

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
Escola de Engenharia de São Carlos
Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo

BAUHAUS

Imagem e espaço: Oskar Schlemmer e Moholy-Nagy

SAP 5823 - Arte e Indústria na Arquitetura Moderna
Prof. Renato L. S. Anelli

Aluna: **Graziele Lautenschlaeger** | Código USP: **5736855**

São Carlos
Julho | 2007

Introdução

A criação da Bauhaus se situa como resultado de uma constante busca pela reformulação da formação nas artes aplicadas na Alemanha na virada do século XIX para o século XX. Propunha-se um arranjo conceitual misto, através da junção da Academia de Arte e da Escola de Artes e Ofícios, cuja dualidade dividiu a Bauhaus durante toda sua existência. [FRAMPTON, 2000].

No âmbito do ensino teórico formal, o curso arranjava-se sobre três principais eixos: primeiro, a observação ou o estudo particularizado da realidade e teoria dos materiais; segundo, a representação ou estudo das projeções, das técnicas e dos desenhos e modelos para cada tipo de construção e; terceiro, a composição, ou ensino das teorias do espaço, da cor e da composição.

O objetivo final deste triênio era o de criar uma linguagem comum, isto é, um método e não um estilo, e de dar a resposta, em campo formal, a uma mesma concepção da vida e da arte como relação direta entre forma e conteúdo. [CARISTI, 1997, p. 251]

Prezava-se para que cada disciplina isolada desse sua contribuição para a forma final, compondo uma nova unidade cultural e criando uma espécie de reformulação anárquica do ideal da *Gesamtkunstwerk* (Obra de Arte Total).

Dentro deste cenário, pretende-se aqui esboçar como se configuram as relações entre imagem e espaço no fazer teatral da Bauhaus considerando as modificações que arte e sociedade vinham sofrendo a partir do desenvolvimento da ciência, das tecnologias e dos novos processos de criação e formação artísticos que estavam sendo “descobertos” com a participação cada vez maior da indústria. Para tal, serão tomados como referência os trabalhos de Oskar Schlemmer e de Lászlo Moholy-Nagy. Schlemmer, responsável pela oficina de teatro da Bauhaus, direcionava suas investigações na direção de novas interpretações do espaço e da situação do corpo no espaço. Moholy-Nagy, figura radical em suas preocupações sociais e com estilo elementarista-constructivista, estabelece diálogo bastante frutífero com Oskar Schlemmer dentro da instituição, desde a época em que este coordenava os ateliês de escultura. Através de estudos filosóficos e biológicos

da percepção humana ambos investigavam os fenômenos da forma e do espaço num espírito de curiosidade sem preconceitos.

A idéia da Bauhaus de abraçar o conjunto das artes visuais na busca por uma nova síntese da arte com as tecnologias modernas pressupunha um método em que o esforço criativo individual se somava a um fundo coletivo comum. Nos primeiros anos da Bauhaus, Johannes Itten, professor e pintor suíço, contagiou a escola com a teoria educacional progressiva, através do “aprender fazendo” e do estímulo à criatividade individual, para que o aluno desenvolvesse sua habilidade específica. Itten, que era masdeísta, pregava o bem estar físico e espiritual, considerado fundamental para a criatividade, e foi ele quem convidou Oskar Schlemmer, Paul Klee e George Muche para juntarem-se à Bauhaus em 1920.

A abordagem de Itten (emotiva e mística) divergia da de Gropius (racional e anti-individualista). Em 1923, formalizando a divergência, Gropius escreve o ensaio *Teoria e Organização da Bauhaus* – o que causa a demissão de Itten. Neste documento, Gropius escreveu: “O ensino dos ofícios pretende preparar o design para a produção em série. (...) A Bauhaus está conscientemente buscando contato com empresas industriais existentes, com o objetivo de fomentar um estímulo mútuo.” [FRAMPTON, 2000, p. 150]

Apenas após a demissão de Itten é que ingressa como professor da Bauhaus o então pintor abstrato László Moholy-Nagy. Em 1928, quando a instituição já adquiriu certa maturidade e Gropius estava com um número elevado de tarefas acumuladas e cansado dos ataques à sua pessoa, ele decide se demitir. Moholy-Nagy, Breuer e Bayer, descontentes com a nova administração, se demitem na seqüência.

