



Bauhaus e a puravisualidade

Rodrigo Mendes de Souza*

Resumo: O presente artigo percorre a extensão que a teoria da puravisualidade (*Sichtbarkeit*) adquire nos programas e na prática pedagógica da *Bauhaus*, como também as tensões e as distensões desta teoria com a objetividade (*Sachlichkeit*), representada pela produção do arquiteto e teórico Gottfried Semper. Para tanto, as referências são os textos de Konrad Fiedler, Adolf von Hildebrand, Alois Riegl, expoentes desta primeira corrente estética de matriz neokantiana. Assim, estas obras são contrastadas com os escritos do fundador da *Bauhaus*, Walter Gropius, e a produção dos alunos da escola durante o curso preliminar – *Vorkurs* –, fundado por Johannes Itten e, depois, legado a Laszlo Moholy-Nagy e Josef Albers.

Palavras-chave: Walter Gropius – Bauhaus – Puravisualidade – Pedagogia – Artesanato

Abstract: This paper explores the extent that the theory of puravisuality (*Sichtbarkeit*) acquires in Bauhaus programs and pedagogical practice, as well as the tensions and distances of this theory with objectivity (*Sachlichkeit*), represented by the writings of architect and theorist Gottfried Semper. For such references are the texts of Konrad Fiedler, Adolf von Hildebrand, Alois Riegl, exponents of this first aesthetic movement of neo-kantian matrix. Thus, these works are contrasted with the writings of Bauhaus founder Walter Gropius and the production of the school's students during the preliminary course – *Vorkurs* – founded by Johannes Itten and later bequeathed to Laszlo Moholy-Nagy and Josef Albers.

Keywords: Walter Gropius – Bauhaus – Visuality – Pedagogy – Craft.

* Arquiteto e Urbanista pela FAU-USP, mestre e doutor pela FAU-USP. Atualmente é professor da FAU-UnB na área de História e Teoria da Arquitetura e do Urbanismo.
E-mail para contato: digorms@gmail.com.

Pesquisar como a relação entre artesanato e indústria é abordada no programa pedagógico da *Bauhaus* tendo como referência a teoria da puravisualidade é, sobretudo, indagar a extensão que ganha na Escola a ideia fiedleriana do ato visual como um processo que se concretiza plenamente na plasmação, incorporando o aspecto técnico em sua realização efetiva. A união de ideação e execução estabelece o fazer, o procedimento, como instância da criação artística. A noção de plasmação desenvolvida por Fiedler compreende a atividade artística não como exposição mecânica de um acontecer interno ao artista, mas sim como a continuação de um processo de clarificação. Este se inicia quando a força imaginativa põe em movimento os órgãos externos do corpo em união com as ações do cérebro e do olho e tem como resultado não a representação do mundo das imagens artísticas e sim sua criação.

Na teoria da puravisualidade, a realidade não é um dado fechado que chega ao indivíduo, e sim a manipulação das informações obtidas através dos sentidos pelo seu espírito. Tem por consequência a tomada de consciência de seu papel como condicionante dessa realidade apreendida, constituída a partir de suas percepções conscientes das coisas, e não destas em si. Desse modo, o que é chamado realidade é um produto do trabalho intelectual do indivíduo sobre aquilo que seus sentidos lhe trazem do mundo, organizado como representação linguística e representação sensível, objetiva.

Esta impressão que se forma a partir do fenômeno é um misto de informações provenientes de outros sentidos e de associações de diversas ordens. Para que seja possível reduzir a percepção a seus componentes estritamente visuais é necessário despojar o fenômeno da mistura de sensações. Com essa atitude, as representações formuladas teriam por matéria apenas aspectos como luz, sombra, cor, e assim por diante.

A teoria fiedleriana reporta-se ao pensamento de Kant na definição de beleza pura que o filósofo apresenta na *Analítica do Belo* da *Crítica da Razão Pura*:

No ajuizamento de uma beleza livre (segundo a mera forma), o juízo de gosto é puro. Não é pressuposto nenhum conceito de qualquer fim, para o qual o múltiplo deva servir ao objeto dado e ao qual esse último deva representar. [...] a complacência na beleza é, porém, tal que não pressupõe nenhum conceito,

mas está ligada imediatamente à representação pela qual o objeto é dado (não pela qual ele é pensado)¹.

Em Fiedler, o seguinte trecho extraído da obra *Sobre el Origen de la Actividad Artística*, aponta que “só podemos ter ideia do estado em que se encontra nossa imagem visual do mundo tentando entender o visto mediante a própria visão”². No entanto, Fiedler diverge da matriz kantiana quando assume o conceito de função como não excludente da possibilidade desta visão pura.

Partindo deste raciocínio, Fiedler aborda o ato visual como algo que extrapola a ação do olho e que encontra seu cabo no agir do indivíduo sobre a matéria, a fim de imprimir a esta sua vontade de forma, própria de uma concepção ativa da arte. À beleza pura posta por Kant corresponderia um fazer, e o procedimento seria evidente na forma. Nas palavras do próprio Fiedler: “nos intentos mais elementares de uma representação visual, a mão não faz algo que o olho já tenha feito. Mais precisamente surge algo novo e a mão continua a evolução do que faz o olho precisamente do ponto onde este alcançou o fim de sua ação e avança”³.

A realização artística seria depreendida do conhecimento em sua elaboração, que evidenciaria seus procedimentos e seria diversa da simples realização dos sentidos, formulando um juízo estético-lógico. Mesmo quando afirma que a recepção de uma obra das artes visuais deve se dar somente pelo olhar, não é o mero produto deste sentido que a define como tal, mas sim sua articulação com o fazer na apreensão feita pelo observador, a partir dos elementos obtidos com a visão⁴. Com esta postulação, Fiedler contribui para uma concepção da arte para além do belo, que se volta para os elementos intrínsecos da atividade artística, característica das vanguardas construtivas, quando estas incorporam procedimentos e materiais alheios à arte ou em suas pesquisas sobre a cor, as formas, a linha, o plano e a visão, levando à abstração como uma arte que versa sobre seus próprios elementos. Em Fiedler, todos os campos das artes visuais seriam regidos pelos mesmos parâmetros.

Na tarefa de definir o que concerne à arte, Fiedler cita a disparidade de atividades que recebem como atributo a palavra arte e seus derivados, tanto a literatura e a pintura, quanto o equilibrismo e a acrobacia, e mesmo produtos da

¹ KANT, I. *Crítica da Faculdade de Juízo*. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 2005, p.75.

² FIEDLER, K. *De la Essencia de la Arte*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1958, p.217.

³ Idem, p. 229.

⁴ idem.

natureza como colmeia e teias de aranha, dialogando com as discussões de então acerca da arte. Isto traria um engano ao concebê-la a partir de suas propriedades externas, pois permitiria sua aplicação para qualquer objeto da complacência, inclusive animais, cristais, etc., discussão semelhante à feita na *Analítica do belo* sobre os conceitos de beleza pura e beleza aderente. Citando Kant, Fiedler assume que “se deve denominar arte somente a criação através da liberdade, isto é pela disposição, que põe em sua ação uma razão fundamental”⁵. Porém, nem toda atividade humana pode ser concebida como arte, levando Fiedler a concluir que se conhece pouco acerca da essência da arte. Por sua vez, se Walter Gropius não considera como objetivo da *Bauhaus* ensinar a arte, a escola deve ensinar seus meios, já que aquilo que distingue a obra de arte do simples trabalho criativo não pode ser ensinado. A definição correlata na puravisualidade passa por agir na forma de visão de sua época e é compartilhada por Gropius sem que, no entanto, se restrinja a isso. A maneira encontrada na *Bauhaus* para essa ação é uma mudança na pedagogia da arte que coloque em escala industrial as conquistas acerca dos meios da arte. Com um determinante comum para todas as artes visuais, toda uma geração de profissionais, com domínios nos campos artístico e técnico, estenderia a arte para a totalidade da vida.

O inquirir sobre a atividade artística a partir somente da obra finda é comparado à construção de um edifício sem o conhecimento prévio de suas fundações, analogia usada por Fiedler quando questiona sobre o nascer da arte, como segue: “as ambições de estatuir o exercício da arte são tão antigas quanto a própria arte. (...) O único embasamento estável e constante só pode existir no puro conceito da própria arte e a fim de achá-lo até agora não se fez demonstrações com êxito suficientes”⁶.

Gropius e Fiedler concorrem na afirmação de que aquilo que a arte tem de determinável se encontra em seu fazer. O primeiro, quando elabora o modelo pedagógico da *Bauhaus* em busca de uma chave ótica e, portanto, buscando uma validade universal, enquanto Fiedler quando claramente afirma que esta pesquisa sobre os fundamentos da arte não se relaciona com os efeitos desta, e sim com o surgimento da obra⁷.

⁵ FIEDLER, K. *Schriften zur Kunst II*. Munique: Wilhelm Fink Verlag, 1991, p. 38.

⁶ Idem, p. 28.

⁷ Idem.

Voltando-se para a ação do artista ao invés da ação do objeto considerado artístico nos observadores, a qual só serve no entendimento da condição destes e onde suas consequências são tantas quantos estes sejam, Fiedler situa o problema premente das artes visuais no seu fazer, sendo válido para todo artista, uma vez que se trata da “origem da condição da natureza espiritual do homem”⁸. Trata-se de questão primordial, cuja resposta vincularia todas as reflexões que poderiam ser elaboradas sobre a arte. Sua compreensão só seria possível pela investigação de suas origens, onde se evidenciaria o que esta possui de irredutível. Isto contribui para que surja a consciência da capacidade do artista em tornar objetivo seu desejo de forma como condicionante do resultado estético. Ao elaborar tal formulação, Fiedler conclui que no processo de criação das artes visuais as condicionantes técnicas e materiais assumem papel preponderante quanto à qualidade formal da obra de arte, pois, antes da execução, a forma não se apresenta pronta para o artista. O domínio técnico e o material encerram uma série de decisões formais, e a totalidade deste processo seria a clarificação mencionada por Fiedler.

Esta postulação de Fiedler norteará boa parte do desenvolvimento deste texto, pois a mão, sempre correlata a um fazer, é uma metáfora. Na *Bauhaus*, ela se torna máquina – não que o cinzel e o martelo, e o pincel não fossem extensões da mão na puravisualidade –, transformando em movimento o gesto criativo do gênio romântico, com a eficiência característica do aparato industrial, para também produzir arte. Fiedler, sem reduzir a criação artística somente a isso, considera em sua teoria todos os elementos que concorrem neste gesto de maneira direta e objetiva e que, por isso, desfrutam da condição de universais, os quais condensariam aquilo que a arte teria de inteligível e transmissível enquanto atividade a ser ensinada, expressos na mão e no olho. Premissa esta desdobrada em diversas vertentes, sendo a principal delas a obra de Alois Riegl, pensador que juntamente com Gottfried Semper, terá papel fundamental na crítica arquitetônica alemã contemporânea à *Bauhaus*.

Pode-se argumentar que entre a mão e o olho há o espírito. Sem ignorar a presença deste, tanto Fiedler quanto Gropius e Semper – o último de maneira menos evidente – têm consciência de um indeterminante na arte e a consideraram sob seus meios, em uma redução operativa da arte. Fiedler o faz de forma a reformular as categorias sobre as quais o pensamento acerca da arte se organizava, de modo a

⁸ Idem, p. 29.

torná-las válidas em qualquer período, já que apoiadas em seus procedimentos. A visualidade como consequência de um fazer seria a única chave de leitura universal e atemporal. Semper, por sua vez, objetiva explicar a consolidação de certo repertório formal e sua recorrência na história, com sua validação na natureza, logo, com sua validade no material e na função, raciocínio que transpõe para as artes aplicadas. Até mesmo as possibilidades de combinação se apresentariam na ordenação física dos constituintes dos reinos mineral, vegetal e animal, orientados segundo as três dimensões e suas relações com as noções de euritmia, simetria e direção. Por sua vez, Gropius o entende como o que na arte poderia ser ensinado, dada a impossibilidade de transmitir sua totalidade, portanto, somente aquilo ao alcance e comum a todos formaria uma pedagogia da arte. Esse conhecimento aliado ao domínio da técnica industrial orientam toda a pedagogia da *Bauhaus*.

