

13. Staatliches Bau Haus (Bauhaus) (Weimar, Dessau, Berlim, 1919-1933)

Mônica Moura

SciELO Books / SciELO Livros / SciELO Libros

MOURA, M. Staatliches Bau Haus (Bauhaus) (Weimar, Dessau, Berlim, 1919-1933). In: *Design coletivo: grupos, movimentos e escolas do moderno ao contemporâneo* [online]. São Paulo: Editora UNESP, 2022, pp. 73-96. ISBN: 978-65-5714-296-7.

<https://doi.org/10.7476/9786557142967.0014>.



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

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

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

13

STAATLICHES BAU HAUS (BAUHAUS)

(WEIMAR, DESSAU, BERLIM, 1919-1933)

A industrialização crescente que ocorreu na Alemanha trouxe consigo mudanças e reestruturações tanto sociais e políticas quanto produtivas. A racionalização e o barateamento de custos foi uma necessidade que ocorreu tanto na produção quanto na venda de bens e produtos.

A criação e a produção de bens ocorreram na Alemanha por meio da proliferação de oficinas que fabricavam objetos, utensílios, mobiliários e têxteis. Naquele momento defendia-se largamente a produção mecânica, e o país tornou-se, entre o final de 1800 e o início de 1900, o país industrial líder no mundo ocidental, posição alcançada graças ao grande crescimento econômico ocorrido nos anos anteriores, mantendo-se dessa maneira até o início da Primeira Guerra Mundial.

Durante a fase de liderança e poderio econômico da Alemanha, foram organizados inúmeros movimentos dedicados às mudanças dos hábitos de produção e consumo. Naquele momento, acreditava-se que a chave para uma revitalização industrial e artística se encontrava também na reforma da política educacional – isso foi norteador para a reforma pedagógica alemã.

Nesse espírito, em 1902, Henry van de Velde (1863-1957) criou o curso prático de artesanaria artística que se transforma, em 1906, na Escola de Artes e Ofícios. Anos depois, em 1919 ocorreu a fusão entre a Escola de Artes e Ofícios e a Escola Superior de Artes Plásticas, gerando a Escola Oficial da Bauhaus de Weimar, que Bürdek (1999) aponta como alma do desenvolvimento posterior do design.

A Staatliches Bauhaus em Weimar (1919-1925)

Em abril de 1919, Walter Gropius assume a diretoria da Kunstgewerbeschule (Escola de Artes e Ofícios) de Weimar e na Hochschule für Bildende Kunst (Escola Superior de Artes Plásticas) de Weimar, que são então reorganizadas e reunidas em uma única escola, recebendo o nome de Staatliches Bauhaus in Weimar (Casa de Construção Estatal de Weimar). Mas não era apenas uma fusão ou mudança de nome e sim uma nova escola, tanto em nome quanto em programa, tanto em projeto quanto em proposta. Essa escola de arte, design e posteriormente de arquitetura foi considerada a mais polêmica e a mais moderna do seu tempo, mas foi além de seu momento e gerou influências e repercussões até nossos dias.

Para que a fundação da Staatliches Bauhaus viesse a ocorrer, Walter Gropius trabalhou, entre 1914 e 1919, no projeto de reorganização da Escola de Arte de Weimar, que era uma academia artística e uma escola de artes e ofícios. Essa proposta de Gropius resultou na criação de uma instituição educacional que deveria atender a indústria e o comércio a partir da integração das artes e dos ofícios, mas que, além disso, atuasse de forma significativa na reforma das teorias da educação, indo ao encontro da proposta

política de reforma pedagógica da Alemanha. Portanto, a proposta norteadora da escola Bauhaus era ser um centro de orientação artística para a indústria, para o comércio e para a atividade projetual, a partir da relação entre a arte e o artesanato.

Porém, havia um histórico, muito bem embasado, para que Gropius tomasse tal atitude. Ele participou do Deutscher Werkbund (DWB) que tinha a mesma premissa: estabelecer os padrões do design alemão por meio da integração do trabalho artesanal e artístico e da produção industrial de massa. Gropius concordava com a DWB e a visão de Muthesius, e ambos queriam provar que o novo estilo era genuíno e autêntico de nosso século e que já havia sido instituído em 1914. Para Pevsner (1994), Gropius considerava-se um continuador de Ruskin e de Morris, de van de Velde e da Werkbund, e se Morris lançou a base do estilo moderno, Gropius deu os últimos e definitivos retoques.

Segundo Heskett (1997), a Bauhaus, como escola que conciliava o artesanato e a arte, materializava a proposta alemã de conciliar arte e vida como importância universal. O manifesto da Bauhaus foi publicado em toda a Alemanha. Gropius estabeleceu o programa e os objetivos da nova escola: em conjunto, artistas e artesãos deveriam criar a estrutura do futuro.

A Bauhaus era ao mesmo tempo um laboratório artesanal e de standardização, escola e oficina, além de reunir em um espírito de comunidade arquitetos, artesãos, artistas e designers, envolvendo a todos no novo espírito da construção, que era um termo de grande significado para Gropius. O direcionamento pedagógico da escola foi pautado na crença de que o objetivo último de toda a atividade artística é a construção e pelo pensamento de que a arte livre e a arte aplicada constituem uma síntese. Essa crença é reafirmada no programa de ensino da Bauhaus,

cujo texto apresentava a busca e o encaminhamento de seus estudantes para uma formação que lhes possibilitasse atuar como artesãos hábeis ou artistas livres, e tinha por objetivo também fundar uma comunidade de trabalho formada por artistas industriais representativos e aspirantes que fosse capaz de realizar com uniformidade uma obra em sua totalidade, a partir desse espírito comum (Wick, 1989, p.90).

