIT MediaLab, desarrollando una participación activa en la vida de la escuela, que se transformaría casi en su signo distintivo.

En su interior los estudiantes se enfocan en la investigación y en la práctica. Su perfil no tiene que ser estrictamente tecnológico: "Si estudiaste alguna carrera, cuentas con una formación interdisciplinaria y tienes interés en relacionar las actividades propias de tu campo con algún aspecto de la cultura digital (tecnología, software, hardware, tecnocultura, etc.), entonces el Media Lab es una buena opción para ti"², dice su slogan.

Una institución que, desde su nacimiento, se convertiría en un espacio revolucionario en donde se alteraría sistemáticamente el paradigma de la investigación tradicional. Para su fundador, Nicholas Negroponte, se trata de una



26. Exposición en el vestíbulo del Media Lab incluye un conjunto de prótesis que permite a los amputados ser tan móviles y ágiles como los atletas con capacidad total. https://timhortonblog.files.wordpress.com/2013/10/img_24651.jpg (consultada 02/02/2019)

27. Superestructura compleja desarrollada por Nery Oxman, a partir de 6,500 gusanos de seda activos que proporcionaron el 'revestimiento'. https://timhortonblog.files.wordpress.com/2013/10/img_2487.jpg (consultada 02/02/2019)



institución permeable, "...un grupo de gente en la frontera de sus disciplinas, en ocasiones encima de ellas" (LAZALDE, 2010).

Con motivo del 25 aniversario de su fundación, en 2010, el MediaLab MIT, contrato a TheGreenEyl y a E. Roon Kang para que actualizara su logotipo.

Inspirándose en elementos simples, similares a los de la Bauhaus, y utilizando algoritmos y processing, creados por Ben Fry y Casey Reas en 2001, generaron un diseño cuyo "principal idea es la intersección de una serie de conos que representan los diferentes laboratorios" (BARBA, 2011).

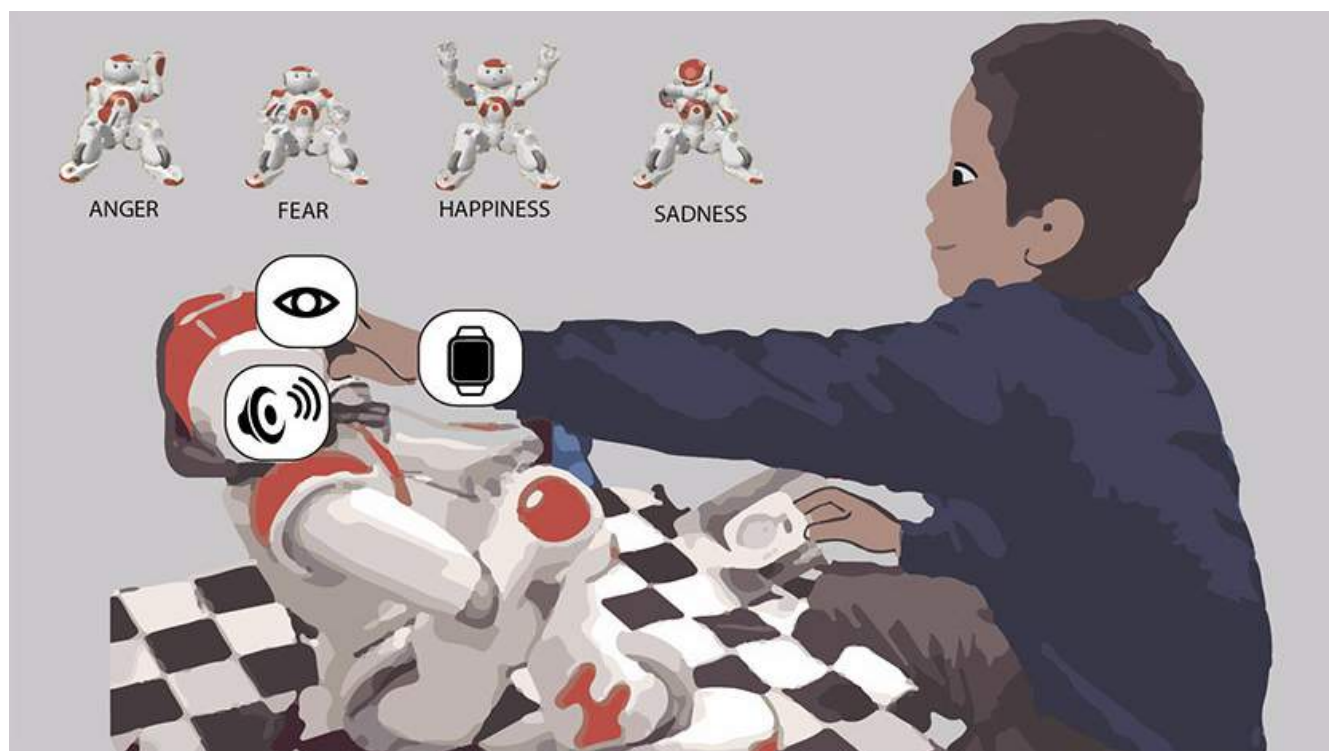
MEDIALAB: ¿la nueva Bauhaus?

"La combinación de computación y comunicación, tal como la conocemos ahora y podemos esperar que evolucione en las próximas décadas, expandirá enormemente la capacidad creativa humana". Jerry Wiesner, dedicación al edificio de Media Lab, 19863.

Con la irrupción intensiva de las tecnologías de prefabricación y la implementación de los sistemas digitales en el diseño, a comienzos del nuevo milenio; el vocablo MediaLab, parece haberse puesto de moda.

Para los profesores Inés Ortega y Reinaldo Villar, el término MediaLab

"...se ha transformado en genérico de los espacios que trabajan con objetivos similares, como son los: Laboratorios arte-ciencia (*Lab Scienceart*); Laboratorios vivos (*Living Lab*); Laboratorios ciudadanos (*City Lab*); Laboratorios de fabricación (*Maker Lab, Fab Lab*); Laboratorios de comida (*Food Lab*); Laboratorios de activismo (*Hacker*



29. Robots terapéuticos para ayudar a los niños autistas a comunicarse
https://ec.europa.eu/research/infocentre/article_en.cfm?artid=49968
 (consultada 02/02/2019)

Labs, o Hacker Spaces); y los Laboratorios temporales de medios (Temporary Media Labs), entre otros" (VILLAR e ORTEGA, 2014, p. 154).

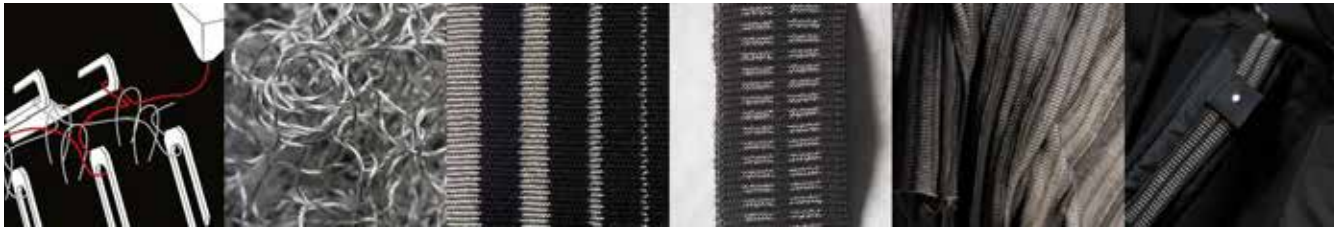
Etimológicamente, el vocablo MediaLab, es un acrónimo que proviene del inglés Media Laboratory, que puede ser traducido como un laboratorio de medios de comunicación (FANJUL, 2016). Sin embargo, su raíz es mucho más antigua: el término Lab, laboratorio, parece remitirnos al menos históricamente, a un tipo de espacio más antiguo, a los laboratorios científicos, "...donde se recurre a una metodología específica en el plano de la producción innovadora, con nuevas herramientas tecnológicas" (VILLAR e ORTEGA, 2014). Algo que parece estar presente en la fusión del arte y la máquina, desde los talleres de sabios y artistas como Leonardo da Vinci, Galileo Galilei, Isaac Newton o más cercano en el tiempo, la conexión entre el arte y la técnica desarrollada por la Bauhaus a comienzos del siglo XX.