Todas estas frentes acima mencionadas versam sobre a criação das imagens artísticas, e as questões da ciência sobre a objetivação da natureza contribuem para a compreensão destes pensamentos com questões paralelas e semelhantes. Com a intenção de demarcar o campo da arte em oposição à ciência, Fiedler afirma que “toda ciência é desenvolvimento, formação da consciência discursiva, toda arte é desenvolvimento, formação de consciência intuitiva”⁹, sendo nesta última encontrada a essência da arte. Como Gropius afirma que não é possível ensinar a arte, somente seus meios o são, também Fiedler situa a arte para além do olho e da mão, na intuição que rege esse binômio. Ambos pretendem delimitar os meios pelos quais essa intuição ganha corpo e se torna inteligível para outros, caracterizando uma obra de arte. Conhecer o mundo e torná-lo seu objeto são atividades equiparadas respectivamente na ciência e na arte, a evidenciar as peculiaridades de cada campo. Desta forma, a arte não teria outra tarefa senão a sua parcela na objetivação do mundo, tal qual a ciência, como Fiedler diz: “A arte não tem outra tarefa senão cooperar na grande tarefa de objetivar o mundo em sua totalidade”¹⁰.

Quando Fiedler enfatiza a depuração da percepção sensível da realidade e dos objetos, seu argumento reside na seguinte proposição: para termos uma percepção mais acurada de algo, vemo-nos obrigados a passar do todo para as partes e depois a decompor qualitativamente a impressão sensorial, elegendo um de seus aspectos ao qual nos ater, não sendo necessariamente a visão. Ao realizar essa operação, os

⁹ Idem, p.35.

¹⁰ Idem.

outras componentes desta impressão passam para segundo plano. Deste modo, resulta uma incapacidade de trazer para nossa consciência plena, simultaneamente, todos os aspectos sensíveis de uma representação. Para nossa percepção, uma compreensão sensível só é possível se nos detivermos nesses diversos aspectos sucessivamente. A proposta de Fiedler é evitar que o observador troque o foco de sua percepção para algo que não seja pertinente a esse sentido ou que se faça menção ao caráter visual de uma realidade sem ter presente os aspectos de sua visualidade. Pelas palavras do próprio Fiedler, “a existência de algo visível só pode existir em seu ser visto ou representado como visto”¹¹. A última parte desta afirmação dialoga diretamente com questões do Impressionismo, de Cézanne; a outra contribui para o entendimento da obra de arte como coisa autônoma, uma adição à realidade e não algo mimético ou uma representação desta, daí a obra de arte versar sobre si mesma e seus meios.

Fiedler coloca duas possibilidades de engano relativas à percepção. A primeira se refere ao criar percepções visuais ou representações em material diverso daquele da ordem visual do objeto percebido. Ele divide o processo pelo qual se cria essa representação em duas etapas: percepção e apreensão. Através da primeira, a imagem se forma na consciência juntamente com outros elementos, distintos da visualidade, daí decorrendo a imprecisão inerente a essa etapa. Quando essa imagem passa a ser apreendida, torna-se o foco da consciência, isola-se de todo o resto, portanto, se apresenta com clareza e nitidez. Porém nesse processo a consciência atribui significados às percepções e representações, fazendo com que se desvinculem da consciência relativa ao objeto visto ao recorrer a informações provenientes de outros meios para sua compreensão. Disto resulta uma falsa certeza de apropriação do sentido visual destas percepções. Como meio de evitar esse primeiro engano, Fiedler propõe que destaquemos nosso domínio da realidade visível das associações que busca estabelecer com nossa consciência, que é o seu desenvolvimento natural, para enfrentarmos as coisas como fenômenos visuais propriamente ditos, na tentativa de uma apropriação de nossa percepção calcada em extrema racionalidade.

A margem para o segundo engano mencionado por Fiedler está no fato de ser possível apreender aspectos da visualidade de algo por outros sentidos, o tato, por exemplo, porém isso nos forneceria na realidade uma informação de ordem tátil. A

¹¹ FIEDLER, K. op.cit., p.68.

partir destas proposições, podemos chegar à conclusão que os sentidos podem nos fornecer impressões díspares sobre o mesmo objeto, porém aquilo que se apreende dele em cada âmbito sensorial é o que vale como sua visualidade, sonoridade, tatilidade, etc., as quais não possuem equivalência entre si. Como decorrência destes argumentos apresentados, a forma percebida por outro sentido que não a visão não se trata mais de forma visual, e sim de transposição sensorial, à qual corresponderia uma atividade de conhecimento. Esta forma não pode, portanto, constituir expressão no campo das artes visuais. Fiedler entende que a apreensão – juízo – da beleza da obra de arte estaria desvinculada das associações e do repertório necessários para sua intelecção. A arte versaria sobre si e seus meios, isolando-se como coisa de especialistas, estabelecendo forte vínculo com a autonomia que adquire no período das vanguardas. Quando afirma tais posturas diante do fenômeno, a intenção de Fiedler é que a visão seja exercida sem as relações habituais que esta apresenta naturalmente com outros sentidos e com a realidade objetiva. Em decorrência dessa postura, surge a possibilidade de construir novas representações formadas a partir somente de aspectos visíveis – a consciência passa a ter como material as sensações de luz, cor e outras devidas somente do olho, responsável pela compreensão do objeto percebido.

A ideia de depuração da percepção dos elementos respectivos a cada sentido e despojada das associações que as impressões buscam estabelecer com nossa consciência encontra paralelo nas proposições de Kant feitas em *Crítica do Juízo*, na passagem *Analítica do Belo*. Assim, a exposição de alguns dos conceitos presentes nesta obra se faz necessária para maior compreensão da matriz neokantiana do pensamento de Fiedler. Neste texto, o filósofo alemão situa o juízo do belo na relação do sujeito com o fenômeno e não mais em propriedades intrínsecas ao objeto. O que o juízo de gosto declara não é a beleza do seu objeto como residente neste, mas a relação da apreensão visual deste com o sentimento de prazer.

A manifestação deste sentimento de prazer é a complacência, sobre a qual Kant define três tipos de juízo de gosto, atendo-se à sua natureza em comparação com os sentimentos de prazer e desprazer. A primeira complacência seria sobre o bom, baseada na reflexão sobre o objeto e a posterior verificação da concordância deste com um conceito. Assim, a noção de bom está vinculada a uma causa final, seja pela utilidade, o que apraz como meio, ou por si próprio, uma complacência ligada a

uma ideia de finalidade. Um segundo tipo de complacência é a referente ao agradável que se origina na sensação, naquilo que apraz aos sentidos. A complacência no agradável está ligada ao interesse, pois é o deleite que o objeto produz na sensação do observador que gera a inclinação deste pelo objeto, mesmo quando o último consiste na referência da existência de algo ao estado do observador – sensação. As diferenças entre o agradável e o bom derivam da origem de ambos, pois ao afirmar que algo é bom, uma vez que este conceito expressa a relação entre razão e finalidade, se é levado a perguntar se é bom em si ou como meio, enquanto o que é agradável o é imediatamente. O terceiro tipo de complacência é aquele que se apresenta desinteressado, não estando sujeito às condicionantes da razão – àquilo que é bom – nem às do interesse pelo agradável; este tipo de complacência incide sobre o belo e é chamado por Kant de livre. O objeto da complacência sobre o belo deve se apresentar em forma pura, como por exemplo a sensação como tal, em oposição a ela como referente a outro objeto – um dado empírico sobre este; o belo pode lhe ser atribuído por se tratar da própria forma.

Como condicionantes do juízo de gosto, Kant lança mão de dois conceitos: o de conformidade a fim objetiva, o qual tem como fim o próprio objeto e sua concordância com o seu conceito, este precederia a existência do objeto e se origina de uma operação intelectual; e o de conformidade a fins subjetiva, que é caracterizada pela sua dissociação de conceitos, logo, sem fim, e que se estenderia somente à representação, sem referência ao representado, ao estado de ânimo e à concordância das faculdades do conhecimento gerada por uma causalidade interna, que por seu turno tem sua origem no sentimento de prazer. Essa conformidade a fins, assim como a concordância, se mostra voltada não a um fim específico, mas a um conhecimento universal, daí a validade universal da beleza, o seu princípio regulador. Se o belo é o que apraz sem conceito e se manifesta através da concordância das faculdades de conhecimento, para que haja uma apreensão deste se faz necessária uma conformidade a fins subjetiva, um consenso sobre a beleza do objeto da consciência sem referência àquilo que provocou este estímulo. Assim, o juízo de gosto, quando incide sobre o belo, não pode ser baseado em conceitos e nem ser visto como obtido através do conhecimento.

Quando a complacência em juízo de gosto se mostra condicionada a elementos da atividade empírica, seu objeto não deve ser considerado belo e sim

agradável. No entanto, quando esse objeto da complacência se apresenta de maneira pura, como por exemplo, a própria representação, sem referência a um outro objeto e, por isso, não sendo dado empírico sobre o último, o belo pode lhe ser atribuído. A forma surge como um fim sem conceito, sendo também forma a representação pré-objetiva e, por isso, matéria do juízo de gosto, que tem a possibilidade de uma comunicação universal. Ao definir a forma pura, Kant a exemplifica ao classificar as cores puras, simples, como belas, porém não poderíamos estender essa classificação para as mescladas, pois através da combinação resulta a ausência de um padrão que nos possibilite sua avaliação imediata e sem coerção ao conhecimento, o que as classificaria como um atrativo anexo àquilo que contém o belo. Pelo mesmo caminho, Kant aborda o papel do desenho nas artes visuais, essencial na medida em que comporta o que apraz pela forma e não somente o que deleita pela sensação, servindo de princípio para o juízo de gosto.

À forma pura é atribuído o conceito de beleza livre, caracterizada pelo juízo estético não produzir como informação, devido a sua natureza, nenhum conhecimento sobre o objeto, e sim indicar em sua apreciação a forma conforme a um fim subjetivo na disposição das faculdades de representação. Seu fundamento não é um conceito, mas o sentimento de unidade e concordância dessas faculdades incidindo sobre o objeto. O juízo de uma beleza livre não possui por fundamento o vínculo com qualquer tipo de perfeição, o que impede que essa beleza seja ligada a um ideal, pois a formulação deste, segundo Kant, necessita de uma ideia normal estética que estaria baseada em uma conformidade a fim objetiva. Em suas palavras:

a beleza, para a qual deve ser procurado um ideal, não tem que ser nenhuma beleza vaga, mas uma beleza fixada por um conceito de conformidade a fins objetiva; conseqüentemente não tem que pertencer a nenhum objeto de juízo de gosto puro, mas o de um juízo de gosto em parte intelectualizado. Isto é, seja em que espécie de fundamentos do ajuizamento um ideal deva ocorrer, tem que jazer à sua base alguma ideia da razão segundo conceitos determinados, que determina *a priori* o fim sobre o qual a possibilidade interna do objeto repousa”¹².

