

Ainda a Bauhaus: rastos e ressonâncias





Curadoria e coordenação editorial

Paula André (Dinâmia'cet-iscte)

Apoio técnico e difusão

Mariana Leite Braga (Dinâmia'cet-iscte)

Edição

Dinâmia'cet-iscte

Junho de 2023

ISBN

978-989-781-809-7

Organização



Apresentação

Alexandre Pais (Director do Museu Nacional do Azulejo)

No âmbito da celebração dos 100 anos da *Exposição e da Semana da Bauhaus* em Weimar (1923-2023), integrando as unidades curriculares Teoria e História da Arquitectura V (Mestrado Integrado em Arquitectura) e História da Arte (Mestrado em Estudos e Gestão da Cultura), coordenadas pela Professora Doutora Paula André do ISCTE - Instituto Universitário de Lisboa e em articulação com o Dinâmia'cet-Iscte e o Museu Nacional do Azulejo, realizou-se de 3 a 18 de Março de 2023, no Museu Nacional do Azulejo, a Exposição/Ciclo de Aulas Abertas/Visitas Guiadas “Ainda a Bauhaus: rastos e ressonâncias”. Este projecto expositivo, pedagógico e de mediação, que parte de um conjunto seleccionado de peças da colecção de cerâmica de António Miranda e José Madeira Ventura, procurou ultrapassar os cânones da historiografia e as narrativas hegemónicas da história da arquitectura através da celebração da síntese das artes, marcando uma nova abordagem na colaboração entre o espaço universitário e o Museu, numa relação mais dinâmica, próxima do conhecimento prático dos objetos.

Nascido no âmbito de um protocolo entre o ISCTE e o Museu Nacional do Azulejo, proposto pela Professora Doutora Paula André, o conceito integrou a exposição de peças cerâmicas, pois este é o âmbito deste espaço museológico, ajustadas no contexto de temas abordados em ambiente académico. Assim, a pretexto de se celebrarem este ano os 100 anos da *Exposição e da Semana da Bauhaus* em Weimar (1923-2023), tendo o apoio dos colecionadores António Miranda e José Madeira Ventura, que focam a sua atenção em objetos cerâmicos produzidos na Europa entre as duas grandes guerras, preparou-se uma pequena exposição com objetos produzidos no contexto da Bauhaus e também algumas peças de produção portuguesa herdeiras desta estética.

O espaço escolhido para este processo expositivo foi o da chamada “Sala D. Manuel”, área da primitiva igreja da Madre de Deus, fundação da Rainha D. Leonor (1458 - 1525), transformada no final do século XIX numa espécie de galeria que permitisse o usufruto da azulejaria portuguesa do século XVIII. Este conceito pedagógico, que nesse período norteou o trabalho de um dos intervenientes no local, Liberato Telles (1843 - 1902), não poderia estar mais adequado a um projeto desta natureza, para mais tendo o espaço sido intervencionado recentemente, adaptando-o a funcionalidades multiuso.

Assim, durante um mês, todos os sábados foram feitas apresentações a cargo da Professora Doutora Paula André referentes ao tema bauhausiano, com uma apresentação multimédia, ela própria dinâmica, ajustando-se em cada nova sessão a questões abordadas pelos intervenientes na anterior. Destinada especificamente aos alunos das unidades curriculares Teoria e História da Arquitectura V (Mestrado Integrado em Arquitectura), e História da Arte (Mestrado em Estudos e Gestão da Cultura) do ISCTE, mas aberta a

todos os que quisessem participar, como o referia a divulgação nas redes sociais do Museu Nacional do Azulejo, reuniu-se um grupo heterogêneo de pessoas que enriqueceram o espaço de debate. Este tinha a vantagem de ultrapassar as imagens apresentadas e a teoria relativamente à produção, com a possibilidade de se observar ao vivo objetos que congregavam a estética abordada.

Após a visão holística e mais teórica do tema, efetuava-se uma visita ao local observando os objetos e dirigida pelos dois colecionadores (que são, simultaneamente, investigadores reconhecidos) a qual permitia uma explanação mais dinâmica, a várias vozes e com espaço para a colocação de dúvidas e questões habitualmente mais distantes do espaço da aula, nomeadamente técnicas de produção, comparação estética entre autores e fábricas, etc.

Com um projeto desta natureza alcançou-se uma conceptualização diferente quer do espaço da aula, quer da exposição museológica, numa dinâmica inovadora e mais rica que permitiu, ainda, associar a presença de saberes que nascem da prática quotidiana de colecionar e investigar os objetos, uma dimensão tendencialmente pouco valorizada pela Academia, mas que enriquece de forma indelével o nosso olhar.

Este foi o primeiro de outros projetos que, para o Museu Nacional do Azulejo, são importantes no modo de comunicar. A possibilidade de dotar as suas apresentações de uma função pedagógica efetiva e com um fim direto por se articular com a universidade e a formação de profissionais que, por este processo, dimensionando o seu olhar e o conhecimento para o objeto dele conseguem perceber o potencial de diálogo e a sua relação com o futuro.

Para que o projeto não se extinga na experiência daqueles afortunados que tiveram oportunidade de assistir às sessões, decidimos materializar em texto as vozes e o conhecimento dos três principais intervenientes: a Professora Doutora Paula André e os colecionadores António Miranda e José Madeira Ventura. Deste modo, o saber transmitido torna-se perene e permite ao leitor perceber uma parte do que foi abordado; a experiência em si, infelizmente, é irrepetível, mas quem sabe, num projeto futuro e o convite fica em aberto, poderemos encontrá-lo, caro leitor, a acompanhar um conjunto de outras sessões.

Ainda a Bauhaus: rastos e ressonâncias em torno da cerâmica

Paula André, António Miranda, José Madeira Ventura

Por uma União das Artes

Na primeira metade do século XX a “união entre arte e arquitectura, estava destinada a converter-se num catalisador, e no «condensador social»¹, e a evolução da *Deustcher Werkbund*, como associação dos industriais, artistas e arquitectos, da *Sachsische Kunstgewerbeschule (Escola de Arte e Artesanato)* e da *Staatliches Bauhaus* (Bauhaus Estatal 1919) fundada por Walter Gropius, resultará numa união das artes. A necessidade de uma *Gesamtkunstwerk* (obra de arte total) domina este período e “advoga a fé numa força transformadora da arte, que implica uma elevação (*Aufhebung*), uma metamorfose dos componentes individuais para os situarmos num plano mais elevado”².

A introdução do conceito de obra de arte total (*Gesamtkunstwerk*) é realizada pelo compositor alemão Richard Wagner (1813-1883) na sua obra *Das Kunstwerk der Zukunft (A obra de arte do futuro, 1849)*, aplicando-a aos ramos da música, canto, dança, teatro e artes plásticas. Para Wagner, as tragédias gregas eram um exemplo de união das diferentes artes, algo que se havia perdido, e que a *Gesamtkunstwerk* poderia recuperar, sendo o meio para “a salvação de uma época carente de alma”³.

Na sequência da *Great Exhibition of the Works of Industry of all Nations (Grande Exposição dos Trabalhos da Indústria de Todas as Nações, Londres, 1851)* o arquitecto Gottfried Semper (1803-1879), no seu texto *Wissenschaft, Industrie und Kunst*⁴ (*Ciência, Indústria e Arte, 1852*), não rejeitando a industrialização, criticou o mau desenho dos produtos fabricados em massa. Assim, desejando um “ensino popular geral do gosto”, propôs a união da indústria, da arte, da ciência e da sociedade, através de cursos sobre “arte e indústria”, os quais incluíam oficinas de acordo com os materiais como “a

¹ ARNAIZ, Ana; ELORRIAGA, Jabier; LAKA, Xabier – Síntesis de las artes: una utopia de la modernidade y el escultor Jorge Oteiza, *Art & Sensorium*, vol. 1, n. 1, Junho 2014, p. 140.

² BRYANT, Gabriele – Peter Behrens y el problema de la obra de arte total en los albores del siglo XX, *Cuaderno de Notas*, nº 5, 1997, p. 59.

³ BRYANT, Gabriel – Peter Behrens y el problema de la obra de arte total en los albores del siglo XX. *Cuaderno de notas*, nº5, 1997, p. 57.

⁴ Com o sub-título *Propostas para o Desenvolvimento do Gosto Nacional no fecho da Exposição Industrial de Londres (Vorschläge zur Anregung nationalen Kunstgefühles bei dem Schkusse der Londoner Industrie- Ausstellung)*

cerâmica, os têxteis, a madeira e a pedra” e que contribuam para uma teoria da construção cuja sinergia seria presidida pela arquitectura”⁵.

A evolução do conceito de arte total, união das artes, síntese das artes e artes integradas é-nos revelada nos textos poéticos e nos manifestos das vanguardas⁶.

Procurando uma reconquista da cultura harmónica, em 1907, é fundada a *Deutscher Werkbund* (organização cultural com o objectivo de coligar trabalho artesanal, arte e indústria) tendo como um dos sócios fundadores o arquitecto Peter Behrens (1868-1940), para quem a *Gesamtkunstwerk* não é “um assunto da estética, mas a manifestação de uma conceção moral”⁷. Ele chegaria a afirmar que a ideia de obra de arte total como qualidade deve partir da arquitectura, e que “o conceito não se deve entender como uma mera reunião de actos artísticos (como acontece numa exposição), tampouco como um conceito próximo da decoração, que força a união das diferentes artes. Supõe antes o êxito de um efeito exteriormente perceptível que, de modo a produzir-se, requiere necessariamente uma específica relação entre as artes”⁸.

Membro da *Werkbund*, o arquitecto Bruno Taut (1880-1938) afirmava que a arquitetura tem um papel na união das diferentes artes, e recorreu à Catedral Gótica para exemplificar o modo como a arquitetura pode ser, simultaneamente, o abrigo e o conteúdo da obra de arte total⁹. Em 1914, Bruno Taut refere que a pintura se encontra mais abstracta, sintética e estrutural, relacionando-a com o caminho para uma nova unidade das artes¹⁰ e, ambicionando que a arquitectura se torne uma casa das artes, à semelhança da catedral medieval assumida como uma obra de arte total¹¹. “A «catedral de cristal» dos expressionistas proclamava a unidade das artes sob as asas de uma grande arquitectura, um monumento no qual todos os artistas eram chamados a participar, dotando o seu trabalho de um novo sentido: a cooperação de todas as artes numa acção comum”, sendo assim necessário o aparecimento de uma «nova estética», na qual as disciplinas tivessem que se libertar dos seus velhos limites”¹².

No pós Primeira Grande Guerra assistiu-se a uma renovada vontade de participação social por parte de artistas¹³, com o surgimento de grupos e associações.

Ainda como soldado da frente de batalha, Walter Gropius (1883-1969), envia em 1916, ao ministério grão-ducal do estado da Saxónia as *Propostas para a Fundação de um Estabelecimento de Ensino para Providenciar Conselhos Artísticos à Indústria*,

⁵ SEMPER, Gottfried – Science, Industry and Art, in, **The Four Elements of Architecture and Other Writings**, Cambridge University Press, 1989, p.130 - 167.

⁶ ANDRÉ, Paula; FILIPE, Fátima – Arquitectura, Artes Integradas, Fé, in, ACCIAIUOLI, Margarida, et al., **Arte & Fé**, Lisboa: FCSH/UNL, 2016, pp. 295-312.

⁷ BRYANT, Gabriel – Peter Behrens y el problema de la obra de arte total en los albores del siglo XX. **Cuaderno de Notas**, nº5, 1997, p. 59.

⁸ BRYANT, Gabriel – Peter Behrens y el problema de la obra de arte total en los albores del siglo XX. **Cuaderno de Notas**, nº5, 1997, p. 57.

⁹ ARNAIZ, Ana; ELORRIAGA, Jabier; LAKA, Xabier – Síntesis de las artes: una utopia de la modernidade y el escultor Jorge Oteiza, **Art & Sensorium**, vol.1, nº1, Junho 2014, p.138.

¹⁰ TAUT, Bruno, Eine Notwendigkeit, **Der Sturm**, vol. 4, nº 196-197, Feb. 1914, p. 174,175, citado por, COLQUHOUN, Alan – **Modern Architecture**. Oxford: Oxford University Press, 2002, p. 89.

¹¹ COLQUHOUN, Alan – **Modern Architecture**. Oxford: Oxford University Press, 2002, p. 89.