En su esencia, parece albergar disciplinas tan dispares como el diseño, las nuevas tecnologías, la prefabricación digital, el diseño, o el arte biológico.

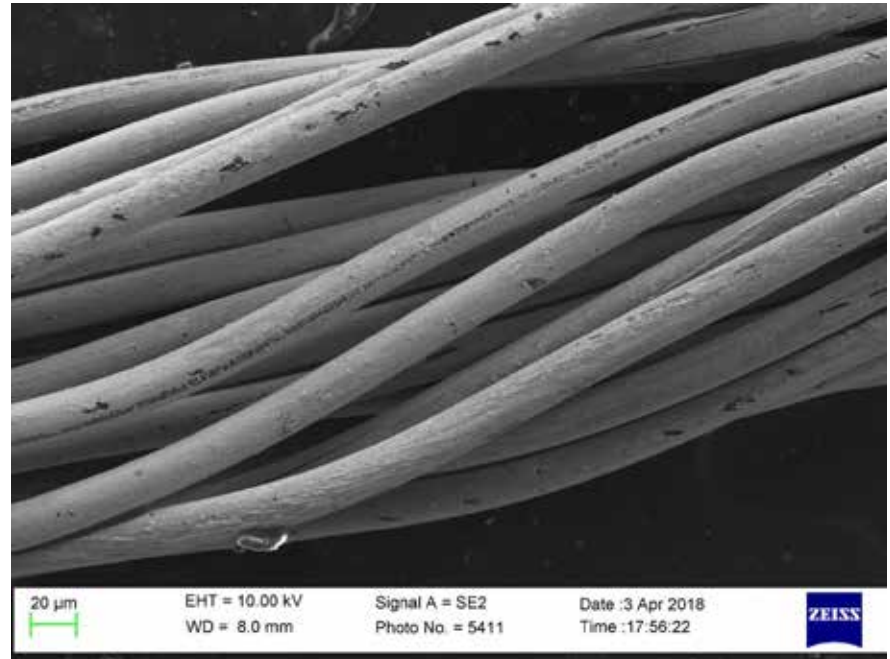
Para Marcos García, director del MediaLab Prado, "Todo el mundo entiende lo que es una biblioteca o un centro de arte, pero cuando hablamos de un MediaLab, muy pocos saben de lo que se trata" (FANJUL, 2016) quedando su definición relacionada con todo y con nada a la vez.

Con una descripción más amplia, se podría definir a un MediaLab, como un espacio para el desarrollo y la experimentación de tecnologías informáticas y de comunicación, un espacio taller, cuya metodología de trabajo grupal e interdisciplinario, está situado entre el activismo social y la producción de objetos (FANJUL, 2016). Es decir, un espacio de creatividad, "un espacio de encuentro para el análisis, la investigación y la difusión de las posibilidades que las tecnologías digitales generan en la cultura y en la sociedad en general"⁴.

Se trata de un punto de encuentro, un espacio de conexión transversal, que potencia la interacción social y la participación comunitaria, a través de un "...



30.a.b.c. SensorKnits: arquitetura de sensores
textiles com máquina de tejer
<https://www.media.mit.edu/projects/sensor-knits/overview/> (consultada 02/02/2019)





31. a. b. c. d. e. f. Casquillo de pensamiento.

La mentalidad de los pueblos, es decir, sus creencias sobre sus propias capacidades intelectuales, afecta su esfuerzo y, por lo tanto, su desempeño en las tareas. El objetivo de este proyecto es investigar si podemos cambiar la mentalidad de las personas mediante una intervención tecnológica. <https://www.media.mit.edu/projects/thinking-cap/overview/> (consultada 02/02/2019)



ámbito de trabajo, pensado especialmente para el encuentro, la cooperación y el intercambio, ...dando valor de lo informal y de la cercanía”⁵. Un concepto similar a lo que el arquitecto argentino Eduardo Sacriste (1905-1999) denominaba “proceso de ósmosis”, un fenómeno existente en la naturaleza, en donde la influencia recíproca entre individuos, se da a través del contacto directo entre ellos.

De manera análoga a este, el conocimiento es adquirido en el MediaLab, mediante el trabajo colectivo. Pues en su esencia se busca que sea un ámbito abierto, para generación de proyectos, talleres de formación y producción, seminarios, conferencias y reuniones de los diferentes grupos de trabajo.

Una mecánica cuyo potencial se encuentra en su actitud emprendedora, donde el código abierto y los principios de sustentabilidad, ocupan un papel activo en la creación y la experimentación, pero de un modo flexible e innovador.

Bajo un espíritu de comunidad, tienen como misión el desarrollo de investigaciones colaborativas, que abandonan la producción individual, para generar resultados abiertos, creativos, innovadores. Son los metadiseñadores, que producen dentro de un espacio de trabajo, que parecen superar y dejar obsoletos términos como “estudio” o “taller”, para plantear un trabajo colaborativo e interdisciplinar, caracterizado por una fascinación por la tecnología.

En este modelo, los profesores, devenidos en tutores, colaboran en la construcción del conocimiento, dando instrucciones precisas, concretas, una transmisión de sus experiencias adquiridas a lo largo de su práctica profesional.

En España, uno de los más antiguos espacios MediaLab, es el Medialab Prado: un espacio cultural ubicado en la ciudad de Madrid. Concebido como “... laboratorio ciudadano de producción, investigación y difusión que explora las formas de experimentación y aprendizaje colaborativo que han surgido de las redes digitales”⁶.

Creado en el año 2000, dentro del Centro Cultural Conde Duque, por el Área de Gobierno de Cultura y Deporte del Ayuntamiento de Madrid. En el año 2002 recibiría oficialmente el nombre de Medialab Madrid, trasladándose en el 2007 a la Plaza de las Letras, en los bajos de la Antigua Serrería Belga, y recibiendo finalmente su actual nombre Medialab Prado. En abril de 2013, se trasladaría a su sede propia en el edificio de la Serrería Belga, un espacio de 4000 metros cuadrados.



32. Cacharreando en familia. MediaLab Prado
<https://www.medialab-prado.es/>
 (consultada 02/02/2019)

33. MediaLab Prado
<https://www.medialab-prado.es/medialab>
 (consultada 02/02/2019)

El Medialab-Prado es un espacio abierto, informal, desarrollado para la investigación y la producción, buscando una comunidad de usuarios, que se vinculen con proyectos colaborativos.

Con un presupuesto anual de 2,3 millones de euros, y más de treinta grupos de trabajo, se trata de un espacio con diferentes actividades para todas las edades, desde niños hasta adultos. Sus temas abarcan desde la producción de música electrónica mediante códigos informáticos, el aprendizaje y la programación para jóvenes, hasta un laboratorio de fabricación digital, con impresoras 3D, fresadoras y cortadoras láser. Entre sus principales objetivos se encuentra el de construir, impulsar y sostener una comunidad de aprendizaje y práctica, promoviendo el desarrollo de proyectos culturales libres, dentro de una atmósfera de cooperación y de intercambio. Un espacio para experimentar, bajo la filosofía del software libre y de código abierto, dentro de un ámbito de reflexión crítica acerca de las nuevas tecnologías digitales y su incidencia en la sociedad contemporánea.

Para Julio Albarrán, profesional responsable del proyecto Cronicalab dentro del MediaLab, la idea es "...hacer entender que esto es un proyecto ciudadano, donde todo el mundo tiene acceso y donde es más importante la cuestión de la cultura libre, el compartir, el trabajo en equipo y el aprender cómo se hacen las cosas" (FANJUL, 2016).