Juntamente com o conceito acima exposto e em oposição a este, Kant apresenta o de beleza aderente, o qual pressupõe um conceito sobre o objeto e sua perfeição segundo este na fruição da representação pela qual é dado. A beleza de um objeto da fruição, como um edifício, um cavalo ou um ser humano, não poderia ser

¹² KANT, l op. cit., p. 78.

livre, pois ao incidir sobre o juízo do belo admitiria um conceito do fim que estipula o que a coisa deveria ser, caracterizando uma beleza aderente. Pode-se concluir disto que a ligação do belo com o bom ou com o agradável impediria a formação de um juízo de gosto puro, pois a princípio não conseguiríamos isolar a causa final de um objeto no processo de fruição de sua beleza. Nas palavras do próprio Kant:

a complacência no múltiplo em uma coisa, em referência ao fim interno que determina sua possibilidade, é uma complacência fundada sobre um conceito; a complacência na beleza é, porém, tal que não pressupõe nenhum conceito, mas está ligada imediatamente à representação pela qual o objeto é dado (não pela qual é pensado). Ora, se juízo de gosto a respeito da última complacência é tornado dependente do fim da primeira, enquanto juízo da razão, e assim é limitado, então aquele não é mais um juízo de gosto livre e puro¹³.

Ao limitar as possibilidades de uma beleza ser livre e, consequentemente, estabelecer que esta, quando incide sobre o objeto, apareça ligada a um conceito e, portanto, à razão que identifica o bom ou o agradável, Kant a faz desfrutar da validade universal da razão que origina o conceito de bom. Deste modo, Kant sinaliza para casos em que há uma impossibilidade de dissociação entre beleza e uso, o que apresenta um debate que a *Bauhaus* também irá desenvolver através das duas correntes de pensamento que se unem na escola – *Sichtbarkeit* (puravisualidade) e *Sachlichkeit* (objetividade) – a saber, respectivamente, a ideia de uma beleza livre baseada nos aspectos visuais da representação, representada pelos purovisibilistas e a elaborada por Semper, que articula o uso com o domínio visual.

O ponto de convergência de ambas as correntes, e onde reside a distinção entre o pensamento de Fiedler e Kant, pode ser visto na seguinte afirmação do primeiro: Se se pensa que a arquitetura não está em pé de igualdade com as outras artes porque suas obras têm um propósito e determinação práticos, comete-se um erro, pois uma determinação prática não impede que outras artes permaneçam fiéis à sua vocação puramente artística¹⁴. Nesta passagem, a presença da função não exclui a possibilidade de uma beleza livre não somente para a arquitetura, mas também para as outras artes, abrindo precedente para a *Innerernotwendigkeit* (necessidade interna) que marca a obra de artistas formados no Expressionismo alemão como Paul Klee e Wassily Kandinsky.

¹³ Idem, 76.

¹⁴ FIEDLER, K. op. cit., p. 40.

Assim como Fiedler depura a experiência visual de todo tipo de associação não pertencente ao âmbito visual, ou obtida através da visão, Kant isola a complacência no belo da atividade empírica, onde estas associações ocorreriam, assinalando sua concepção da beleza para além do objeto. Este é o ponto de partida para Fiedler apresentar a produção do belo pelo artista não na natureza de seu motivo, e sim na sua capacidade de controle técnico, a fim de constituir um domínio de expressão do fenômeno com máxima clareza, de modo a não coagir o juízo a nenhum conhecimento do objeto mediante associações. Tal capacidade de ação se impõe durante o processo de plasmação.

Tendo em vista os aspectos acima expostos da teoria de Fiedler, a sua relação com o pensamento de Gropius conduz a determinantes da pedagogia da *Bauhaus* comuns à puravisualidade: a valorização da visão pura como parâmetro de qualidade para as artes aplicadas; a concepção de formas de visualidade vinculados aos recursos técnico-materiais e passíveis de mudança no curso da história; o entendimento da arte como atividade que constitui um domínio de clareza visual e de formação da realidade através do processo de plasmação material.

A ausência de um estilo *Bauhaus* e o fato de a pedagogia da escola não buscar determinado resultado plástico traçam um paralelo com a busca por uma beleza livre, desvinculada de conceitos prévios. Portanto, a pedagogia da escola fundamenta-se em leis e padrões oriundos de seu fazer. Por outro lado, a noção de *standard*, basilar na sua pedagogia, aponta em direção contrária, pois sua definição só é possível mediante a concordância com um conceito e uma ideia normal estética do que deve ser o objeto. Assim, toma corpo na *Bauhaus* o debate entre as belezas livres e aderentes que se desenvolve ao longo do curso e ponto crucial para este estudo.

O problema proposto pela *Bauhaus* em sua formação é restabelecer o contato do mundo da arte com o da produção, industrial no seu caso, questão que já era abordada na Inglaterra em meados do século XIX por William Morris, John Ruskin e Henry Cole. Apesar de não considerar o papel da máquina em associação às artes aplicadas, Morris dá uma grande contribuição para a evolução desse debate ao apontar o artesanato como atividade detentora do denominador capaz de fornecer qualidade estética à produção industrial. A saber, tal denominador consistia nas relações produtivas do artesanato, onde o trabalhador conhecia as possibilidades que as ferramentas e a matéria lhe forneciam, formando um conhecimento integral do

saber fazer. O outro elemento deste denominador se apresenta nas relações trabalhistas constituídas nas corporações de ofícios que permitiam a sistematização do saber e sua transmissão. Esta visão romântica e idílica, por assim dizer, da corporação de ofício medieval terá ampla repercussão, perdurando até meados do século XX. A reformulação do fazer artístico visada por Morris partia da observação de que as bases sociais desse fazer mudaram, e como adaptação a esse novo contexto ele ensaia pela primeira vez a ideia da escola unida ao ateliê. Proposição que se dá quando o ensino das artes ainda estava associado ao modelo de escola de Belas-Artes e da profissão ao Liceu de Artes e Ofícios.

O artesanato inspira Morris, através de um resgate das relações trabalhistas das corporações de ofício da Idade Média, comunidades para as quais o valor artístico residia na atividade em si, no seu bem fazer. A concepção de arte de Morris, como a expressão, pelo homem, de seu prazer no trabalho, impregnando todos os objetos do cotidiano, tornando-se acessível a todos, somada à sua postura de condenação da indústria como meio de produção prejudicial à condição de vida do trabalhador levou-o, desde logo a um impasse. Negando a máquina, não se podia produzir a baixo custo, alijando a grande massa da população do acesso a esses bens e, por conseguinte, da arte.

Cabe a William Morris a primeira contribuição de ordem prática nas artes aplicadas no contexto de uma sociedade industrializada. Morris parte da teoria de J. Ruskin, a qual coloca a máquina como elemento que subtrai ao trabalhador a capacidade de imprimir no produto de seu trabalho a alegria que esse deve lhe proporcionar, ao contrário do que acontecia na produção artesanal. Ruskin postula outra ideia adotada por Morris e que será cara à *Bauhaus*: a arte deve ser um elemento operador de mudanças na sociedade, no caso a industrial, a fim de saná-la. O artesanato passa a ser visto como o modelo produtivo que permitiria a devolução do prazer em sua atividade ao trabalhador e o consequente valor artístico ao objeto produzido, transformado em indutor da arte e suas mudanças na sociedade.

A valorização do artesanato defendida por Morris e Ruskin decorre da crítica incipiente ao capitalismo feita pelo grupo artístico dos pré-rafaelitas que, segundo Argan, buscavam "recuperar por meio da arte a eticidade e religiosidade intrínsecas do trabalho"¹⁵. No romantismo alemão – cujos traços persistiram no Expressionismo que

¹⁵ ARGAN, G. C. *Walter Gropius e a Bauhaus*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2005, p. 176.

fomentou a *Bauhaus* – isto encontra equivalência na constante luta entre o homem e a natureza, no trabalho de transformação da última a serviço da humanidade. Tal abordagem pode ser exemplificada na transformação da madeira em um objeto utilitário, encarado como processo universal da matéria ao espírito. Nele, a espiritualidade do trabalho se mostra de modo objetivo na produção de utensílios que, dotados de beleza e funcionalidade, melhoram a condição do homem.

A idealização da atividade artesanal e das relações sociais de uma corporação de ofício abre caminho para que a experiência estética resida na práxis, o que permite a valorização artística desta atividade, mesmo na produção de objetos utilitários. A intenção de revitalizar o artesanato é uma reação à “tecnificação” e industrialização do mundo, que leva a uma perda da sensibilidade formal por parte do produtor e do consumidor, dando margem para a produção de objetos de baixa qualidade. A espiritualidade do artesanato é destruída tanto pela produção industrial, como por uma crise interna da arte que tem sua origem na concepção acadêmica que coloca como propósito artístico a criação do belo. Partindo de suas formulações e atividade artística, e tendo como base o trabalho colaborativo de uma corporação de ofício, Morris agrega em seu entorno diversos artistas como pintores, gráficos e arquitetos, os quais constituirão o movimento *Arts and Crafts*, ideal retomado na *Bauhaus*.

É de Henry Cole uma das tentativas pioneiras de ordem pedagógica que aborda a relação entre arte e produção industrial, com a intenção de imprimir qualidade estética a última. Cole é um funcionário público que ocupa o cargo de superintendente geral do departamento de artes aplicadas no *Royal College of Art* em Souht Kensington, onde se desenvolvem inúmeras instituições educacionais e culturais, sob encargos do príncipe Albert. O papel de Cole no desenvolvimento da instituição citada como escola superior de desenho industrial é crucial. Sua postura é caracterizada por uma adoção irrestrita da máquina, exaltada em todas as suas potencialidades, principalmente no que se refere à produção em larga escala e do desenvolvimento de tipos adequados à indústria.

As atividades de Cole ainda se estendem à publicação do *Journal of Design and Manufactures*, onde dá prosseguimento no campo das artes aplicadas aos argumentos funcionalistas de A. W. Pugin, influente também no *Arts and Crafts*. Seus postulados para a arquitetura são desenvolvidos em sua obra *The Principles of Pointed or Christian Architecture*, de 1841: “Não deve haver aspectos de um prédio

que não sejam necessários em termos de convivência, construção e propriedade (...) O menor detalhe deve (...) servir a um propósito, e a própria construção deve variar de acordo com o material empregado”¹⁶.

Em torno desse jornal e da figura de Cole, reúne-se um grupo que posteriormente será organizador de diversas exposições de alcance nacional de produtos industriais em 1847, 1848 e 1849, culminando, em 1851, na grande exposição internacional, que toma lugar no Palácio de Cristal de Joseph Paxton, no Hyde Park. No entanto, Cole não atinge resultados práticos significativos, mesmo se arriscando no projeto de objetos, pelos quais foi premiado. Não possuía formação artística e sua contribuição se restringe à definição de diretrizes gerais, quando propõe, pela primeira vez, uma associação entre máquina e artes na produção de objetos utilitários. Defende o desenvolvimento de tipos que regulassem e dessem parâmetros para a produção industrial, tudo isso vinculado a uma reforma do sistema pedagógico das artes aplicadas na Inglaterra.

O debate que se desenvolvia na Inglaterra desde as figuras de Pugin e Cole até Morris será levado para a Alemanha por Hermann Muthesius. Arquiteto de formação, ele fora adido cultural da embaixada alemã em Londres e um dos fundadores da *Werkbund*, posteriormente. Muthesius observa os resultados alcançados anos antes pelo movimento *Arts and Crafts* e pela *Escola de Glasgow*, de C. R. Mackintosh. Em 1904, volta para Alemanha onde se estabelece como arquiteto e inicia uma intensa atividade no campo cultural, divulgando as ideias desenvolvidas na Inglaterra, principalmente em seu livro *Das Englische Haus*. Essa primazia da Inglaterra relativa às questões abordadas pela *Bauhaus* tem sua contrapartida na perda de qualidade dos produtos decorrente da revolução industrial.