¹² ARNAIZ, Ana; ELORRIAGA, Jabier; LAKA, Xabier, Síntesis de las artes: una utopia de la modernidade y el escultor Jorge Oteiza, **Art & Sensorium**, vol. 1, n. 1, Junho 2014, p. 138.

¹³ ANDRÉ, Paula; FRANCISCO, João – Arte Pública na Unidade de Vizinhança: o caso do Bairro de Alvalade, in, **Antologia de Ensaios. Laboratório Colaborativo: Dinâmicas Urbanas, Património, Artes. III - Seminário de investigação, ensino e difusão**. Lisboa, DINÂMIA’CET-IUL, 2018, p.68-91.

Comércio e Artesanato, que foram rejeitadas pela Superintendência da Casa Real, que considerava ter sido dada pouca importância ao artesanato, considerando que “melhor do que a um arquitecto, deveria confiar-se a obra a um artesão, de forma a garantir às pequenas e médias indústrias turíngias (cerâmica, têxtil, indústria corticeira, mobiliário) uma melhor oportunidade de vendas no mercado”¹⁴. Em 1917 Gropius chama a atenção para a necessidade de uma “reviravolta intelectual” e tendo-se deslocado a Berlim para participar na revolução escreve: “o ambiente aqui está bastante tenso, e nós, artistas, temos de malhar no aço, enquanto ele está quente. Para mim a Werkbund está morta, não se pode esperar mais dela”¹⁵.

Procurando uma arte que chegasse ao povo de modo participado, em 1918, é formado em Berlim o *Novembergruppe* integrando os arquitectos Bruno Taut, Walter Gropius, Hans Poelzig, Ludwig Mies van der Rohe, Eric Mendelsohn; os pintores El Lissitzky, Lyonel Feininger; os escultores Gerhard Marcks, Rudolf Belling; o cineasta Hans Richter; o compositor Alban Berg, e o dramaturgo Bertolt Brecht, agrupados numa tentativa de alcançar uma síntese das artes seguindo o ideal de *Gesamtkunstwerk*.

No mesmo ano é criado em Berlim pelo arquitecto Bruno Taut e pelo historiador de arte e crítico da arquitectura Adolf Behne (1885-1948), o *Conselho de Trabalho para a Arte (Arbeitsrat für Kunst)*. Aqui fazia-se o apelo que a arte e as pessoas formassem uma só unidade, tendo como objectivo a união das artes sob a cobertura da arquitectura e acreditando que não deviam existir barreiras entre o artesanato e a escultura ou a pintura. Bruno Taut, no seu *Programa de Arquitectura* (1918), apelava a uma estreita relação entre a arquitectura e as outras artes, defendendo: “a apresentação de exposições pelos arquitectos sob formas apropriadas; as pequenas realizações nas praças e nos jardins públicos, em locais muito frequentados, manifestações populares e à maneira das feiras anuais”¹⁶.

Como Membro do *Conselho de Trabalho para a Arte (Arbeitsrat für Kunst)* o arquitecto Otto Bartning (1883-1959), elabora um *Plano de Estudos para a Arquitectura e as Artes Plásticas baseado no Artesanato (Unterrichtsplan für Architektur und bildende Künste auf der Grundlage des Handwerks)*¹⁷ contaminador do programa/manifesto da Bauhaus, de 1919, elaborado por Walter Gropius e inspirador da Escola Estatal Bauhaus de Weimar, que unificou o ex *Instituto Superior de Belas Artes* e a ex *Escola Artes Aplicadas* do Gran Ducado da Saxónia.

¹⁴ DROSTE, Magdalena – **Bauhaus 1919-1933**. Berlim: benedikt taschen, 1990, p. 16.

¹⁵ Gropius, cartas a Karl Ernst-Osthaus de 24 de abril de 1917 e 23 de dezembro de 1918, in, Karl Ernst-Osthaus. *Leben und werk*. Recklinghausen 1971, p. 469, 471, citado por DROSTE, Magdalena – **Bauhaus 1919-1933**. Berlim: benedikt taschen, 1990, p. 16.

¹⁶ TAUT, Bruno – *Un programme d’architecture* (1918), in, ULRICH, Conrads – **Programmes et Manifestes de l’Architecture**. Paris: Les Éditions de la Vilette, 1996, p. 55.

¹⁷ Em 1925 na sequência do fecho da Bauhaus de Weimar, o Ministério da Educação contactou Otto Bartning, arquitecto que procurava uma convergência do artesanato e tecnologia e sua fusão na construção, e sob a sua direcção é inaugurado em 1926 a *Staatliche Hochschule für Handwerk und Baukunst (Escola Estatal de Artesanato e Arquitectura)* na qual colaborariam o designer Wilhelm Wagenfeld (1900-1990), o ceramista Otto Lindig (1895-1966) e o arquitecto Ernst Neufert (1900-1986), que assumiu a gestão do departamento de construção, in, *Gebäude der Kunsthochschule Weimar*, in, *Bauhaus Kooperation*, <https://www.bauhauskooperation.de/wissen/das-bauhaus/werke/architektur/gebaeude-der-kunsthochschule-weimar/>

Walter Gropius, inspirado no período medieval e na catedral gótica como ideal de unidade das artes, como fruto das suas viagens do olhar e, particularmente, do seu conhecimento e prática relacionada com a cerâmica, no programa da Bauhaus proclamava:

“(…) os arquitectos, os pintores e os escultores devem reconhecer o carácter compósito do edifício como uma entidade unitária (…) juntos concebemos e criamos o novo edifício do futuro, que reunirá arquitectura, escultura e pintura numa única unidade. (…) Arquitectos, escultores, pintores, todos devemos retornar ao artesanato! Não existe uma «arte profissional». Não existe nenhuma diferença substancial entre o artista e o artesão. O artista é um artesão de nível superior. A graça divina, em raros momentos de luz que transcendem a vontade, faz florescer a arte, sem que o artista tenha consciência disso, na obra que sai da sua mão, mas o que é essencial em todo o artista é a base do "saber fazer". (...) A Bauhaus propõe-se reunir numa unidade todas as formas de criação artística, reunificar numa nova arquitectura, como partes indivisíveis, todas as disciplinas da prática artística: escultura, pintura, artes aplicadas e artesanato. O fim último da Bauhaus é a obra de arte unitária – a grande arquitectura – na qual não existe uma linha de demarcação entre a arte monumental e a arte decorativa”¹⁸.

Walter Gropius: a viagem por Espanha e a teia de contactos em torno da cerâmica

A viagem simultaneamente descodifica e constrói¹⁹. A viagem da modernidade oferece a libertação da Academia, proporcionando um novo processo de aprendizagem²⁰ e a criação de uma nova consciência artística relativa à cultura popular, à tradição e à essência do artesanato, materializando a transculturalidade.

Em Novembro de 1930, Walter Gropius proferiu a conferência *Arquitectura Funcional* na residência de estudantes de arquitectura em Madrid, cujo convite anunciava que seria falada em castelhano, denunciando que a sua carreira tinha começado em Espanha²¹. Em 1907, abandona os estudos de arquitectura na *Technische Hochschule* Berlin-Charlottenburg, e tendo recebido uma herança da sua tia-avó, na companhia do seu amigo de infância Helmuth Grisebach (1883-1970), filho de um vizinho de Timmendorf, percorre durante 8 meses (1907-1908) boa parte de Espanha²². Walter Gropius e Helmuth Grisebach, ambos com 24 anos, preparam a viagem dedicada ao estudo da arte adquirindo

¹⁸ GONZÁLEZ GARCIA, Ángel; CALVO SERRALLER, Francisco; MARCHÁN FIZ, Simón, ed. lit. – **Escritos de Arte de Vanguardia 1900/1945**. Madrid: Istmo, 1999, p. 357-361.

¹⁹ ANDRÉ, Paula – A Viagem dos Arquitectos como novo Valor Patrimonial, in, ACCIAIUOLI, Margarida; RODRIGUES, Ana Duarte ed.lit. **Arte & Viagem**. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, Instituto de História da Arte, 2012.p.229-239.

²⁰ ANDRÉ, Paula; PEREIRA, Ana Rita - Viagens do arquiteto João de Almeida (1927-2020) por França e Suíça Alemã: partilha, influência e património do olhar, in, **Antologia de Ensaios. Laboratório Colaborativo Dinâmicas Urbanas, Património, Artes. VI Seminário Investigação, Ensino, Difusão**. Lisboa: DINÂMIA'CET-IUL, 2020.p.117-134.

²¹ WARMBURG, Joaquín Medina - Voluntad, función, arquitectura: Walter Gropius en España. In GUERRERO, Salvador ed. lit. – **Maestros de la Arquitectura Moderna en la Residencia de Estudiantes**. Madrid, 2012.p.132.

²² ISAACS, Reginald ed. lit. **Gropius: an illustrated biography of the creator of the Bauhaus**. Boston: little, Brown and company, 1991, p. 17.

o guia Baedeker²³, e têm lições de espanhol com um colega chileno²⁴. A primeira parte da viagem, de finais de Setembro até, aproximadamente, Dezembro de 1907, fazem-na juntos desde Bilbao, passando por Burgos, Ávila, Madrid, Toledo, Sevilha até Málaga (cidade a partir da qual Grisebah regressou sozinho à Alemanha), usando como meio de transporte o comboio, em caso de necessidade na carruagem dos correios, ou numa mula²⁵.

Através da correspondência enviada à sua mãe²⁶, tal como num diário de viagem, Gropius revela o drama que estava a viver no que toca ao registo do desenho, acabando por desistir desse exercício:

“Minha total incapacidade de colocar no papel até as coisas mais simples, perturbando a minha apreciação da beleza e fazendo-me olhar com preocupação para minha futura profissão. Não estou em posição de traçar uma linha recta. Aos 12 anos, desenhava muito melhor. Quase me parece uma impossibilidade física, já que a minha mão fica dura, as minas partem-se constantemente e depois de cinco minutos tenho que descansar. O mesmo se passa com a minha letra. Fica pior a cada dia. Nem mesmo nos meus momentos mais sombrios eu temi que fosse tão doloroso. Como poderá ser?”²⁷.

Este desaire teve como contraponto a descoberta, tornada revelação, do Castelo de Coca de Medina del Campo, considerando-o “soberbo” lamentando o estado de abandono dum castelo que no interior teve paredes revestidas a azulejos. No postal que escreveu à sua mãe, Gropius revela que “recolheu” nos escombros um par de esplêndidos fragmentos de azulejos. A estes fragmentos juntar-se-ia um azulejo completo oferecido por um médico local e coleccionador que encontrou na sua visita ao castelo. Em carta à sua mãe refere que depois de um lanche na pousada ele e o amigo “emprenderam o caminho de regresso carregados com pesadas mochilas cheias de azulejos”²⁸.

Durante esta viagem Walter Gropius formou a sua própria colecção de azulejos e revelou um particular interesse pelos alicatados, trabalhos de embutidos de azulejos de estilo mourisco, e pelos azulejos, azuis e brancos da Catalunha, tendo procurado por esses trabalhos em todos os lugares. Noutra carta para a mãe menciona o seu contacto com o coleccionador e historiador de arte Guillermo Joaquín de Osma y Scull (1853-1922): “Fui

²³ GÓMEZ PIÑOL, Emilio – Presentación del Dr. D. Klaus Grisebach, in, **Boletín de Bellas Artes**, Real Academia de Belas Artes, nº 45-46, 2017-2018, p. 124.

²⁴ GRISEBACH, Klaus – Dos hombres distinguidos: el viaje por España de Walter Gropius y Helmuth Grisebach (1907-1908), in, **Boletín de Bellas Artes**, Real Academia de Belas Artes, nº 45-46, 2017-2018, p. 137.

²⁵ GRISEBACH, Klaus – Dos hombres distinguidos: el viaje por España de Walter Gropius y Helmuth Grisebach (1907-1908), in, **Boletín de Bellas Artes**, Real Academia de Belas Artes, nº 45-46, 2017-2018, p. 150 nota 31.

²⁶ Postais e cartas que se conservam no *Bauhaus-Archiv* de Berlim, in, WARMBURG, Joaquín Medina - Voluntad, función, arquitectura: Walter Gropius en España. In GUERRERO, Salvador ed. lit. – **Maestros de la Arquitectura Moderna en la Residencia de Estudiantes**. Madrid, 2012.p.132., p.133.

