

Daniele de Melo Silvano\*

# Modernismo na Bauhaus: quando a Arte não é apenas contemplação

\*

Daniele de Melo Silvano é mestra em Educação pela Universidade Estadual de Campinas (2020). Graduada em Design de Produto pelo Instituto Federal de Santa Catarina (2017) e Artes Visuais pela FAVENI (2021). Realiza pesquisa na linha de história da arte e do design, ensino do design e experiências no campo da arte-educação. Desenvolve soluções digitais em parceria com institutos de pesquisa e empresas no setor de inovação tecnológica. Atualmente é professora de Arte na rede municipal de Indaiatuba/SP.  
<danielems.aha@gmail.com>  
ORCID 0000-0002-0726-4020

**Resumo** O artigo propõe uma revisão bibliográfica sobre a perspectiva de educação na escola de design moderno Bauhaus, período que se estende entre 1919 e 1933 na Alemanha. Baseando-se em estudos da arte já publicados, o artigo analisa a produção bibliográfica sob dois ângulos: publicações que enunciam a relação do design industrial com o modernismo enquanto movimento estético e político, publicações que falam da relação da Bauhaus com expectativas e processos de mudança social. No percurso da história da arte e do design, os autores procuram indicar aspectos comuns ao conjunto de análises já produzidas sobre o tema, as lacunas que vêm permanecendo e a diversidade de enfoques teórico-metodológicos sobre os quais têm se apoiado. O artigo conclui analisando a influência das condições sociais e históricas na trajetória de formação da Bauhaus.

**Palavras-chave** Bauhaus, Modernismo, Design industrial, História da arte, Design moderno.

### **Modernism in Bauhaus: when art is not only contemplation**

**Abstract** *This paper presents a bibliographic review on the education perspective in the Bauhaus modern design school, operational from 1919 and 1933 in Germany. Based on previously published state-of-the-art works, this paper analyzes the bibliographic production on the Bauhaus school under two angles: publications enunciating the relationship between industrial design and modernism as an aesthetic and political movement; and publications describing the relationship of Bauhaus with social change expectations and processes. Along the history of art and design, authors seek to indicate the aspects being common to different analyses made about a specific topic, the gaps remaining, and the diversity of technical-methodological approaches in which these analyses are based. The paper finishes analyzing the influence of social and historic conditions in the course of the formation of Bauhaus.*

**Keywords** *Bauhaus, Modernism, Industrial design, Art history, Modern design.*

### **Modernismo en Bauhaus: cuando el arte no es sólo contemplación**

**Resumen** *El presente artículo propone una revisión bibliográfica desde la perspectiva de la educación en la escuela de diseño moderno Bauhaus, entre el periodo correspondiente a 1919 y 1933 en Alemania. Partiendo de los estados del arte ya publicados, este artículo analiza la producción bibliográfica a partir de dos ángulos: las publicaciones que enuncian la relación del diseño industrial con el modernismo como movimiento estético y político, y las publicaciones que dialogan al respecto de la relación de Bauhaus con las expectativas y los procesos de cambio social. A lo largo de la historia del arte y del diseño, los autores pretenden señalar aspectos en común con el conjunto de análisis ya realizados sobre el tema, así como los vacíos que han quedado y la diversidad de enfoques teóricos y metodológicos en los que se apoyan. Para concluir, el artículo analiza la influencia de las condiciones sociales e históricas en la trayectoria de formación de Bauhaus.*

**Palabras clave** *Bauhaus, Modernismo, Diseño Industrial, Historia del arte, Diseño moderno.*

## Introdução e objetivo

Modernismo é um termo que caracteriza um conjunto de movimentos artísticos que se intensificaram no início do século XX em diferentes partes do mundo, tendo como aspecto comum uma visão progressista sobre qual deveria ser o papel dos artistas na civilização industrial (ARGAN, 2005). As artes aplicadas começam a dar seu primeiro suspiro como resultado dos processos de produção artística no diálogo entre design, arquitetura, pintura e escultura. A divisão social do trabalho no século XIX vinculada ao modo de produção capitalista, gera diversas novas profissões modernas, entre elas, o design industrial. Como tal, essa atividade nasceu da necessidade de estabelecer uma relação entre diferentes saberes e especializações, destacando-se seu caráter interdisciplinar.

O design pode ser entendido como uma atividade que aplica conhecimentos do campo artístico para desenvolver projetos que compreendem necessidades ligadas à vida, ao bem-estar e a cultura humana (REDIG, 1977, p. 32). Os fundamentos da formação em design começaram a se institucionalizar com as experiências históricas da matriz moderna da Bauhaus (1953-1968) e a sua sucessora, a Escola de Ulm (1953-1968), sediadas na Alemanha (BONSIEPE, 1992).