Aqui vale algumas colocações sobre esse contexto de formação da *Werkbund*. A sociedade alemã no final do século XIX passa por uma transição rápida de modelos e instituições mais fortemente ligados ao passado para seus correspondentes modernos, vinculados à sociedade industrial. De forma abrupta, é permitido que cargos determinantes surgidos com essa sociedade industrial sejam ocupados por indivíduos com nova mentalidade, formados no bojo destas transformações, ao invés da reiteração de elementos conservadores, originados das instituições pré-estabelecidas. A *Deutscher Werkbund* figura entre essas novas organizações

¹⁶ PUGIN, A. W. *The Principles of Pointed or Christian Architecture*. Edimburgo: John Grant, 1895, p.1.

dominadas por pensamentos modernos que, no seu caso, ansiavam por um programa amplo de industrialização em escala nacional. Podemos dizer que a *Werkbund* é um dos resultados da intenção iniciada no processo de unificação alemã, guiado pela busca do *ethos* nacional popular, de unidade cultural e mesmo espiritual do povo alemão. A este processo denominou-se *Kulturkampf*, que é, segundo Argan, o “sistema cultural que faz convergirem todas as forças para o desenvolvimento de uma poderosa tecnologia industrial”¹⁷. Esta reorientação da tradição em função de uma sociedade industrial leva a uma concepção germânica da arte. Esta é baseada nos procedimentos operacionais e, portanto, contraposta à filosofia do belo predominante.

Em 1907, juntamente com outras personalidades proeminentes no meio cultural, como artistas e industriais, Muthesius funda a *Deutsche Werkbund*. Uma instituição que se caracterizaria como um esforço nacional para dotar de qualidade a produção industrial alemã, com a finalidade de torná-la competitiva frente à inglesa. A questão abordada por Morris é reformulada pela *Werkbund* no contexto da *Kulturkampf*. Seu desdobramento é a valorização da tradição dos povos germânicos de artesãos sábios e habilidosos, baseada na concepção do embate entre o homem e a natureza, que tem como reflexo produtivo a relação entre o espírito e a matéria.

O artesanato é reafirmado como modelo capaz de fornecer os procedimentos necessários não só à produção de objetos de apurada qualidade estética, como também ao desenvolvimento de uma nova pedagogia das artes aplicadas. Ambos seriam calcados na relação de conhecimento da matéria, dos seus processos de transformação e de domínio do conhecimento acumulado na depuração da forma de um determinado tipo, adequado ao uso. É clara a oposição ao historicismo, que forçava formas pré-estabelecidas aos novos materiais e técnicas. A clarificação formal aplicada ao tipo abre margem para a discussão da padronização, sendo um dos pontos de maior polêmica interna na *Werkbund* e também uma de suas maiores contribuições ao debate das artes aplicadas. Duas posturas dividem a *Werkbund*, personificadas nas figuras de Henry Van de Velde e H. Muthesius, com o primeiro apresentando a adoção de tipos, a standardização, como elemento nocivo à criação artística e o segundo afirmando-a como condição inerente à indústria e à arte. Assim, prevalece internamente a opção pelo desenvolvimento de tipos-padrão. No entanto, essa escolha não se mostra sistematizada quanto ao ensino de uma geração capaz de

¹⁷ ARGAN, G. C. op. cit., 168.

desenvolver tais tipos e nem quanto ao que caracterizaria a qualidade formal e produtiva destes objetos. É este o passo que Gropius dará na *Bauhaus*, com base em sua formação no ambiente da *Werkbund* e dentro do estúdio de P. Behrens. Neste ponto, a puravisualidade surge como teoria capaz de permitir uma compreensão estética do fazer artístico aplicável ao artesanato, ao atrelar resultado formal e técnica – sem excluir a função –, relação definidora do sistema de valores do último. Acepção esta que possibilita a transposição para a produção industrial dos valores obtidos através da análise da atividade artesanal.

O manifesto de fundação da *Bauhaus* – ilustrado por L. Feininger com a “catedral do futuro” – assevera a equidade entre pintura, escultura e arquitetura, originária de uma concepção do fazer e da fruição das artes que prima por leis comuns a todas elas. Isto visa constituir o mesmo princípio regulador para todas as artes, o que corresponde ao ideário da *Bauhaus* e também de Gropius acerca das corporações de ofício. Essa situação de igualdade é estendida às artes aplicadas, e à arquitetura caberia a função de uni-las em sua realização. Este intento tem por modelo as *Bauhütte* – associações contemporâneas às corporações de ofício medievais, porém que se distinguem destas ao abarcarem tanto mestres quanto aprendizes de diversas técnicas, e responsáveis pela construção de catedrais e outras grandes obras. A arquitetura seria a expressão da união de seus trabalhos e desta organização interna diferenciada, pois permitia a formação em uma das diversas especialidades relacionadas à construção, como arquiteto, escultor, etc. Este é, especificamente, o modelo adotado por Gropius como inspiração para a *Bauhaus*.

Deste modo, esta organização social é assimilada pela *Bauhaus* e seu reflexo é o *Gesamtkunstwerk*, no qual cada profissão contribuiria para um todo, no qual as criações artísticas individuais seriam potencializadas na orientação pelos mesmos preceitos. A obra de arte total seria sempre um trabalho coletivo tal como na Idade Média, em que não haveria uma independência das artes constituintes de uma catedral, cuja definição se daria sempre em relação ao todo. Esta ideia de condensar sob a arquitetura todas as artes visuais só é possível se estabelecido um princípio regulador comum a estas, que exceda o valor simbólico das artes figurativas e possa ser atribuído também às artes aplicadas.

No contexto da reformulação do ensino artístico iniciada na segunda metade do século XIX e que segue nas primeiras décadas do século XX, é latente a intenção

de libertar a arte das academias e de conviver com os trabalhos criativos das escolas de artes e ofícios. Procura-se estabelecer a igualdade e a recíproca contribuição entre as artes, como oposição ao ensino acadêmico que vigorava então. Este era responsável pela distinção entre belas-artes e artes aplicadas e, voltado para a formação do gênio, privilegiava a exceção. A *Bauhaus* se volta para a regra e para o universal – para a média e a norma. Assim, propõe um ensino que possibilite ao aluno a apreensão de um conhecimento teórico e instrumental necessário para o desenvolvimento de qualquer atividade produtiva e criativa com o mínimo de excelência. Sua formação intenta prover o que há de comum e objetivo na arte. A *Bauhaus* aposta na média e não na exceção, daí a necessidade de valores impessoais, encontrados em uma visão pura e no próprio fazer artístico. Esta base serviria tanto para a grande massa de trabalhadores do campo criativo, quanto para aqueles que se constituiriam artistas, arquitetos ou designers. Porém, o artesanato se mostra como uma atividade onde o conhecimento do fazer e da matéria é crucial para a qualidade formal, servindo, portanto, de modelo pedagógico.

A abordagem elaborada por Gropius encontra correspondência em dois pensadores, Semper e Riegl, quanto às suas definições do papel que a matéria e a técnica desempenham na obtenção do valor artístico de determinado objeto. A partir de ambos, Gropius elabora sua concepção do lugar da técnica, enfatizando que a produção industrial carecia de transformação para integrar em seu processo a qualidade artística. Por sua vez, os artistas estavam isolados em virtude das formulações das Academias de Belas-Artes. Assim, Gropius volta seu olhar para o artesanato como o meio de produção que conseguia realizar a integração entre forma e técnica. Este passa a ser visto como uma atividade de saber acumulado, produtora de uma forma depurada coletivamente ao longo do tempo, resultado de um processo de clarificação formal, orientado por certos valores de apreensão coletiva, constituintes da forma de visão de um dado período. O *Kunstwollen* (desejo de forma), conceito desenvolvido por Riegl, seria expressão de valores que dariam sentido e intenção à obra de arte. Estes seriam referentes à experiência estética do observador e do artista, e moveriam o artista durante o processo de plasmação contra os limites representados pela técnica e a matéria, definidos por Riegl como o coeficiente de atrito da arte. Tais valores e sentidos são o resultado de determinado momento histórico e, por isso, seriam variáveis ao longo do tempo.

Na *Bauhaus* de Gropius esta apropriação do artesanato estende a experiência estética para o próprio artesão e restabelece a arte na atividade produtiva com o intuito de atribuir-lhe qualidade estética no contexto industrial. O artesão, como agente desse processo, concentra em si uma série de qualificações que lhe permitem a primazia em sua atividade: ele controla a ferramenta como instrumento de sua vontade sobre a matéria, em virtude de uma forma a ser atingida tendo em vista determinada função; tem domínio e conhecimento de todas as sucessivas fases da produção, assim como de seu encadeamento lógico, enquanto atividade que se reflete no desenvolvimento ulterior; tem conhecimento prévio prático e acumulativo sobre a matéria; em suma, ele possui visão e domínio de todo o processo de produção, o que lhe permite atuar de maneira meticulosa em cada etapa, chegando ao controle da comercialização do objeto.

A busca por uma pedagogia artística que se apoie nos meios da arte e não no seu resultado formal e representativo abre caminho para comparações com a puravisualidade e, principalmente, com seu conceito de plasmação artística e a valorização do artesanato como atividade baseada no domínio técnico. Como afirma Gropius, “a arte situa-se além de todo e qualquer método; em si ela não é ensinável; o artesanato, ao contrário, sim”¹⁸. A puravisualidade entra nesta intenção pedagógica da *Bauhaus* pela senda inaugurada por Riegl, quando este a utiliza como modelo de análise formal do artesanato e, assim, o equipara às artes ditas livres e superiores. A teoria de Fiedler, contando com seus desenvolvimentos posteriores, realiza a união das artes visuais, pois as destitui do primado acadêmico da imitação ou da representação. O que produz uma tábula rasa e comum para a análise das obras de arte de qualquer período e sua equiparação independente do contexto de sua criação. Por outro lado, os desdobramentos da puravisualidade em Riegl, operam a elevação de status do artesanato ao criar um modelo de apreciação da sua produção que não se baseia estritamente na funcionalidade do objeto, assemelhando-se à análise de uma obra de arte livre, nos moldes colocados por Fiedler.

Argan, em sua obra *Walter Gropius e a Bauhaus*, concilia a postura de Gropius com a concepção da Escola de História da Arte de Viena, desenvolvida principalmente por Riegl. Em *Indústria Artística Tardo-romana*, ele admite o artesanato como uma atividade perceptiva que se realiza plenamente no fazer, sendo analisada enquanto

¹⁸ GROPIUS, W. *Bauhaus Novarquitetura*. São Paulo: Perspectiva, 1997, p.73.

processo de plasmação e de acúmulo de saber sob determinada forma. Nas palavras de Argan, o artesanato “é a expressão de um sentimento de realidade que só se adquire fazendo”¹⁹. A forma passa a ser vista como o produto de um fazer, somente sendo possível encontrar nele os princípios que constituem a ambos. Isto abre perspectivas para que, no novo contexto que se apresenta, esses esquemas sejam procurados no fazer através da máquina. Para Argan: “A indústria fornecerá à sociedade a arte que os artesãos já não poderão produzir; mas não poderá limitar-se a multiplicar em série os tipos criados pelo artesanato, e deverá criar tipos especiais para a produção mecânica”²⁰. A análise de Argan toma por referência o pensamento de Riegl e nos mostra sua proximidade com Fiedler, pois ao afirmar que novos tipos devem ser desenvolvidos em consonância com a indústria, ele introduz as condicionantes históricas na determinação dos valores da produção artística.