²⁷ Gropius, carta para a mãe, Medina del Campo, 21 de Outubro de 1907, citado por WARMBURG, Joaquín Medina - Voluntad, función, arquitectura: Walter Gropius en España. In GUERRERO, Salvador ed. lit. – **Maestros de la Arquitectura Moderna en la Residencia de Estudiantes**. Madrid, 2012.p.132. p.133.

²⁸ Gropius, carta para a mãe, Medina del Campo, 24 Outubro de 1907, Legado Gropius, BHA, Berlín, citado por WARMBURG, Joaquín Medina - Voluntad, función, arquitectura: Walter Gropius en España. In GUERRERO, Salvador ed. lit. – **Maestros de la Arquitectura Moderna en la Residencia de Estudiantes**. Madrid, 2012.p.132. p.133.

alimentado com cerâmica ao máximo aqui e vi as melhores coleções de Madrid...A mais bonita é propriedade do Ministro das Finanças de Osma...O arranjo é muito mais bonito do que em qualquer museu. Eu só posso compará-lo com Poldi Pezzoli em Milão...”²⁹. Através da embaixada alemã, Gropius conheceu o colecionador e negociante de arte Hans Wendland (1880-1965) e juntos visitaram Barcelona, onde encontraram cerâmicas de qualidade extraordinária, e procuraram os azulejos da Catalunha. Wendland estabeleceu o contacto com o sofisticado comerciante Josef (Pepe) Weissberger, que incentivou Gropius e Grisebach a “emprender um novo negócio no mercado da arte, adquirindo elementos e peças (em especial de cerâmica) nas pequenas lojas de *bric-à-brac* de Madrid, para depois as vender retirando considerável benefício”³⁰. Weissberger facilitou o contacto com os colecionadores de azulejos mouriscos, Guillermo Joaquín de Osma y Scull e Josep Puig Cadafalch (1867-1956), e através deles o contacto com o arqueólogo, historiador de arte e ceramista sevilhano José Gestoso y Pérez (1852-1917), autor da obra *Historia de los Barros Vidriados Sevillanos desde sus origenes hasta nuestros dias* (1903), obra que Gropius adquiriu, leu e anotou abundantemente e que hoje se conserva na biblioteca do Arquivo da Bauhaus em Berlim. José Gestoso, defensor de um regionalismo sevilhano, considerava não haver progresso sem estudo, e trabalharia ao lado dos operários, fornecendo-lhes modelos de arte erudita, e aconselhando a copia de obras renascentistas, Gestoso actuou também como promotor de ceramistas e empresários de Triana³¹. E foi colocando estrategicamente os seus azulejos sevilhanos nas casas de clientes socialmente mais relevantes, aqueles que poderiam posteriormente marcar a tendência geral, como os reis de Espanha, e depois os de Portugal, conseguindo que a Casa Real de Portugal designasse a empresa Mensaque provedora de cerâmica³².

O interesse pela história e técnica do azulejo, levou Gropius a permanecer em Sevilha onde, em conjunto com José Gestoso, veio a exercitar a elaboração de azulejos na Fábrica de Azulejos Manuel Ramos Rejano, em Triana, registados em fotografias que se conservam no seu legado no Arquivo da Bauhaus, em Berlim. Quando Ise Gropius (1897-1983) visitou as oficinas da Bauhaus, recordou como Gropius tinha realizado uma formação artesanal numa famosa fábrica de azulejos espanhola, e como essa experiência lhe transmitiu “uma grande admiração pelas complexidades do bom artesanato em qualquer tipo de material”³³.

Tendo Helmuth Grisebach regressado à Alemanha, Gropius envia-lhe de Sevilha uma carta (11 Fevereiro 1908), dando-lhe conta do seu dia a dia e do trabalho na cerâmica: “A minha vida aqui é muito tranquila depois do buliço de Madrid. Trabalho muito e seriamente na minha cerâmica. Cada dia estou nas fábricas ou em casa de Gestoso, esperando criar algumas boas ideias”³⁴.

²⁹ Gropius, carta para a mãe, Madrid, de Janeiro de 1908, citado por ISAACS, Reginald ed. lit. **Gropius: an illustrated biography of the creator of the Bauhaus**. Boston: little, Brown and company, 1991, p. 21.

³⁰ MACCARTHY, Fiona – **Walter Gropius. La vida del fundador de la Bauhaus**. Turner Noema, 2019, p.40.

³¹ PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, Alfonso – José Gestoso (1852-1917) y la cerámica de Triana, in, **Boletín de Bellas Artes**, Real Academia de Belas Artes, XLIV, 2016, p. 80.

³² PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, Alfonso – José Gestoso (1852-1917) y la cerámica de Triana, in, **Boletín de Bellas Artes**, Real Academia de Belas Artes, XLIV, 2016, p. 81.

³³ GROPIUS, Ise, “First Encounter” (c 1970), citado por MACCARTHY, Fiona – **Walter Gropius. La vida del fundador de la Bauhaus**. Turner Noema, 2019, p. 43.

³⁴ GÓMEZ PIÑOL, Emilio – Presentación del Dr. D. Klaus Grisebach, in, **Boletín de Bellas Artes**, Real Academia de Belas Artes, nº 45-46, 2017-2018, p. 127.

Para Gropius, defensor da vontade artística (*kunstwollen*) do historiador da arte Alois Riegl (1858-1905), os azulejos sugeriam uma oportunidade, tal como descreveu: “Tive a ideia de despertar a antiga produção de cerâmica como parede para nossa arquitetura contemporânea”³⁵, assumindo as fábricas de cerâmica o estatuto de Escolas-oficinas, uma vez que procurava uma “tradição e um artesanato diferente daquele contemplativo e imobilista admirado pelos nacionalismos que imperavam na Europa central”³⁶.

Através de Hans Wendland, Gropius conhece Karl Ernst Osthaus (1874-1921), patrono de artistas e arquitectos, fundador em Hagen do *Folkwang Museum*, que desde o início esteve ligado à formação da *Deutscher Werkbund*, e ao *Deutsches Museum für Kunst em Handel und Gewerbe* (*Museu Alemão de Arte, no Comércio e na Indústria*). Osthaus também visitou Espanha, procurando recompilar azulejos com o objectivo de criar um museu que deveria mostrar a arte industrial de diversas culturas³⁷, e veio a comprar a colecção de azulejos sevilhanos do séc. XVI de Gropius, hoje no *Museum Folkwang* de Essen. Muito provavelmente serão da viagem a Espanha os vários azulejos que Walter Gropius colocou no topo da estante de livros no escritório/atelier do seu apartamento de Berlim³⁸.

Karl Osthaus acaba por estabelecer uma amizade com Gropius e escreve a Peter Behrens recomendando-o para o seu atelier, tal como Gropius relatou à sua mãe: “ontem à noite o Sr. Osthaus partiu. Antes de partir, ele escreveu para Peter Behrens e me recomendou muito”³⁹. Na verdade, entre 1908 e 1910, Gropius trabalhará no atelier de Peter Behrens, em Berlim, no projecto do mobiliário e escritórios do armazém Lehmann em Colónia, obtendo em 1913, na *Exposition universelle et internationale de Gand*, (1913), a medalha de ouro por mobiliário e decoração de interiores. É no atelier de Behrens que conhece o arquitecto Adolf Meyer (1881-1929) com quem montará o seu próprio atelier em Potsdam-Neubabelsberg.

Le Corbusier: a Viagem do Oriente e a epístola “ceramicológica”

Charles L'Éplattenier (1874-1946) e René Chapallaz (1881-1976), professores na *École d'Art de La Chaux-de-Fonds*, onde Le Corbusier estudou, foram determinantes na sua iniciação às viagens “úteis”. Charles L'Éplattenier, nas suas viagens por Itália⁴⁰, sendo particularmente interessado nas relações entre construção e decoração, tomava as suas notas em cadernos, que serviram de modelo aos usados depois por Le Corbusier.

³⁵ Depoimento de Gropius, Cambridge, Mass., August 24, 1965, citado por ISAACS, Reginald ed. lit.

Gropius: an illustrated biography of the creator of the Bauhaus. Boston: little, Brown and company, 1991, p. 21.

³⁶ ZOLLINGER, Carla – Viajes al Sur, España y Brasil: de la Bauhaus a la Universidad Popular, in, MARTÍNEZ de GUEREÑU, Laura; GARCIA-ESTÉVEZ, Carolina B. – **Bauhaus in and out. Perspectivas desde España.** Madrid: AhAU, 2019, p. 167.

³⁷ WARMBURG, Joaquín Medina - Voluntad, función, arquitectura: Walter Gropius en España. In GUERRERO, Salvador ed. lit. – **Maestros de la Arquitectura Moderna en la Residencia de Estudiantes.** Madrid, 2012, p.134.

³⁸ Kaiserin-Augusta Strasse, nº 68, Berlin, c.1918, in, ENGLUND, Magnus; DAYBELGE, Leyla – **Walter Gropius an illustrated biography.** Nova Iorque: Phaidon, 2022.

³⁹ Gropius, carta para a mãe, Sevilha, não datada, acredita-se que seja no final da primavera de 1908, citado por ISAACS, Reginald ed. lit. – **Gropius: an illustrated biography of the creator of the Bauhaus.** Boston: little, Brown and company, 1991, p. 21.

⁴⁰ Florença, Pisa, Siena, Veneza.

Foi L'Éplattienier que programou o itinerário da viagem que Le Corbusier realiza em 1907 por Itália⁴¹, onde utiliza uma série de instrumentos para registrar as suas interrogações às obras e aos lugares. Em 1910, realiza uma viagem pela Alemanha (Munique, Frankfurt, Dusseldorf, Hamburgo e Berlim), com o intuito de elaborar uma pesquisa que lhe permita redigir o seu trabalho *Étude sur le mouvement d'art décoratif en Allemagne* (1912).

Em Hagen Corbusier conhece Karl Ernst Osthaus⁴², visitando a sua casa, construída pelo arquiteto Henry van de Velde (1863-1957), e conhecendo algumas peças da sua coleção.

Em 1911, Le Corbusier, desenhador no atelier de Peter Behrens, em Berlim, decide com o seu amigo August Klipstein (1885-1951), iniciar uma viagem cujo destino final seria Constantinopla, percorrendo a região da Bohemia, Áustria, Hungria, Servia, Roménia, Bulgária, Turquia, Grécia e Itália.

Deste périplo, resultaram anotações pormenorizadas e sistemáticas, cerca de 300 desenhos que, encheram 6 cadernos de notas, e cerca de 500 fotografias. Auguste Klipstein, jovem de 24 anos, nascido na região belga da Flandres, tinha estudado história da arte de Paris⁴³ investigando para a sua tese de doutoramento em Filosofia de Arte (Universidade de Munique) El Greco e os pintores primitivos espanhóis. Mais tarde renomado negociante de arte, escreveria durante a viagem um diário (*Orient-Reise*), no qual anotaria uma excursão em busca de arte popular autêntica:

“O oleiro não nos decepcionou. Depois de passar por um jardim encantador, tivemos de subir uma escada íngreme e estreita para chegar ao seu loft, onde quase sufocamos com o calor, mas descobrimos toda uma montanha de maravilhosos vasos de vidro preto com flores amareladas e tijolinhos. Edouard [Le Corbusier] mergulhou em puro êxtase e começou imediatamente a escolher o que comprar”⁴⁴.

Em Vaz Le Corbusier e Klipstein interessam-se pela cerâmica característica da região, e Le Corbusier comprou alguns vasos. Numa carta aos seus amigos dos *Ateliers d'Art de La Chaux-de-Fonds* e ao seu companheiro Léon Perrin, colecionador, refere a sua paixão pelas peças, mencionando que nas cerâmicas da Hungria e da Sérvia se pode circunscrever o estudo da arte anónima e tradicionalista:

“Meu velho Perrin (...) dirijo-me a você, que gosta das formas (plásticas evidentemente) quase tanto quanto Georges e sabe a beleza da esfera. Venho falar-lhe de vasos, de vasos rústicos, de cerâmica popular (...) Penso que Marius Perrenond, nosso oleiro dos Ateliers, teria merecido esta epístola “ceramicológica”; Marius, porém, ainda não parecia suficientemente a esfera: a você, portanto as histórias de contornos e meus êxtases. Você conhece estas alegrias: apalpar o bojo generoso de um vaso e acariciar seu pescoço frágil, depois de explorar as subtilezas do seu perfil. Com as mãos enterradas nos bolsos e os olhos semicerrados, deixar-se

⁴¹ Que terminaria em Viena antes da sua partida para Paris, onde trabalharia no atelier de Auguste Perret.