Considerando o estado de desenvolvimento das contradições de cada momento histórico, o que se pode aprender das experiências alemãs fundadoras em comparação ao quadro de formação em design e da noção de projeto que estrutura esse campo profissional? Na atual conjuntura brasileira, envolvendo a correlação de forças e a dinâmica das lutas sociais, é possível construir práticas projetuais que contestam a lógica capitalista de produção?

O modernismo não se limitou apenas a contemplação ou à invocação de modelos clássicos de representação artística, mas faz parte de um momento em que as vanguardas uniram esforços para revolucionar radicalmente as modalidades e finalidades da arte, inserindo os artistas no curso da história (KOPP, 1990).

Existem poucos trabalhos na literatura do design que discutem a influência de movimentos históricos, políticos e sociais. As experiências das escolas alemãs de design são evidências do envolvimento social com a perspectiva de que há um mundo melhor, uma possibilidade de projeto para o futuro construído a partir da desilusão com o tempo histórico e a barbárie resultante da guerra.

Esse artigo está dividido da seguinte forma. Inicialmente, são apresentados os principais marcos teóricos e autores selecionados como fonte da pesquisa para pensar as categorias modernismo, modernidade e design moderno. Na sequência, são mencionados os principais pontos de diálogo entre a trajetória da escola Bauhaus e o contexto de mudanças políticas ligadas à sociedade, à indústria e às reivindicações dos movimentos sociais. No final do artigo, estão reunidas as principais considerações sobre a hipótese de trabalho desenvolvida.

O objetivo desse artigo é discutir a relação entre a perspectiva educativa da escola Bauhaus e o modernismo no início do século XX, diálogo essencial para determinar o rumo dos currículos dos cursos de design no Brasil. Os objetivos específicos são: analisar o envolvimento da Bauhaus com os acontecimentos históricos na Alemanha; construir relações entre as escolas de design e o modernismo enquanto movimento estético, social e político.

## Metodologia

Esse artigo apresenta um recorte da pesquisa “Educação, Design e Projeto: relação entre as escolas alemãs e a formação do design no Brasil”. A investigação foi realizada no Mestrado em Educação na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) sob orientação da Profa. Dra. Liliana Rolfsen Petrilli Segnini e coorientação do Prof. Dr. Iraldo Alberto Alves Matias<sup>1</sup>.

Trata-se de uma pesquisa exploratória cujo propósito foi partir da perspectiva dos autores selecionados para familiarizar-se com o problema da pesquisa e aprimorar hipóteses levantadas anteriormente. Nesse tipo de abordagem, o problema de pesquisa ainda é pouco conhecido, recorrendo-se ao caráter descritivo na busca do entendimento das complexidades do fenômeno como um todo (GIL, 2010).

O levantamento do estado da arte permite analisar os resultados das pesquisas realizadas sobre a temática, indicando possibilidades de integração entre perspectivas teóricas, aparentemente independentes entre si, ou, até mesmo, destacar contradições e lacunas presentes nos estudos. Essa tarefa exige um olhar investigativo para ler o que revelam, mas também para encontrar o que escondem.

A produção bibliográfica não é o objeto final da explicação, em sua imediaticidade, mas como um meio para compreender disputas no interior de lutas sociais e políticas mais amplas que se desenrolaram nas experiências de institucionalização do design moderno na Alemanha. Trata-se de investigar as contradições no campo teórico e profissional desta atividade projetiva, compreendendo-as como decorrência estrutural da origem ligada às necessidades e movimentos da produção industrial capitalista e do fenômeno de urbanização efetivados ao longo dos séculos anteriores (VAZ, 2009; MATIAS, 2014).

Delimitou-se como fonte de pesquisa: a) leituras provenientes da arquitetura, nas quais o design se inscreve (PEVSNER, 1980; ARGAN, 1998, 2000; KOPP, 1990); b) literatura focada em aspectos históricos do design (MALDONADO, 1971, 2009; BONSIPE, 1992); d) obras monográficas para compreender a trajetória da Bauhaus (WICK, 1989; DROSTE, 2006); e) análises críticas da história e teoria do design com base no materialismo histórico-dialético (VAZ, 2009; MATIAS, 2014).

## **Modernidade, modernismo e design moderno: pressupostos teóricos**

Marshall Berman (2010), filósofo, retomando Karl Marx (1848), analisa o sentido social e político da modernidade, no qual se inscreve e se consolida a profissão do designer. Os processos sociais – estruturais, políticos e tecnológicos – que originam a vida moderna e mantém seu “perpétuo estado de vir-a-ser” são nutridos por um conjunto de valores e visões do campo da cultura e da arte. O autor analisa a relação do modernismo com as mudanças produzidas pelo avanço material do modo de produção capitalista. Pensadores, em diferentes épocas e lugares, refletiram a propósito desse novo conjunto de mudanças na experiência do espaço e do tempo, entendido como uma condição da modernidade.