Esse programa recebe um adendo no estatuto de 1921, no qual constava que a Bauhaus pretendia oferecer a pessoas de talento para as artes plásticas a formação de artesãos criativos, escultores, pintores, arquitetos.

Podemos inferir que a Bauhaus foi uma das escolas pioneiras e interdisciplinares de design, atuando na busca da transdisciplinaridade ao associar arte, artesanato, design e arquitetura. Novamente de acordo com Heskett (1997), a Bauhaus deve ser considerada a fonte do design industrial a partir de um método de educação muito adequado. Ferlauto (2002) afirma que as proposições da Bauhaus rejeitam o aprendizado pela imitação, autodidatismo e a negação da comercialização do trabalho de criação.

As propostas significativas da Bauhaus influenciaram um modelo de ensino que estabeleceu a maioria dos fundamentos de muitas escolas e cursos de design constituídos posteriormente, em diversas partes do mundo. Inclusive, afirmamos que ainda hoje podemos encontrar essa influência no ensino de design. Porém, devido à história da Bauhaus, e especialmente devido às perseguições políticas, parece-nos que uma aura foi construída em torno da imagem e da concepção dessa escola que a manteve alheia ao pensamento crítico, tornando-a um mito.

A maioria dos profissionais envolvidos com a concepção e desenvolvimento de cursos superiores de design e da arquitetura, especialmente, planejam constituir uma escola que integre as relações conceituais advindas da

prática e da teoria, que tenha oficinas e laboratórios, seminários e palestras, exposições com envolvimento da sociedade e dos setores produtivos, além de estabelecer e atuar na política educacional gerando propostas diferenciadas e inovadoras, mas também ações para os rumos sociais e políticos de um país.

A Bauhaus procurava reformar a teoria da educação e trazer unidade às artes; o ensino da escola era impregnado da construção e do fazer, considerados importantes esforços e reflexões sobre as questões simbólicas, sociais e intelectuais. Os objetivos centrais dessa escola, sintetizados por Wick (1989) e por Bürdek (1999), eram exemplos de suas intenções, como veremos a seguir:

- oferecer a pessoas de talento para as artes o domínio das relações artesanais, técnicas e formais, com o propósito de um trabalho conjunto na construção;
- levar o trabalho prático de experimentação para a construção de casas e peças do mobiliário;
- desenvolver modelos para a indústria e para o artesanato;
- alcançar uma síntese estética mediante a integração de todos os gêneros da arte e todos os ramos do artesanato sob a primazia da arquitetura;
- alcançar uma síntese social mediante a orientação da produção estética a partir de e agindo para as necessidades de um amplo espectro de classes sociais.

O currículo e o programa de ensino da Bauhaus

Como todo curso de uma escola que se pretende atuante e ampla na formação de seus alunos, o currículo e

o programa de ensino da Bauhaus apresentam modificações e adaptações ao longo de sua existência, tendo como componente essencial, em todas as fases, o ensino artesanal e o aprendizado de um ofício. Nesse aspecto, Gropius instituiu uma dupla qualificação artístico-artesanal formalizada – o ensino de artesanato – obrigatória para todos os estudantes da Bauhaus e concluída por meio de um exame oficial realizado na Câmara do Artesanato e no Conselho de Mestres. Na verdade, isso era uma manobra tática de Gropius para envolver a produção artesanal da cidade de Weimar com os objetivos e o trabalho realizado pela escola.

O programa de ensino de 1919 contava com três pilares: a formação artesanal, a gráfico-pictórica e a teórico-científica. Esta última abrangia as ciências naturais e a tecnologia presentes nas disciplinas de ciência dos materiais, física e química das cores, método pictórico racional, história da arte e da técnica, anatomia (modelo vivo), economia empresarial (contabilidade e contratos). Segundo Wick (1989), de início havia também a disciplina de projeto de ornamentos que foi eliminada, pois era incompatível com a concepção gropiusiana de arquitetura e criação modernas.

No estatuto de 1921, a formação teórico-científica foi reduzida drasticamente. Passa-se a falar de matérias complementares, porém mantém-se a formação artesanal de 1919 e substitui-se a formação gráfico-pictórica pelo estudo da forma, que passa a compreender quatro áreas: estudo dos materiais elementares, estudo da natureza, estudo da configuração, desenho e construção modelar.

Ocorreu uma mudança fundamental em 1921: a institucionalização do curso preliminar, chamado inicialmente classe preparatória e posteriormente curso preliminar (*Vorkurs*), que se tornou a base pedagógica da Bauhaus. Ele foi instituído por Johannes Itten (1888-1967) e era obrigatório para todos os alunos. Seus fundamentos centravam-se nos ensinamentos elementares sobre a forma e no estudo dos

materiais. Somente após a aprovação no curso preliminar é que o aluno poderia passar a frequentar uma oficina por sua livre escolha e eleger seu mestre de arte.