⁴² **Le Corbusier, le passé à réaction poétique**. Paris: Caisse Nationale des Monuments Historiques et des Sites, 1988, p. 161.

⁴³ VOGT, Adolf Max – Remarks on the Reversed Grand Tour of Le Corbusier and Auguste Klipstein, **Assemblage**, nº 4, Out 1987, p. 38-51, p.41.

⁴⁴ ZARNIC, Ivan – Auguste Klipstein's Orient-Reise, Companion to Le Corbusier's Journey to the East, 1911, in, RABAÇA, Armando ed. lit, **Le Corbusier. History and Tradition**. Coimbra: Imprensa Universitária de Coimbra, 2017, p. 27-59 (p.34)

docemente embebedar pela fantasia dos esmaltes, o brilho dos amarelos, o veludoso dos azuis; entregar-se á luta movimentada das massas pretas brutais e dos elementos brancos vitoriosos...”⁴⁵.

Fascinado acrescenta:

“(…) essas cerâmicas da Hungria e da Sérvia dariam ensejo a intermináveis conversas, pois nelas se pode circunscrever o estudo da arte anónima e tradicionalista. (...) de nossa visita aos oleiros da planície húngara e dos Balcãs sérvios (...) consideramos que “há, nesses homens que não raciocinam, a instintiva apreciação da *linha orgânica*, nascida da correlação da linha de maior utilidade e da que contém o volume mais expansivo - portanto mais belo. (...) Essas cerâmicas são jovens, sorridentes (...) com seus perfis desabrochados até a linha de explosão, e que contraste elas engendram, nascidas do torno do oleiro de aldeia cujo espírito simples não vai mais longe que o de seu vizinho da mercearia, mas cujos dedos obedecem inconscientemente às ordens da tradição secular; (...) ao longo do Danúbio, e mais tarde em Andrinopla, encontraríamos exatamente essas formas que os pintores micênicos cobriram de arabescos negros; que persistência na estrada da normalidade! E não sei de nada mais lamentável que essa mania atual de renegar as tradições com a única finalidade de criar o “novo” cobiçado”⁴⁶.

Le Corbusier, que confessará que só teve um único mestre, o passado, e só uma disciplina, o estudo do passado”⁴⁷, irá considerar que o ideal da arquitectura é “pura criação do espírito” e que “a arquitectura existe quando há emoção poética”, pois a “arquitectura é coisa plástica”⁴⁸. Citando o manifesto de Guillaume Apollinaire *L’Esprit Nouveau et les poètes* (1918), em 1920 Le Corbusier juntamente com o pintor Amédée Ozenfant e o poeta Paul Dermée publicam a revista *L’Esprit Nouveau: Revue Internationale d’Esthétique*⁴⁹ que, numa abordagem histórica e crítica, une diferentes campos disciplinares (pintura, música, dança, teatro, escultura, arquitectura ...). No editorial do primeiro número pode ler-se: “é necessário, portanto, que se estabeleça um contacto possível e indispensável entre o mundo das artes e das letras, por um lado, e, por outro, o mundo da ciência e da indústria (ciências aplicadas)”⁵⁰.

A Exposição e a Semana da Bauhaus Estatal em Weimar (1923)

A *Exposição da Bauhaus Estatal em Weimar 1919-1923 (Staatliches Bauhaus Ausstellung in Weimar 1919-1923)*, realizada no verão de 1923, procurou mostrar ao público em geral, à comunidade internacional da arte e da arquitectura e aos políticos, os trabalhos de mestres e alunos, e os objectivos da Escola fundada em 1919 sob o lema da

⁴⁵ Carta aos amigos dos “Atelier’s d’art” de la Chaux-de-Fonds, **A Viagem do Oriente: Le Corbusier**. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 17,18.

⁴⁶ Carta aos amigos dos “Atelier’s d’art” de la Chaux-de-Fonds, **A Viagem do Oriente: Le Corbusier**. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 20,21.

⁴⁷ Le Corbusier, 1930; in, H. Allen Brooks, **Le Corbusier’s Formative Years**, p. 93.

⁴⁸ Le Corbusier-Saunier, Pure creation de l’esprit, **L’Esprit Nouveau**, Paris n° 16, Mai 1922, p. 1915.

⁴⁹ L’Esprit Nouveau est la première Revue du monde consacrée à l’esthétique de notre temps, dans toutes ses manifestations.

⁵⁰ **L’Esprit Nouveau: Revue Internationale d’Esthétique**, Paris, n°1, Oct 1920.

obra de arte total (*Gesamtkunstwerk*) e da arte como união de artesão e artista. Na sequência da Assembleia Legislativa da Turíngia requerer analisar os primeiros resultados da Escola, em 1922, o arquitecto Walter Gropius lançou *A Proposta para uma exposição da Bauhaus em Weimar*. A exposição procurava marcar o lugar da Escola na vida comunitária, mediante o trabalho criativo e o serviço à comunidade. Inserida na Semana da Bauhaus (*Bauhauswoche*), a Exposição realizou-se entre 15 de Agosto e 30 de Setembro, contou com um amplo programa de actividades, sob a direcção e coordenação de W. Gropius que, por sua vez, contou com o apoio do arquitecto Emil Lange (1884-1968) *Conselheiro da Escola (Syndikus)* na gestão financeira.

No edifício principal da Bauhaus em Weimar, onde tinha funcionado a antiga Escola de Artes (1904-1911), projecto do arquitecto Henry van de Velde, foi organizada a primeira exposição internacional de arquitectura moderna, na qual Walter Gropius contou com a ajuda do historiador de arte e crítico da arquitectura Adolf Behne. Foram convidados 18 arquitectos estrangeiros e 14 alemães, sendo a arquitectura exibida através de fotografias, de desenhos, de planos e de maquetes, com trabalhos dos arquitectos Jacobus Johannes Pieter Oud (1890-1963), Le Corbusier, Erich Mendelsohn (1887-1953), Mies van der Rohe (1886-1969), Gerrit Thomas Rietveld (1888-1964), Frank Lloyd Wright (1867-1959), Hans Poelzig (1869-1936), Bruno Taut e Walter Gropius entre outros. Em particular destaque encontravam-se as maquetes de combinações do “grande kit de construção” de Gropius, construídas na sequência dos estudos realizados em colaboração com Fred Forbát (1897-1972), sobre a construção e a combinação de células em “favo de mel” (*Wabenbau*) para a fabricação industrial em série das casas do Plano da colónia Bauhaus (*Bauhaussiedlung*). No edifício apresentava-se também o gabinete do director, Walter Gropius, mobilado pelas oficinas de marcenaria, tecelagem, pintura mural e metais. No vestíbulo exibiam-se os baixos-relevos do designer gráfico Joost Schmidt (1893-1948), e nas escadas pinturas murais do arquitecto e designer gráfico Herbert Bayer (1900-1985).

No edifício da antiga Escola de Artes Decorativas (1904-1905), também projecto do arquitecto Henry van de Velde, exibiam-se pinturas murais e baixos-relevos de Oskar Schlemmer (1888-1943), destruídos em 1930, quando o arquitecto Paul Schultze-Naumburg (1869-1949), do Partido Nacional Socialista dos Trabalhadores Alemães-NSDAP, se tornou director do Instituto. Foram igualmente exibidos os trabalhos das matérias teóricas e do Curso Preliminar, e os desenvolvidos em cada uma das oficinas da Escola: vidro, tecelagem, metais, carpintaria, pintura mural, escultura de madeira e pedra, artes de palco, impressão e encadernação, e cerâmica.

A oficina de cerâmica sempre funcionou como uma espécie de oficina satélite. Em 1919, estava instalada na fábrica de fornos do ceramista Johann Friedrich Schmidt (1818-1899), dirigida pelo ceramista Gerhardt Leibbrand e depois por Leo Emmerich (1890-1970), com 4 alunos: Marguerite Friedlaender (1896-1985), Lydia Driesch-Foucar (1895-1980), Gertrud Coja (1898-?) e Johannes Driesch (1901-1930)⁵¹. Terminado o contrato em março de 1920, a oficina de cerâmica fixou-se nas cavalariças e aposentos para cavaleiros do castelo da cidade de Dornburg, a cerca de 30km da sede da Bauhaus em Weimar, tendo como “Mestre do Ofício” o ceramista Max Krehan (1875-1925) e como “Mestre da Forma” o escultor Gerhard Marcks (1889-1981), que também ensinava a história da cerâmica. Entre os novos alunos contavam-se Else Mogelin (1887-1982), Theodor Bogler

⁵¹ VADILLO RODRÍGUEZ, Marisa – **Las alumnas de la Bauhaus. Artes, oficios y revolución: las mujeres que marcaron la diferencia**. Editorial Berenice, 2021, p.74.

(1897-1968) e Otto Lindig (1895-1966)⁵². Esta oficina, cuja actividade se iniciou em 1921, proporcionava um carácter comunitário, vivendo os alunos nos antigos aposentos dos cavaleiros, trabalhando no espaço das antigas cavaleriças, partilhando uma cozinha e cultivando um pequeno pedaço de terra. Em acta do Conselho dos Mestres era referido:

“As condições externas de Dornburg são bastante prometedoras; o facto de funcionar como um internato vem muito ao encontro dos objectivos da Bauhaus. Existe apenas o perigo de este atelier se separar do resto da escola, se não forem tomadas medidas de precaução a tempo”⁵³.

(...)

“O comprido forno Kasseler era alimentado com lenha comprida através do buraco do forno: 24 horas de pré-queima, 24 horas de queima final, acompanhadas de aguardentes e infundáveis histórias, de que os irmãos Krehan eram os melhores contadores. A lenha que vinha de árvores da floresta tinha naturalmente que ser cortada no tamanho certo e rachada. Era a 'Natureza' pura, tanto mais que os mantimentos eram bastante escassos. Mas por mais duro que fosse o trabalho, ainda desenhávamos modelo vivo e aos sábados à noite fazíamos serões de leitura, desde Goethe a Strindberg”⁵⁴.

Na oficina eram ensinados os princípios práticos da rotação, vidragem, cozedura e o método de fabricação tradicional dos recipientes típicos de Turíngia, como peças únicas de formas simples e vidradas. O auto financiamento, os alunos recebiam um pequeno salário, era conseguido através das “fornadas lucrativas”, projecto com um objectivo comercial e associado a uma produção formal com conotações rurais, sendo que o “retorno à arte popular permitia simultaneamente evitar a arbitrariedade duma inspiração demasiado individualista, falha denunciada no manifesto da Bauhaus”⁵⁵.

Em finais de 1922, Walter Gropius exigiu aos mestres que renunciassem aos “métodos de trabalho românticos” e que se lançassem na produção racional de objectos quotidianos e funcionais. Em carta dirigida a Marcks Gerhard, Gropius refere: “ontem, observei a vossa nova e bastante variada gama de potes. Quase todos eles são exemplares únicos e seria positivamente errado não tentar tornar o árduo trabalho que aqui foi dispendido, acessível a muitos outros homens (...) Temos de encontrar uma forma de reproduzir alguns dos artigos com a ajuda de máquinas”⁵⁶, à qual Marcks respondeu com preocupação relativamente a essa tendência seguida por muitas oficinas: “temos de ter sempre em mente que a Bauhaus é uma instituição de formação (...) Acreditamos que a produção prática é o caminho certo para alcançarmos este objectivo. Mas a produção

⁵² BUOL, Cornelia von – El Taller de Cerâmica, in, FIEDLER, Jeannine; FEIERABEND, Peter ed. lit. **Bauhaus**. Konemann, 2000, p. 439 (p. 438-451)

⁵³ Acta de 20 de Setembro de 1920 de uma reunião do Conselho dos Mestres, in, Experiment Bauhaus. Das Bauhaus-Archiv, Berlin zu Gast im Bauhaus Dessau, 1988, p. 58, citado por DROSTE, Magdalena – **Bauhaus 1919-1933**. Berlin: benedikt taschen, 1990, p. 68.