Hannes Meyer, sucessor de Gropius por sua própria indicação, adota um programa de design mais “socialmente responsável”, através de quatro departamentos: Arquitetura (construção), Publicidade, Madeira e Metais e Têxtil, enriquecidos com cursos científicos específicos, como organização industrial e psicologia, por exemplo. Nesta configuração, entre mobiliário em madeira e papéis de parede, os projetos da Bauhaus são mais fabricados. Dessa forma, se em 1923 a Bauhaus já era extremamente “objetiva”, filiada inclusive ao movimento *Neue Sachlichkeit*. (*Novo Pragmatismo*), promovendo

uma formação um tanto formalista, essa postura acentua-se após a demissão de Gropius em 1928.

Através desses eventos fica claro que a idéia da Bauhaus esteve ligada a uma ideologia mutável, de acordo com os ideais dos administradores da escola e com o contexto histórico e político. A própria mudança de Weimer para Dessau, concomitante à passagem de uma posição artístico-artesanal para outra técnico-industrial, se concretiza enquanto um trâmite político.

É curioso observar que mesmo Dessau sendo invadida por uma onda reacionária, na Bauhaus predominava o pensamento de esquerda e por mais que Meyer pronunciasse que suas *“atividades políticas tinham um caráter cultural, jamais partidário”* [FRAMPTON, 2000, p. 154], a política municipal e a direita alemã acabaram fazendo com que a Bauhaus fechasse suas portas em 1932.

Oskar Schlemmer (1888-1943) e o Teatro da Bauhaus



Figura 1: Oskar Schlemmer

Oskar Schlemmer ingressou como professor na Bauhaus em 1921 assumindo primeiramente a oficina de escultura. Mais tarde assume a direção da oficina de teatro, cujas atividades incluíam criação de máscaras, roupas e acessórios, estudo das condições mecânicas, óticas e acústicas do fazer teatral, cenografia, estudo do movimento e da interpretação (individual e coletiva), e exercícios de direção e representação. [GUINSBURG, 2002].

Através da exploração dessas atividades, o que se constitui como a qualidade artística característica de Schlemmer é sua busca por uma nova interpretação do espaço e a investigação da situação do corpo humano no espaço. Schlemmer, ao tomar a história do teatro como a história da transfiguração da forma humana, propõe a construção de movimentos abstratos, geometrizados e mecanizados, explicitando a tensão

orgânico-mecânica presente na vida cotidiana naquele momento. [GROPIUS; WESINGER, 1960]. Para ele, a abstração (individualização ou totalização), a mecanização e as novas tecnologias (novas potencialidades) são emblemas daquele momento que o teatro enquanto imagem do tempo, não poderia deixar de traduzir.

Em suas obras coreográficas, ao atribuir às formas e cores valores elementares, Schlemmer experimenta o espaço não apenas através da visão, mas com todo o corpo, estudando a arquitetura do movimento. Num espaço cúbico abstrato, eixos verticais e horizontais são estruturas para o fluxo de movimentos criados orgânica e emocionalmente. A movimentação do corpo cria um espaço imaginário.

Com a idéia de encontrar novos símbolos, Schlemmer explorava linhas, planos e volumes nos espaços do corpo e do palco, atribuindo significado às formas. E nessa arquitetura semântica, os significados produziam sentidos que por sua vez se organizavam na elaboração da mensagem. E ainda havia o papel dos sons e dos gestos como elementos constituintes do discurso ou da trama.

Como parte do processo de investigação racional de Schlemmer, ele também decompõe em tipologias os espaços, os movimentos e as formas humanas.