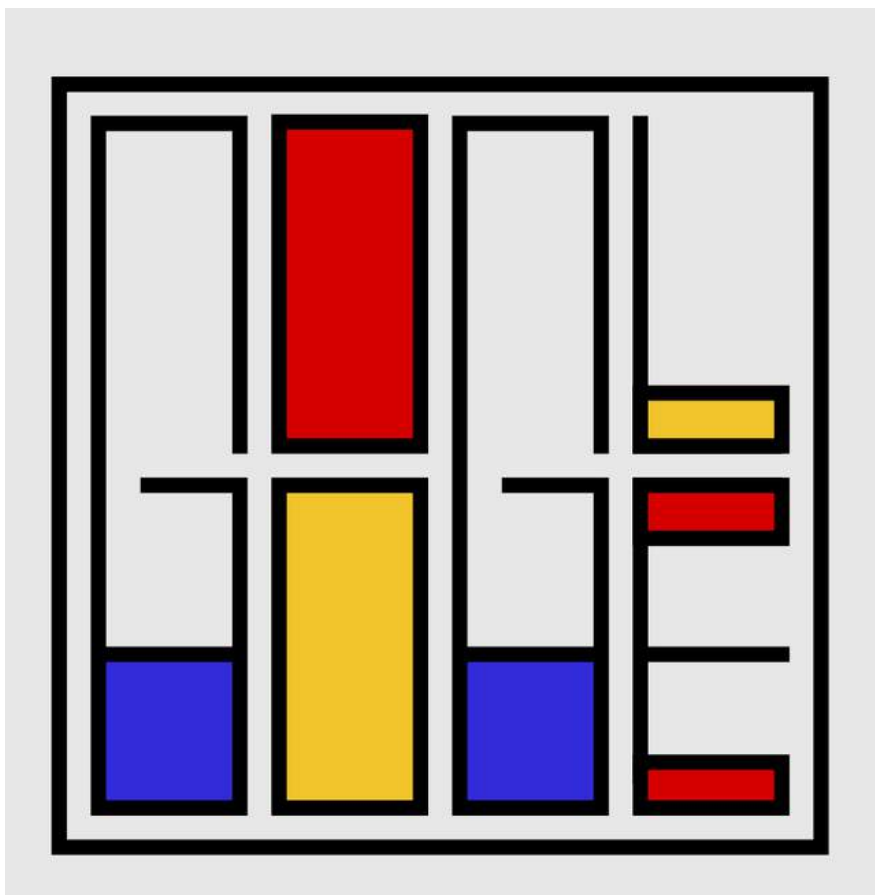
Una de sus líneas de investigación más popular, es Supergiz, desarrollado por el equipo de "autofabricantes" (Ver TRP21 nº5), un proyecto que parte del desarrollo de prótesis de manos y brazos en donde no se limita la forma o la función de estos, sino que, a través de una pieza principal, denominada pulpo que se coloca en la extremidad de la niña o el niño, y un conjunto de gadgets o accesorios intercambiables mediante un sistema de anclaje, pueden utilizarlo para el desarrollo de su actividad favorita⁷.

Para Francisco Díaz, uno de los coordinadores del proyecto, "se trata de la autofabricación colectiva de prótesis para niños en código abierto", una alternativa a las familias que no pueden acceder a costosas prótesis convencionales, y que en el caso de los niños en etapa de crecimiento tienen una reducida vida útil.

Persiguiendo un mundo donde la inclusión sea por fin una realidad, el proyecto utiliza la fabricación digital en un proceso que involucra a familias,

34. Inteligencia Colectiva. MediaLab Prado
<https://www.medialab-prado.es/medialab/espacios/lab-1> (consultada 02/02/2019)





35. a.b.c.d. Si hoy existiera la Bauhaus, el mundo tendría este aspecto
<https://www.elperiodico.com/es/port/arte/20190321/existiera-bauhaus-mundo-aspecto>
 (consultada 02/02/2019)

usuarios, técnicos y un número creciente de voluntarios⁸.

El año pasado, el proyecto Supergiz, ha comenzado a desarrollarse en el Medialab Uniovi: uno de los más recientes laboratorios universitarios de tecnología y diseño.

Creado en diciembre de 2018, en el seno de la Escuela Politécnica de Ingeniería de Gijón, el MediaLab Uniovi, surge de la colaboración entre el Ayuntamiento de Gijón, Gijón Impulsa y la Universidad de Oviedo, y cuyo objetivo principal es, "... acercar las nuevas tecnologías y metodologías de creación de proyectos a las personas"⁹.

Para el ingeniero español Ramón Rubio (1974), el MediaLab es "un espacio en el que confluyen: tecnología y diseño". Un ámbito de difusión del conocimiento, donde dar "lugar a ideas y proyectos innovadores". Un laboratorio universitario sin fines de lucro, que conecta investigadores, docentes, ciudadanos, profesionales y empresas, vinculados con la tecnología y el diseño¹⁰.

Bajo un carácter proactivo, se trata de una formación descontracturada, y por qué no también divertida, sobre disciplinas transversales: metodologías ágiles y Design Thinking, condimentado todo con una mirada responsable hacia el medio ambiente.

Una tendencia a fusionar prácticas experimentales, con grandes innovaciones creativas, redirigidas hacia los sectores comerciales, en búsqueda de beneficios económicos a largo plazo: un largo proceso, en donde los conceptos de arte e industria de la Bauhaus, han evolucionado hacia la tecnología y el diseño. Un nuevo modo de pensar, que, se ha convertido en un patrón e inspiración para el mundo del diseño de los años venideros.

Imaginando el futuro

Todo cambio tecnológico implica ventajas e inconvenientes>. De cada nueva tecnología se desprenden beneficios para determinados sectores de la sociedad mientras que otros sectores resultan perjudicados. La gran revolución informática producirá ganadores y perdedores. (POSTMAN, 2006)

Durante sus 14 años de vida, la Bauhaus, debió superar un sinnúmero de dificultades, desde la falta de fondos, la fuerte oposición del estado, a las innumerables críticas de la población, que la consideraba una escuela bolchevique y de dudosa moral.

Jóvenes de diferentes nacionalidades, llegaban a la Bauhaus, "...no para proyectar lámparas eficientes, sino para entrar a formar parte de una comunidad que intentaba la formación del hombre nuevo en un nuevo ambiente, y para liberar en cada uno de ellos la espontaneidad creadora" (TORELLI, 2004).

Conceptualmente, la Bauhaus ha sido una escuela de arte y diseño, diferentes a cualquiera de sus contemporáneas: un espacio donde los estudiantes aprehendían el mundo de un modo completamente nuevo. Este era uno de los objetivos de Gropius, que deseaba la creación de una nueva generación de artistas integrales, capaces de derribar las barreras que separaban las bellas artes, de las artes aplicadas. Una rebelión contra el statu quo de la entreguerra, buscando emanciparse del pasado, transgrediendo las normas, y así borrar las diferencias entre artistas y artesanos.



36. Die welt neu denken (repensar el mundo)
<http://blog.smb.museum/elferpack-ein-grim-miges-helau-aus-preussen/>
 (consultada 02/02/2019)

En este planteo, el espacio taller ocuparía un lugar fundamental, transformándose en un sitio donde los nuevos estudiantes, recibían una enseñanza práctica, un aprender haciendo, bajo la lógica de la experimentación: una praxis manual y artística.

Los talleres, verdaderos laboratorios de experimentación, eran el ámbito donde los estudiantes desarrollaban prototipos de productos, aptos para ser producidos en masa, en la industria. Era el comienzo de una nueva era, un diseño característico, símbolo de la revolución que se estaba gestando.

Un nuevo modo de ver el mundo, una acción que ha tenido sus ecos en el desarrollo y evolución de lo que hoy conocemos como MediaLab: un modelo que fusiona la práctica experimental con las tecnologías digitales, la ciencia de los materiales, y el trabajo comunitario interdisciplinar.

A 100 años del nacimiento de la Bauhaus, los MediaLab se nos presentan como sus dignos herederos: un espacio de carácter experimental e interdisciplinario, donde arte, ciencia y diseño, se combinan para desarrollar productos innovadores, que mejoran nuestra vida.

Y al igual de lo que sucedía en los tiempos de la Bauhaus, nos enfrentamos a un periodo difícil de nuestra historia: una degradación progresiva del medio ambiente, que está conduciendo a la humanidad a su futura extinción.

Se precisa de un nuevo hombre, con una mirada responsable hacia el planeta, capaz de revertir este proceso a través de un diseño eficiente, en armonía con el ecosistema.