⁵⁴ Gerhard Marcks 1889-1981. Briefe und Werke. Munique, 1988, citado por DROSTE, Magdalena – **Bauhaus 1919-1933**. Berlin: benedikt taschen, 1990, p. 68.

⁵⁵ VITALE, Elodie – **Le Bauhaus de Weimar 1919-1925**. Liège: Pierre Mardaga Editeur, 1989, p. 74.

⁵⁶ Carta de 5 abril 1923, in, WEBER, Klaus ed lit. – Keramik und Bauhaus. Berlin, 1988, nota 51, p. 58, citado por DROSTE, Magdalena – **Bauhaus 1919-1933**. Berlin: benedikt taschen, 1990, p. 68,70.

nunca deve tornar-se o próprio objectivo. Caso contrário, a Bauhaus tornar-se-á mais uma fábrica a acrescentar à longa lista já existente”⁵⁷.

Ainda em finais de 1922 foram estabelecidos os primeiros contactos com as fábricas de porcelana de Turíngia, tendo Theodor Bogler e Otto Lindig visitado centros de produção, para estudar a técnica de fundição de objectos em gesso. Bogler associou-se à fábrica de loiça Velten-Vordamm para produzir protótipos de objectos de cozinha, expostos na *Haus am Horn*. Nas salas da exposição estava exposta a cerâmica de formas simples e com vidro, próximas das que eram fabricadas na região e as primeiras peças destinadas à fabricação industrial.

Integrada na *Bauhaussiedlung*, nos terrenos da Escola e muito próximo da casa jardim de Goethe, foi construída a “casa modelo”/“casa experimental” *Haus am Horn*, projectada na sequência de um concurso interno ganho pelo pintor Georg Muche (1895-1986), com execução dirigida pelo atelier de Walter Gropius, em particular pelo arquitecto Adolf Meyer e financiada pelo construtor Adolf Sommerfeld (1886-1964).

A designer Benita Koch-Otte (1892-1976), foi a autora da perspectiva da *Haus am Horn* ilustrando mediante transparências de cores a estrutura da casa, sendo elogiada por Muche: “desde o princípio Benita Otte realizou formas de grande beleza e na perspectiva espacial do desenho arquitectónico que fez – colorida em capas de diferentes cores – ambas as formas, a externa e a interna, apreciam-se simultaneamente graças à sua transparência. Talento artístico, sentido prático e claridade em todas as direcções definiam o seu ser, a sua conduta como pessoa”⁵⁸. Tratava-se de uma habitação unifamiliar, que seria construída em 4 meses como casa modelo para os mestres e exibida como casa experimental. *Haus am Horn* foi concebida e mobilada pelas oficinas da Bauhaus - a designer Benita Koch-Otte, a designer Alma Buscher (1899-1944), Ernst Gebhardt, o ceramista Theodor Bogler (1897-1968), o designer Erich Dieckmann (1896-1944) e o pintor László Moholy-Nagy (1895-1946).

A programação desta Semana da Bauhaus contemplava ainda outros eventos, como uma série de conferências, representações de obras teatrais, concertos, baile e uma reunião da *Deutscher Werkbund*. Foi iniciada com o *Ballet Triádico (Triadische Ballett)* do pintor Oskar Schlemmer, com música do compositor Paul Hindemith (1895-1963), apresentado no Teatro Nacional Alemão de Weimar, e com o *Ballet Mecânico (Das Mechanisches Ballett)* de Kurt Schmidt (1901-1991), no Teatro de Jena.

O maestro Hermann Scherchen (1891-1966) dirigiu os concertos de música, com obras de Paul Hindemith, Ernst Krenek (1900-1991), Ferruccio Busoni (1866-1924) e Igor Stravinsky (1882-1971). No Festival de lanternas de papel e fogo-de-artifício foram organizados bailes com música a cargo da banda de jazz da Bauhaus⁵⁹. No Manifesto da Bauhaus (1919) era dado destaque à “instauração das relações amistosas entre mestres e estudantes, fora do trabalho: teatro, conferências, poesia, música, bailes de disfarces. Criação nestas reuniões de um cerimonial festivo”.

⁵⁷ Carta de 2 de Janeiro de 1924, in, Karl-Heinz Hutter – *Das Bauhaus in Weimar. Studie zur gesellschaftspolitischen Geschichte einer deutschen Kunstschule*, 1982, nota 29, p.219. citado por DROSTE, Magdalena – *Bauhaus 1919-1933*. Berlin: benedikt taschen, 1990, p. 70.

⁵⁸ WINGLER, Hans M. – *La Bauhaus. Weimar, Dessau, Berlín 1919-1933*. Madrid: Gustavo Gili, 1975, p. 40, citado por, HERVÁS y HERAS, Joseña – *La mujeres de la Bauhaus: de lo bidimensional al espácio total*. Buenos Aires, Diseno Editorial, 2015, p. 49.

⁵⁹ VEGA, Eugenio – *De Weimar a Ulm. Mito y realidade de la Bauhaus 1919-1972*. Madrid: Experimenta Libros, 2019, p. 135.

No Museu Estatal (*Landesmuseum*) foi inaugurada uma exposição de obras de arte “livre”, de “mestres, oficiais e aprendizes”⁶⁰ que mostravam a importância da pesquisa artística na Bauhaus. O catálogo *Staatliches Bauhaus in Weimar 1919-1923*, editado em alemão, russo e inglês, foi concebido por László Moholy-Nagy com capa de Herbert Bayer, e exibia *a nova tipografia (Die neue Typographie)* com o texto *Ideia e Constituição da Bauhaus Estatal (Idee und Aufbau des Staatlichen Bauhauses)*, escrito por Gropius. Nas conferências, o pintor Wassily Kandinsky (1866-1944) refletiu sobre a arte sintética, o arquiteto Jacobus Johannes Pieter Oud abordou a nova arquitetura da Holanda, e Walter Gropius desenvolveu o tema *Arte e Técnica: uma nova unidade (Kunst und Technik-eine neue Einheit)*. O desejo de uma união das artes foi igualmente lançado por Oskar Schlemmer, no Manifesto da primeira exposição da Bauhaus: “a *Staatliches Bauhaus de Weimar* é a primeira e, até agora, a única escola estatal do Reich que convida as forças criativas das belas artes, (...) a actuar. Ao mesmo tempo, mediante a instalação de oficinas sob bases artesanais, impôs como tarefa uni-las num todo, numa correlação frutífera para convergi-las na arquitetura (...) a arquitetura deve restabelecer a grande relação com o todo e possibilitar (...) a obra de arte total. O ideal é velho, mas a sua aparência é sempre nova”⁶¹.

O contexto ideológico de Weimar

A chamada «cerâmica de Weimar» resulta da simplificação e divulgação dos pressupostos teóricos da Bauhaus, com fins políticos e económicos. Políticos, no sentido de que a social-democracia alemã pretendia que as expressões artísticas estivessem ao alcance das massas trabalhadoras a custo comportável. Económicos, no sentido de adaptar, no caso da cerâmica, as novas ideias bauhausianas a um fabrico em série barato, funcional e esteticamente inovador. As fábricas começaram consequentemente, a contratar alunos saídos dessa escola, casos, por exemplo, de Martha Katzer (1897-1946), Eva Zeisel (1906-2011), Greta Marks (1899-1990), e outros, com destaque para o suíço Paul Speck (1896-1966), que vão criar novas linhas de cerâmica utilitária e decorativa. As formas funcionais vão receber uma decoração vanguardista, vulgarizando o Construtivismo Russo, o Abstracionismo, o Futurismo... Artistas como Kandinsky ou László Moholy-Nagy vão participar com outros criadores anónimos nesse movimento de renovação.

Nos finais de 1918, o império alemão é obrigado a assinar a paz com as potências vencedoras da Primeira Guerra Mundial. Uma Alemanha enfraquecida, esgotada e humilhada via partir para o exílio, na Holanda, a família imperial. Imediatamente surgiram levantamentos revolucionários brutalmente esmagados. Nascia assim, no meio da turbulência política e social, a República de Weimar, em 1919, assim chamada por nessa cidade se ter reunido a Assembleia Constituinte, dominada pelo Partido Social Democrata (SPD) a partir de então associado à derrota pelos meios conservadores.

As novas ideias republicanas eram dificilmente aceites por uma população que continuava a venerar o imperador e que não compreendia o armistício e posterior tratado de paz com a Entente Cordiale. As condições draconianas impostas ao país, sobretudo

⁶⁰ NERDINGER, Winfried – **La Bauhaus. Taller del Movimiento Moderno**. Madrid: Abada editores, 2021, p. 70.

⁶¹ GONZÁLEZ GARCIA, Ángel; CALVO SERRALLER, Francisco; MARCHÁN FIZ, Simón, ed. lit. – **Escritos de Arte de Vanguardia 1900/1945**. Madrid: Istmo, 1999, p. 369-372.

pela França, que exigiu pesadíssimas compensações monetárias, reduziram à miséria grandes sectores da sociedade germânica. A Alemanha tinha sido derrotada, mas não invadida, e a população não percebia o ódio dos vencedores. Surgiram milícias armadas de campos ideológicos opostos, particularmente do extremismo conservador nacionalista. Os assassinatos de políticos eram frequentes. Os de Rosa Luxemburgo (1871-1919) e de Karl Liebknecht (1871-1919), assassinados pelo exército em Janeiro de 1919, emocionaram a Europa progressista.

O clima larvar de guerra civil, agravado pela crise económica que tornava impossível o cumprimento das obrigações alemãs para com os aliados, só se atenua com o empréstimo norte-americano de 1925. O marco estabiliza e a economia germânica prospera. Em 1929, com o *crash* da Bolsa de Nova York, a economia afunda-se. O marco desvaloriza e a inflação fica fora de controlo. O proletariado e a classe média são durissimamente atingidos. Um simples pão custava milhares de marcos. A extrema-direita reorganiza-se e o clima de insegurança civil aumenta. A desunião entre as forças antinazis vai permitir a nomeação de Hitler para chanceler. A República de Weimar chegava ao fim, em 1933, após uma tumultuosa existência de catorze anos.

A originalidade de Weimar é a de, talvez motivada por rivalidades intensas, ter engendrado condições excepcionais para a criação nos diversos campos das artes e da ciência. A Bauhaus, apesar das restrições, vai irradiar para todo o mundo, vindo a influenciar decisivamente a vida contemporânea.

Os artistas, intuindo a catástrofe que se aproximava, foram tomados por um sentido de urgência criativa que parecia inexaurível. Na cerâmica, as tendências inovadoras que datavam já do princípio do século e atingem a maturidade com a Bauhaus, acentuam-se a partir de 1925. A exportação para o estrangeiro era tão intensa que levou a França e a sua indústria de luxo a temer a concorrência germânica. Isto explica a atitude ocorrida por ocasião da *Exposição Internacional de Artes Decorativas e Industriais Modernas*, de 1925, em que o convite endereçado à Alemanha, para participar neste certame, foi enviado dias antes da sua inauguração. Na prática, poderemos afirmar que a Alemanha não foi convidada para esta iniciativa.

A partir do final dos anos 1920 o gosto pela inovação acentua-se. Muitas fábricas lançam duas coleções anuais de cerâmica utilitária e decorativa. O design, no geral profundamente influenciado pela estética da Bauhaus, conquista o gosto quer das classes trabalhadoras, quer da burguesia. Aliás, certas empresas vão mesmo fazer circular os modelos decorativos entre os operários para que estes votassem naqueles de que mais gostavam. Assim realizavam-se dois objectivos, produziam modelos cujo gosto era partilhado pelas classes populares e garantiam o escoamento do produto. O sucesso foi tal que as classes burguesas, devido à grande qualidade e à inovação estética, vão aderir ao novo gosto. As fábricas de porcelana, perante o desafio das produtoras de faiança, adaptam-se para não falirem ou se tornarem irrelevantes, produzindo, a par dos nobilitados modelos e decorações tradicionais, peças de linhas e decorações modernas, como fizeram, por exemplo, Rosenthal, Villeroy & Boch, KPM, Arzberg ou Hutschenreuther.