O semestre inicial era um momento de união da arte e da técnica em que a base estrutural dos princípios pedagógicos enfatizava o aprendizado pela prática, a expressão individual e a experimentação, em um processo de auto-descoberta. Com base em estudos teóricos, o trabalho prático explorava e combinava forma, cor, material e textura. Depois havia treinamento em oficinas em uma disciplina selecionada de arte, técnica ou, a partir de 1924, arquitetura, em que o método básico do *Vorkurs* era aplicado à atividade específica escolhida (Heskett, 1997, p.103). A partir da introdução do *Vorkurs*, o programa do curso completo deveria se processar em três etapas distintas e complementares: ensino preliminar (um semestre), aprendizagem na oficina (três anos) e estudo da construção (duração a depender do rendimento e das circunstâncias).

É importante observar que essa era a proposta norteadora, mas a institucionalização de um departamento de arquitetura teve de esperar até 1927. Segundo Wick (1989), isso significa que a Bauhaus permaneceu incompleta – de acordo com a reivindicação estabelecida por ela mesma – por longos anos, para só na era Hannes Meyer e Mies van der Rohe dogmatizar a primazia da arquitetura.

Essa primeira fase é considerada de instabilidade estrutural, pois muitos problemas foram enfrentados, dificultando a introdução do programa inovador da escola. Entre os problemas, os mais determinantes foram a heterogeneidade do corpo docente, a falta de comprometimento dos professores com o programa de ensino e as dificuldades com relação à hierarquia. Muitos dos docentes do antigo quadro da Escola de Artes Plásticas de Weimar não aceitavam a proposta progressista da Bauhaus, chegando, por esse motivo, a se desligarem da escola.

Para dar início ao programa pedagógico, Gropius convidou os pintores Johannes Itten, Lyonel Feininger (1871-1956) e o escultor Gerard Marcks (1889-1981) em 1919, e em 1922 contratou Georg Muche (1895-1987), Oskar Schlemmer (1888-1943), Paul Klee (1879-1940), Lothar Schreyer (1886-1966) e Wassily Kandinsky (1866-1944).

No ano de 1923, o conflito existente entre Gropius e Itten torna-se insustentável. Itten deixa a Bauhaus por causa das suas polêmicas atitudes pessoais e do seu fanatismo religioso pela seita Mazdaznan que o pintor passou a adotar com seus alunos. Essa seita pregava hábitos e atitudes específicas aos seus seguidores, tais como a alimentação vegetariana e o consumo intenso de alho como elemento purificante, jejuns periódicos, acupuntura, o uso de hábitos (roupas largas) e cabeças raspadas. Alguns se tornam praticantes e atendem a Itten como a um grande mestre espiritual; outros indignam-se perante o fato. Gropius se opõe a essa situação e sente ameaçada a sua posição de líder. Itten é substituído por Josep Albers (1888-1976) e László Moholy-Nagy (1895-1946), que continuam o curso de Itten, mas rejeitam o desenvolvimento da criatividade individual e seguem uma abordagem mais industrial, levando os alunos a visitar fábricas. Para Heskett (1997), Albers e Moholy-Nagy ressaltavam a objetividade técnica e a economia, o máximo feito com o mínimo esforço, resultando em formas geométricas abstratas apoiadas por uma teoria idealista platônica. Essa mudança refletia o desenvolvimento das ideias de Gropius, que em 1923 dava grande importância à arte e à tecnologia.

Na questão hierárquica os problemas centraram-se nas oficinas que eram compostas por dois professores: um mestre da forma e um mestre artesão. No entanto, os estatutos da escola não possibilitavam aos mestres artesãos qualquer atitude decisória. Já os mestres da forma eram artistas de reconhecido valor, e devido à autoridade artística

que já lhes era atribuída, os mestres artesãos ficavam sob a sua liderança, o que resultou em um distanciamento real entre os dois tipos de mestres, prejudicando o desenvolvimento das práticas nas oficinas e a formação dos alunos.

A primeira fase da Bauhaus, de 1919 a 1923, pode ser considerada expressionista, pois as aulas de Itten baseavam-se na intuição e na experiência subjetiva que, somadas à orientação socialista da escola Bauhaus, atraíram grande oposição política em Weimar. Wick indica que a escola, em sua fase inicial, estava longe de ser um instituto de formação no qual se concretizasse a noção de obra de arte total sob “as asas da arte da construção”.

A segunda fase, de 1923 a 1928, é considerada de consolidação, na qual, entre outros importantes fatos, ocorreram a primeira grande exposição da Bauhaus disseminou os conceitos e as propostas da escola e, também, a mudança da Bauhaus de Weimar para Dessau. Lá ficaram estabelecidos os fundamentos arquitetônicos da escola; a busca por uma viabilização econômica por meio da produção das oficinas; alterações que contribuíram para a melhoria do projeto pedagógico da Bauhaus e o ampliaram. É também nessa fase que a escola atingiu o ponto mais alto de seu desenvolvimento sob a direção de Gropius.

A Exposição Bauhaus de 1923

Essa exposição foi organizada para justificar o apoio financeiro do Estado à escola e grandes esforços foram empreendidos para a sua realização. Nenhum novo aluno foi admitido no verão de 1923 e foi obtido um empréstimo com o empresário Adolf Sommerfeld (1866-1964) para apresentar a casa modelo.

A exposição foi aberta no dia 15 de agosto daquele ano e inaugurada com as palestras “Arte e técnica, uma nova

unidade” proferida por Walter Gropius, “Arte sintética”, por Wassily Kandinsky, e a “Moderna arquitetura holandesa” por J. J. P. Oud como orador convidado.

