

CULTURAS26

Tipografia, Fotografia e Design
Nr. 26 / Setembro de 2013



CULTURAS26

Tipografia, Fotografia e Design / Nr. 26 / Setembro de 2013

Temas

Azulejos	4
Eduardo Nery	5
Maria Keil, obra artística.....	17
A mostra Deutscher Werkbund em Portugal	
19	
História do Design	19
O Deutscher Werkbund	21
1925: A revista Die Form	30
Weissenhofsiedlung, 1927.....	33
Film und Foto	37
Hermann Muthesius	40
Wo stehen wir?	41
Onde estamos?	46
Zusammenfassung.....	54
Basta de lixo!	62
A gestão do lixo municipal	63
Um catamarã feito de 12 mil garrafas PET	72
Bauxite.....	80
A produção de bauxite	81
Caligrafia	88
As caligrafias de Brody Neuenschwander.....	89

Relembrando Posada	93
O mensageiro da Caveira	94
Skeletons and skulls	98
Magazine.....	105
Alphabet Book	105
Outro copy-book: Sloane 1448	109
Layout	114
Tipos & Fontes	115
Design em Portugal, de 1870 a 1970	116
Design Gráfico em Portugal, 1870 a 1970.....	116
Revistas para Clientes.....	117
Megalitismo. Antas, menires e cromeleques.	118
Os Romanos na Península Ibérica	119
Letras dos Romanos	120
A Cultura Visigótica	121
Paginação profissional com InDesign,	
Módulo Central	122
Paginação profissional com InDesign,	
Módulo Avançado	123



ZAPATA

Modo de usar Culturas

Termos de utilização

Esta publicação é para uso pessoal do leitor. É autorizada a citação de textos. Não é permitido a venda a terceiros, ou a disseminação deste PDF por outros sites.

É permitido imprimir este documento e colocá-lo em bibliotecas públicas. A licença concedida ao leitor não permite vender os conteúdos (textos, imagens e grafismos) a terceiros.

Não é permitido colocar este PDF em sites como ISSUU, etc. É terminantemente proibido colocar esta versão noutros sites! Pela simples razão: passados alguns dias (ou semanas) depois do primeiro lançamento, recebemos reacções, sugestões e comentários dos leitores, que nos permitem melhorar o conteúdo. Deste modo, fazemos segundas (ou mesmo) terceiras edições, que incluem esses melhoramentos. As cópias ilegais, difundidas noutros sites, não beneficiam desses melhoramentos.

O que «Culturas» não é

Esta publicação não é uma revista «científica» ou «académica». Em Portugal e no Brasil, o nível geral das publicações ditas «científicas», «universitárias» ou «académicas» é tão baixo (excepções confirmam a regra), que não nos interessa ser comparados com estas publicações.

Citações

Quem quiser incluir no seu trabalho académico, jornalístico, etc. uma referência aos temas aqui publicados, deve fazer a citação e a respectiva referência segundo a praxe académica:

Nome(s) do(s) autor(es)

Título do artigo

Culturas nr, data

Publicado em: www.tipografos.net/cadernos

Editor, Copyright

Os cadernos de **Culturas** são redigidos, paginados e publicados por Paulo Heitlinger; são igualmente propriedade intelectual deste editor. Qualquer comunicação – calúnias, louvores, ofertas de dinheiro ou outros valores, propostas de suborno, etc. – info.tipografia@gmail.com.

Colaboradores

Culturas está aberto à mais ampla participação de colaboradores, quer regulares, quer episódicos, que queiram ver os seus artigos, investigações e opiniões difundidos por este meio. Os artigos assinalados com o(s) nome(s) do(s) seu(s) autor(es) são da responsabilidade desse(s) mesmo(s) autor(es) – e também sua propriedade intelectual, claro.

Intro

Aconselhamos os nossos leitores a usar a versão 10 do Acrobat Reader – a versão X. Esta ferramenta, mais evoluída, não só permite visualizar vídeos e clicar todos os hiperlinks inseridos neste texto digital, como permite adicionar comentários. Deste modo, pode personalizar melhor esta sua cópia do livro!