Ser moderno é encontrar-se em um ambiente que promete aventura, poder, alegria, crescimento, autotransformação e transformação das coisas em redor — mas ao mesmo tempo ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que sabemos, tudo o que somos. A experiência ambiental da modernidade anula todas as fronteiras geográficas e raciais, de classe e nacionalidade, de religião e ideologia: nesse sentido, pode-se dizer que a modernidade une a espécie humana. Porém, é uma unidade paradoxal, uma unidade de desunidade: ela nos despeja a todos num turbilhão de permanente desintegração e mudança, de luta e contradição, de ambigüidade e angústia. Ser moderno é fazer parte de um universo no qual, como disse Marx, “tudo o que é sólido desmancha no ar”. (BERMAN, 2010, p. 11)

Entre os autores que informam a vida moderna e suas incertezas, em diálogo também com Marx (e Berman), David Harvey (2008), geógrafo, afirma que em nome do progresso humano - e do projeto modernista - foram justificadas mudanças e processos sociais que atuam nas relações sociais no capitalismo, tais como “o individualismo, a alienação, a fragmentação, a efemeridade, a inovação, a destruição criativa, o desenvolvimento especulativo, mudanças imprevisíveis nos métodos de produção e de consumo” (p. 107), a criação de um novo internacionalismo por meio do mercado mundial. O objeto dessa pesquisa – as experiências de formação artística emancipadoras - se inscreve na tensão entre forças sociais observadas nas relações entre o modernismo, enquanto uma resposta estética às condições da modernidade, geradas por um processo particular de modernização (HARVEY, 2008).

A modernização aqui entendida como uma prática social mobilizada para caracterizar e justificar um conjunto de mudanças que podem ocorrer na sociedade, envolvendo disputas entre diferentes grupos políticos e sociais. O design é uma atividade intrinsecamente vinculada ao projeto de modernização, evidenciando-se sua inserção nos países latino-americanos como uma tentativa de integrar os ideais associados a este projeto, não ape-

nas em termos de modernização dos meios de produção da indústria, mas da própria organização social (MALDONADO apud BONSIPE, 1992)

Rainer Wick (1989, p. 13), autor de um dos mais importantes trabalhos sobre a pedagogia da Bauhaus, afirma a escola como expoente do design moderno do século XX, uma instituição “que se voltava para a criação de um novo homem em uma sociedade mais nova e mais humana” que supera a separação entre arte, artesanato e indústria. Magdalena Droste (2006), historiadora da arte e do design, analisa que as origens conceituais da Bauhaus remontam às tradições de luta no século XIX contra os efeitos da industrialização nas condições de vida e dos produtos manufaturados, primeiramente na Inglaterra e depois na Alemanha. A autora acrescenta que “a crescente mecanização trouxe consigo reestruturas sociais, e largos círculos populacionais foram proletarizados” (DROSTE, 2006, p. 10)

No século XIX surgem movimentos de rejeição da máquina, como o luddismo, e no caso específico do design, o movimento estético “Arts and Crafts” (Artes e Ofícios), liderado pelos ingleses John Ruskin (1819-1900) e William Morris (1834-1896), uma das bases intelectuais do design moderno e da fundação da Bauhaus (VAZ, 2009; PEVSNER, 1980). Os ingleses estavam ligados a movimentos políticos da época: enquanto Ruskin participou de correntes cooperativistas e sindicalistas, Morris ajudou a fundar a Liga Socialista, em 1884. O escritor John Ruskin foi um dos primeiros a criticar as condições de exploração nas fábricas inglesas, negando a produção mecanizada e sua repetição alienante que suprimem qualquer forma de identificação com o trabalho (DROSTE, 2006).

Nikolaus Pevsner (1980) publicou uma obra em que investiga o nascimento do design moderno a partir do distanciamento da arte em relação ao artesanato. Esse processo começou a se delinear no período renascentista, no qual os artistas estavam fortemente vinculados às belas-artes e a criação da “arte pela arte” e da “arte pelo artista”. O autor afirma que o movimento de Artes e Ofícios, procurou uma ruptura entre arte e vida, apontando como os fundamentos sociais da arte se tornaram ainda mais frágeis na revolução industrial, isolando-se das circunstâncias sociais, econômicas e políticas da época. William Morris, um dos precursores desta crítica, formula a questão que será o cerne da problemática dos movimentos da vanguarda artística no início do século XX: “Que interesse pode ter a arte se não puder ser acessível a todos?” (PEVSNER, 1980, p.7). Criar uma cultura do povo e para o povo passou a ser o desafio dos movimentos de renovação cultural que abrigaram os fundamentos da Bauhaus (DROSTE, 2006).