O evento caracterizou-se pela vanguarda e inovação em todas as expressões. Para Droste (1994), a vanguarda musical foi representada com a estreia de *Canções de Maria*, do compositor, regente e violinista alemão Paul Hindemith (1895-1963), e foram apresentadas músicas do italiano Dante Ferruccio Busoni (1866-1924), do compositor austro-americano Ernst Krenek (1900-1991) e do compositor, pianista e maestro russo Igor Stravinsky (1882-1971). Estudantes apresentaram o “Teatro de variedades mecânico e cinemas” e o “Ballet triádico”.

As pinturas dos mestres e dos estudantes foram exibidas no Landesmuseum e, nos edifícios da escola, os trabalhos realizados durante o curso. Todos os corredores, escadas e áreas de entrada foram compostas com murais e relevos esculpidos realizados pelos estudantes dos ateliês de escultura em pedra e pintura mural.

Nessa exposição também foi apresentada a nova imagem da Bauhaus, que incorporava a New Typography com influência do grupo De Stijl e do Construtivismo russo. A nova tipografia presente em todo o material impresso da Bauhaus refletia a modernidade da escola: as cores principais eram o preto, o branco e o vermelho, e predominava na composição o equilíbrio assimétrico com blocos, barras e linhas como seus componentes essenciais.

Uma mostra paralela sobre Arquitetura Internacional foi organizada e apresentada por Gropius, tendo como proposta ilustrar a concepção e a prática de uma arquitetura funcional e dinâmica. Segundo Droste (ibidem), isso pretendia provar que os objetivos da Bauhaus eram concretizados.

A grande sensação da exposição foi a Casa Modelo (Haus am Horn), concebida como uma criação

bauhausiana em todos os seus aspectos, exemplo prático do novo modo de vida na Alemanha. A Casa Modelo tinha uma série de características inovadoras para aquela época: quase não havia corredores, os quartos eram dispostos ao redor da sala de estar, o banheiro era próximo ao quarto, a cozinha e a sala de jantar eram conjugadas, e a cozinha era um espaço destinado exclusivamente à tarefa de cozinhar e armazenar alimentos. Apresentava uma bancada contínua, superfícies retas, simples e fáceis de limpar, com bancos que se encaixavam embaixo da mesa para poupar espaço; os equipamentos elétricos eram os mais modernos. A sala de jantar era do tamanho suficiente para que coubesse uma mesa com oito cadeiras. No quarto das crianças havia paredes nas quais elas poderiam escrever e desenhar, espaço para brincar de teatro e grandes blocos de madeira para montar e brincar. Mas existiam problemas projetuais de concepção na Casa Modelo, como por exemplo, a deficiência das áreas de circulação e de acesso aos locais. Ainda assim, era semelhante aos apartamentos urbanos dos nossos dias, quase uma antecipação do modo de vida do final do século XX e início do XXI.

O projeto da Casa Modelo era experimental, bem como a exposição, gerando muitas críticas negativas. Por um lado, o historiador de arte alemão e editor da revista *Das Kunstblatt*, Paul Westheim (1886-1963), escreveu que com três dias em Weimar já bastava de quadrados para o resto da vida. Por outro lado, as críticas internacionais foram muito favoráveis e a exposição foi um grande sucesso de promoção e de divulgação da Bauhaus. Artigos de jornais escritos por profissionais de toda a Alemanha e do estrangeiro encheram dois álbuns grandes. Foi a primeira vez que a imprensa apresentou fotografias de produtos Bauhaus, que Gropius autorizara por ocasião da exposição (Droste, 1994, p.109). Apesar disso, o corpo acadêmico da Bauhaus não conseguiu convencer as autoridades,

associações e membros locais da importância e da necessidade dos investimentos na escola, e o resultado em termos políticos foi desastroso.

Logo depois, assim que Weimar elegeu o partido nacional-socialista alemão dos trabalhadores, o subsídio estatal para a escola foi reduzido em 50%, e a Bauhaus passou a ser considerada um local comunista e subversivo. Os partidos conservadores da direita, que há muito vinham a exigir o fechamento da escola devido às tendências comunistas e bolchevistas que viam nas suas obras, alcançaram o seu objetivo por meio de uma série de medidas (ibidem, p.113).

Os recursos financeiros destinados à Bauhaus foram drasticamente reduzidos. Diante dessa situação os mestres decretaram a dissolução da escola em 31 de março de 1925, e Gropius viu-se obrigado a mudar com a Bauhaus para Dessau nesse mesmo ano. Droste (ibidem) indica que apesar de Gropius acreditar e difundir que o design moderno tinha um caráter político, não conseguiu proteger a Bauhaus contra os ataques, mesmo diante da posição que a escola alcançou com a exposição de 1923, quando se tornou efetivamente um símbolo da era moderna.

Bauhaus em Dessau (1925- 1932)

Havia muita receptividade à Bauhaus por parte dos sociais-democratas em Dessau, especialmente o prefeito da cidade, Fritz Hesse (1881-1973). Essa cidade industrial ofereceu seus préstimos à escola; no entanto, ela deveria se sustentar parcialmente por meio da produção e venda dos trabalhos realizados, e a proposta de Gropius foi que as oficinas deveriam tornar-se autossuficientes e atender clientes externos.