Nos encontramos en los albores de una nueva revolución, se precisa de un nuevo modelo de diseñador, que como Gropius, Itten y tantos otros, sean capaces de aceptar el desafío, mirar al frente, y enfrentarse a la borrasca de los nuevos tiempos.

¿Y tú, que estas esperando?

Bibliografía citada y consultada

ACKERMAN, U. **Las fiestas de la Bauhaus: ceremoniales entre la excentricidad del claqué y los dramas sobre animales**. In: FIEDLER, J.; FEIERABEND, P., Bauhaus, Madrid: Könemann, 2000.

ALBERS, J. **Realmente en la bauhaus están todos como una cabra**. In: FIEDLER, J.; FEIERABEND, P., Bauhaus, Madrid: Könemann, 2000.

BARBA, J. MIT **Media Lab Identidad**. Metalocus, Madrid, 14/03/2011. Disponible en: <https://www.metalocus.es/es/noticias/mit-media-lab-identidad> (consultado el 01/02/2019).

BETTS, P. **Hochschule für Gestaltung, Ulm**, In: FIEDLER, J.; FEIERABEND, P., Bauhaus, Madrid: Könemann, 2000.

BRAVO, N. S. **El concepto del taller**. Colombia: Universidad de los Llanos, 2003, 36 p. Disponible en: http://acreditacion.unillanos.edu.co/CapDocentes/contenidos/NESTOR%20BRAVO/Segunda%20Sesion/Concepto_taller.pdf (consultado el 01/02/2019).

DOMÍNGUEZ, N. **Media Lab del MIT, el laboratorio donde nacen los robots del futuro**. El País, Madrid, 07/05/2017. Disponible en: https://elpais.com/elpais/2017/05/07/eps/1494108323_149410.html (consultado el 01/02/2019).

DUQUE, M. P. **El taller: espacio de producción, lugar de construcción del conocimiento**. Actas de Diseño, Buenos Aires, n.5, p. 207-211, 2008.

FANJUL, S. **¿Qué es MediaLab?** El País, Madrid, 27/03/2016. Disponible en: https://elpais.com/ccaa/2016/03/24/madrid/1458845185_126640.html (consultado el 01/02/2019).

FIEDLER, J.; FEIERABEND, P., **Bauhaus**, Madrid: Könemann, 2000.

HAUS, A. **La Bauhaus y su marco histórico**. In: FIEDLER, J.; FEIERABEND, P., Bauhaus, Madrid: Könemann, 2000.

KIEREN, M. **La Bauhaus se convierte en una entidad productiva: el director Hannes Meyer**. In: FIEDLER, J.; FEIERABEND, P., Bauhaus, Madrid: Könemann, 2000.

LAZALDE, A. **MIT Media Lab: donde se inventa un futuro mejor**, Hipertextual, Madrid, 18/10/2010. Disponible en: <https://hipertextual.com/2010/10/mit-media-lab-donde-se-inventa-un-futuro-mejor> (consultado el 01/02/2019).

POSTMAN, N. **Cuestionamiento de los medios de comunicación**. In: PITTINSKY, M. La Universidad conectada: Perspectivas del impacto de Internet en la educación superior. Málaga: Ediciones Aljibe, 2006.

SCHMITZ, N. **El curso preliminar de Johannes Itten: la formación humana**. In: FIEDLER, J.; FEIERABEND, P., Bauhaus, Madrid: Könemann, 2000.

TORELLI, Diana Palmerino. **La Bauhaus y el diseño**, 2004. 88 p. Monografía. (Licenciatura em Publicidad). Facultad de Ciencias de la Comunicación, Universidad Abierta Interamericana. Buenos Aires, 2004.

VILLAR, R.; ORTEGA, I. **El modelo Media Lab: contexto, conceptos y clasificación**. Posibilidades de una didáctica artística en el entorno revisado del laboratorio de medios. Pulso Revista de Educación, Madrid, n.37, p. 149-165, 2014.

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.

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.

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), Lizst (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 Moniks Grüter 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.



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

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 (Bauhausem) 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 configuram 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 “frauenproblem”, 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 chenille.

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 sexismo, 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).

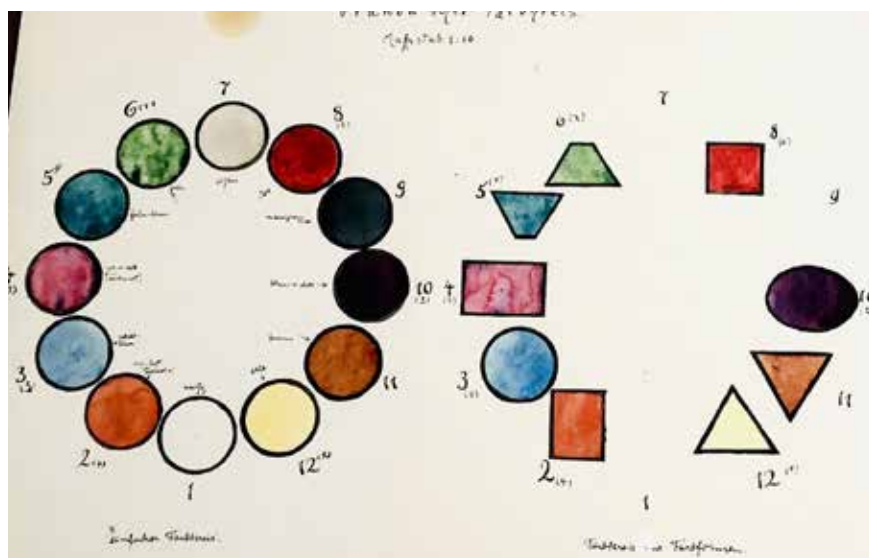


Figura 12: Estudos de Grunow: círculo cromático. Bauhaus Museum Weimar. Fonte: a autora

Na construção desse círculo, ela equiparava suas 12 tonalidades aos 12 tons (dodecafonismo) da música do compositor austríaco de música erudita Arnold Shömborg (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 exibição 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 synaesthetics*), 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.

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,

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

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: Lehmsstedt Verlainge, 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.

BAUHAUS-SE: centenário do Design será lembrado até 2022 em Berlim

Richard Furst

Reportagem enviada pelo jornalista brasileiro Richard Furst, estabelecido em Berlim. Furst é um correspondente internacional independente que trabalha regularmente com a imprensa de Alemanha, Argentina, Brasil, Cuba, França e Israel. Como correspondente internacional morou no Oriente Médio de 2013 a 2016, quando se mudou para a Alemanha. Prepara o lançamento do seu primeiro livro, "Segundo Deserto".

BERLIM - "Menos é mais" está longe de ser uma descrição para a quantidade de atividades que estão sendo realizadas em Berlim para marcar os 100 anos da "casa da construção", a *Bau Haus*. Unida em única palavra, a expressão é iniciada em maiúscula porque em alemão tanto os nomes próprios quanto os comuns são assim grafados. Portanto, antes mesmo da famosa escola ser criada em 1919, o termo Bauhaus já era naturalmente conhecido como a "construção da casa", ou "casa da construção".

Hoje, "Bauhaus" somado a "Berlim" na internet são termos que resultam em uma série de comemorações do centenário da fundação da escola que influenciou o design, a arquitetura e a arte do século 20.

"Um aniversário também permite questionar certezas já alegadas e abordar temas de outras formas. A pesquisa sobre a Bauhaus é muito extensa e entra nos mínimos detalhes da história e do programa desta escola alemã. É desta forma que se percebe que há ainda muitas buscas", destaca a pesquisadora do Bauhaus-Archiv, a doutora alemã Andrea Bärnreuther. "Com o jubileu atual, as influências e diálogos internacionais, bem como o papel das participações das mulheres na Bauhaus, por exemplo, têm sido cada vez mais levados em consideração. E isso ainda é algo novo a se descobrir", alinha Bärnreuther.