Com a crise de 1929, a indústria cerâmica continua a produzir, parecendo não ter sido afectada pela inflação e miséria concomitante. Em 1933, com a subida ao poder dos nazis, a produção de peças de gosto moderno cessa. Algumas fábricas são encerradas, outras

adaptam-se à nova realidade. A produção mais vanguardista é destruída porque classificada como «arte degenerada». Muitos criadores fogem para o estrangeiro, como Grete Marks ou Eva Zeisel. O caso da primeira é paradigmaticamente tratado no artigo «Jüdische Keramik in der Schreckenskammer», cuja fotografia ostenta a elucidativa legenda: "Duas raças diferentes encontraram formas diferentes para o mesmo fim. O que é mais belo"?⁶². Outros passam a produzir uma arte domesticada, caso de Martha Katzer que vegeta na Karlsrhuer Majolika. Algumas empresas ainda vão fabricando peças com ressonâncias modernas, mas em 1935 tudo cessa. Fechava-se o capítulo da Cerâmica de Weimar.

Jüdische Keramik in der Schreckenskammer

Kennen Sie Marwitz: kurz hinter Veltens?

Wenige Schritte hinter der Heimat des Reichslagers, dem märkischen Städtchen Besten, liegt das Dörfchen Marwitz. In seinem Grunde, mit dem Blick auf die hügeligen Felder des Havellandes, steht ein graues Haus mit hohem Schornstein. Holzspeicherläge längsleits. Eine Fabrik, die ein Stück Zeitgeschichte erlebt hat.

Nach dem Sturm der nationalsozialistischen Revolution so manche moribunde Mauer in Deutschland umlegte, blieben nämlich auch in dieser Fabrik für keramische Erzeugnisse die Räder stehen. Sie hatten die Produktion gestillt. Ein Jahr später, im Februar 1933 das Werk zu verlassen.

Die Arbeiter verloren ihr Brot. Sie mußten kämpfen. Den Unternehmer kümmerte ihr Schicksal nicht. Der Fabrikhof verödete. Anstrich wucherte über die Türschwelle, Fenster zerbrachen. Wägen, trockene Leere führte das Regiment. Zertrümmert auf verfallenen Regalen nur Handen ein paar Tongefäße und Krüge, zurückgelassen bei der eiligen Flucht der jüdischen Direktion.

Wiergen Monate lang suchten Katzen und Hundermäuler hier nächtliches Vergnügen. Bis das große Reinemachen begann. Seit April

ischen Arbeitsfront, seit dem 1. September 1934 wieder am Werklich — kneten und drehen, malen und brennen nach altem handwerklichen Brauch. Eine junge Frau zwischen ihnen als Leiterin des Werkes.

Sie führt die Geschäfte und gibt die Ideen, unterstützt von einigen kaufmännischen und technischen Angestellten. Sie hat die Fabrik und die Grundstücke mit der Achtsamkeit erworben, hier die alte, in Besten und Marwitz einst blühende Töpferkunst neu zu befruchten, hochwertige kunstgewerbliche Gegenstände zu fertigen, die aus deutscher, volkstümlicher Empfindung entstehen.

Besonderer Wert wird auf die handgemachten Muster gelegt. Wie der Töpfer hauptsächlich an der Drehscheibe arbeitet, so zeichnen auch die Malerinnen mit dem Pinsel aus freier Hand. Die Hand ist das wesentliche. So kommen die alten Verfahren für Glasuren und Färbungen wieder zur Geltung. Die Schönheit alter Töpferkunst feiert glückliche Wiedergeburt.

Schon die Bereitung der Tonmasse bedarf ganzer Kunst. In großen Kesseln wird gemischt und gerührt. Geheimnisvolle Rezepte werden publiziert, nach alter Überlieferung und Erfah-



Aufnahmen: Bieling

Im Feuerofen gewinnt die fahle Farbe Glanz und Pracht

sch ausgeleichen, das Brennen im Ofen soll gleichmäßig vor sich gehen.

Der Formen nimmt einen grauen Klumpen. Er legt ihn auf die Drehscheibe und drückt ihn beim Drehen in die Form, die ihm vor-schwebt. Oder die keramische Masse wird in

Walzen, Kannen noch in lustigen Räumen, um schön und gleichmäßig auszutrocknen.

Jetzt kommen sie ins Feuer. Zum erstenmal! Nach der Malerei zum zweitenmal. Erhalten sie eine Vergoldung, ist sogar ein dritter Brand notwendig, damit das Gold die notwendige Festigkeit erhält. Im ersten Brand werden die Gegenstände bis zur „Gare“ erhitzt, der zweite ist der sogenannte Schmelzbrand. Und hier erleiht der unachtmännliche Fuhrmann eine Überforderung. Als die bemalten Dinge in den Ofen gelegt wurden, hatte er einen gelinden Zweifel an dem Farbenempfinden des Maler Mädchens. Die Malerei gefiel ihm nicht. Aber er mußte eben abwarten. Als die Tasse abgekühlt den Ofen verließ, kratzte sie hart, geschmackvoll, in glänzenden Farben. Das Feuer verändert die Farben. Auch das müssen die Künstlerinnen beim Malen beachten.

Übrigens kommen die Gegenstände nicht so einfach ins offene Feuer: sie werden in Kapseln eingelebt, die sie im Ofen zu hohen Stufen führen.

Jedem Gegenstand, auch dem geringsten, wird hier Überlegung und künstlerisches Gefühl mitgegeben. Das war in dieser Fabrik nicht immer so. Beweis: die wenigen Überreste, die man in mühen Schränken vorfand. Mit der Keramik war es uns ja ebenso gegangen, wie mit dem Schmud. Was ehemals die Hand mit feiner Empfindung formte, das entartete unter einer fallch verstandenen Sachlichkeit und verlor Farbe und Form, verlor in der Zweckbestimmung die schlichte, gesunde Bodenständigkeit und damit die Schönheit, die den deutschen Landhäusern und dem deutschen Menschen entlehnt. Der Einkauf fremdhaareter Geräte



Zwei Rassen fanden für denselben Zweck verschiedene Formen. Welche ist schöner?

1934 hat der Betrieb einen neuen Herrn. Junge Kräfte löhnen im Zuge des Ausbaus in wenigen

rund teilt man die Erden zueinander. Von der Güte des Tons hängt die Haltbarkeit ab.

eine Gipsform geformt, in der sie bis zu einer gewissen „Ansteifung“ verbleibt. Mit Messern

A fotografia ilustra, em comparação directa, as peças da judia Margarete Heymann-Loebenstein e da ariana Hedwig Bollhagen, que se instalou nos ateliers da primeira. In Bauhaus aus Koeln das werk von Margarete Heymann-Loebenstein (22 Ago. 2014). Markanto [blog].

As peças da colecção de cerâmica de António Miranda e José Madeira Ventura

Os colecionadores pretenderam com a sua colecção ilustrar a produção de cerâmica industrial alemã de influência da Bauhaus, sobretudo durante a segunda metade da década de 1920 até cerca de 1935, dada a sua difusão, tanto nas formas como nas decorações, na produção portuguesa dos anos 30-40 do século XX. Esta pequena mostra tenta exemplificar, de forma muito sucinta, esse propósito.

⁶² Revista de propaganda nazi «Der Angriff», Berlim, 1935.



Serviço de café de faiança, da Haël, de c. 1925-30, formado por cafeteira, leiteira e chávenas com respectivos pires (falta o açucareiro), de linhas troncocónicas e pés salientes, de cor azul monocromática aplicada a aerógrafo. As asas são formadas por duas pastilhas circulares justapostas, de diferentes dimensões, côncavas, e pegas simples de igual configuração.

Margarete Heymann (1899–1990) nasceu em Colónia no seio de uma família da burguesia judaica. Muito jovem estudou pintura nas Escolas de Arte de Dusseldorf. Após ter estudado cerâmica na Bauhaus, nos anos de 1920-21, deixou os estudos e casou-se com Gustav Loebenstein.

Em 1923, perto de Berlim, em Marwitz, fundou com o marido e o irmão deste, a Haël Werkstätten für Künstlerische Keramik (Fábrica Haël para Cerâmica Artística) onde vai aplicar os conhecimentos adquiridos com Johannes Itten e Paul Klee.

Sob a sua direcção artística, a fábrica vai produzir objectos onde se unem design moderno, qualidade artesanal e manufactura industrial.

Durante os dez anos de produção (a fábrica encerrou em 1933) criou uma grande variedade de loiça utilitária e peças com decoração expressionista a pincel, para consumidores de toda a Europa e Estados Unidos. A designer em ascensão acreditava na utopia moderna de que uma arte empenhada poderia melhorar a sociedade.

Com a chegada de Hitler ao poder, em 1933, a cerâmica de Margarete foi chamada de “degenerada” e colocada numa “câmara de horrores” ou *schreckenskammer*.

No novo ambiente político, foi acusada de ser vanguardista no campo artístico, de esquerda no campo político e judia. Em 1934 é forçada a vender a fábrica a um agente nazi por um preço muito abaixo do seu valor real.

A 20 de Maio do ano seguinte o pasquim de propaganda do regime nazi “*Der Angriff*,” dirigido por Joseph Goebbels, lançou uma série de calúnias contra a ceramista classificando o seu design como “*produto de um funcionalismo degenerado e mal compreendido*” e publicou fotografia comparando a cerâmica de Grete com as produções da fábrica sob a nova administração ariana, com a legenda: «Duas raças têm diferentes formas para o mesmo objectivo. Qual a mais bela?»

A artista todavia não teve o mesmo destino que a sua fábrica às mãos dos nazis. Tendo embora perdido familiares e amigos, valendo-se da rede de contactos que tinha no estrangeiro, conseguiu fugir para Inglaterra com o filho e começou a trabalhar nas olarias de Stoke-on-Trent, em 1937.

O legado de Grete Marks é o de uma designer consumada que dedicou a sua vida à criação de objectos utilitários visualmente poderosos e artísticos. O seu talento notável revelou-se plenamente nos objectos produzidos no Atelier Artístico de Haël, onde concretizou a visão utópica da Bauhaus fundindo o design moderno com o artesanato de qualidade numa produção em grande escala. Durante longo tempo quase esquecido o trabalho criativo desta *designer* tem vindo a ser revalorizado cada vez mais o trabalho criativo desta designer, e redescobrem-se com encanto e admiração as suas peças, sobretudo as do período alemão. São disputadas por particulares e museus, e as exposições sucedem-se.



Bule de faiança moldada, da fábrica Carstens-Uffrecht, de c. 1933, com decoração aerografada, dentro do abstracionismo de influência kandinskyana, a castanhos, remetendo para uma ideia de paisagem, sobre fundo turquesa. Asa de vime.

Trata-se de uma peça de forte filiação Bauhaus, sobretudo nos bules criados, em 1923, nos ateliers cerâmicos desta, por Theodor Bogler. A inspiração oriental está bem patente na obra do designer e encontra-se igualmente presente nesta peça. Neste bule, a forma e o acabamento remetem para uma produção em série de objectos de metal, com acabamentos artesanais nas asas. Também remetem para modelos chineses de bronze, como sugere a cor, próxima do verdete, do bule da Carstens. Esta ideia é reforçada pelas arestas vivas e pela justaposição das diversas partes que parecem soldadas.

A fábrica Carstens, C. & E., arrancou por volta de 1900, em Reichenbach, na Turíngia, como manufatura de porcelana, sendo propriedade dos irmãos Christian e Ernst Carstens. A sua actividade expandiu-se com fábricas em Rheinsberg, Hirschau, Georghental, Uffrecht, Sorau, Neuhaltsleben e Gräfenroda. Várias destas unidades criaram linhas e decorações exclusivas feitas a aerógrafo.



Fumívoro da Aërozon, de c. 1930, com decoração estampada. A Aërozon foi uma marca comercial alemã cujo nome foi composto a partir de 'ar' e 'ozono'. Produziu muitos acessórios eléctricos, de porcelana, para espaços de fumadores, como fumívoros, caso do objecto que se apresenta, que tinham como função tornar mais respiráveis os ambientes carregados de fumo de tabaco. Para além destes limpadores de ar produziu igualmente perfumadores, veladores, etc., particularmente nos anos 20 e 30 do século passado.

A lâmpada, colocada na parte superior do recipiente, aquecia o óleo perfumado que se colocava no seu interior, permitindo, assim, que se purificasse o ar. Porém, o produto químico utilizado foi proibido na década de 1950, por ser nocivo para a saúde.