Riegl desenvolve uma série de estudos sobre o artesanato, como nas obras *Problemas de Estilo e Indústria Artística Tardo-romana*, em que a teoria da puravisualidade é utilizada como método de análise desta atividade. O artesanato é considerado a partir do processo de plasmação apresentado na teoria de Fiedler, com seu resultado formal decorrente das condicionantes inerentes a este processo. Assim, os aspectos materiais e técnicos são incluídos em sua análise, porém Riegl faz uma ressalva quanto às abordagens semelhantes desenvolvidas a partir dos escritos de Semper. Se Semper faz uma análise materialista da arte na qual a compreensão de determinada forma artística só é possível através da consideração da matéria e da técnica empregadas, os seus seguidores, definidos por Riegl como semperianos, colocam o resultado formal como um produto exclusivo de tais fatores. Riegl aceita as colocações de Semper, no entanto refuta seu desenvolvimento estreito, realizado posteriormente, com um argumento que parece considerar outras colocações de Semper, também contidas na sua teoria do estilo. Riegl constrói sua argumentação contra os semperianos afirmando que o impulso primordial que dá origem a atividade artística não está baseado na condicionante técnico-material. Afirma haver no homem uma vontade artística e um desejo criativo imanente, que o leva a desenvolver as técnicas necessárias para a sua realização. A crítica de Riegl à teoria iniciada por Semper, apesar de considerá-la como um grande progresso frente aos vagos conceitos da época romântica, incide sobre o viés materialista que ainda possui.

¹⁹ ARGAN, G. C. op. cit., 31.

²⁰ Idem, p. 35.

Próprio daquele momento histórico, é devido em parte por Semper buscar explicações para suas postulações na natureza, a fim de encontrar justificativas que as corroborem e que validem a arte.

Ao partir de sua análise purovisibilista do artesanato, Riegl apresenta o conceito de *Kunstwollen*, a vontade artística, desenvolvido a partir da teoria de Fiedler. Segundo o autor de Viena, o *Kunstwollen* se afirmaria contra os aspectos determinantes da matéria, da técnica e do objeto de utilidade, apresentados como aspectos repressivos à arte. Para o autor: “vê-se na obra de arte o resultado de um *Kunstwollen* determinado e consciente de seu objetivo lutando contra o objeto utilitário, a matéria e a técnica. A esses três fatores... se dá uma carga negativa...são o coeficiente de atrito do resultado global da obra de arte”²¹. Assim, a vontade artística existe na intenção e no sentido que o artista atribui à sua obra, que são referentes à experiência estética do observador coordenada à visão de determinada época.

Para Riegl, o *Kunstwollen* se expressaria mais livremente nas artes não figurativas, pois estas, ao não terem que representar algo, maior expressão dariam a este conceito. Os elementos da representação presentes nas artes figurativas tenderiam a desviar o artista para significados extra-artísticos. Assim, estariam em concorrência com uma apreensão estritamente visual da obra de arte, não mais considerada sob aspectos de forma e cor no espaço. Esse valor expressivo relativo ao *Kunstwollen* atribuído por Riegl às artes não figurativas, faz com que a separação entre artes maiores e menores comece a ser dissolvida no âmbito da historiografia e da crítica de arte, em estreita relação com a valorização do artesanato pelo Expressionismo. Ao modelo historiográfico vigente, no qual a obra de arte não é analisada em relação aos princípios formais de sua época e, portanto, não coincidentes com as de sua produção, Riegl contrapõe um novo posicionamento. A partir da teoria purovisibilista e do conceito de *Kunstwollen*, propõe que estes princípios sejam identificados no presente segundo categorias atuais. No entanto, estas incidiriam sobre outros elementos da sociedade analisada, a fim de identificar estes princípios formais desvinculados da representação. Com esta proposição, Riegl desmonta a ideia de períodos de decadência e progresso na história da arte, o que acaba por abrir certa relativização do processo historiográfico. O historiador também passa a exercer sua função influenciado pelos preceitos de seus contemporâneos,

²¹ RIEGL, A. *Problemas de Estilo*. Barcelona: Gustavo Gilli. 1980, p. 18.

porém consciente disto. Assim, cria-se a necessidade da história da arte ser constantemente revista e reescrita, com a finalidade de se produzir uma visão unitária condizente com o período em que se encontra. A influência de tal concepção dentro da *Bauhaus* pode ser entendida através da menção, feita por Gropius, a um exercício desenvolvido no curso da escola, sobre o quadro *O Grande Inquisidor de El Greco*, desenvolvido por alunos dentro de uma disciplina sob a orientação de Itten, citado por Gropius em *Bauhaus: Novarquitetura*. Neste, a pintura acadêmica é analisada não mais sob valores simbólicos e representativos, e sim sob seus aspectos colorísticos e formais estritos, desprovidos de qualquer correspondência simbólica. Tal mudança dos conceitos historiográficos proposta por Riegl encontra sua base no desenvolvimento do princípio purovisibilista de que os elementos da visão constituem a essência das linguagens artísticas visuais.

O modelo que a *Bauhaus* propõe ser tem claros reflexos na maneira como a história da arte se apresenta na escola. Ao contrário do pensamento comum, o curso da *Bauhaus* não era desprovido de uma abordagem da arte antiga. Isso pode ser observado, em uma descrição sucinta feita por Gropius do par teoria-técnica na estruturação do curso “completado por estudos em todos ramos da arte (tanto antiga quanto moderna)”²². Porém, a história da arte desenvolvida dentro da *Bauhaus* era baseada em modelos diversos dos vigentes na Academia, que levaram a última aos historicismos. A arte precedente era estudada através de um modelo semelhante ao derivado das análises purovisibilistas de Riegl e Wölfflin. Nele, a antiguidade deveria ser entendida sob a chave de estudo baseada na forma, na cor, no espaço e ter sua história escrita de acordo com as formas de visão e vontades artísticas. A abordagem histórica feita pela *Bauhaus* pautou-se pelo conceito de forma de visão, tanto no sentido de ler o passado em cotejo com as condicionantes do presente, no qual se entende e se admite que o olhar direcionado ao passado se apresenta condicionado pelas possibilidades do presente, quanto na intenção de compreender quais elementos constituíram e condicionaram as formas de visão das épocas passadas. É o que mostra a seguinte passagem: “os estudos históricos... auxiliarão os estudantes mais maduros a analisar a origem das obras-primas do passado e mostrar-lhes-ão

²² GROPIUS, W. *The New Architecture and The Bauhaus*. Londres: Faber and Faber, 1935, p. 67.

como a concepção arquitetônica dos períodos anteriores... resultou de sua religião, de sua situação social e de seus meios de criação”²³.

Lembrando como Riegl adverte da relatividade dos juízos de uma historiografia da arte, é patente a semelhança entre o modo como Gropius se apropria da história da arte e o conceito de intenção artística historicamente determinada pelas de formas de visão. Nesta concepção da história há uma clara aproximação entre as categorias utilizadas e a postura da ciência moderna, que considerava a relatividade do observador e a imprecisão dos fenômenos decorrentes da capacidade dos instrumentos de medição e observação. A correspondência entre a física moderna e o modelo historiográfico da *Bauhaus* – semelhante ao desenvolvido por Wölfflin – está no reconhecimento do grau das limitações inerentes aos instrumentos de análise utilizados. No caso da historiografia, isto se refere à condição do observador e os recursos a seu dispor como determinantes. Esta consideração do fenômeno segundo as possibilidades de objetivação da relação sujeito e objeto, remete a um problema proposto por Kant e que volta ao debate no início do século XX graças à física moderna, referente ao limite de nossa percepção sensorial da natureza em determinar um processo objetivo independente do observador, de alcançar “a coisa em si”.

Riegl apresenta a ciência, a despeito de suas aparentes independência e objetividade, como um bom objeto a ser investigado a fim de identificar a propensão espiritual de uma época e, logo, os elementos de sua vontade artística. Através dela, o olhar estaria desvinculado do vício com que o crítico de arte vê o tema. Esta abordagem será necessária mais adiante a fim de entender a explícita relação que a *Bauhaus* apresenta com a ciência, seja inerente ao fato de ter a indústria como tema, seja nos escritos de seus professores.

A *Bauhaus* é o ponto de convergência e equilíbrio de correntes aparentemente contrárias, como o ideal de artesanato medieval e o Expressionismo alemão tardio. Posteriormente, o último cede lugar para uma postura mais próxima do Construtivismo, identificada através da ideia de um programa “de criação da forma, dirigida à objetividade e funcionalidade, tendo em vista as exigências e possibilidades da técnica e indústria modernas”²⁴. Assim, Gropius, em seu artigo *Idee und Aufbau des Staatlichen Bauhauses*, cita como seus predecessores intelectuais aqueles que de algum modo, de forma consciente, buscaram e encontraram os primeiros caminhos na

²³ GROPIUS, Walter. op. cit., p. 3.

²⁴ WICK, R. *Pedagogia da Bauhaus*. São Paulo: Martins Fontes, 1989, p. 13.

reconciliação entre o mundo do trabalho e o artista criador. Recolocando em novos termos a questão histórica entre arte e artesanato, e entre arte e indústria, ou seja, arte e produção. Entre eles são citados Henry van de Velde e W. Morris. Essa intenção de incorporar as técnicas industriais às artes aplicadas, com a finalidade de requalificar os produtos, pode ser verificada ao analisarmos os escritos de Walter Gropius sobre a formação da *Bauhaus*. Em *Bauhaus: Novarquitectura* ela é evidenciada no trecho: “isso significa o desenvolvimento de objetos e construções projetados expressamente para a produção industrial. Nosso alvo era o de eliminar as desvantagens da máquina sem sacrificar nenhuma de suas vantagens reais”²⁵. Essa postura diante da técnica industrial, enquanto elemento positivo inserido na produção, aproxima Gropius de H. Cole e de H. Muthesius, e assinala qual o posicionamento tomado no debate interno da *Werkbund*.

A *Werkbund* não só introduz as discussões do *Arts and Crafts* na Alemanha como as reformula ao vinculá-las à tradição alemã através do conceito de *Sachlichkeit*, definido por Argan como “correspondência exata e calculada entre a coisa e a função, entre a forma e o uso”²⁶. Esta concepção artística, que baliza as atividades da *Werkbund*, repõe no campo prático e de maneira sistemática e pragmática questões já abordadas por Kant no século XVIII e mencionadas anteriormente, sobretudo a dualidade entre beleza aderente e beleza livre. A ideia da *Sachlichkeit* enseja, pela primeira vez no contexto da produção industrial, uma indagação sobre quais as formas da relação entre beleza, qualidade e função, o que nos remete, guardadas as distâncias, aos problemas anteriormente indicados por Kant. Pois uma forma funcional seria depurada por gerações, acabando por constituir um *standard* para a solução daquele problema, equivalente à ideia normal da estética kantiana e, portanto, vinculada ao conceito de bom, devido a sua concordância com uma finalidade.

A intenção de acabar com a distinção entre arte e artesanato, através da consideração de ambos como atividades baseadas nos mesmos princípios reguladores, tem uma origem romântica. Entretanto, estes princípios ainda não estavam definidos do modo como a *Bauhaus* os utilizaria. Semper introduz esse debate na Alemanha ao propor a organização de galerias, as quais constituiriam os futuros museus de artes e ofícios, para um exercício pedagógico de melhora do bom

²⁵ GROPIUS, op. cit., p. 12.