A Bauhaus passou a chamar-se Instituto Superior da Forma e tornou-se uma escola municipal. A mudança para

Dessau marcou um período de grande desenvolvimento para a escola. É a fase marcada pela produção arquitetônica, apesar de o ateliê ou oficina de arquitetura da escola ter sido estabelecido apenas em 1927. Os projetos arquitetônicos foram realizados pelo escritório particular de Gropius. O novo edifício da escola e as casas dos mestres, inaugurados em 1926, tornaram-se o marco da moderna arquitetura alemã sob o preceito do funcionalismo industrial.

Em Dessau, a Bauhaus tornou-se um mito, e conforme Droste (*ibidem*), um ponto de peregrinação, atraindo mensalmente centenas de visitantes nacionais e estrangeiros.

Nessa fase, Gropius, desiludido com o socialismo, passa a acreditar no capitalismo e leva a escola a uma aproximação maior do design industrial e com a estética das máquinas. Os projetos são concebidos e pensados para a produção industrial. Ainda em 1925 é aberta uma empresa, a Bauhaus GmbH, para promover e vender os projetos e produtos desenvolvidos pelos designers da escola, mas sem sucesso. Isso em grande parte devia-se, sem dúvida, à severidade estética dos produtos feitos a máquina, a maioria dos quais para a produção industrial. Foram feitos alguns acordos entre a Bauhaus e produtores exteriores, mas nem isso trouxe as receitas que Gropius esperava (Fiell; Fiell, 2000, p.89).

Duas reformas pedagógicas foram realizadas: a de 1925 e a de 1927. Elas apontavam para um maior número de experiências sistemáticas tanto na teoria quanto na prática e nas questões formais, técnicas e econômicas. Os docentes, até então denominados mestres, passaram a ser chamados professores e não tinham mais envolvimento com associações locais. Os estudantes, anteriormente chamados aprendizes, passaram a ser denominados alunos.

Houve um período de estabilidade por volta de 1925 quando ex-alunos formados pela Bauhaus foram

incorporados como jovens mestres da escola. Porém, a grande preocupação desses jovens mestres era com a técnica, e faltava articulação para que os aspectos conceituais e formais complementassem uns aos outros.

A Bauhaus transforma-se nessa época em um centro de produção de protótipos para a indústria, com a intenção de tornar-se menos dependente do dinheiro público, e desenvolve o funcionalismo rígido. Com isso inicia-se uma fase de industrialização e tecnicismo exacerbado na Bauhaus, levando alguns professores a se desligarem pela falta de sintonia com a nova proposta, estando entre eles o mencionado pintor expressionista, designer gráfico e arquiteto alemão Georg Muche.

Em Dessau, o curso preliminar passou a chamar-se ensino básico e a ser subdividido em ensino básico de oficina e ensino básico da forma, fato que limitava o autoconhecimento criativo do estudante. Também a quantidade de oficinas e ateliês foi reduzida e eles reorganizados sob uma única direção. Foram excluídas as oficinas de meios de produção essencialmente artesanais e ficaram instituídas seis oficinas: madeira e carpintaria; metal; cor e pintura mural; têxtil; impressão tipográfica e artística; escultura.

As ideias de Gropius que vinham desde 1923 sobre a importância da unidade entre arte e tecnologia transformam-se no documento intitulado *Princípios da produção da Bauhaus*, levado a público em 1926. Esse documento diz fundamentalmente que as oficinas da Bauhaus são essencialmente laboratórios nos quais protótipos de produtos adequados para a produção em massa e típicos de nosso tempo são cuidadosamente desenvolvidos e constantemente aprimorados. Nesses laboratórios, a Bauhaus deseja treinar um novo tipo de colaborador para a indústria e o artesanato, que tenha um domínio igual de tecnologia e forma (Heskett, 1997, p.103).

Quando o ateliê de arquitetura foi estabelecido, em 1927, Hannes Meyer (1889-1954) foi eleito diretor desse departamento e realizou nova revisão no programa didático com destaque da arquitetura e do design de interiores. Os ateliês de metal, carpintaria e pintura mural foram agrupados em pintura mural. A publicidade aparecia com a segunda maior ênfase e incluía os ateliês de tipografia, escultura e mais tarde o de fotografia. O teatro voltou a ter um papel importante. As aulas de pintura livre, exigidas por Kandinsky e Klee, foram agrupadas em um seminário de escultura livre e design pictórico.

Introduziu-se um diploma final para o curso de arquitetura e mais tarde outros diplomas para as disciplinas. De acordo com Droste (1994), a ênfase do ensino foi transferida para a arquitetura, apesar de ainda existirem as disciplinas livres. Na prática esse programa revisto teve pouco impacto inicial, pois o departamento de arquitetura contava apenas com um número restrito de estudantes.

No final de 1927, Gropius deseja passar a direção da escola para Mies van der Rohe, que não aceita o cargo, e quem o assume é o arquiteto suíço Hannes Meyer, que ficou na direção desde o final de 1927 até 1930.

A intenção inicial da Bauhaus era desenvolver a concepção projetual global, que incluía desde objetos de uso e de informação e comunicação visual até a concepção do espaço e do entorno por meio da arquitetura e do urbanismo. Essa situação não foi inaugurada pela Bauhaus, tendo em vista que outros movimentos ocorridos anteriormente à década de 1920 empregavam a terminologia obra de arte total (os já mencionados Arts and Crafts, Art Nouveau, Colônia de Darmstadt e De Stijl, entre outros).¹

1 A obra total ou – mais contemporaneamente – o design total é uma denominação que provém de um grupo de designers holandeses constituído pelo designer gráfico e tipógrafo holandês Willem

A desintegração da Escola Bauhaus (1928-1933)

A fase de desintegração da Bauhaus ocorre entre 1928 e 1933: desligam-se da escola Gropius, Moholy-Nagy, Marcel Breuer (1902-1981) e Herbert Bayer (1900-1985), que seguem para Berlim assumindo atividades e funções relacionadas ao design e à arquitetura.