Tomamos de empréstimo esse questionamento como guia para a análise da direção dos projetos de formação presentes nas escolas de design, observando as diferenças e similitudes no interior do modernismo enquanto movimento estético que oscila entre contradições complexas de sentido (HARVEY, 2008, p. 36). Compreende-se que o modernismo não é um bloco monolítico, constituído por um único núcleo ideológico comum. Existem diferentes perspectivas na história da arte que exploram a dimensão analítica em torno da diversidade e efemeridade com que surgiram os

movimentos da vanguarda artística no início do século XX. Estas análises informam que os movimentos modernos foram resultado de um processo de ruptura acadêmica que teve seu início no final do século XIX (PEVSNER, 1980; KOPP, 1990; HARVEY, 2008; GAY, 2009).

Voltamos nossa atenção para a Alemanha, país que originou uma das escolas mais influentes no design, a Bauhaus. Nesse período o país começou a substituir a Inglaterra na liderança da produção de bens industriais no continente europeu, mantendo esta posição até a Primeira Guerra Mundial (DROSTE, 2006). Investiu-se em políticas nacionais para fortalecer a indústria de bens de consumo e construção civil, uma concepção racionalista estava alinhada as metas para atingir uma maior produtividade e um diferencial competitivo (MALDONADO, 2009). A valorização do método racionalista, representa uma renovação da arte industrial em oposição à tradição artística predominante durante muitos séculos nas academias de belas-artes.

Anatole Kopp (1990), arquiteto russo autor da obra “Quando o moderno não era um estilo e sim uma causa”, afirma que na concepção racionalista havia uma convicção da necessidade de assimilação cultural das conquistas tecnológicas existentes e não uma imitação dos estilos do passado. Era preciso educar o gosto popular para aceitar essas novas mudanças, e isso se daria por meio da inserção da noção de tipificação dos produtos industriais (KOPP, 1990).

Em 1910, Gropius esboça suas metas arquitetônicas que irá concretizar na Bauhaus entre 1925-1932, traçando as primeiras linhas de uma proposta de reforma da produção e da educação artística. O arquiteto afirma a necessidade social de erguer uma sociedade para a construção civil com base nos princípios da divisão do trabalho e essência da cooperação entre artista, comerciante e técnico. Em sua concepção, a participação do artista deve ser considerada parte fundamental do processo geral da indústria moderna, visto que o artista é capaz de “insuflar uma alma no produto inanimado da máquina, a sua força criadora continua a viver como fenômeno vital” (GROPIUS, 1913, p. 13 apud MALDONADO, 2009, p. 55).

## **Bauhaus: arte e técnica**

A história da *Staatliches Bauhaus* (Casa Estatal de Construção), começa e termina junto a formação da República de Weimar (1919-1933), estabelecida no então Império Alemão em razão do declínio da hegemonia política e econômica após a derrota na Primeira Guerra Mundial (1914-1918), liderada pelo Império Britânico, França, Império Russo (até 1917) e Estados Unidos (VAZ, 2009, p. 89). Essa nova forma de governo criou planos de recuperação econômica e fortaleceu um ideário associado a reconstrução da identidade nacional alemã por meio das instituições de ensino. Nesse contexto, Walter Gropius publica o Manifesto de fundação da Bauhaus, na qual foi fundador e diretor maior parte do tempo.

A Bauhaus foi constituída por meio da fusão de duas instituições de ensino: a Escola Superior de Belas Artes, marcada pela tradição acadêmica e a Escola de Arte Aplicada, influenciada pelo movimento *Art Nouveau*<sup>2</sup>. A volta ao ideal de artesanato da Idade Média, às ideias comunitárias das corporações artísticas (*Bauhütte*) e a noção de “obra de arte total” presente na escola, contradizem os ideais progressistas do Gropius antes da guerra<sup>3</sup>. A perda de convicção de Gropius quanto a máquina e, a ideologia progressista ligada a ela, foi consequência dos acontecimentos da guerra. O arquiteto alemão confirma essa concepção em uma carta endereçada à Tomas Maldonado, em 1963, no qual explica as origens do Manifesto da Bauhaus.