²⁶ ARGAN, G. C. op. cit., p. 36.

gosto popular, tanto de consumidores quanto de produtores. Nestas galerias seriam expostos trabalhos nas áreas de cerâmica, têxtil, madeira e pedra, tendo em vista a coordenação de tais campos do artesanato, sob a égide da arquitetura. Juntamente com essa proposta, Semper afirmava a necessidade da substituição das escolas de desenho de então por um modelo que abarcasse oficinas em seu sistema pedagógico. Os escritos de Semper podem ser olhados como uma das primeiras tentativas modernas de racionalizar as causas das transformações estilísticas ao longo da história. Como argumento para tanto, Semper formula a proposição de que a conformidade com o fim é o princípio fundamental de todo construir.

Questão de grande vulto no debate da *Bauhaus*, a standardização também é desenvolvida por Semper em seus textos, através de uma analogia das formas encontradas na natureza – repetidas com variações de escala e de predominância de umas sobre as outras – com as formas nas quais as artes aplicadas se baseiam, o que nos mostra o seguinte trecho de *Science, Industry and Art*: “as artes aplicadas são baseadas em certas formas protótipos – *Urformen* – condicionadas por uma ideia primordial, a qual sempre reaparece e se desenvolve por infinitas variações condicionada por circunstâncias determinantes mais específicas”²⁷.

Essa forma básica, “prototípica”, é, segundo Semper, a expressão de uma ideia daquilo que o objeto viria a ser, sendo modificada quando imposta a um material, de acordo com a sua natureza, a técnica e as ferramentas adotadas. O conceito de tipo primordial permite uma redução do objeto à sua condição básica, despojado dos motivos decorativos. Esta redução tem como objetivo reforçar sua função, de acordo com a origem deste mesmo tipo e, assim, torná-la mais evidente. Semper desenvolve essa teoria a partir dos elementos constitutivos da arquitetura, presentes desde as primeiras construções. Utiliza como exemplo a ornamentação de paredes, que encontra suas origens na tapeçaria mural, empregada como meio de divisão de ambientes nas construções antigas. A permanência da ornamentação com motivos típicos da tapeçaria, quando da troca desta para a pedra ou alvenaria, evidencia a origem deste elemento da arquitetura, que na sua condição original tinha a função de reforçar a ideia de um plano organizador do espaço. Esse raciocínio de Semper se aproxima de uma intenção incipiente de standardização quando o autor o exemplifica nos produtos da construção civil nos Estados Unidos, os quais não suscitam

²⁷ SEMPER, G. *The Four Elements of Architecture and Other Writings*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989, p. 136.

associações além daquelas oriundas de suas funções e materiais, com sua aplicação possível em diversas condições, como o modelo a ser adotado pela produção das artes aplicadas em um contexto industrial.

Semper concebe técnica e matéria como determinantes do resultado formal da atividade artística, quando analisa as razões pelas quais os antigos as empregavam de acordo com a finalidade e disponibilidade de recursos. Assim, define quatro elementos fundamentais da arquitetura, a saber: a fogueira, a cobertura, a divisão do espaço interno e o embasamento, e afirma que as técnicas construtivas desenvolvidas pelo homem também poderiam ser agrupadas segundo essa divisão funcional. Sua intenção ao elaborar esses conceitos é formular uma abordagem que permita entender a concepção do objeto arquitetônico, e que seja adequada à análise da produção de qualquer época. Essa redução do objeto arquitetônico a elementos tão primitivos denota um caráter funcionalista e evolutivo da abordagem de Semper. O valor de cada um desses elementos só existe devido à conformidade a um fim específico, princípio fundamental de todo o construir. A própria ornamentação surge como um meio de sublinhar a funcionalidade do objeto.

Apesar das inúmeras qualidades possibilitadas pelo processo artesanal, a indústria, sua sucessora histórica, é valorizada em detrimento do primeiro pelos progressos que franqueia à produção. Porém, à evolução material não corresponde um progresso artístico – constatação também feita por Semper em *Wissenschaft, Industrie und Kunst* e fundamental na compreensão dos limites de sua obra teórica. Gropius tenta conceber uma transição entre esses dois modelos de produção no âmbito das artes aplicadas.

As questões que surgem no processo de transição entre uma pedagogia vinculada ao artesanato e uma propriamente industrial, constituem o objeto central dos estudos de Gropius sobre a pedagogia das artes aplicadas e a possibilidade de um denominador comum. Ele entende esta pesquisa como o que de fato pode ser ensinado acerca da arte, que são seus meios. Gropius busca condicionantes de qualidade formal intrínsecas ao processo produtivo e válidas universalmente:

Se fosse possível conseguir uma base conjunta para a configuração e compreensão da forma, isto é, se pudéssemos extrair um denominador comum dos fatos objetivos, livre de interpretações individuais, ele poderia valer como chave para todo tipo de projeto (...) a impressão sensorial parte de nós mesmos e não do objeto que vemos. Só depois de compreendermos a

natureza do que vemos, saberemos mais acerca dos possíveis efeitos da configuração artística sobre o nosso sentir e pensar²⁸.

Na tentativa de definir esse denominador comum, Gropius utiliza a expressão *chave óptica*, em analogia à chave ou clave musical, o que pode ser entendido como aquilo que dita os parâmetros do que se pretende desenvolver e que supera o caráter natural dos dados sensoriais. Nesta passagem, o fazer – projetar – aparece intrínseco à visualidade. Se a intenção é procurar estes parâmetros nesta correlação contida no ato visual, como afirma Gropius, há uma evidente aproximação à escola neo-kantiana da puravisualidade. Ao atribuir a origem do ato perceptivo ao observador e à sua relação com o fenômeno, esta matriz de pensamento o reduz àquilo que é apreendido pelo olho, livre de associações que acabariam por imprimir um caráter pessoal ao fenômeno. A passagem de Gropius que segue nos mostra este alinhamento: “a linguagem visual proporcionará o fundamento impessoal como um requisito anterior à compreensão geral; um sistema-chave de projeto servirá de controle dentro da atividade criadora do projeto”²⁹.

Gropius busca por um elemento ordenador, tanto da fruição quanto do processo de criação artística, que tenha uma validade impessoal para todas as artes visuais. Portanto, que viesse a constituir um saber sobre a produção da forma possível de ser transmitido universalmente e, logo, passível de ser utilizado pedagogicamente. O estudo em função de estabelecer estes princípios surge da necessidade de readequação da esfera artística aos outros campos da vida que se encontravam em franco progresso, ou seja, há em Gropius uma intenção de agir diretamente sobre a forma de visão ao elaborar uma arte correspondente a este progresso. Dicotomia similar Semper encontrara na feira mundial, onde somente os objetos desprovidos de uma intenção artística com vistas ao belo apresentavam qualidade estética. Assim, esboçava-se uma nova ordem visual, associada ao desempenho da função e apreciada sob uma chave regida pela depuração formal e pela articulação das partes com o todo. Aqui, a elaboração – o desenho – destas com vistas à produção industrial lhes imprime a ordem necessária para se articularem, conferindo a estas peças a condição de tipos industriais.

A pesquisa por parte de Gropius por uma chave comum e reguladora da fruição e concepção artística, que forneça parâmetros impessoais e objetivos para

²⁸ GROPIUS, op. cit., p. 45.

²⁹ Idem, p. 13.

essas atividades, deve ser entendida como uma tentativa de colocar o observador e o artista em uma condição de isonomia. A construção deste raciocínio o leva ao Abstracionismo, como arte que se baseia somente sobre seus próprios elementos, desprovida de narrativa e de conteúdo literário. Assim, a organização da matéria, portanto do espaço, ocorre somente a partir somente de critérios de forma e cor. Ao definir os elementos próprios à esfera artística, de modo que esta seja válida para todas as artes visuais e para todos os indivíduos, Gropius inclui o espaço, além da cor e da forma já definidos por Fiedler. Essa inclusão não é estranha à puravisualidade pois em uma formulação posterior a Fiedler, feita por Hildebrand, o espaço é entendido como elemento intrínseco à visualidade das coisas. Ele é configurado pelo movimento do observador, que situado no tempo e no espaço, afirma o valor da terceira dimensão na fruição e criação da arte, constituindo a *promenade* no caso da arquitetura.

Quando Gropius adota cor, forma e espaço como os meios expressivos das artes visuais, à semelhança da puravisualidade, sua intenção é estabelecer os elementos que comporiam sua chave óptica, juntamente com suas possibilidades de manipulação em vista da clarificação formal. Visa formar as bases de uma arte originada de uma forma de visão em condição de mudança, a fim de que estes novos elementos restabelecessem a comunicação entre as esferas artísticas, a vida cotidiana e a produção. A ideia é fornecer parâmetros dentro dos quais a criatividade possa se desenvolver, como ocorreu em outros momentos na história da arte. A definição destes elementos expressivos feita por Gropius é, de certo modo, análoga à ideia de chave musical, reafirmada na seguinte passagem do diretor da *Bauhaus*: “Um compositor ainda usa uma chave musical para tornar compreensível a todos a sua composição. As maiores obras musicais foram compostas dentro de uma escala musical limitada por doze notas apenas”³⁰. Disto, conclui-se que Gropius busca parâmetros comuns para o desenvolvimento e compreensão da atividade artística. Assim como na música ocidental, a escala cromática está acessível a todos, e estes princípios buscados por Gropius deveriam se apresentar universalmente no fazer das artes visuais.

Como integrante das vanguardas modernas, Gropius percebe a rápida reformulação que a sociedade europeia passava no início do século XX. Partindo

³⁰ Idem, p. 12.

desta percepção, compara a compreensão de um quadro representando a Madona pela sociedade medieval. Neste contexto, o conteúdo de tal pintura é amplamente acessível devido ao fato da comunidade compartilhar os mesmos valores sociais e religiosos. Fato este que não ocorre no início do século XX, onde a fragmentação do mundo sob o impacto da ciência moderna faz com que a arte não constitua mais uma totalidade orgânica. Frente à multiplicidade de linguagens técnicas e especializadas, há uma dissociação entre arte e sociedade que limita a compreensão da primeira pela segunda. Este dado é colocado como evidência da formulação de um novo modelo de arte, ainda não apreensível amplamente, pois se encontrava em elaboração através do posicionamento dos artistas frente à reformulação dos valores da sociedade, correspondente a uma nova visão de mundo. Para Gropius:

estamos vivendo entre duas civilizações: uma já se desintegrou, a outra está apenas se formando. Um artista de hoje é compreendido apenas por um grupo, não ainda por toda a comunidade, pois o conteúdo espiritual de nossa civilização não está suficientemente firmado de maneira a ser claramente simbolizado pelo artista cuja missão é agir como intérprete³¹.

A máquina a vapor de James Watt, um dos principais elementos da Revolução Industrial, que condensa em si as principais conquistas da ciência da época, possui entablamento e colunas com caneluras, ou seja, formalmente não corresponde ao avanço técnico que representa. O artista, então, se encontra em uma posição de distanciamento da sociedade e, portanto, como seu intérprete, é levado a formular sua arte sobre novas bases. Estas versariam não sobre um conteúdo literário como a arte precedente e sim sobre os elementos da própria arte: “o artista perdeu o contato com a vida da comunidade. A sua única solução para esse dilema foi concentrar-se inteiramente em sua arte, observando e descobrindo os novos fenômenos com relação à cor e ao espaço”³². Deste ponto surge a necessidade de educação do artista no âmbito da técnica industrial, a fim de restabelecer um novo contato com a comunidade.

A busca de Gropius por uma chave que venha preencher o vazio deixado pelos módulos gregos ou a triangulação dos construtores góticos incide num estudo dos mecanismos da visão, dos fenômenos e das possibilidades perceptivas e técnicas, sempre correlatos ao fazer: “Estamos aptos, hoje, para incrementar o talento de um

³¹ Idem, p. 7.