A Bauhaus revolucionou o design moderno ao buscar formas e linhas simplificadas, definidas pela função do objeto. Foi uma das mais arrojadas escolas de arte, design e arquitetura e funcionou na Alemanha apenas durante 14 anos de 1919 a 1933. Foi na cidade de Goethe e Schiller, que começou a revolução do design: na histórica Weimar, a 300 Km ao sul de Berlim. Depois a escola Staatliches Bauhaus foi transferida para Dessau e, por último para a capital alemã. Em 1933, após uma série de perseguições por parte do governo nazista, a Bauhaus foi fechada, também por ordem do governo. Os nazistas opuseram-se à Bauhaus durante a década de 1920, tal qual a qualquer outro grupo que não seguisse sua extrema orientação política. Como forma de evitar a perseguição que se esperava com a chegada de Adolf Hitler ao poder, vários dos arquitetos, artistas e acadêmicos emigraram para os Estados Unidos, onde continuaram a dar aulas, como Josef Albers e o próprio Gropius.

Artista plástico e arquiteto nascido em São Paulo, naturalizado alemão, Alex Flemming é morador de Berlim há mais de 30 anos. Como observador inquieto do que se passou na Alemanha neste tempo, Flemming não só viu, como participa ativamente da vida artística da capital dos alemães.

Para o artista, a Bauhaus é uma ideia aglutinadora de muitas áreas humanas antes vistas separadamente. “Em Berlim, no Brasil ou em qualquer lugar do mundo as pessoas vêm’ a Bauhaus sem nem saber decifrar o que estão vendo, de tão influente que o movimento foi no mundo inteiro. Da arquitetura ao design passando pelo teatro e pela indústria, a Bauhaus foi a escola que previu que todas essas esferas do fazer humano poderiam viver harmonicamente”, exemplifica Alex Flemming.

As comemorações do centenário de fundação da Bauhaus tiveram início em dezembro de 2018 e seguirão até 2022, na entrega ao público da nova sede do Arquivo Bauhaus (Bauhaus Archiv), o principal centro de referência em Berlim sobre a escola. A maior parte dos eventos, contudo se concentra até o primeiro semestre de 2020. São encontros, discussões, exposições e lançamentos que acontecem por toda a Alemanha.

As lideranças envolvidas com as festividades tentam manter o foco no lugar onde tudo começou, em Weimar, a 300 quilômetros de Berlim (ou a 2h20 de trem) e também na cidade de Dessau, onde a Bauhaus se estabeleceu com força. Porém, é na pluralidade natural da capital alemã que muitas comemorações acontecem, longe dos holofotes, pelas ruas, nos teatros, universidades e até discotecas.

Programações não oficiais incluem as famosas baladas berlinenses que cruzam fins de semanas inteiros e recebem nas redes sociais na internet temas ligados à Bauhaus e até mesmo guias de turismo que percorrem Berlim num trajeto já marcado em mapas gigantes para encontrar as marcas do estilo ao longo da cidade. As atividades tentam incorporar diferentes grupos, idades e níveis da sociedade - algo que já acontece em Berlim com facilidade por não haver tanta divisão social para os eventos e um sistema de transporte que facilita o acesso do público vindo de diferentes partes da cidade ou do país.



Figura 1: Maquete das futuras instalações do Bauhaus-Archiv após a reforma e da construção do novo edifício para o museu. Foto do autor.

Como uma parte das comemorações, Weimar e Dessau, as primeiras cidades da Bauhaus, inauguraram novos museus em 2019. Berlim, por sua vez, reservou os próximos três anos para a realização de reformas e ampliações no Arquivo Bauhaus que já se encontra transformado em

um canteiro de obras (FIG. 1). Até lá as atividades do Arquivo serão desenvolvidas em um endereço temporário, apropriadamente denominado Temporary Bauhaus (FIG.2 e 3), instalado em Charlottenburg, região apontada pelos próprios berlinenses como a mais nobre entre as doze áreas nas quais Berlim está dividida.



Figura 2: Local temporário ocupado pelo Bauhaus-Archiv em Berlim durante as obras de reforma do espaço original. Foto do autor.



Figura 3: Vista do interior da Temporary Bauhaus. Uma linha do tempo e painéis ilustrativos contam para os visitantes um pouco da história da instituição

Ações de diversas naturezas têm sido realizadas na Temporary Bauhaus. Em um dos eventos, estudantes de moda puderam mostrar ideias que conceberam no ano do centenário orientados pelo professor Wowo Waldemar Kraus, do Instituto para experimentos têxteis e do design têxtil, da Universidade das Artes de Berlim, a UdK (FIG. 4). O evento apontou para a diversidade da Bauhaus na criação contemporânea, com artes performáticas e música. Apresentações de teatro inspirados por mestres da Bauhaus como Oskar Schlemmer também compuseram a gama de celebrações.



Figura 4: Alunos mostram suas criações inspiradas na Bauhaus em evento realizado no espaço temporário. Fotos do autor.

O estudante de Moda, Patrick Jun Engelmayer, 21 anos, de descendência alemã e japonesa teve a ideia de trazer um objeto que se tornou um dos maiores símbolos da Bauhaus: a cadeira tubular. Ao lado da colega de classe, Maïke Lauber, 20, foi criada a roupa Bauhaus, apresentada por outro estudante que trabalhou no processo e foi o primeiro modelo a vestir a criação. René Marques, 20, mal conseguia andar vestido com a criação, mas se disse feliz por participar de um momento marcante na história também da moda. (FIG. 5)



Figura 5: Aluno do curso de moda mostra roupa conceitual inspirada em cadeira tubular, uma das criações marcantes da Escola Bauhaus. Foto do autor.

Entre os estudantes participantes, as opiniões se dividem: “O poder de 100 anos não é o mesmo de hoje. Acho que a escola criada em Weimar, hoje se tornou algo conservador, uma instituição de rótulo”, desabafa Lukas Maximilian Mogowitz, 20 anos. A opinião da colega de faculdade, Valerie Neuner, 21, já segue em outra direção: “Bauhaus vai ser sempre uma referência, uma saída, forma, base. É sempre bom trabalhar com uma ideia que envolva as teorias de mestres que pensaram à frente de seu tempo”, acentua a estudante do segundo período de Moda, que também fez criações de roupas para celebrar o centenário.

Uma das linhas de empenho e pesquisa ligadas ao Arquivo Bauhaus é a “bauhaus imaginista” (escrita assim mesmo em minúsculas). Trata-se de uma narrativa das histórias internacionais da Bauhaus. Desde março de 2018, o projeto de pesquisa traça relações transnacionais, correspondências e narrativas que vão além dos anos em que a Bauhaus atuava como escola e revela seu significado para os dias atuais.

Marion von Ostern (FIG. 6), é curadora desta seção e trabalha na Direção Geral dos Museus de Berlim. Para a pesquisadora e professora de História da Arte, que esteve em São Paulo para difundir o trabalho da Bauhaus Imaginista há um caráter simbólico para os museus em fazer trocas em meio ao nacionalismo existente nos dias de hoje. “Para este ser transcultural, como a Bauhaus não há leis de território. Eu procuro com este título ‘imaginista’, abrir para a arte, não como objetivação, mas de seguir como subjetivo, conta a curadora.



Figura 6: Marion von Ostern, curadora da Bauhaus Imaginista. Foto do autor.

O Museu das Coisas (Museum der Dinge), instalado no Centro de Berlim, também preparou uma lista de eventos para marcar o centenário da Bauhaus. A instituição cultural reúne produtos dos séculos 20 e 21 e também abriga o arquivo do Deutscher Werkbund, organização que lutou, a partir de 1907, pelo design e qualidade do produto industrial.

Entre as iniciativas, da instituição está a exposição especial “Peça única e produzida em massa: perguntas sobre as linguagens de design da modernidade” que tematiza as interseções programáticas e as controvérsias em torno da forma contemporânea de bens cotidianos existentes entre a organização Werkbund e a Bauhaus no início do século 20.

A exposição evidencia a construção do que ficou conhecido como design moderno com sua estética limpa, um visual direto e simplificado, uma imagem de um estilo industrial de fato suave e tecnicamente sóbrio para os produtos do cotidiano. Certos objetos, como os móveis tubulares de aço ou a luminária Bauhaus de vidro e metal de Wilhelm Wagenfeld, tornaram-se ícones desse novo estilo definido pela máquina.