Propõe uma diferenciação de palcos baseada no tipo de uso: 1. *palco sonoro ou oral* (para eventos musicais ou literários), 2. *palco de atuação* (para evento físico mimético)

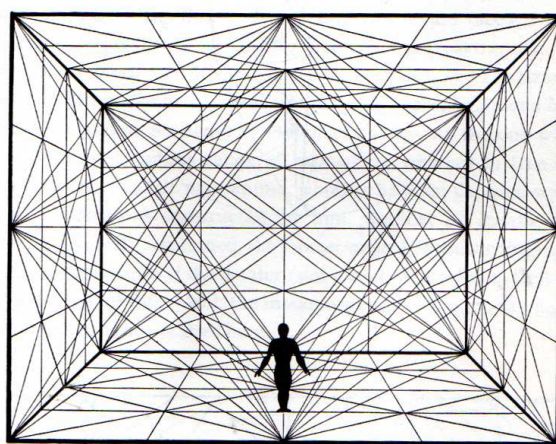


Figura 2: Esquema de espaço cúbico abstrato por onde se movimenta o corpo.

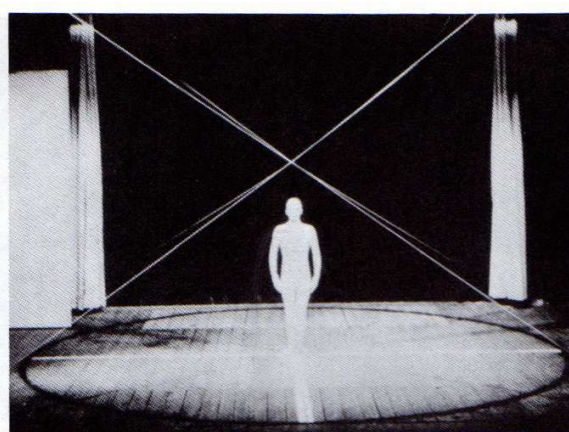


Figure in Space with Plane Geometry and Spatial Delineations.

Photograph: Lux Feininger.

Figura 3: figura no espaço com plano geométrico e delineações espaciais. Fotografia de Lux Feininger

e 3. *palco visual* (para eventos óticos), os quais deveriam – assim como as formas, cores e movimentos – ser combinados equilibrada e matematicamente.

Os tipos corpóreos elencados esquematicamente por Schlemmer fazem parte de sua pesquisa a respeito da tensão orgânico-mecânica. São eles: o *corpo-arquitetura ambulante*, o *corpo-organismo técnico*, o *corpo-marionete* e o *corpo-desmaterialização*. Cada um desses tipos, representados na figura 4, enfatiza determinado aspecto do corpo ou do movimento, tais como a potencialidade das articulações (no caso do *corpo-marionete*), a qualidade maquina do corpo (no caso do *corpo-organismo técnico*), ou a potencialidade simbólica da forma (no caso do *corpo-desmaterialização*). Mesmo trafegando pelo pensamento racional, Oskar Schlemmer tinha o ímpeto de buscar imagens que expressavam idéias metafísicas, a notar estrela de cinco pontas feita pelas mãos, ou mesmo o símbolo do infinito no *corpo-desmaterialização* (figura 4).

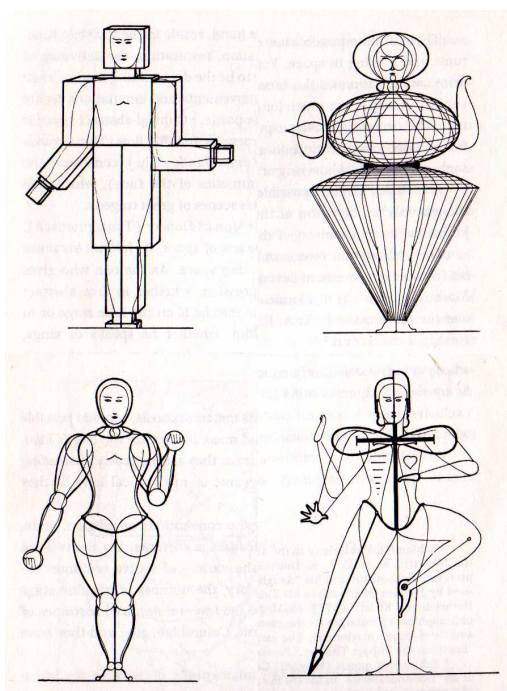


Figura 4: Tipos corpóreos (da esquerda para a direita, de cima para baixo): corpo-arquitetura ambulante, o corpo-organismo técnico, o corpo-marionete e o corpo-desmaterialização.