Temas

Culturas incide sobre temas relacionados com o Design, o Typeface Design, o Design Gráfico e de produto e a análise social e cultural dos fenómenos relacionados com a visualização, edição, publicação e reprodução de textos, símbolos e imagens. Publicados em português, castelhano, galego e catalão, mas também em alemão e inglês, os cadernos de **CULTURAS** não professam qualquer orientação nacionalista, chauvinista, partidária, religiosa, misticista ou obscurantista. Não discutimos temas pseudo-científicos, tais como a Semiótica ou o «Lateral Thinking», por exemplo.

Em 2012, a distribuição continua a ser feita grátis, por divulgação do PDF posto à disposição em www.tipografos.net/cadernos.

© 2007, 8, 9, 10, 11, 12, 13 by Paulo Heitlinger.

All rights reserved.

Azulejos

EDUARDO NERY

CERAMICA CONSTANCIA 1995



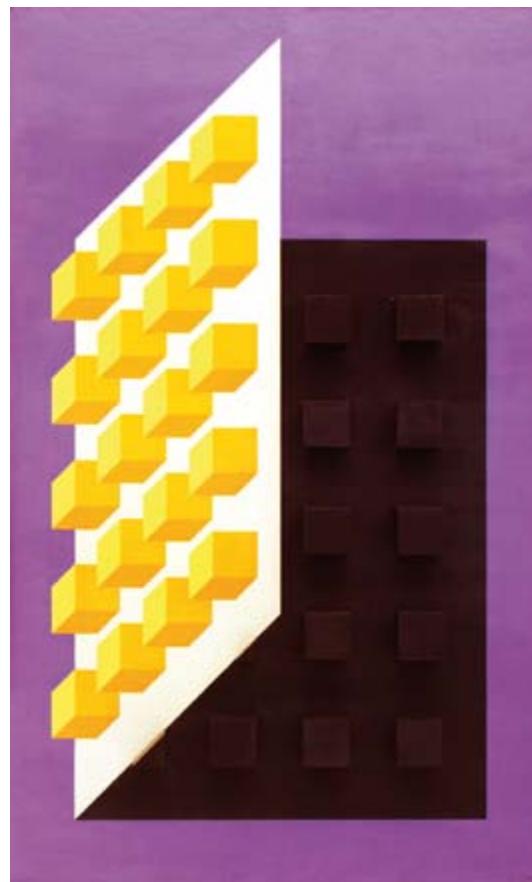
Eduardo Nery

Faleceu no dia 2 de Março de 2013, com a idade de 75 anos, o artista plástico Eduardo Nery. A sua obra multifacetada marca a imagem urbana de Lisboa e de outras cidades portuguesas.

Nasceu em 1938, na Figueira da Foz. Desenvolveu actividades nos domínios da pintura, desenho, colagem, gravura, tapeçaria, azulejaria, cerâmica, vitral, mosaico, pavimentos, cor na arquitectura, fotografia e design. Leonor Nazaré escreveu sobre o artista: «O trabalho de Eduardo Nery centra-se desde o início na pesquisa da luz e da cor, no ilusionismo óptico e no uso sistemático de dégradés, processos identificáveis aos da Op (optical) Art e da Arte Cinética.»

Do livro *Eduardo Nery: Os Desafios do Olhar. Arte Pública na EPAL*.

Eduardo Nery formou-se em Pintura, na Escola de Belas Artes de Lisboa (1966), tendo efectuado uma breve passagem pelo Curso de Arquitectura, na mesma escola. Fez a sua primeira exposição individual em 1964, na Sociedade Nacional de Bela Artes. Em França aprendeu Tapeçaria com Jean Lurçat (1969 – 1971). Nery inspirou-se na arte têxtil do francês para desenvolver a sua *Op Art*, produzindo esquemas, que continuaria a explorar não só na



A pintura conceptualista de Nery não consegue esconder a esterilidade dos seus conteúdos, apesar do rigor formalista que o artista impôs a estas e a todas as suas obras...

Tapeçaria, mas também no azulejo, vitral, mosaico e no desenho de grandes pavimentos, na «calçada portuguesa».