Hannes Meyer, como sucessor de Gropius, acreditava que a forma de um projeto tinha de ser determinada pela função e pelo custo, gerando produtos práticos e acessíveis. Acrescentou ao programa pedagógico novas disciplinas, como economia geral, marxismo, psicologia, sociologia e biologia. Ele fechou as oficinas tentando livrar a escola do estigma das atividades artísticas e abandonando a ideia de escola de arte. Segundo Wick (1989), nesse momento a Bauhaus tornou-se um local de produção destinada à satisfação das necessidades humanas, eficiente do ponto de vista produtivo e econômico, e a questão do design passou a ser mais científica e politizada. A escola passou a ser utilizada por um grupo de estudantes para atividades marxistas. Mas alguns acontecimentos marcantes pregavam a desintegração: Schlemmer desliga-se

Hendrik Crouwel (1928-2019), o designer industrial alemão Friso Kramer (1922-2019) e o designer gráfico, de sinalização e arquiteto alemão Benno Wissing (1923-2008). Em 1963, na cidade de Amsterdã, eles fundaram o escritório multidisciplinar denominado Total Design, cuja proposta era a aplicação da multifuncionalidade de seus projetos, aplicações e operações, desenvolvendo e aplicando design para uma mesma empresa/cliente em todas suas necessidades. Atuavam no sistema de coletivo e individualmente, definindo novos parâmetros para projetos de identidade, culturais, expográficos e de produto. O Total Design, além de ter sido um escritório de design subdividido em equipes de criação, também atuava como consultoria de design e com o desenvolvimento da aprendizagem pelos seus colaboradores.

da Bauhaus em 1929, Klee em 1931, e Kandinsky e Meyer são movidos por uma constante e crescente hostilidade.

Calcula-se que em 1930 havia na Bauhaus trinta estudantes comunistas, e passou a ocorrer uma perseguição política mais ostensiva e determinada: as autoridades da cidade demitiram Meyer, substituindo-o por Mies van der Rohe, que era um dos arquitetos mais destacados de seu tempo. Ao assumir a direção da escola, van der Rohe substituiu os estatutos, expulsou os alunos marxistas e os comunistas, estabelecendo um novo currículo que reduz o plano pedagógico.

O curso preliminar não é mais obrigatório; são mantidas as divisões em ensino básico, principal e construção. As nomenclaturas são substituídas por designações neutras, tais como primeiro, segundo e terceiro nível.

O primeiro nível deveria levar os estudantes a uma uniformidade de conhecimentos, o que resultou em um academicismo puro. No segundo nível, os alunos deveriam decidir por uma das seguintes áreas: arquitetura e construção, propaganda, fotografia, tecelagem ou artes plásticas – mas as artes plásticas passam a ser desconsideradas em importância e são vistas como um apêndice na formação. Grande importância é dada à arquitetura, e podemos dizer que é apenas nessa fase que a Bauhaus se torna uma escola de arquitetura. Van der Rohe retoma as oficinas, cuja única função é criar produtos industriais. A temática da fase é *Bau und Ausbau* (construção e desenvolvimento), em um programa não político.

Foram mantidos os traços de uma academia de arquitetura com algumas classes de design, duas classes de pintura livre e uma classe de fotografia [...] e reduziu-se drasticamente o trabalho de produção em benefício do programa de ensino. No programa de ensino de 1932 quase não se notam vestígios da antiga ideia de síntese de

todos os gêneros artísticos e tipos de artesanato; como se nunca tivesse existido uma reforma das escolas de arte, as artes plásticas passam a ter uma vida isolada, periférica, dentro do conjunto de produção da escola [...] nesta fase o objetivo de formar estudantes para atuarem como especialistas profissionais está claramente acima da formação de “generalistas” criadores. (Wick, 1989, p.58 e 94)

Em 1932, com a derrota dos social-democratas em Dessau, a escola foi forçada a procurar um novo local para se estabelecer. O local escolhido foi Berlim-Steglistz, onde foi instalada com o nome de Instituto Superior de Ensino e Pesquisa Técnica, uma escola de ensino privado.

Mies van der Rohe deu continuidade a seus trabalhos sob condições adversas, ocupando as instalações de uma antiga fábrica. Mas já no ano seguinte, os nacional-socialistas puseram definitivamente um fim à subsistência da Bauhaus, difamada como centro de cultura bolchevista e comunista: a repressão da polícia, da SS e da Gestapo levou a uma autodissolução involuntária, aos 20 de julho de 1933 (ibidem, 58).

Apesar da proposta de ensino da Bauhaus, a sua prática não permitiu, em suas diversas fases, relacionar suas intenções com uma prática pedagógica efetiva. Conforme Heskett (1997), apesar de a Bauhaus estar inserida em um contexto de desenvolvimento do design numa das principais nações industriais do mundo, naquele momento os produtos resultantes pareciam uma minúscula contribuição de um grupo vanguardista marginal.