Em sua concepção de “dança espacial”, que funde espaço e corpo numa unidade indissolúvel, Schlemmer leva em conta a inevitabilidade do corpo estar limitado às leis físicas, tanto do próprio corpo como do espaço. Esses limites físicos são parcialmente reduzidos através do uso de acrobacias e se almeja superá-los pelo uso de autômatos ou marionetes, que proporcionam a liberdade de se estabelecer novas relações entre os elementos cênicos.

Este mesmo corpo fadado às leis físicas também está sujeito a metamorfoses, concretizadas no teatro da Bauhaus pelo uso de máscaras e figurinos, sendo possível tanto reforçar como negar determinada característica ou identidade. A máscara, esquecida no palco do realismo desde o teatro dos gregos, torna-se ferramenta de palco de grande importância nas mãos de Schlemmer.

Uma das mais importantes montagens de Schlemmer é o *Das Triadische Ballett* (Ballet Triádico) apresentado em 1922 no Landstheater de Stuttgart e em 1923 no Teatro Nacional de Viena, na Semana da Bauhaus. Esta obra coreográfica é encenada em três movimentos musicais por três bailarinos (dois homens e uma mulher) que formam uma estrutura de cenas de dança estilizadas e refletem a fusão entre dança, figurino e música. Através do uso das cores, máscaras, enchimentos nas malhas dos bailarinos que ampliam suas formas anatômicas, e de objetos como extensão dos movimentos corporais, é que Schlemmer compõe os valores expressivos da montagem.



Figura 5: Ballet Triádico

Também é possível notar a influência de W. Kandinski nas representações cênicas da Bauhaus, por meio da preocupação com a qualidade expressiva inerente às cores e refletida no movimento, como esteve evidente em *Raumtanz* (dança do espaço), em que a cor atua como elemento dramático.

Essa preocupação, muito explícita em Kandinski – para quem o amarelo é quente, nervoso, irritante; o azul, tranqüilo, sério e frio; o vermelho ardente, apaixonado e viril; o verde estático, neutro e passivo; o branco, resistente mas preche de possibilidades; e o preto, sem resistência nenhuma, mas também aparentando a absoluta impossibilidade, a morte. [GUINSBURG, 2002, p. 340]

Para a execução dessa concepção cênica da Bauhaus, tem-se como pressuposto básico a formação mista (prática e teórica) e interdisciplinar (de pintores, técnicos, atores, bailarinos e diretores). Ao mesmo tempo, prezava-se por extrair lições das práticas dos movimentos nos âmbitos: formal (mecânica e cinética do corpo no espaço natural e cultural), biológico (percepção sensorial) e filosófico (ser pensante e sensorial) a fim de se alcançar, mesmo que utopicamente, uma totalidade do conceito de homem.

László Moholy-Nagy (1895-1946)



Figura 6: László Moholy-Nagy

Painting, photography, and film are parts of one problem although their techniques may be entirely different. They belong to the same realm; that is, to visual expression, where cross-fertilizations are possible.

I make 'Light Compositions' in which light is controlled as a new plastic material, like colour in painting or notes in music.

László Moholy-Nagy

[THE MOHOLY-NAGY FOUNDATION]

László Moholy-Nagy ingressa na Bauhaus em 1923 ao substituir Johannes Itten e permanece até 1928 com a saída de Gropius. Inicialmente era pintor abstrato, mas sua investigação o conduz para vários campos do design artístico: tipografia, arte publicitária, fotografia, cinema e teatro, se tornando um entusiasta da “fusão” das artes visuais.