“As ideias relacionavam-se a uma produção industrial, mesmo que o objetivo de uma distribuição em massa naquele momento fosse atingido apenas no menor número de casos” conta Renate Flagmeier, curadora senior do Museu das Coisas. “Em particular, a educação em design foi fortemente influenciada pela tradição Bauhaus, na Alemanha, no período do pós-guerra até a década de 1970. A abordagem experimental, aberta, internacional e multidisciplinar foi crucial. Ainda hoje, este é um ponto de partida”.

O que é possível perceber do enorme conjunto de eventos programados por toda Berlim, é que eles não estão apenas celebrando o centenário da Escola Bauhaus, mas buscando trazer à tona, novamente, muitas de suas ideias, conceitos e propostas para analisá-las sob a perspectiva da atualidade. “O jubileu é uma forma de aprender também. é uma troca transcultural, troca transnacional. A arte é sempre uma forma de movimento” afirma Marion von Ostern.

Ensaio Visual: O dia em que Walter Gropius visitou Oscar Niemeyer na Casa das Canoas

Ricardo Portilho e Daniel Werneck

“ (...) Ele foi na minha casa nas Canoas, subiu comigo e disse a maior besteira que já ouvi: “Sua casa é muito bonita, mas não é multiplacável”. Pensei que filho da p....!”

Prof. Dr. Daniel L. Werneck

Doutor em Artes pela Escola de Belas Artes da UFMG, onde atua como professor desde 2009 no curso de Cinema de Animação e Artes Digitais. Coordenador do Núcleo de Pesquisas em Narrativas Gráficas (CNPq).
dwerneck.ufmg@gmail.com

Ricardo Portilho Mattos

Atua como professor na graduação em design gráfico da Escola de Design da UEMG, desde 2009. Recebeu o título de MFA em Design pelo Sandberg Institute, Amsterdã, Holanda. Faz parte do Laboratório de Design Gráfico da ED/UEMG e do TipoLAB – Laboratório de Tipografia.
portilho.ricardo@gmail.com

Ao longo de sua vida, Oscar Niemeyer concedeu inúmeras entrevistas. E em algumas delas, notadamente após a segunda metade do século XX, expressava, com sua verve peculiar, suas divergências com a arquitetura de Walter Gropius.

Esta história em quadrinhos parte de alguns fatos — a chegada de Gropius ao Brasil em 1953, vinte anos após o fechamento da Bauhaus, quando era diretor da faculdade de arquitetura da Universidade de Harvard. A visita de Gropius à Casa das Canoas, construída por Oscar Niemeyer em 1951 para ser sua própria residência, e os relatos que o próprio Niemeyer fez, ao longo de sua vida, a respeito deste encontro.

Para além dos fatos, e do material documental que descreve e comenta o projeto da Casa das Canoas, nos valemos da ficção², aqui utilizada como recurso para lançar um comentário sobre este capítulo muito peculiar da história do design e da arquitetura.

O roteiro foi originalmente elaborado por Ricardo Portilho em 2018, como uma proposta para a exposição “50 Years after 50 Years of the Bauhaus 1968”, realizada na *Württembergischer Kunstverein Stuttgart*³. A proposta não foi executada, e ganhou forma, em 2019, nos desenhos de Daniel Werneck, artista, professor e pesquisador da Escola de Belas Artes da UFMG.

De maneira diversa à de Niemeyer e Gropius — como retratados nesta história — os autores deste ensaio afirmam que resolvem suas divergências estéticas de maneira serena e dialogada.

Referências:

1. Correio Braziliense, 14/12/2008.

2. All good critical design offers an alternative to how things are. It is the gap between reality as we know it and the different idea of reality referred to in the critical design proposal that creates the space for discussion. It depends on dialectical opposition between fiction and reality to have an effect. Critical design uses commentary but it is only one layer of many. (DUNNE, RABY, 2013, p. 35)

3. <https://www.wkv-stuttgart.de/en/program/2018/exhibitions/50-years-after-50-years-of-the-bauhaus-1968/>

Vilela, Viviane. **Oscar Niemeyer e Bauhaus: Mais semelhanças que dissavências**. Disponível em: <<https://www.goethe.de/ins/br/pt/kul/fok/bau/21385377.html>> acesso em 01/07/2019.

O Arquiteto Vislumbra a cidade, sete anos depois. In: Correio Braziliense, 14/12/2008. Disponível em: <https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/cidades/2008/12/14/interna_cidadesdf,57334/o-arquiteto-vislumbra-a-cidade-sete-anos-depois.shtml> acesso em 01/07/2019

Cioffi, Silvio. **Niemeyer rebate seus críticos e defende o triunfo da beleza**. In: Caderno Mais! Folha de S. Paulo, 13/02/1994. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/2/13/mais/3.html>> acesso em 01/07/2019

Dunne, Anthony. Raby, Fiona. **Speculative everything: design, fiction, and social dreaming**. Cambridge: MIT Press, 2013

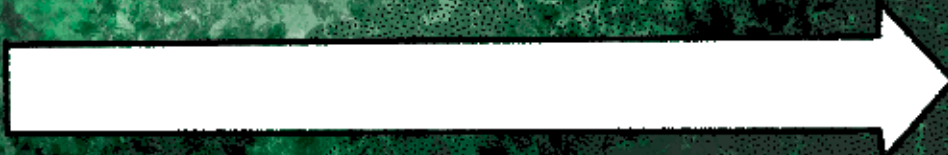
R. PORTILHO
E D. WERNÉCK
APRESENTAM:

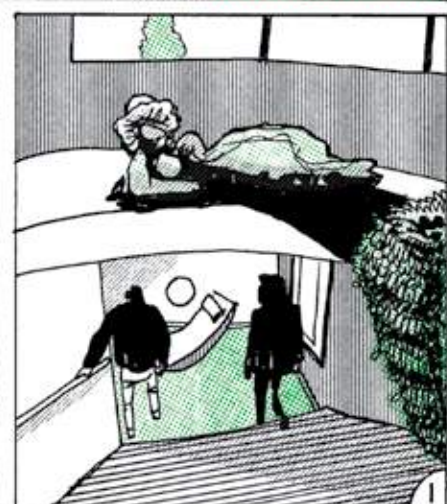
OS FABULOSOS MODERNISTAS!

OU: "O DIA EM QUE WALTER GROPIUS VISITOU OSCAR NIEMEYER NA CASA DAS CANOAS"

O ANO É 1953. WALTER GROPIUS, 20 ANOS APÓS O FIM DA BAUHAUS, RADICADO NOS ESTADOS UNIDOS, VEM AO BRASIL PARA PARTICIPAR DA SEGUNDA BIENAL DE SÃO PAULO. OSCAR NIEMEYER CONVIDA O ARQUITETO ALEMÃO PARA VISITAR SUA CASA, NA ESTRADA DAS CANOAS, NO RIO DE JANEIRO.

É UMA LINDA MANHÃ DE VERÃO EM SÃO CONRADO. CERCADOS PELA EXUBERANTE VEGETAÇÃO, OS DOIS ARQUITETOS CONVERSAM DESPREOCCUPADAMENTE SOBRE O BELO PROJETO DE NIEMEYER...







"EU QUERIA QUE A CASA SE INTEGRASSE À FLORESTA... E TAMBÉM SEUS HABITANTES, POR EXTENSÃO"

"POR ISSO USEI TANTO VIDRO: QUERIA QUE MINHA CASA ESTIVESSE DENTRO DA FLORESTA, E QUE A FLORESTA VIESSE PARA DENTRO DA MINHA CASA."

A VEGETAÇÃO TROPICAL É TÃO EXÓTICA. SEMPRE TÃO VERDE, NÃO É? TÃO VIVA.

ENCANTADOR...

AGORA O ANDAR DE BAIXO DESAPARECEU. VIU? ESTÁ INTEGRADO AO RELEVO DA MONTANHA. O TETO DO ANDAR DE BAIXO FAZ ESTE PLATÔ ONDE COLOQUEI AS PARTES ABERTAS DA CASA.