A forma arquitectural deste objecto de uso quotidiano, formada por uma sobreposição de volumes, revela-se muito influenciada pela Bauhaus e pelo Der Stijl. Cada volume recebeu um tratamento cromático distinto, com a secção das riscas a revelar uma forte influência dos têxteis bauhausianos.



Caixas (cigarreiras) de faiança da manufatura de Karlsruhe, da autoria de Paul Speck, de c. 1925, em duas variantes decorativas.

O artista suíço Paul Speck (1896-1966), depois de ter estudado pintura, foi, em 1914, para Munique, onde estudou com o pintor Stanislaw Stückgold (1868-1933) e, depois, na escola Debschitz, de 1917 a 1919 (?). Aí se especializou em cerâmica, tendo aberto estúdio próprio em Munique, que funcionou até 1924. Nesse ano tornou-se chefe num departamento de cerâmica da manufatura de Karlsruhe, cargo que ocupou até 1929, ano em que foi nomeado professor de escultura na Escola de Artes Aplicadas do Estado de Baden. Por razões políticas foi demitido em 1933 pelos nazis, pelo que regressou ao seu país, onde trabalhou como escultor.

Paul Speck contava-se entre os artistas progressistas de Karlsruhe que, a par de Max Laeuger (1864-1952) e Ludwig König (1891-1974), modernizaram o programa de produção da fábrica. Enquanto ceramista, Paul Speck revolucionou a área da cerâmica utilitária recorrendo ao uso de formas cúbicas mais despojadas, segundo as influências do *Deutscher Werkbund* (1907-38), de que Max Laeuger foi um dos fundadores, e da *Bauhaus* (1919-33).



Caixas esféricas de porcelana moldada da fábrica Arzberg, criadas em 1932 por Fritz von Stockmayer (1877-1940).



Caixas esféricas de porcelana moldada da fábrica Arzberg, criadas em 1932 por Fritz von Stockmayer (1877-1940).

De corpo esférico, assente sobre pé e rematadas por gargalo que, com a tampa, ficam com as mesmas dimensões. Na tampa, na vertical, duas “moedas”, de dimensões distintas, apostas e desencontradas, formam a pega.

Criador de formas e decorações, Fritz von Stockmayer nasceu em 18 de Dezembro de 1877 em Estugarda.

Quando eclodiu a I Guerra Mundial, Stockmayer partiu para o Cairo e dali regressou à Alemanha, onde cumpriu o serviço militar. Poucos dias depois é ferido em combate, sendo atingido no estômago por uma bala dum-dum, que o leva a ser internado e a estar um ano de cama. Na longa convalescença no hospital, nunca deixou o lápis e a caixa de aguarelas, prosseguindo a veia artística que desde a juventude tinha como passatempo.

Questionamos se não terá sido este sofrimento a estar na origem da decoração de uma das caixas, «enfaixada» em gaze, onde possivelmente, as linhas pretas e a folhagem/flores remetem, simbolicamente, para uma estilização de arame farpado a que o apontamento avermelhado, cor de sangue seco, dá maior consistência.

No fim da guerra passou a trabalhar numa empresa na Suábia e teve tempo para continuar as suas experiências pictóricas. Numa passagem por Itália aprendeu a pintar sobre porcelana. Foi este o princípio da actividade que o tornou conhecido, já que soube estabelecer pontes entre o passado e a sua contemporaneidade na pintura sobre porcelana, dando origem a importantes inovações técnicas. Fábricas como Arzberg, Schoenwald, Kahla, Fürstenberg, ou Thomas reconheceram o seu mérito criativo, culminando como

director artístico, a partir de 1935, da fábrica de porcelana Rosenthal em Selb, na Baviera, onde ingressara em 1932.

Todavia, a sua produção mais importante e valorizada é constituída pelo conjunto de peças que criou para a Arzberg de c. de 1930 até 1932.

As suas criações mostram uma profunda influência asiática e remetem-nos, por vezes, para um grafismo que se adianta no tempo, parecendo algumas das suas peças de inícios de 1930 produto do pós Segunda Guerra Mundial. Morreu em 11 Julho de 1940.



Caixas para biscoitos de faiança moldada da fábrica de cerâmica Wächtersbacher, em Schlierbach, de c. 1932, um mesmo modelo com decorações distintas, uma estampilhada e aerografada outra estampada. O contentor, curvo, assenta sobre dois pés corridos e tem rebordos curvos que formam as asas. Tampa, plana com pega composta por dois semi-círculos sobrepostos e desencontrados.

Fundada em 1832 pelo príncipe de Isenburg-Wächtersbach, a Wächtersbacher Steingutfabrik G.m.b.H. - fábrica de cerâmica em Schlierbach, perto de Wächtersbach, ainda hoje está em funcionamento, tendo sido adquirida pelo grupo Könitz, em 2006.

Foram várias as vicissitudes por que passou ao longo destes quase 200 anos de produção. No período que nos interessa e como consequência da I Guerra Mundial o departamento de arte da Wächtersbach encerrou até 1923.

Embora a utilização da decoração a aerógrafo já fosse em papel na fábrica desde os inícios do século XX, só a partir de 1927 e sobretudo no ano seguinte, começou a explorar comercialmente os efeitos decorativos do esfumado da pintura aerografada, na gradação de cores e novos efeitos estéticos, como elementos em degraus e/ou lineares, destacando-se as composições decorativas geometrizadas. A fábrica seguia, assim, as formas recentes e padrões da tendência geral do design *Art Déco* aliada à tendência do funcionalismo-construtivista ligado à Bauhaus.

Em 1931, a célebre designer alemã Ursula Fesca (1900-1975), renova e dirige a produção da fábrica, explorando novos caminhos. É desta fase que datam as peças apresentadas. Estas tendências vão sendo abandonadas ou domesticadas depois de 1933, mas sobretudo a partir de 1935, com o aumento da produção da pintura de flores mais convencional e de padrões considerados mais “dignos” pelos nacionais-socialistas.

Tendo sido bombardeada durante a II Guerra Mundial, a fábrica encerrou em 1944 para reabrir, dois anos depois.



Dois placas cerâmicas circulares (bases para bolos) de faiança branca com decoração geométrica aerografada, com aro e duas pegas de metal niquelado, da fábrica Theodor Paetsch, em Frankfurt (Oder), de c. 1930.



Dois placas cerâmicas circulares (bases para bolos) de faiança branca com decoração geométrica aerografada, com aro e duas pegas de metal niquelado, da fábrica Theodor Paetsch, em Frankfurt (Oder), de c. 1930.

As superfícies planas das bases para bolos, que na Alemanha foram produzidas de forma massiva em grande parte das fábricas de faiança existentes, na década de 1920 e até 1933, serviram de campo de experimentação plástica e veículo de conhecimento das estéticas de vanguarda.

Nestes dois exemplares, as composições dinâmicas tornam evidentes as ligações às estéticas vanguardistas da época, que tão bem caracterizam a produção da República de Weimar no campo das artes decorativas e que, por esta via, integram uma das vertentes do *Art Déco* mais modernista.

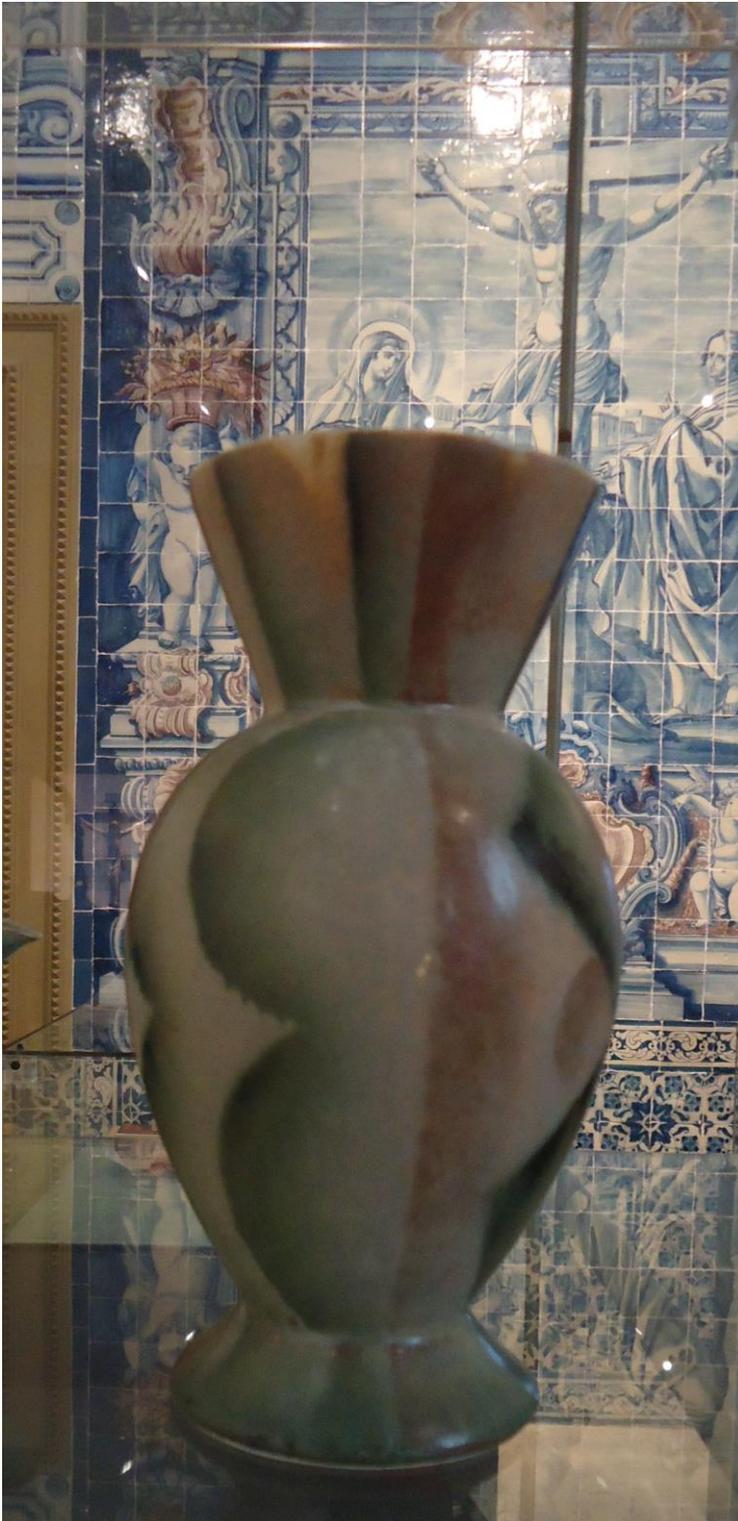
A *Steingutfabrik* (fábrica de cerâmica) *WE Paetsch* foi fundada em 1840 por Wilhelm Eduard Paetsch (1796 -1859) em Frankfurt an der Oder (Francoforte no Oder). Junto a excelentes vias de transporte – as instalações davam directamente para o rio Oder - a fábrica especializou-se na produção em massa de loiça utilitária para cozinha e mesa e loiça sanitária. Tendo conhecido uma rápida expansão, a partir dos finais do século XIX, vai produzir artigos de baixo custo decorados a estampilha e a aerógrafo de grande difusão nacional e internacional.

Em 1890, Theodor Friedrich Eduard Paetsch (1867-1939) terá assumido a administração da empresa, sucedendo-lhe os seus filhos no cargo, em 1930. Tinha a fábrica já a denominação por que é mais conhecida.

Em 1933 abandonou as formas e decorações vanguardistas, onde predominavam motivos geométricos - quadrados, ângulos, pontos e bandas - que a caracterizaram. Nesse ano

passou a uma produção conservadora, tanto ao nível das formas como das decorações, que passaram a apresentar motivos campestres e vegetalistas por imposição do novo poder nacional-socialista.

Em 1953 é nacionalizada pelas autoridades comunistas, acabando por encerrar dois anos depois.



Jarra de grés moldado, em forma de balaústre, com decoração geométrica aerografada, provavelmente da fábrica Julius Paul & Sohn (activa entre 1893 e 1945), em Bunzlau, de c. 1927.

Remetendo para o abstracionismo pictórico, enquanto arte maior, os tons verdes não respeitam com rigor a estampilha do desenho de base, nem cumprem simplesmente o esfumado que é característico de grande parte das produções germânicas. Aqui, a pintura a aerógrafo surge enevoada, esborratada e aparentemente gasta. A peça é, assim, simultaneamente rude e refinada. O Art Déco neste tipo de produção assume uma dimensão de vanguarda artística nitidamente bauhausiana.