Com tendências construtivistas, elementaristas e suprematistas (cruzes e retângulos modulares), em espécie de abordagem pós-cubista da forma,

Moholy-Nagy explorava uma grande diversidade de materiais (madeira, metal, arame e vidro) na observação da “visão em movimento” e no propósito de encontrar uma nova concepção de espaço, vide como exemplo suas obras cinético-luminosas.

Com a curiosidade de um cientista, experimentando novos materiais e novos meios mecânicos, Moholy-Nagy buscava revelar as propriedades estáticas e estéticas das estruturas assimétricas livres a fim de enriquecer as possibilidades de representação visual.

Para ele, o trabalho de palco era fundamentado enquanto jogo de forças construtivas, por meio da experiência da articulação dos elementos: som, cor, luz, movimento, espaço e forma – a *Gestaltung* (o processo de composição).

Moholy-Nagy, acreditava que naquele momento o teatro a ser construído deveria caminhar para duas direções. De um lado, como no espírito dos Dadaístas ou Futuristas, era preciso buscar o “teatro das surpresas”, em prol da eliminação da lógica intelectual (segundo ele, herança literária), em contraposição ao funcionalismo da meta, do propósito e dos materiais. E de outro, buscar o “excêntrico mecanizado”, cuja idéia central era o de concentrar a ação de palco em pura forma, promover a organização controlada da forma e do movimento, a síntese contrastante dos fenômenos (espaço, forma, movimento, som e luz) e elaborar os efeitos dos mecanismos dos corpos. Para Nagy, essa concepção seria capaz de colocar o espectador diante de seu próprio corpo, em efeito subjetivo.

Ao experimentar e desenvolver tal leitura do espaço e do corpo cênico Moholy-Nagy se torna um famoso e original designer de palco do período entre-guerras.

The Theater of Totality

Tomando a arte do palco como uma arte eminentemente espacial, em paralelo às experimentações integradoras de Oskar Schlemmer e Moholy-Nagy, outros integrantes da Bauhaus canalizavam os ideais em comum para outras direções, a citar Walter Gropius e Farkas Molnár, que desenharam

palcos que potencializassem a idéia de *Teatro da Totalidade* que se almejava dentro da Bauhaus.

Tanto no *Total Theater* de Gropius (figura 7) quanto no *U-Theater* (figura 8) de Molnár buscou-se a diluição palco da separação entre palco e platéia, para que fosse possível desenvolver atividades que permitissem a participação do público e onde fosse possível que ambos se fundissem no palco no auge da catarse.

Assim como a composição coreográfica era compreendida como um organismo que possui certa complexidade na combinação dos elementos (luz, espaço, plano, forma, movimento, som e corpo), palco e auditório deveriam fazer jus à tal complexidade, e serem concebidos enquanto um organismo arquitetônico espacial que leva em consideração as relações internas, também são espacialmente condicionadas.