O ANDAR PRIVADO, O ANDAR ABERTO, O EXTERIOR E O INTERIOR. UMA PARTE DELA SE CONECTA COM A CASA, A OUTRA COM A PISCINA.

HMMM.

E ALI TEM A PEDRA, O PONTO CENTRAL, O FULCRO DE ONDE OS DOIS BLOCOS PRINCIPAIS DO PRÉDIO SE ORIGINAM

UM DESENHO BASTANTE SINUOSO... VOCÊ CONSEGUE NADAR NELA? QUER DIZER, DÁ PRA NADAR EM LINHA RETA NESTA PISCINA?

HMM... NÃO ENTENDI MUITO BEM O QUE VOCÊ QUER DIZER...

OSCAR, VOCÊ BEM SABE... FEZ UMA CASA TÃO BELA! MUITO BOA, DE FATO. MAS COMO PROJETO, NÃO SEI NÃO...

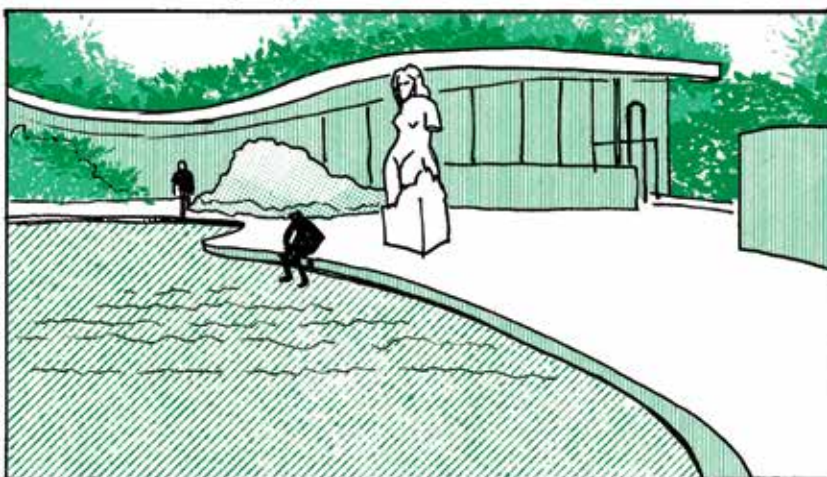
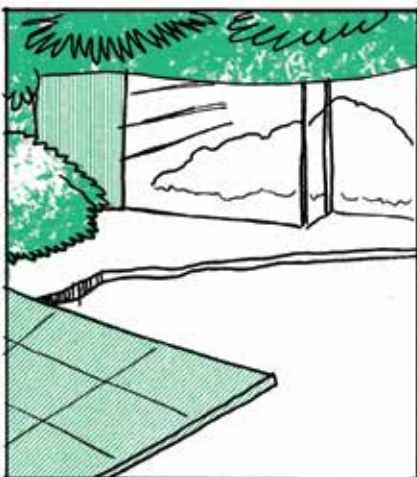
NÃO É MULTIPLICÁVEL! E SE NÃO É MULTIPLICÁVEL, NÃO FAZ SENTIDO COMO ARQUITETURA!*



*ESSA É, PROVAVELMENTE, A ÚNICA FRASE DESTA HISTÓRIA QUE É COMPROVADAMENTE NÃO-FICCIONAL.

*CORREIO BRAZILIENSE, 14/12/2008

ESGOTADOS E MOLHADOS, OS DOIS TITÃS
DA ARQUITETURA MODERNISTA TENTAM SE
RECOMPOR À BEIRA DA PISCINA...