³² Idem.

desenhista com o conhecimento mais amplo dos fatores visuais, tais como o fenômeno da ilusão óptica, da relação dos sólidos e dos vazios no espaço, da luz e sombra, da cor e da escala”³³. A contraposição das imagens contidas em *Bauhaus: Novarquitetura* com alguns exercícios do curso preliminar ilustram estes pontos citados por Gropius. Nelas, os fundamentos dos mecanismos da visão e o domínio do procedimento são a geratriz das formas alcançadas, seja através do uso de um monógrafo ou na relação figura e fundo.

É justamente Fiedler, a partir de Kant, quem coloca a beleza não mais no objeto, mas na relação que a representação deste, enquanto objeto, estabelece com a consciência do observador. Desta forma, concebe o olhar e as possibilidades perceptivas inerentes a este, como o início de uma chave de compreensão do objeto artístico e do próprio processo de criação artística, onde o fazer é intrínseco à clarificação formal. O conceito de plasmação artística se apropria do olhar sob diretrizes muito próximas das colocadas por Gropius. Há, no entanto, uma diferença quanto aos parâmetros adotados por Gropius e Fiedler. Se o último procura defini-los de modo absoluto e livre de associações, elaborando uma análise que considera as artes sob uma ótica estritamente formalista, Gropius emprega a noção de escala. Ideia vinculada à finalidade por ser uma proporção que tem por medida o homem, tendo como pano de fundo de seu pensamento as artes aplicadas e a sua relação com a produção, afirma a adequação à função, como pensado por Semper e Morris.

Na tentativa de exercer um papel de proeminência neste momento histórico, naquilo que concerne às artes aplicadas, a *Bauhaus* de Gropius inventa a figura do designer como a conhecemos hoje, o profissional dotado de formação artística, ligado à produção industrial e às diversas atividades adjacentes a esta. Isto ocorre como consequência do modo como o curso da *Bauhaus* é montado, dos objetivos contidos em seu programa e nos estatutos formulados posteriormente ao longo de seu funcionamento. No manifesto de fundação da *Bauhaus*, apesar de ainda não consolidada a opção pela indústria neste período, já é assinalada a formação que visa prover ao aluno proficiência técnica. A arte é definida em tudo aquilo que esta apresenta de objetivo e universal, portanto, ensinável. Porém, entende-se a presença na sua criação do subjetivo e imponderável, que devido a esta condição estaria além de uma pedagogia da arte, pois “do trabalho das mãos do artista floresce uma arte

³³ GROPIUS, W. *Conferências*. São Paulo: GFAU, 1954, p. 12.

inconsciente, o fundamento do domínio do trabalho é indispensável para cada artista. Nisto está a origem da forma inovadora”³⁴. Fica assinalada a contribuição do artesanato na pedagogia da escola desde a sua fundação, pela qual o domínio técnico surge como possibilidade operativa sobre a realidade.

A puravisualidade propõe as bases teóricas de um princípio regulador comum às artes visuais, já que constitui uma análise formal desvinculada de significados simbólicos podendo, portanto, ser aplicada a todas elas da mesma maneira. Por basear-se nos elementos do fazer artístico, permite uma análise do resultado plástico independente do campo artístico a que este pertença, já que constitui uma compreensão das condicionantes da visão e do fazer, não do significado resultante da conformidade da representação com seu objeto. Sem reduzir a arte estritamente a seus meios, objetiva evidenciar em sua forma seus procedimentos, pensamento que norteia a pedagogia da *Bauhaus* que, por sua vez, visa a união da plasmação e a percepção inteligente da obra, a clarificação de seu processo, como método de projeto. A própria maneira como Gropius enxergava essa união das artes na arquitetura permite inferir que “a unidade formal deve ser mantida, e isso só pode ser feito através de uma recorrente reiteração das proporções do motivo dominante no todo em cada elemento da composição”³⁵. Trata-se de noção próxima a euritmia estabelecida por Semper, conceito também citado por Gropius de maneira um tanto diversa, porém ainda de cunho espacial. Sua possibilidade se dará se as artes figurativas, tais como a pintura e a escultura, forem desenvolvidas sobre as mesmas bases. Este é o raciocínio que orienta Gropius – como Semper e Fiedler – na fundação da *Bauhaus*: “esta ideia de unidade fundamental permeando todos os ramos do design foi minha principal inspiração ao fundar a Bauhaus”³⁶.

Para dar cabo desta intenção, Gropius necessita resolver, na combinação entre o design criativo e a proficiência técnica, a equiparação do modelo artístico e os avanços técnicos. Isto envolve dois aspectos caros à atuação artística, sendo o primeiro a atividade criadora, na *Bauhaus* voltada ao campo das artes aplicadas. Em segundo lugar a técnica, como compreensão dos meios e suas implicações na forma, o que define a plasmação artística de Fiedler. É através deste binômio que o curso da

³⁴ GROPIUS, W.. *Manifest und Programm des Staatlichen Bauhauses in Weimar*. Weimar, 1919. Weimar: Bauhaus Verlag, p. 1.

³⁵ GROPIUS, W. op. cit., p. 80.

³⁶ Idem, p. 51.

Bauhaus aborda o problema das artes aplicadas, numa tentativa de produzir indivíduos dotados de domínio nos dois campos. O olho e a mão aludem na teoria de Fiedler à integralidade da plasmação – expressam e condensam ideação e execução – e, na *Bauhaus*, desdobram-se na máquina e na compreensão dos fundamentos da percepção. Isto está na origem dos conceitos de *mestre da forma* e *mestre artesão*, os quais são um dos pilares do programa pedagógico da *Bauhaus*, evidenciando a proximidade com a teoria de Fiedler desde a concepção de sua organização. As disciplinas se dividiam em estudos teóricos – Kandinsky e Klee – sobre as leis da forma e do olhar e exercícios com materiais, – Itten, Albers e Moholy-Nagy – que visavam desenvolver a compreensão sobre as respectivas possibilidades formais, compositivas e técnicas. Estes últimos eram completados por representações gráficas dos trabalhos desenvolvidos, a fim de exercitar o domínio da visualidade dos materiais ao realizar plenamente a relação entre mão e olho.

Deste modo o corpo docente é organizado entre mestres da forma e mestres do artesanato, consolidando a intenção de Gropius de formar uma primeira geração que concentre em si o domínio dos dois campos: “Se faz necessário um grupo de homens de grande cultura geral, totalmente versados nos aspectos práticos e mecânicos do design como também em suas leis teóricas e formais”³⁷. Esta organização, expressão pedagógica da valorização do artesanato teorizada por Gropius, do valor que o fazer adquire dentro da escola, em sincronia com a teoria de Fiedler, não assegurava aos dois grupos de mestrias igual poder político. Os artesãos designados como mestres não possuíam autonomia de decisão, o que se afere na constituição do Conselho de Mestres, instância de decisões didáticas e organizacionais, onde somente os mestres da forma possuíam direito a voto, com os outros relegados a um papel consultivo.

Gropius adota o artesanato como modelo pedagógico capaz de propiciar ao aluno o conhecimento do processo de plasmação artística no âmbito das artes aplicadas e das atividades criativo-produtivas “uma vez que o artesanato concentra integralmente a sequência de fabrico nas mãos de um único homem, ele propicia um incremento de sua condição intelectual e, portanto, oferece-lhe um melhor exercício prático”³⁸. O artesanato é modelo pedagógico e de relações sociais, não um modelo produtivo, no qual a mão continua o processo iniciado pelo olho e vai além. Na

³⁷ Idem, p. 53.

³⁸ Idem, p. 76.

abordagem pedagógica de Gropius cabia ao artesanato o seguinte papel: “insisto na educação manual, não como um fim em si, ou com intenção de produzir artesanalmente, mas como meio de prover um completo exercício para a mão e para o olho, sendo um jeito prático de iniciar a formação do artista industrial”³⁹. Aqui, o treino através do artesanato como atividade desinteressada constituiria a elaboração de um forma de pensar a produção, entendida de modo muito próximo à plasmação purovisibilista.

Em *The New Architecture and the Bauhaus*, Gropius faz uma exposição das três partes em que o curso da *Bauhaus* se dividia. Ao comentar o curso preliminar afirma que este abrange todo o escopo pedagógico da escola de modo elementar, uma vez que nele são abordadas as questões formais e práticas simultaneamente, constituindo uma unidade, para que o aluno possa se apropriar da natureza física da matéria e das leis básicas do design. A confecção de objetos não funcionais com toda a sorte de materiais e técnicas e sua posterior representação expressam a essência do treino perceptivo, que se mostra pleno quando mão e olho atuam em conjunto. Desenvolvido por Itten durante suas aulas ainda em Viena, este curso demonstra a intenção de aprimorar a percepção do aluno ao eliminar do processo de gênese da forma associações de qualquer ordem, devendo estar presentes neste momento somente os elementos intrínsecos à relação olhar-mão-matéria, como na teoria de Fiedler. A intenção no curso de Itten é fornecer esse conhecimento integral das fases da atividade artística para permitir ao aluno o desenvolvimento de sua individualidade, descobrindo os recursos com os quais se expressaria melhor, o que nas palavras de Gropius serviria “para liberar a individualidade dos alunos do peso morto das convenções e permiti-lhes adquirir a experiência pessoal e o conhecimento autodidata, que são os únicos meios de levar nossa capacidade criativa ao limite”⁴⁰.

A aproximação com a puravisualidade, por meio do artesanato como metodologia para o ensino das artes aplicadas se realiza integralmente dentro da *Bauhaus* nas oficinas do curso subsequente ao preliminar. É através de uma investigação semelhante à de Riegl sobre as artes aplicadas no Baixo Império Romano que essa transposição se realiza. Em sua análise da produção das artes aplicadas deste período, Riegl se volta para questões estritamente formais, sem descartar o papel da técnica e da matéria nesse processo de configuração, porém

³⁹ Idem, p. 52.

⁴⁰ Idem, p. 71.

desvinculado de questões funcionais. Assim, essa análise purovisibilista das artes aplicadas pode se estender à produção de qualquer período, pois consiste em um estudo das condicionantes visuais do processo que imprime forma à matéria segundo as intenções do homem. A maneira como esta transposição se realiza permite identificar a respectiva forma de visão e a decorrente intenção artística. Ambas se relacionam com as novas perspectivas, concepções e avanços plásticos que as ciências e as inovações técnico-materiais possibilitam, considerados por Gropius como elementos de compreensão fundamental para a solução do problema que se apresenta aos artistas ligados à produção sem, no entanto, determinar a forma desta solução.

Quando Gropius incorpora a ação sobre a matéria como momento no qual existe a criação artística, à semelhança da puravisualidade e seus desdobramentos, intenciona construir uma concepção da arte como elemento indutor de transformações sociais, pois a arte agora significa uma adição à realidade, não mais sua reiteração mimética. O objeto artístico e as relações estabelecidas no seu processo de fabrico devem operar tal mudança, essa é a intenção artística da *Bauhaus* sob a tutela de Gropius, o que fica claro na passagem quando adverte: “O que nós afirmamos através de nossa prática é a igualdade de todas as formas de trabalho criativo e sua lógica interdependência no mundo moderno”⁴¹. Fazer arte é operar a realidade, é campo de constituição do mundo. A organização conferida por Gropius a um curso de arquitetura, como “um treinamento contínuo da habilidade manual nas oficinas com tais disciplinas de fundamentos da superfície, volume e espaço e de composição”⁴², enfatiza uma preocupação no ensino das artes aplicadas que se volta justamente para os componentes do processo de plasmação.