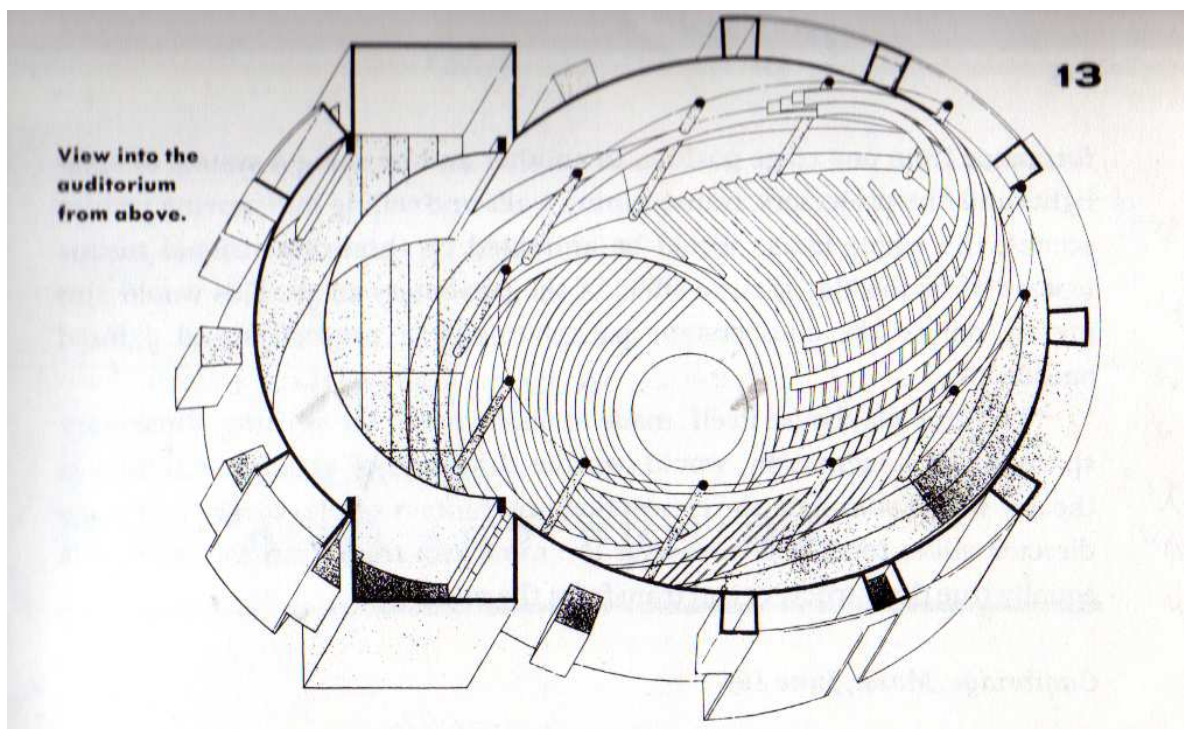


Figura 7: The Total Theater (Walter Gropius, 1926)