O projeto da Bauhaus, tanto como escola quanto como centro de atividade projetual e produção artística para a indústria e o comércio, levou questões ao limite extremo, especialmente relacionadas com a universalidade e com a construção de um novo mundo e forma de viver. Nessa posição, desconsiderou aspectos importantes para o

design, como o conhecimento do ser humano e da cultura que envolve as pessoas, e dilui-se perante a dicotomia entre o ensino e a industrialização, entre o pensar, o conceber e o projetar que foram subjugados pela produção e pela comercialização. Apesar do seu aspecto de vanguarda, a instituição não conseguiu desligar-se da paternidade do Estado que a financiava, tornando-se assim subserviente e dependente de uma situação política, pela qual surgiu e pela qual foi extinta.

Sem dúvida, a trajetória da Bauhaus levou à perpetuação da canonização dessa escola que raramente é questionada. Muito pelo contrário, a imagem de perseguição e conseqüentemente de piedade levou muitas pessoas a sonhar com a construção de uma nova Bauhaus na maioria dos cursos de design e de arquitetura que foram planejados e introduzidos em diversos lugares do mundo ocidental.

Repercussões da Bauhaus

Após a dissolução da escola, muitos professores e diretores da Bauhaus foram para os Estados Unidos, e László Moholy-Nagy torna-se diretor da efêmera New Bauhaus em Chicago.

A Nova Bauhaus, fundada em 1937 e posteriormente incorporada ao Illinois Institute of Technology, devia sua existência à infatigável luta de Moholy-Nagy e sua esposa Sybil Moholy-Nagy (1903-1971). Estabelecida como sucessora direta da Bauhaus, ela trazia uma nova dimensão à educação criativa nos Estados Unidos. No entanto, como apontado mais tarde pela revista *Industrial Design*, a maioria de seus alunos era empregada como artistas, artesãos e professores e não como designers na indústria (Heskett, 1997, p.105-6).

As repercussões mais diretas da Bauhaus ocorreram tanto durante sua existência quanto nos anos posteriores

ao seu fechamento, seja do ponto de vista de sua concepção didática e pedagógica, seja pela ação de seus diretores, professores e alunos, conforme indicamos a seguir.

Na década de 1920, organizaram-se sob a influência da Bauhaus as Vkhutemas ou Wchutein Soviéticas (de 1920 a 1928); a Escola de Arte Moderna em Berlim, instituição particular, sob a direção de Johannes Itten (de 1926 a 1934); a Bauhaus de Budapeste sob a direção de Sandor Bortnik (de 1928 e 1938).

Na década de 1930 houve mais repercussões da Bauhaus: apesar de ter funcionado desde 1925, é em 1932 que a Cranbrook Academy of Art é inaugurada oficialmente, e a partir dessa década a escola passa a seguir os princípios da Bauhaus. Ela se torna conhecida como a primeira escola de design da América e é até um importante centro de referência e influencia para o design contemporâneo. Josef Albers é convidado a lecionar no Black Mountain College na Carolina do Norte, Estados Unidos (de 1933 a 1949); Gropius é convidado a lecionar na School of Design de Harvard e no ano seguinte é nomeado diretor do departamento de arquitetura dessa escola (de 1937 a 1952); Marcel Breuer leciona na School of Design de Harvard (de 1937 a 1946); Moholy-Nagy assume como diretor e funda The New Bauhaus em Chicago (entre 1937 e 1938), e mais tarde funda a School of Design que, em 1944, se tornou o Institute of Design (entre 1939 e 1946); a Nova Bauhaus é incorporada ao Instituto de Chicago e Mies van der Rohe passa a ser diretor da seção de arquitetura do Armour Institute of Technology em Chicago, do qual nasce o Illinois Institute of Technology (entre 1938 e 1958).

É importante destacar que o Black Mountain College é considerado até hoje como a Bauhaus Norte-Americana: foi considerado até 1956 o centro de criação artística mais intenso dos Estados Unidos e ficou caracterizado pela vanguarda musical integrada à literatura, dança e artes

visuais. Distinguia-se pela arquitetura bauhausiana de seu prédio cujo entorno era formado por uma grande floresta. Sua proposta era relacionar o progresso tecnológico a uma visão humanista em que as artes deveriam associar-se a outras áreas de estudos, visando formar o homem completo.

Retornando às repercussões da Bauhaus, ainda em 1938 ocorreu outro fato marcante para a canonização da escola: foi organizada por Walter Gropius e apresentada no MoMA, em Nova Iorque, a retrospectiva Bauhaus 1919-1928.

No final da década de 1940, mais precisamente em 1949, ocorreu a fusão do Institute of Design ao Illinois Institute of Technology sob a direção de Serge Chermayeff (sucessor de Moholy-Nagy), que mantém a categoria de escola superior e constitui os departamentos de design visual, design de produto, arquitetura e fotografia. Essa estrutura departamental foi adaptada posteriormente por muitas escolas de design.

A década de 1950 é especialmente marcada por dois aspectos difundidos por um ex-aluno e um ex-professor da Bauhaus, respectivamente Max Bill e Josep Albers. Bill, ex-aluno da Bauhaus de Dessau, desde 1947 buscou condições para organizar na cidade de Ulm uma escola que trabalhasse com as experiências positivas da Bauhaus. A HFG-Ulm é constituída desde o final dos anos 1940 por Bill, Inge e Otl Aicher e Walter Zeischegg, e inaugurada em 1952. No ano seguinte, Max Bill se torna diretor da escola, mas se demite em 1956 ao não conseguir o apoio da equipe de docentes para a continuidade dos métodos bauhausianos. A Hochschule für Gestaltung de Ulm fecha em 1968. Por sua vez, Josep Albers passa a lecionar (entre 1950 e 1959) na Universidade de Yale em New Haven, Connecticut, onde desenvolve a famosa pesquisa sobre interação da cor.