Mescla de um profundo abatimento, consequência da perda da guerra e da decomposição da vida intelectual e econômica, com uma fervorosa esperança de querer construir alguma coisa de novo a partir destes escombros sem a tutela estatal, até então opressora. (GROPIUS, 1963 apud WICK, 1989, p. 36)

Argan (2000), historiador da arte, informa que o conflito em questão está ligado essencialmente ao rompimento com uma perspectiva idealista do racionalismo, que sustentava a expectativa que o progresso da ciência e da tecnologia favoreceria a transformação da sociedade de maneira análoga aos processos de transformação da matéria na natureza. Em outras palavras, acrescenta o autor, o ideal daquilo que a sociedade deveria ser encobre o desconforto de vê-la como é.

O historiador inscreve a obra de Gropius na “crise dos grandes ideais” da cultura alemã no século XX, associada a perda de credibilidade da crítica construtiva, capaz de apontar e solucionar os problemas imediatos da existência humana. No período entre as duas guerras, face às exigências da indústria moderna e do déficit habitacional, predominou no campo da arquitetura e do design esta concepção construtivista com foco no funcionalismo.

Em 1925, formou-se em Moscou uma organização militante por um novo modo de vida socialista e a sua tradução arquitetônica: o construtivismo (KOPP, 1990, p.20). Esta associação, denominada “União dos Arquitetos Contemporâneos”, organizou reuniões e exposições regulares em diálogo com diversas organizações estrangeiras, incluindo a Bauhaus. A arquitetura alemã se tornou referência moderna por causa da sua participação direta na remodelação de várias cidades alemãs considerando as condições de vida dos trabalhadores.

A mudança de perspectiva neste campo partiu da necessidade de repensar o papel político dos criadores artísticos da vanguarda dos anos 1920, visando incluir métodos de projeto que permitam reconstruir as habitações, não apenas em termos objetivos - envolvendo custo, material e área de alocação -, mas uma reconstituição da própria relação com o ambiente construído. Assim como para Gropius, para todos os membros da Bauhaus e, também para os arquitetos alemães envolvidos com o movimento moderno,

as circunstâncias políticas e sociais do pós-guerra são determinantes nas tomadas de posições artísticas, arquitetônicas ou urbanísticas (KOPP, 1990).

Gropius retoma a ideia de unidade entre arte e técnica, afirmando que a “experiência concreta” proveniente dos trabalhos nas oficinas da Bauhaus, envolvendo o contato com os conhecimentos da economia empresarial, romperia com a noção difundida entre os artistas de uma “pretensa isenção” e os tornaria “sujeitos ativos” na economia em contato com negociadores e as partes contratantes. Observa-se que o papel reservado à indústria para o desenvolvimento dos projetos estava vinculado a uma convicção das virtudes pedagógicas como um instrumento de transformação social, um dos princípios fundamentais da ideologia progressista do movimento moderno da década de 1920 (KOPP, 1990).

Em 1925, após a vitória do nacional-socialismo nas eleições de Weimar, houve um período de crise econômica na Alemanha. A Bauhaus, conhecida como “Catedral do Socialismo” na época da sua criação, foi enquadrada como uma instituição subversiva e sofreu cortes de subsídios estatais (KOPP, 1990, p. 64). Sob fortes censuras e ameaças de fechamento, a sede da escola foi transferida para a cidade industrial de Dessau, onde recebeu também maior apoio político e financeiro.

Kopp (1990) nos mostra que essa decisão foi, sobretudo, consequência do contexto econômico na Alemanha no período pós-guerra. Os princípios arquitetônicos presentes na primeira fase da Bauhaus, não tiveram aplicação imediata por causa da paralisação dos investimentos em obras públicas e da produção industrial, que só foram retomados entre 1924 e 1926 como resultado do plano de recuperação econômica financiado pelo Estados Unidos. Em consequência, houve um recuo dos “aspectos utópicos” e a posterior orientação ao “maquinismo”, um laboratório de ideias em colaboração com a indústria através da produção de protótipos (KOPP, 1990).

Na direção de Hannes Meyer (1928-1930), a escola adentrou um período de incorporação do construtivismo funcionalista em detrimento da arte individualista, sua perspectiva pedagógica privilegia a “necessidade popular ao invés de necessidade do luxo” e “construir e criar são uma única coisa e são um acontecimento social” (WICK, 1989, p. 106 e p. 56). Por “povo”, Meyer, na perspectiva de Wick (1989), compreendia a grande massa de trabalhadores assalariados e os funcionários de baixo escalão.

A agitação política do período entre as guerras, é considerado por Meyer uma esperança elaborada com base no movimento dos trabalhadores, esperança de construir uma nova alternativa política e cultural mais abrangente. O local da escola chegou a ser utilizado como foco de atividades comunistas de um núcleo de 36 estudantes marxistas (FIELL, 2005). A arquitetura, que agora ocupa o centro das atividades da escola, passa do entendimento como uma arte de construir para uma ciência da construção cujo objetivo é a melhoria das condições de vida das massas, contrariando a “incerteza do utopismo, à arbitrariedade do esteticismo e à arrogância do pseudo-racionalismo” (WICK, 1989, p. 108). Construir é um ato refletido de

organização que só pode desenvolver-se em uma sociedade planificada, tal como a socialista (MEYER apud KOPP, 1990, p. 47).