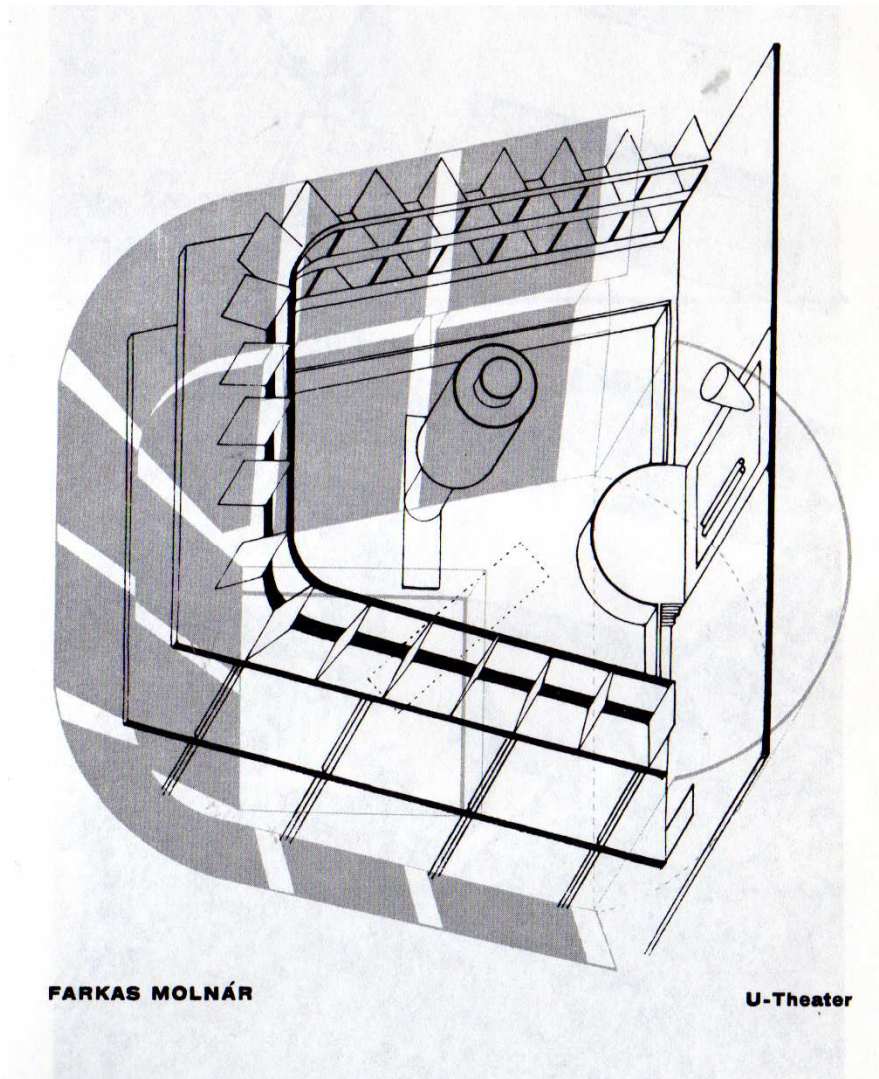


Figura 8: U-Theater
(Farkas Molnár)

Essas concepções de palco também pressupunham a igualdade da figura humana e das mídias formativas e, ao mesmo tempo, que sugeriam a desvinculação de tendências moralistas ou individuais.

Mesmo que esses projetos de palco não tenham sido construídos ao longo da história da Bauhaus, as experimentações espaciais no âmbito palco-platéia confluíam na direção da totalidade almejada. Vide a seguir um exemplo de uso cênico do edifício (figura 9).



Figura 9: exemplo de uso cênico do edifício.
Fotografia de Lux Feininger

Considerações finais

A partir da experiência da Bauhaus, enquanto primeiro ambiente idealizado de formação artística associada à cada vez mais incisiva participação da indústria e ao avanço da ciência e das tecnologias, cai-se na inevitabilidade da contaminação mútua entre arte e sociedade.

Naquelas circunstâncias, um dos novos processos de criação e formação artísticos que estavam sendo “(re)descobertos” por Schlemmer e seus companheiros seguiam os princípios estéticos de atividades de

integração, que englobavam arte, ciência e técnica, em prol da realização da construção artística do homem enquanto imagem do edifício cósmico.

Na Bauhaus, apesar da ênfase maior incidir sobre a derivação da forma a partir do método de produção, da sujeição do material e da necessidade programática, parecia claro para os realizadores que a era materialista, prática e utilitarista abortava a atuação, o miraculoso e o difuso. Prezava-se pela arte sem utilidade e para que o avanço tecnológico fosse mero pré-requisito para a criação.

Os estudos da arte do palco enquanto arte espacial desenvolvidos pela Bauhaus deixaram poucos seguidores intelectuais, no entanto as idéias lá desenvolvidas influenciaram e ainda influenciam os adeptos ao movimento de integração e convergência das artes, na busca por dar ao trabalho cênico uma figuração abstrata ligada ao indivíduo.

Referências

ARGAN, G. C. **Arte Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BALÉ DE SCHLEMMER, disponível em <http://www.pucsp.br/pos/cos/budetlie/tec13.htm>, acessado em 27.maio.2007.

CARISTI, F. A criatividade racional da Bauhaus. In MASI, D. **A Emoção e a Regra**. Brasília: UNB, 1997.

FINE ARTS MUSEUM OF SAN FRANCISCO, disponível em <http://www.thinker.org/index.asp>, acessado em 27.maio.2007.

FRAMPTON, K. A Bauhaus: a evolução de uma idéia. 1919-32. In **História crítica da Arquitetura Moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

GROPIUS, W., WESINGER, A.(eds) **The Theater of the Bauhaus: Oskar Schlemmer, Laszlo Moholy-Nagy, Farkas Molnár**. Middletown: Wayne State University Press, 1960.

KANDINSKY, W. **Cursos de la Bauhaus**. IMPR: Alianza Forma, 1985.

THE MOHOLY-NAGY FOUNDATION, disponível em <http://www.moholy-nagy.org/>, acessado em 27.maio.2007.

WOLFE, T. **Da Bauhaus ao nosso caos**. Rio de Janeiro: Rocco, 1990.