Outras grandes exposições sobre a Bauhaus continuam ocorrendo até nossos dias. Em 2009 o MoMA apresentou outra grande exposição sobre o tema devido à celebração dos noventa anos da Bauhaus, e em 2019 muitos eventos e lançamentos de livros ocorreram comemorando os cem anos da escola.

A história conturbada da Bauhaus, repleta de mudanças físicas e de concepção pedagógica, não impediu a elaboração do mito de uma “verdadeira escola de design”, nem impossibilitou que suas influências e repercussões estivessem presentes até nossos dias. Esses fatos auxiliaram a gerar diversos estudos e pesquisas sobre o tema, especialmente respaldados pela valorização da tradição e da cultura alemãs disseminadas pela institucionalização dos documentos e objetos da escola nos acervos das três principais instituições da Reunião Bauhaus na Alemanha: o Arquivo e Museu Bauhaus em Berlim, a Fundação Bauhaus de Dessau e a Klassik Stiftung Bauhaus de Weimar. Essas instituições atuam continuamente na divulgação e propagação das propostas da escola por meio de exposições permanentes e de exposições temporárias em diversas partes do mundo, além de pelo apoio para a produção acadêmica e bibliográfica sobre o tema. Em 2011 inauguraram o site *Bauhaus Kooperation*² para disseminar e facilitar o acesso às informações sobre a Bauhaus. Dessa forma, mantêm viva não apenas a história, como também, de certa forma, a própria Bauhaus.

Outro aspecto que possibilita a presença da Bauhaus até nossos dias é o fato de que, independentemente dos erros e acertos de estratégias e posições assumidas, realmente ter tido um papel ímpar e significativo na história da arte, do design, da arquitetura, enfim, na história da cultura do homem ocidental.

2 Disponível em: <http://bauhaus-online.de/>.

Todos esses motivos são reforçados pelas influências sobre diversas escolas em diferentes partes do mundo que se deram, primeiramente, pelo surgimento de movimentos e escolas de design na Rússia, Suíça e Estados Unidos. Posteriormente, as repercussões pedagógicas da Bauhaus ocorreram em várias outras escolas americanas, europeias, asiáticas e sul-americanas, inclusive brasileiras. O funcionalismo gerado na Bauhaus teve grande impacto na prática do design industrial e deu apoio à proposta do Movimento Moderno.

Ao mesmo tempo, as influências e repercussões da Bauhaus continuam a gerar polêmicas e constituem, ainda atualmente, diversas dicotomias. Entre elas, a proposta de democratização das artes e do design se defronta com a realidade de que os objetos produzidos naquela escola hoje são itens de colecionador e tem preços exorbitantes. Apesar da intenção de melhoria da vida do ser humano por meio dos objetos e espaços construídos, nunca conseguiram abandonar o posicionamento elitista. A proposta de trabalho coletivo entre artesãos, artistas, designers e arquitetos não se sustentou, e os aspectos individuais foram valorizados e promovidos, tornando alguns de seus membros “celebridades” do design, como Gropius e van der Rohe. Nas questões políticas, também não foram totalmente de aversão ao regime então vigente, uma vez que alguns de seus membros colaboraram no regime nazista, como por exemplo, o austríaco Fritz Ertl (1908-1982), que foi oficial da Schutzstaffel (SS) e arquiteto no campo de extermínio de Auschwitz.

Apesar de todas as questões elencadas, a Bauhaus está viva e presente até nossos dias e, ainda, existem muitas *Bauhäuser* (plural de Bauhaus) no nosso mundo, como reflexos ou sombras que habitam nosso cotidiano, influenciando o design e a arquitetura na contemporaneidade.

O pioneirismo da visão Funcionalista do design da Bauhaus teve um impacto fundamental na subsequente prática do design industrial e forneceu o alicerce filosófico do qual o Movimento Moderno emergiu. A Bauhaus teve também um profundo e amplo impacto na maneira como o design foi ensinado e muito especialmente sentido na Hochschule für Gestaltung, Ulm. (Fiell; Fiell, 2000, p.91-2)

Segundo Heskett (1997, p.105), o significado educacional da Bauhaus foi enorme: “Os métodos da *Bauhaus* formaram a base da educação artística em instituições do mundo inteiro; embora a história de seus sucessores mais notáveis – a Nova Bauhaus de Chicago e a Hochschule für Gestaltung de Ulm, em Baden Württemberg – mais uma vez lançasse dúvidas sobre a adequação dos métodos da Bauhaus como preparação para o desenho industrial”.

Além disso, como repercussões da Bauhaus, lembramos, como mencionado, que ex-professores da extinta escola passam a atuar em outras instituições.

As escolas alemãs, especialmente a proposta da Bauhaus, apoiam o surgimento movimentos e influenciam a abertura de escolas de design em outros três países: Rússia, Suíça e Estados Unidos. Apresentaremos essas escolas a seguir, para depois retomarmos a escola alemã de Ulm e as escolas da América Latina, focalizando especialmente o Brasil.