A partir dessa visão, as ciências sociais são introduzidas no programa de ensino da Bauhaus com uma política de trabalho em conjunto com as organizações sindicais. Segundo Fabiana Vaz (2009, p. 86), estas são disposições que contestam a lógica capitalista de produção material e por esta razão, apresentam pressupostos éticos, estéticos e políticos relacionados a emancipação humana. A autora identifica pontos de resistência no campo do ensino e da prática do design moderno no interior do complexo histórico que compõe a República de Weimar.

## Discursões sobre o fechamento da escola

A Bauhaus foi sufocada financeiramente pelos setores conservadores de Weimar e de Dessau, principalmente após a derrota da social-democracia nas eleições municipais de 1932, fato que levou a sua interdição e posterior reabertura em Berlim, já na condição de instituto privado. No ano seguinte, foi fechada definitivamente pela Gestapo - polícia secreta oficial da Alemanha nazista - sob alegação de participação como centro da cultura bolchevique e comunista (WICK, 1989).

A repressão política exercida sobre a escola, entretanto, não anulou a influência das suas ideias defendidas, principalmente porque houve uma migração dos mestres e ex-alunos da Bauhaus para várias regiões do mundo. Os integrantes levaram adiante os preceitos pedagógicos em instituições, tais como, a Universidade de Harvard, nos EUA, na colaboração de Walter Gropius e Marcel Breuer; a *New Bauhaus*, fundada em 1937 por Moholy-Nagy, em Chicago; e a Escola de Ulm, fundada em 1953, na Alemanha<sup>4</sup>.

No Brasil, a pedagogia da Bauhaus foi ponto de partida para a criação do Instituto de Arte Contemporânea (IAC), primeira escola de design sediada no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MASP) na coordenação da arquiteta Lina Bo Bardi e seu cônjuge, o crítico de arte Pietro Maria Bardi, então diretor do MASP (NIEMEYER, 2000).

As contribuições da Bauhaus para o design industrial não podem ser compreendidas sem contar as condições socioeconômicas da Alemanha antes e depois da República de Weimar, já que a existência coincide com a data de nascimento e desaparecimento dela. A própria periodização da escola traz indícios dessa relação, como o conflito do expressionismo tardio com o racionalismo nascente, característico da primeira fase em Weimar, que correspondem ao caos econômico e a crise de desemprego predominante naquele período (MALDONADO, 2009). Alinhada aos ideais modernistas da época, a Bauhaus não se restringia apenas a refletir as adversidades da realidade, mas se dedicava a tentar transformá-la e assim seguiu nas fases seguintes.

Na análise de Argan (1998; 2005) Walter Gropius atuou no âmbito de uma cultura burguesa no primeiro pós-guerra e toda sua obra como diretor

da escola também coincide com este momento crítico da história europeia. O arquiteto alemão partiu da convicção de que a democratização das artes ocorreria por meio da integração entre artesanato e indústria e o controle dos meios de produção pelos artistas e artesãos. A técnica seria responsável por conduzir mudanças radicais na estrutura de classes da sociedade capitalista, inserindo os artistas no curso da história. Seu limite foi o de acreditar que a transformação social pudesse se reduzir a uma evolução histórica da atual classe dirigente para se adaptar às novas funções sociais, e esta noção racionalista o impediu de um ímpeto revolucionário (ARGAN, 2005, p. 9-10).

O programa pedagógico da Bauhaus seguiu o princípio modernista de aproximação da arte com a sociedade, ou ainda, nos termos bauhausianos, a síntese estética e a síntese social. O princípio da síntese estética se expressa pela integração dos gêneros artísticos e do artesanato sob a supremacia da arquitetura. Já a síntese social trata de criar produtos cujo valor comercial não dependesse mais da matéria, mas sim da forma, para que fossem utilizáveis também por classes economicamente não privilegiadas. Entretanto, a aquisição e a utilização desses produtos ainda exigiam um elevado nível cultural, o que motivou ampliar a difusão social dos princípios da escola (ARGAN, 1998).

Ao se firmar contrária a ideia de “arte pela arte”, a Bauhaus afirma que o objetivo do ensino não era mais apenas a perpetuação da atividade artística, por si só, mas sim a construção de uma sociedade nova sem a oposição entre trabalho manual e trabalho intelectual, arte e artesanato ou arte e indústria (KOPP, 1990, p. 64). Por meio da concepção racionalista, a escola pretendia reestabelecer o sentido da colaboração na criação artística, retirando qualquer caráter de excepcionalidade reservado a uma elite intelectual. A apreensão desses princípios exigiu um conjunto de mudanças, que incluem as concepções de ensino e formação dos artistas, relativas a um contexto histórico mais abrangente envolvendo a reforma das escolas artísticas nas primeiras décadas do século XX (ARGAN, 2005).