Esta é uma noção fundamental na compreensão de seu pensamento que não se resume somente ao ensino das artes visuais. Quando pensa a educação infantil, aponta o papel das artes plásticas nesta etapa da educação, o qual considera fundamental para desenvolver o senso visual da criança através da construção com toda sorte de materiais e técnicas. O objetivo é realçar a importância da investigação prática no processo de dar forma à matéria: “Através de toda a duração do período escolar a habilidade e a percepção da forma devem ser treinadas simultaneamente

⁴¹ Idem, p. 85.

⁴² GROPIUS, W. op. cit., p. 13.

por construção com material efetivo”⁴³. Assim, a atenção deve se voltar para a ideia de compreensão da forma através de atividades construtivas e, mesmo se tratando de um comentário voltado para a educação infantil, é ilustrativo da posição que o fazer artístico, enquanto agir sobre a matéria, ocupava no pensamento de Gropius.

Em 1921, o ensino da *Bauhaus* é novamente organizado, com uma maior clareza de princípios. A ideia de formação “gráfico-pictórica” que procurava desenvolver as habilidades expressivas dos estudantes tendo como fim a produção de objetos de arte livre, manifestada no momento da fundação da escola, é substituída por um “estudo da forma”. Este deve atuar como complementação artística do ensino do artesanato. O “estudo da forma” compreendia quatro áreas:

- a. estudo dos materiais elementares
- b. estudo da natureza
- c. estudo da configuração (desenho, pintura, modelagem e construção), estudo das formas básicas, configuração de superfície, corpos e espaço, estudo da composição.
- d. desenho (estudo das projeções e desenhos das estruturas) e construção modelar para toda e qualquer estrutura tridimensional (objetos de uso comum, móveis, espaços, edifícios).

O artesanato deveria ser o meio de ensinar o valor da técnica integrada ao processo de plasmação artística. O estudo da forma, como complemento do primeiro, estava imbuído de caráter investigativo, sendo o suporte teórico através do qual as leis do design, a “chave óptica” de Gropius, seriam experimentadas. O que ocorreria de maneira mais abstrata, como a prática do modelo de ensino proposto pela *Bauhaus*. Nesta divisão do estudo da forma, os tópicos listados, organizados através do artesanato, apresentam correspondência com os elementos que comporiam a plasmação artística. A matéria se mostra como tópico claramente definido: ao estudo da natureza corresponderia a observação dos fenômenos visuais, que juntamente com o estudo da configuração corresponderia à clarificação formal, delimitando o campo visual associado com a atividade humana, o domínio do olhar e do fazer. O último tópico, o desenho, mostra o espaço como mais um elemento inerente à plasmação e evidencia a importância que este adquire dentro da *Bauhaus* como constituinte de uma nova forma de visão. O papel que adquire na pedagogia da escola é tal que uma das

⁴³ Idem, p. 10.

posturas emblemáticas assumidas pela *Bauhaus*, que a leva a tratar com isonomia de princípios o projeto em suas diversas frentes e escalas, parte desta noção espacial. Porque “qualquer espécie de projeto – de uma cadeira, de um prédio, de um plano regional ou de toda uma cidade – será essencialmente idêntico no que diz respeito às suas relações com espaço”⁴⁴. Os princípios identificados desde o manifesto de fundação são evidenciados e organizados com maior clareza neste segundo momento.

As representações espaciais, seu estudo através de modelos e a estrutura são onde a produção de objetos é incorporada ao plano da produção do espaço. Este seria definido pelas relações que a matéria estabelece entre si, numa linha de raciocínio próxima à concepção espacial de Kant. O filósofo o entendia como infinito, constituindo uma forma *a priori* da intuição e, portanto, somente apreensível mediante as relações dos objetos dispostos nele.

Para Gropius, a premência da técnica industrial obriga a uma reformulação da forma de visão. Assim, ele entende que a arquitetura só poderá manifestar sua intenção artística quando superar a distância que então possuía em relação à indústria e as possibilidades abertas por esta, uma defasagem que Semper havia constatado mais de meio século antes e é expressa por Gropius da seguinte forma: “Entendo que um arquiteto não pode realizar suas ideias a menos que possa influenciar a indústria de seu país suficientemente para que uma nova escola de design surja como resultado”⁴⁵. Esta passagem de Gropius mostra que as questões que contribuíram para a formulação de uma forma de visão e de uma vontade artística condizentes com a época moderna – “todo homem pensante sentiu a necessidade de uma mudança intelectual da atuação”⁴⁶ – são a força motriz de seu pensamento sobre a criação de uma escola que viria a ser a *Bauhaus*. O domínio da nova técnica, entendido como essencial para a equiparação entre arte e ciência, surge como meio de adequação da primeira a um novo contexto. Sua conciliação com a indústria e a produção em massa permitiria estender a arte para a totalidade da vida, agindo, assim, sobre a sociedade.

Deste modo, Gropius coloca o advento da arquitetura moderna como a consequência inevitável e lógica das condições intelectuais, sociais e técnicas que se apresentavam com as correspondentes reorganização dos meios de produção e

⁴⁴ Idem, p. 1.

⁴⁵ GROPIUS, W. op. cit., p. 51.

⁴⁶ Idem, p. 48.

mudanças das relações sociais. Este contexto permite que uma nova forma de visão tome lugar, oferecendo novas possibilidades para os artistas levarem adiante as transformações na visualidade já em andamento, num processo recíproco. Sensíveis a estas mudanças, os artistas são guiados por uma nova vontade artística e pela convicção no papel de transformador social de que a arte deve estar imbuída, estendido para todos os aspectos da vida cotidiana. Assim, um novo modelo de arte, apoiado na indústria e que tirasse partido de sua escala, poderia ter sua ação amplificada, com a intenção de satisfazer o novo espírito do indivíduo na sociedade industrial. Acabaria por serem evidenciadas à sociedade as novas possibilidades de expressão e os novos domínios da visualidade alcançados, pois “nosso princípio condutor foi que o design criativo não é uma atividade intelectual como também não é uma atividade material, mas é simplesmente parte integrante do todo da vida”⁴⁷. Daí a intenção artística decorrente da nova forma de visão incidir sobre todos os objetos utilitários.

É através das artes aplicadas que Gropius enxerga a possibilidade de consumir plenamente uma forma de visão correspondente à concepção de espaço infinito de Kant. Pois se a arte voltada à produção sob os mesmos parâmetros for aplicada ao processo criativo de uma cadeira, talheres, casas e igrejas, consolidados pelos elementos visuais de cor, forma e espaço – este último como o movimento que configura a matéria, como *constructo* de objetos e a relação entre estes – a metodologia pretendida pela *Bauhaus* atuaria na totalidade da vida. Esta seria uma abordagem própria da arte das vanguardas modernas, dentre as quais a *Bauhaus* seria caracterizada, assim como o Construtivismo, pela noção do fazer ligado à percepção. Para tanto, bastaria “apenas que o nosso sistema pedagógico acentuasse suficientemente a necessidade de euritmia e admitisse a precisão de exercitar ao mesmo tempo o cérebro e as mãos em todos os níveis educacionais”⁴⁸.

O que se depreende da colocação de Gropius é a necessidade de uma ordem visual comum, de um princípio regulador. Por sua vez, este só poderia ser atingido através de um processo orgânico de concepção artística que entendesse a coordenação entre o olhar e a mão expresso pela noção de euritmia, conceito que é apresentado por Semper como essencialmente espacial, como aquilo que dita o desenvolvimento do todo e que o define através da articulação das partes. No entanto,

⁴⁷ Idem, p. 89.

⁴⁸ GROPIUS, W. op. cit., p. 32.

apesar da importância dada à técnica em sua obra, que se estende até a *Bauhaus*, Semper não articula seu domínio como meio para a obtenção de eurritmia, antes disso, a última surge como ordem geral da natureza, regente do fazer. Gropius, por sua vez, a entende como ordem visual que se atinge ao fazer, como expressão espacial de sua lógica.

O problema que se formula a partir de Morris, entre as esferas artísticas e produtivas, encontra na puravisualidade, dentro da *Bauhaus*, um modelo adequado para a sua abordagem, baseado na técnica como um dos condicionantes da gênese artística. Gropius percebe a dicotomia entre o artista alijado da produção, e esta desprovida de profissionais com conhecimento formal, capazes de imprimir a seus produtos uma qualidade estética conexa aos meios técnico-materiais. Pelas palavras do próprio Gropius, o intuito da *Bauhaus* pode ser entendido na reformulação de seu estatuto de 1923, quando os parâmetros da escola vêm melhor definidos: “Desde que o tipo de designer que cumpra estes requisitos não existe, uma nova educação do talento artístico requer claramente uma prática total sob as condições da fábrica combinada com aulas teóricas sobre as leis do design”⁴⁹. É através da Arquitetura que se realizaria o fim da distinção entre artes monumental e aplicada, pois a redução da fruição das artes à cor, forma e espaço permitiria que os dois campos artísticos fossem plasmados da mesma forma, sob as mesmas leis.

⁴⁹ GROPIUS, W. op. cit., p. 65.

Referências bibliográficas

ARGAN, G. C. *Walter Gropius e a Bauhaus*. Tradução de Joana D'Ávila Melo. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2005.

_____. *A Arte Moderna na Europa*. Tradução Lorenzo Mammí. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

DROSTE, M. *Bauhaus 1919-1933*. Berlim: Taschen, 1991.

FIEDLER, K. *Sobre el Origen de la Actividad Artística*. in: Escritos Sobre Arte. Madrid: Visor. 1988.

_____. *De la Essencia de la Arte*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1958.

_____. *L'attivitá Artistica*. Veneza: N. Pozza. 1963.

_____. *On Judging Works on Visual Arts*. Tradução de Henry Schaefer-Simmern e Fulmer Mood. Berkeley: Universidade da Califórnia, 1957.

_____. *Schriften zur Kunst II*. Wilhelm Fink Verlag. Munique, 1991.

FUSCO, R. *Idéia de Arquitetura*. São Paulo: Martins Fontes, 1984.

GIEDION, S. *Space, Time and Architecture*. Cambridge: Harvard University Press, 1941.

GROPIUS, W. *Manifest und Programm des Staatlichen Bauhauses in Weimar*. Weimar, 1919.

_____. *The New Architecture and The Bauhaus*. Londres: Faber and Faber, 1935.

_____. *Bauhaus Nova arquitetura*. Tradução José Guinsburg e Ingrid Dormien. São Paulo: Perspectiva, 1997.

_____. *Conferências*. São Paulo: GFAU, 1954.

_____. *The Idea of The Bauhaus*. Munique: Bauhaus Verlag, 1923.

HILDEBRAND, A. *El Problema de la Forma en la Obra de Arte*. Madrid: Visor, 1988.

KANT, I. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Tradução Valério Rohden e António Marques. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 2005.

_____. *Crítica da Razão Pura*. Tradução Valério Rohden e Udo Baldur Moosbrugger. São Paulo: Nova Cultural, 1996.

RIEGL, A. *Arte Tardoromana*. Turim: Giulio Einaudi, 1959.

_____. *Problemas de Estilo*. Barcelona Gustavo Gili, 1980.

SEMPER, G. *The four elements of Architecture and Other Writings*. Tradução de Harry Francis Malgrave. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

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

WÖLFFLIN, H. *Conceitos Fundamentais da História da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1984.

Recebido em 01.08.2019.

Aceito para publicação em 23.11.2019.

© 2019 Rodrigo Mendes de Souza.

Esse documento é distribuído nos termos da licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional (http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt_BR)