Todo o experimentalismo vanguardista da composição parece ter tido origem na Staatliche Keramische Fachschule Bunzlau (Escola Profissional de Cerâmica do Estado em Bunzlau) cujas criações vão revolucionar a produção cerâmica local a partir do fim dos anos 20. Várias foram as fábricas da zona que aderiram a esta revolução estilística, então iniciada pelo designer Artur Hennig (1880-1959).

Estética de curta duração pois, por volta de 1933, as fábricas de Bunzlau regressam a um gosto mais tradicionalista onde vão predominar os castanhos característicos da produção local oitocentista.

Nota Final

Ultrapassar os cânones e os vazios das Histórias da Arte e da Arquitectura implica estar atento ao enfoque interdisciplinar, à ampliação de pontos de vista, à superação das teorias estéticas universalistas, integrando abordagens Kublerianas de um tempo interno e de um tempo externo, revelando rastros e ressonâncias, cumprindo uma revisão historiográfica de uma história sempre provisória e dialógica. Os estudos da historiadora da arte que funde a história da arquitectura, das artes decorativas, do desenho de interiores e da moda Nancy Troy (1952-)⁶³, da historiadora da arte, da arquitectura e do ornamento, Alina Payne (1954-)⁶⁴ ou do historiador das intersecções do design, artesanato e arte contemporânea, Glenn Adamson (1972-)⁶⁵ contribuem para um olhar renovado em torno da integração e valorização do desenho, das artes decorativas, do design, do ornamento e do artesanato, no campo expandido e híbrido da arquitectura.

Bibliografia

ADAMSON, Glenn – **Thinking through craft**. London: Bloomsbury Academic, 2007.

ADAMSON, Glenn – **The craft reader**. Londres: Bloomsbury Academic, 2010.

ADAMSON, Glenn – **The invention of craft**. Londres: Bloomsbury Academic, 2013.

⁶³ TROY, Nancy – **Modernism and the Decorative Arts in France: Art Nouveau to Le Corbusier**. New Haven: Yale University Press, 1991; TROY, Nancy – Thoughts on Cultural Histories of the Material World, in, MILLER, Peter N. ed. lit. – **Cultural Histories of the Material World**. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2016, p. 204-209.

⁶⁴ PAYNE, Alina – L'ornement architectural: du langage classique des temps modernes à l'aube du XXe Siècle, in, **Perspective**, nº1, 2020, p. 77-96; PAYNE, Alina – **From ornament to object: genealogies of architectural modernism**. New Haven: Yale University Press, 2012; PAYNE, Alina; NECIPOGLU, Gulru ed. lit. – **Histories of ornament. From global to local**. Princeton: Princeton University Press, 2016.

⁶⁵ ADAMSON, Glenn – **Thinking through craft**. London: Bloomsbury Academic, 2007; ADAMSON, Glenn – **The craft reader**. Londres: Bloomsbury Academic, 2010; ADAMSON, Glenn – **The invention of craft**. Londres: Bloomsbury Academic, 2013.

ANDRÉ, Paula; FILIPE, Fátima – Arquitectura, Artes Integradas, Fé, in, ACCIAIUOLI, Margarida, et al., **Arte & Fé**, Lisboa: FCSH/UNL, 2016, pp. 295-312.

ANDRÉ, Paula; FRANCISCO, João – Arte Pública na Unidade de Vizinhança: o caso do Bairro de Alvalade, in, **Antologia de Ensaios. Laboratório Colaborativo: Dinâmicas Urbanas, Património, Artes. III - Seminário de investigação, ensino e difusão**. Lisboa, DINÂMIA'CET-IUL, 2018, pp.68-91.

ANDRÉ, Paula – A Viagem dos Arquitectos como novo Valor Patrimonial, in, ACCIAIUOLI, Margarida; RODRIGUES, Ana Duarte ed. lit. **Arte & Viagem**. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, Instituto de História da Arte, 2012. pp.229-239.

ANDRÉ, Paula; PEREIRA, Ana Rita - Viagens do arquiteto João de Almeida (1927-2020) por França e Suíça Alemã: partilha, influência e património do olhar, in, **Antologia de Ensaios. Laboratório Colaborativo Dinâmicas Urbanas, Património, Artes. VI Seminário Investigação, Ensino, Difusão**. Lisboa: DINÂMIA'CET-IUL, 2020. pp.117-134.

ARNAIZ, Ana; ELORRIAGA, Jabier; LAKA, Xabier – Síntesis de las artes: una utopia de la modernidade y el escultor Jorge Oteiza, **Art & Sensorium**, vol. 1, n. 1, Junho 2014, pp. 136-152.

BRÖHAN-MUSEUM – **Avantgarde für den Alltag: Jüdisch Keramikerinnen in Deutschland: 1919-1933**. Berlin: Bröhan-Museum, 2012.

BRÖHAN-MUSEUM – **Porzellan: Kunst und Design 1889 bis 1939: vom Jugendstil zum Funktionalismus**. Vol. 1. Berlin: Bröhan-Museum, 1993.

BRÖHAN-MUSEUM – **Kunst der 20er und 30er Jahre**. Vol. 3. Berlin: Bröhan-Museum, 1995.

BRÖHAN-MUSEUM – **Sammlung Bröhan, Kunst der 20er und 30er Jahre**. Heitersheim: Walter, cop. 1985.

BRÜHL, Georg – **Art Déco: Deutsch Porzellane: 1910-1930**. Leipzig: E. A. Seemann, 1992.

BRYANT, Gabriele – Peter Behrens y el problema de la obra de arte total en los albores del siglo XX, **Cuaderno de Notas**, nº 5, 1997, pp. 57-76.

BUOL, Cornelia von – El Taller de Cerâmica, in, FIEDLER, Jeannine; FEIERABEND, Peter ed. lit. **Bauhaus**. Konemann, 2000, pp. 438-451.

COLQUHOUN, Alan – **Modern Architecture**. Oxford: Oxford University Press, 2002.

DROSTE, Magdalena – **Bauhaus 1919-1933**. Berlin: benedikt taschen, 1990.

ENGLUND, Magnus; DAYBELGE, Leyla – **Walter Gropius an illustrated biography**. Nova Iorque: Phaidon, 2022.

Gebäude der Kunsthochschule Weimar, in, Bauhaus Kooperation,
<https://www.bauhauskooperation.de/wissen/das-bauhaus/werke/architektur/gebaeude-der-kunsthochschule-weimar/>

GILBERT, Martin - **A Primeira Guerra Mundial**. Lisboa: A Esfera dos Livros, 2013.

GÓMEZ PIÑOL, Emilio – Presentación del Dr. D. Klaus Grisebach, in, **Boletín de Bellas Artes**, Real Academia de Belas Artes, nº 45-46, 2017-2018, pp. 121-152.

GONZÁLEZ GARCIA, Ángel; CALVO SERRALLER, Francisco; MARCHÁN FIZ, Simón, ed. lit. – **Escritos de Arte de Vanguardia 1900/1945**. Madrid: Istmo, 1999, p. 357-361.

GRISEBACH, Klaus – Dos hombres distinguidos: el viaje por España de Walter Gropius y Helmuth Grisebach (1907-1908), in, **Boletín de Bellas Artes**, Real Academia de Belas Artes, nº 45-46, 2017-2018, pp. 133-152.

HERVÁS y HERAS, Josenia – **La mujeres de la Bauhaus: de lo bidimensional al espácio total**. Buenos Aires, Diseno Editorial, 2015.

ISAACS, Reginald ed. lit. – **Gropius: an illustrated biography of the creator of the Bauhaus**. Boston: little, Brown and company, 1991.

Le Corbusier, le passé à réaction poétique. Paris: Caisse Nationale des Monuments Historiques et des Sites, 1988.

MACCARTHY, Fiona – **Walter Gropius. La vida del fundador de la Bauhaus**. Turner Noema, 2019.

MARKANTO - Bauhaus aus Koeln das werk von Margarete Heymann-Loebenstein (22 Ago. 2014). In *Markanto* [blog]. Colónia: Markanto, [consult. 20 Jul. 2015] Disponible na Internet. <URL <http://www.markanto.de/blog/2014/bauhaus-aus-koeln-das-werk-von-margarete-heyman-loebenstein.htm>>

NERDINGER, Winfried – **La Bauhaus. Taller del Movimiento Moderno**. Madrid: Abada editores, 2021.

PAUL SPECK UND DIE KARLSRUHER MAJOLIKA. [Stuttgart]: Arnoldsche, 1997.

PAYNE, Alina – L'ornement architectural: du langage classique des temps modernes à l'aube du XXe Siècle, in, **Perspective**, nº1, 2020, pp. 77-96.

PAYNE, Alina – **From ornament to object: genealogies of architectural modernisme**. New Haven: Yale University Press, 2012.

PAYNE, Alina; NECIPOGLU, Gulru ed. lit. – **Histories of ornament. From global to local**. Princeton: Princeton University Press, 2016.

PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, Alfonso – José Gestoso (1852-1917) y la cerámica de Triana, in, **Boletín de Bellas Artes**, Real Academia de Belas Artes, XLIV, 2016, pp.71-91.

RICHARD, Lionel – **La vie quotidienne sus la Republic de Weimar**. Paris: Achette, 2000.

SEMPER, Gottfried – Science, Industry and Art, in, **The Four Elements of Architecture and Other Writings**, Cambridge University Press, 1989, pp.130-167.

SPINDER, Eva – **Fröhlich Sachlich, Edel: Martha Katzer: Keramik aus der Majolika-Manufaktur Karlsruhe 1922-1942**. Karlsruhe: Braun, 2001. Catálogo *Badisches Landesmuseum Karlsruhe*.

TAUT, Bruno, Eine Notwendigkeit, **Der Sturm**, vol. 4, n° 196-197, Feb. 1914, p. 174,175, citado por, COLQUHOUN, Alan – **Modern Architecture**. Oxford: Oxford University Press, 2002, p. 89.

TAUT, Bruno – Un programme d'architecture (1918), in, ULRICH, Conrads – **Programmes et Manifestes de l'Architecture**. Paris: Les Éditions de la Vilette, 1996, p. 55.

TROY, Nancy – **Modernism and the Decorative Arts in France: Art Nouveau to Le Corbusier**. New Haven: Yale University Press, 1991.

TROY, Nancy – Thoughts on Cultural Histories of the Material World, in, MILLER, Peter N. ed. lit. – **Cultural Histories of the Material World**. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2016, pp. 204-209.

VADILLO RODRÍGUEZ, Marisa – **Las alumnas de la Bauhaus. Artes, oficios y revolución: las mujeres que marcaron la diferencia**. Editorial Berenice, 2021.

VEGA, Eugenio – **De Weimar a Ulm. Mito y realidade de la Bauhaus 1919-1972**. Madrid: Experimenta Libros, 2019.

VITALE, Elodie – **Le Bauhaus de Weimar 1919-1925**. Liège: Pierre Mardaga Editeur, 1989.

VOGT, Adolf Max – Remarks on the Reversed Grand Tour of Le Corbusier and Auguste Klipstein, **Assemblage**, n° 4, Out 1987, pp. 38-51.

WARMBURG, Joaquín Medina - Voluntad, función, arquitectura: Walter Gropius en España. In GUERRERO, Salvador ed. lit. – **Maestros de la Arquitectura Moderna en la Residencia de Estudiantes**. Madrid, 2012.pp.133-179.

WINGLER, Hans M. – **La Bauhaus. Weimar, Dessau, Berlín 1919-1933**. Madrid: Gustavo Gili, 1975.

ZARNIC, Ivan – Auguste Klipstein's Orient-Reise, Companion to Le Corbusier's Journey to the East, 1911, in, RABAÇA, Armando ed. lit, **Le Corbusier. History and Tradition**. Coimbra: Imprensa Universitária de Coimbra, 2017, pp. 27-59.

ZOLLINGER, Carla – Viajes al Sur, España y Brasil: de la Bauhaus a la Universidad Popular, in, MARTÍNEZ de GUEREÑU, Laura; GARCIA-ESTÉVEZ, Carolina B. – **Bauhaus in and out. Perspectivas desde España**. Madrid: AhAU, 2019, pp. 166-177.