O método da Bauhaus, situado no contexto de evolução global no domínio da arte e da técnica, foi uma tentativa de resposta para a pergunta: Que tipo de “educação” os artistas precisam para assumir seu lugar na era das máquinas? (JORN, 1957). Mesmo apesar da curta existência, passados quase um século, essa inquietação continua rondando as escolas de design inspiradas nos seus princípios pedagógicos.

Esse questionamento surge da expectativa modernista em mobilizar as capacidades estéticas para fins revolucionários por meio da fusão da arte com a cultura popular. No período entre-guerras, a vanguarda artística reuniu esforços para assumir um lugar privilegiado na reconstrução do modo de vida baseado em relações sociais de novo tipo. Fica evidente o compromisso com um projeto de educação popular direcionado às massas e aos trabalhadores que ocupam maior parte da população. Demonstrando como o modernismo não foi apenas uma resposta estética a uma situação histórica - marcada por um turbilhão de contradições e mudanças -, mas significou

ao mesmo tempo uma tomada de posição ativa baseada em princípios estabelecidos em relação aos problemas sociais da sua época. Nesse aspecto, o moderno pode continuar existindo hoje enquanto não significar apenas um estilo artístico, mas uma causa da qual seus pioneiros julgaram necessário lutar para se colocar no “sentido da história” (KOPP, 1990, p. 252).

## Considerações finais

Esse artigo informa como ocorreram as primeiras experiências de educação em design no século XX, essenciais para determinar os rumos da formação profissional no Brasil. Para tanto, recorreu-se a um conjunto de pesquisas já produzidas sobre a temática no interior da bibliografia da história da arte e do design. Na análise da Bauhaus, demonstrou-se a disputa em torno da concepção de projeto, entre arte e técnica, e como a aprendizagem em oficinas determinará a centralidade dessa categoria.

O modelo teórico fundado na relação entre arte, ciência e tecnologia, ainda hoje é a base curricular dos cursos de design, discutida por teóricos, historiadores, docentes e profissionais da área. No período pós-guerra nos países europeus, perante as exigências da indústria moderna e do déficit habitacional, predominou no campo do design uma perspectiva construtivista com foco no funcionalismo. A valorização da técnica não era apenas uma questão de estilo artístico ou contemplação, o papel reservado à indústria para o desenvolvimento dos projetos estava vinculado a uma convicção das virtudes pedagógicas como um elo de aproximação entre o mundo da arte e o mundo da produção, baseando o trabalho artístico no princípio de cooperação.

Essa proposta fica evidente no manifesto de fundação da Bauhaus, no qual se afirma, entre outras coisas, a expectativa de formação de uma nova comunidade de artifices sem a distinção de classe que separa arte-são e artista. Havia a premissa ideológica que os processos democráticos conduziram a transformação da sociedade capitalista até o rompimento da estrutura hierárquica de classes e até atingir uma distribuição equitativa da riqueza e um projeto comum de civilização. A Bauhaus não representou apenas um local de pesquisa das metodologias de projeto, mas também o modelo de uma sociedade-escola, ou seja, de uma sociedade que, projetando seu próprio ambiente, idealizava uma reforma social (ARGAN, 1998, p. 244-259).

O fechamento da Bauhaus foi resultado da repressão nazista e da tentativa de anular a força política e a influência das ideias progressistas defendidas pela escola. A migração dos mestres idealizadores e dos ex-alunos para várias regiões do mundo, incluindo o Brasil, contribuiu para assegurar a permanência dos pressupostos pedagógicos nas suas instituições herdeiras. Cabe destacar que ainda existem poucos estudos que debatem essas heranças dos movimentos históricos no campo e na realidade brasileira (VAZ, 2009).

Estes foram argumentos e práticas que contestaram o alinhamento do design industrial à lógica capitalista, indicando possibilidades concretas de atuação profissional guiada por perspectivas humanamente transformadoras (VAZ, 2009). Se estas possibilidades, hoje parecem distantes de uma efetiva realização, ou ainda, utopias abstratas, é porque foram rejeitadas com violência pelos regimes totalitários instaurados na Europa com implicações diretas nas estruturas pedagógicas das escolas de design. Para todos os membros da Bauhaus e, também para os arquitetos alemães envolvidos com o movimento moderno, as circunstâncias políticas e sociais do pós-guerra foram determinantes nas tomadas de posições artísticas, arquitetônicas ou urbanísticas (KOPP, 1990).