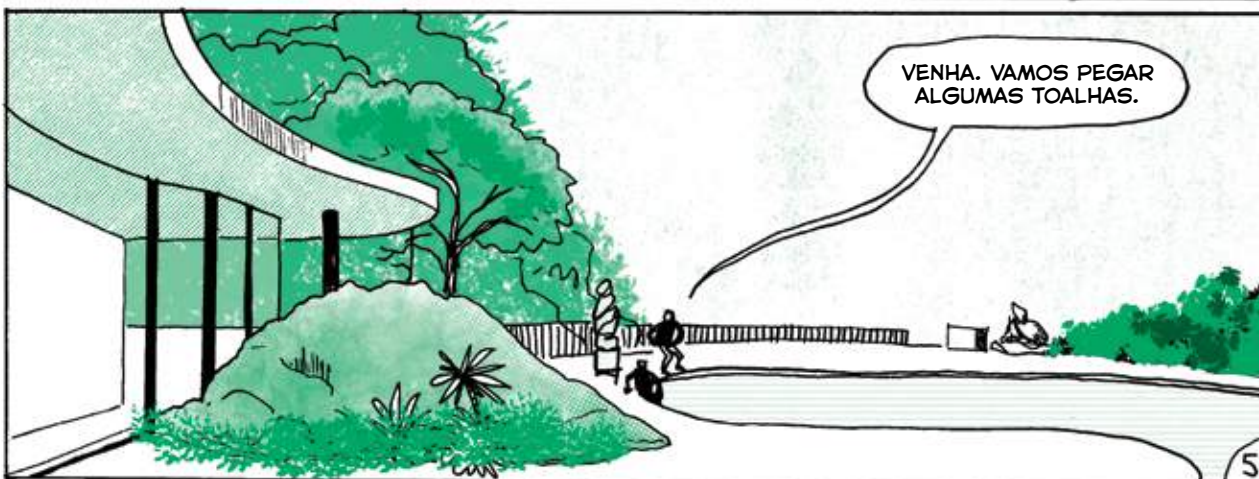


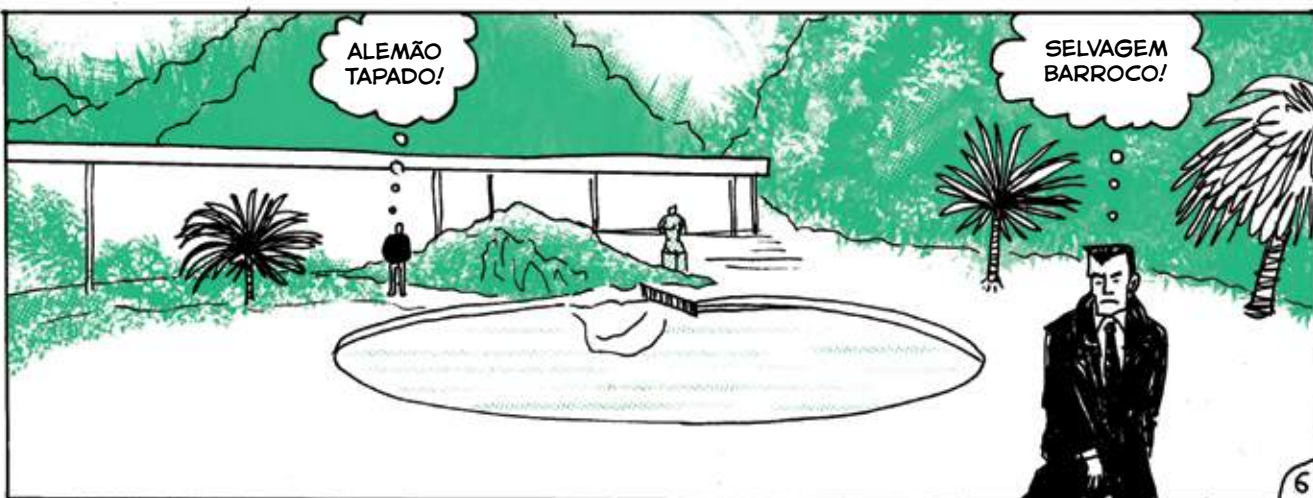
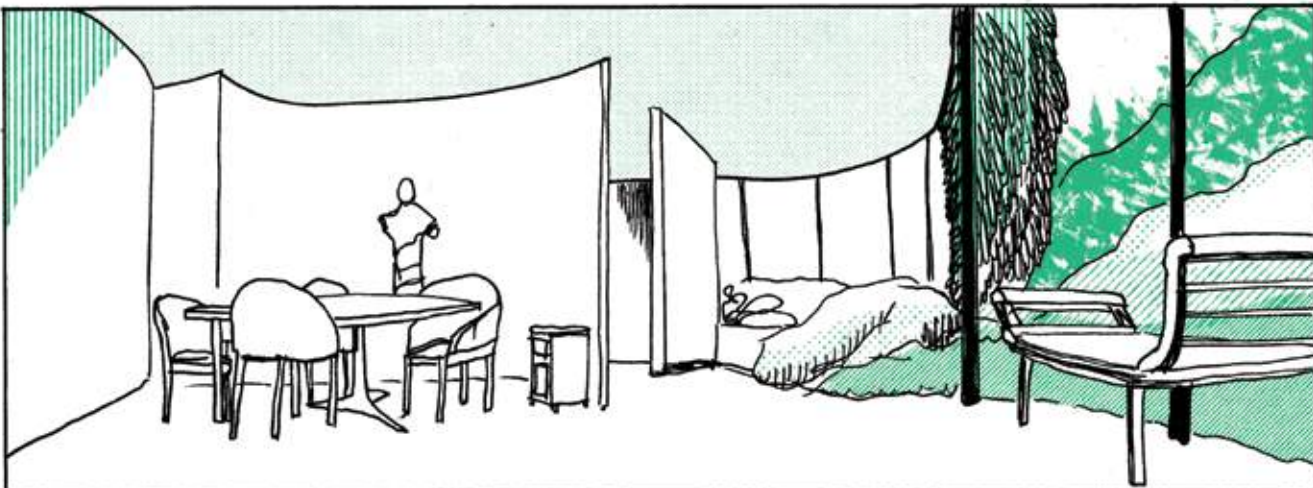
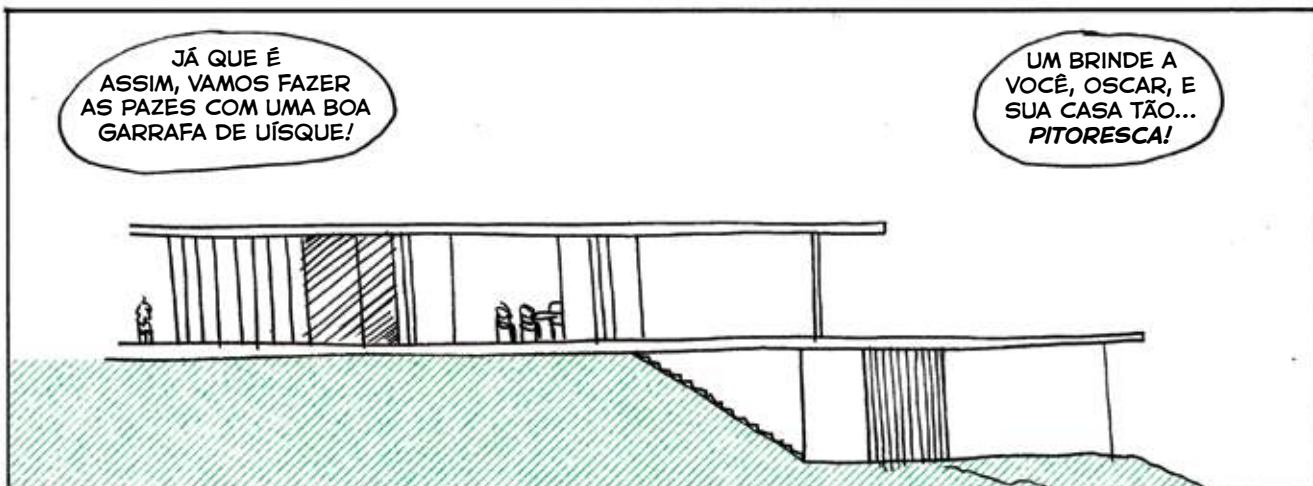
WALTER, ME DESCULPE, EU
SINTO MUITO. NÃO DEVERIA
TER TE DADO AQUELE SOCO.
QUE COISA GROSSEIRA.
ME PERDOE, POR FAVOR.

TUDO BEM... ME DESCULPE
POR TENTAR TE AFOGAR NA
SUA PISCINA CURVA.

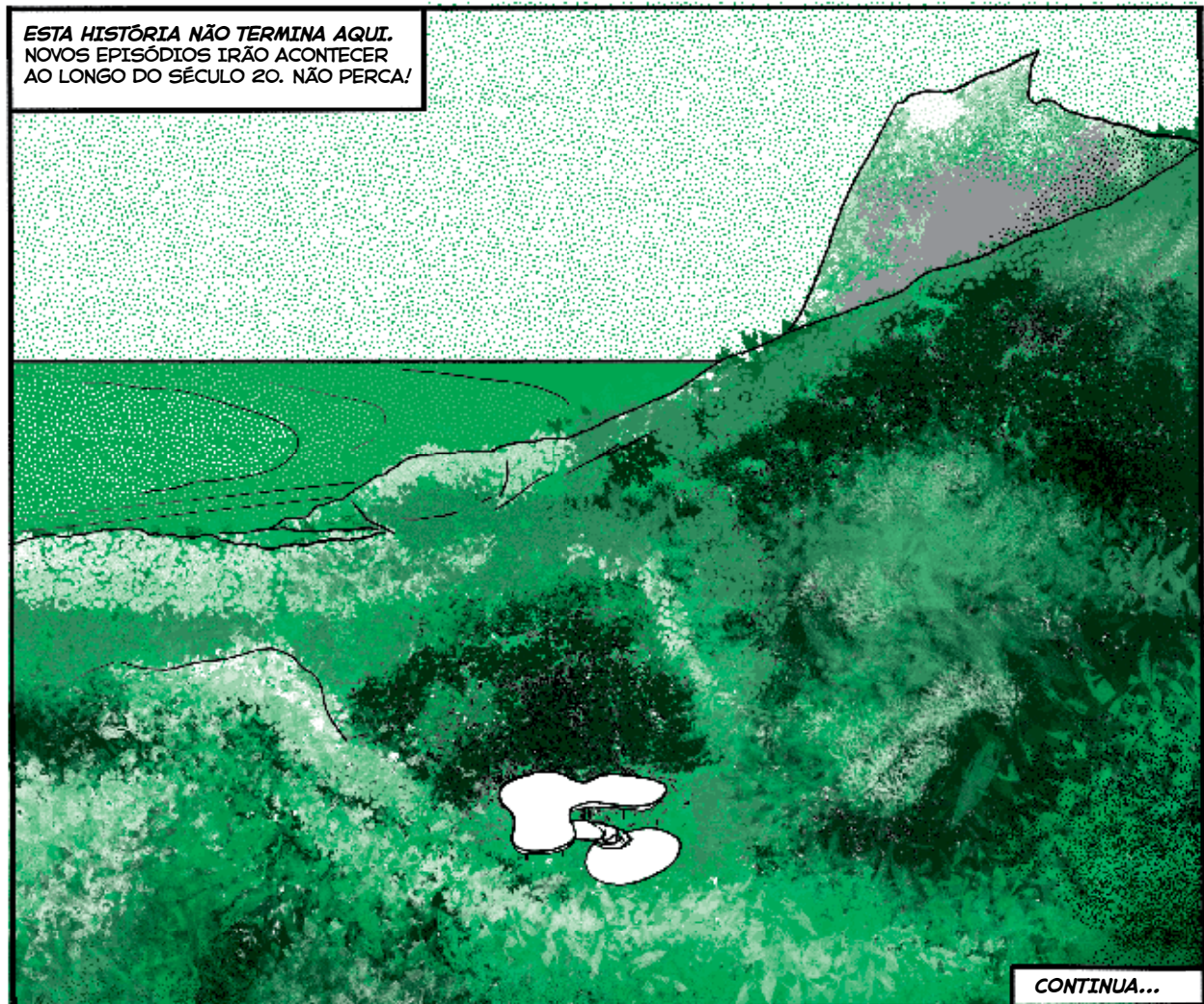


VENHA. VAMOS PEGAR
ALGUMAS TOALHAS.





*ESTA HISTÓRIA NÃO TERMINA AQUI.
NOVOS EPISÓDIOS IRÃO ACONTECER
AO LONGO DO SÉCULO 20. NÃO PERCA!*



CONTINUA...