A Bauhaus visava a integração dos diferentes segmentos da arte na construção de uma nova civilização, tentando torná-la atuante materializando suas poéticas em uma dialética – a do design industrial. Expressam, portanto, tentativas de inserir os artistas no curso da história por meio da participação ativa no processo de reconstrução do modo de vida baseado em relações sociais de novo tipo (KOPP, 1990). São evidências do envolvimento social do design com a perspectiva de que há um mundo melhor, uma possibilidade de projeto para o futuro construído a partir da desilusão com o tempo histórico e a barbárie resultante da guerra. A arte deve continuar sendo um veículo de contestação da lógica capitalista posta em circulação no design, expondo esse universo de contradições, antinomias e incompreensões que ainda persistem.

É preciso buscar construir outros espaços de contraposição, não só de atuação profissional, mas de atuação política em vias de fornecer condições reais de superação das desigualdades sociais. É somente valendo-se dessa prerrogativa que a educação se torna essencial como um fim em si mesma, como condição necessária para a emancipação humana.

## Notas de fim

1. Trabalho realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes) – Código de Financiamento 001
2. O belga Henry Van de Velde arquiteto, designer e professor na Bauhaus, foi responsável por agregar elementos da *Art Nouveau*. Difundida entre 1890 e 1920, principalmente na Europa, o movimento se inspirou em formas da natureza com linhas sinuosas e o uso de materiais como ferro, concreto e vidro.
3. A noção de “obra de arte total”, referente a unificação das linguagens artísticas, se inscreve na tradição do romantismo no período barroco. Posteriormente, este conceito estético reaparece no movimento de Artes e Ofícios preconizado por William Morris (WICK, 1989).
4. A origem da Escola de Ulm está vinculada a Fundação Scholl, criada em memória aos irmãos Hans e Sophie Scholl, membros do movimento de resistência “Rosa Branca” dizimado pelos nazistas em 1943. A concepção educa-

tiva da escola estava ligada a um meio de otimizar o indivíduo e a sociedade como um todo, com base em metas essencialmente políticas (SPITZ, 2002).

## Referências

ARGAN, Giulio Carlo. Crise da Arte, Crise do Objeto, Crise da Cidade. In: **História da arte como história da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1998. p. 211- 280.

ARGAN, Giulio Carlo. **Projeto e destino**. São Paulo: Ática, 2000.

ARGAN, Giulio Carlo. **Walter Gropius e a Bauhaus**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade**. [s. l.]: Companhia das Letras, 1999.

BONSIEPE, Gui. **Teoria e prática do design industrial: elementos para um manual crítico**. Centro Português de Design, 1992. 362p.

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

FIELL, Charlotte; FIELL, Peter. **Design do Século XX**. Köln: Taschen GmbH, 2005.

GAY, Peter. **Modernismo: o fascínio da heresia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

GIL, Antônio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. São Paulo: Atlas, 2010.

HARVEY, David. **Condição pós-moderna: Uma Pesquisa sobre as Origens da Mudança Cultural**. 17.ed. São Paulo: Loyola, 2008.

JORN, Asger. **Against Functionalism**. Bureau of Public Secrets web, 1957. Disponível em: <[www.bopsecrets.org/SI/asger-jorn/index.htm](http://www.bopsecrets.org/SI/asger-jorn/index.htm)>. Acesso em: 12 jan. 2020.

KOPP, Anatole. **Quando o moderno não era um estilo e sim uma causa**. São Paulo: Nobel, 1990.

MALDONADO, Tomás. **Design industrial**. Lisboa: Edições 70, 2009.

MALDONADO, Tomás. **Meio ambiente e ideologia**. Lisboa: Sociocultura, 1971.

MATIAS, Iraldo Alberto Alves. **Projeto e Revolução: do fetichismo à gestão, uma crítica à teoria do design**. 2014. 337 f. Tese (Doutorado em Sociologia) - Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas, 2014.

NIEMEYER, Lucy. **Design no Brasil: origens e instalação**. Rio de Janeiro: 2AB, 2000.

PEVSNER, Nikolaus. **Os pioneiros do desenho moderno**: de William Morris a Walter Gropius. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

VAZ, Fabiana Marques Jeremias Leite. **Filosofia, educação e design**: o descompasso político entre a histórica identidade estranhada e a possibilidade de uma formação emancipatória. 2009. 125 f. Dissertação (Mestrado em Educação) - Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas, 2009.

WICK, Rainer. **Pedagogia da Bauhaus**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1989.

**Recebido:** 22 de outubro de 2022.

**Aprovado:** 05 de dezembro de 2022.