Foram frequentes as comparações entre Nery e Vasarely, insinuando o plágio. Em sua defesa, Nery afirmou (numa entrevista feita por Miguel Matos): «O meu trabalho no campo da optical art é completamente original e só espero que um dia alguém ponha as datas e as obras lado a lado para ver quem é que fez primeiro. Sou criticado de ter copiado o Vasarely, mas as obras dele que são parecidas com as minhas são posteriores. A minha *op art* centrava-se no campo da investigação da percepção, da cor e da luz e nos degradés que comecei a fazer em 1965,



dois anos antes de Vasarely. Apreendi a disciplina dos degradés (que se encontram em muitas das minhas pinturas, no azulejo, na arquitectura e na serigrafia) não com Vasarely, mas sim com as minhas experiências em tapeçaria. Em 1960 fui para França trabalhar com Jean Lurçat, renovador da tapeçaria francesa do século XX. Aprendi com ele ao estudar as suas tapeçarias. Nas pausas de almoço ou nos fins de semana eu dedicava-me a estudá-las e ver como ele conseguia dar efeitos de relevo ou de vibração de luz.»

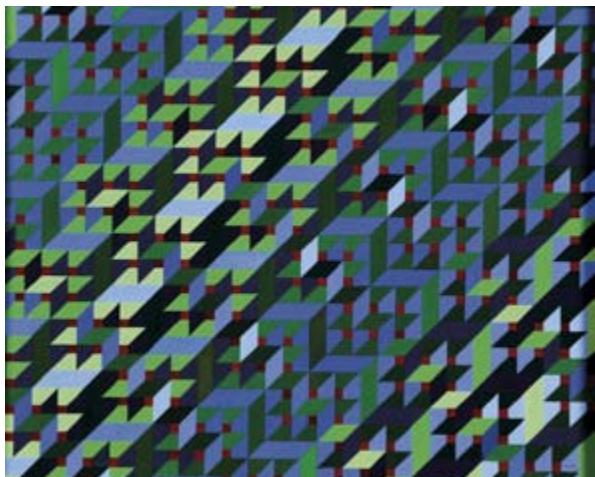
A sua obra foi reconhecida com a atribuição de vários prémios e com exposições em instituições de referência – o que não atesta de forma automática a sua qualidade como artista. De facto, os primeiros tempos da sua carreira artística definem-se por incursões na Fotografia e Pintura, sem notórios resultados.

Nery passou por diferentes fases, técnica e campos estéticos. Uma das suas fases mais longas (de 1979 a 1992) é a da pintura a spray, uma espécie de paisagismo abstracto. Neste período – mostrado ao público em 1980 na exposição “Espaço-Luz”, na Galeria Quadrum, em Lisboa – Eduardo Nery criou «paisagens cósmicas» e efeitos tridimensionais. Só quando Nery se orienta para o azulejo e os pavimentos urbanos é que atinge um género que lhe permite transmitir um sentido artístico já completamente despojado de qualquer sensualidade ou sequer emoção.



Da série «Metarmofoses II». Fotografia com dupla exposição

O reconhecimento surge pelos seus trabalhos em cerâmica/azulejo no espaço público, das quais se destacam: a Sociedade de Cervejas (Vialonga, 1966); o Banco Nacional Ultramarino (Torres Vedras, 1972); o revestimento tridimensional para o pátio do Centro



de Saúde de Mértola (1981); um painel para o Museu da Água da EPAL (Prémio Municipal de Azulejaria, 1987); o conjunto cerâmico para o interior da Sede do Banco Nacional de Crédito Imobiliário (Lisboa, 1991), actual Banco BIC; o revestimento dos pilares dos viadutos da Segunda Circular no Campo Grande, em Lisboa; a estação Campo Grande do Metropolitano de Lisboa (1993); um painel de placas cerâmicas e viadutos da Avenida Infante Santo, Lisboa (1994 e 2002). Na primeira metade dos anos 1970 foi docente de Desenho, Cor e Texturas no IADE, durante dois anos, e em 1973 foi um dos fundadores da Ar.Co.

Entre 1970 e 1973, expôs na Galeria Buchholz, na Galeria Zen, na Galeria 111, e ainda com Noronha da Costa no Centro Cultural da Fundação Calouste Gulbenkian, em Paris.

No final da década de 70, dá início a uma última tentativa de expressão artística. Expõe fotografias na Galeria Quadrum (1979). Em 2002 faz novamente fotografia a preto e branco, sob a temática de arte africana (Centro Cultural de Cascais e SNBA).

O seu percurso incorpora diversos projectos e estudos de cor para edifícios e grandes conjuntos urbanos, no desenho de pavimentos, na concepção de vitrais, ou outras colaborações no âmbito do design de equipamento.

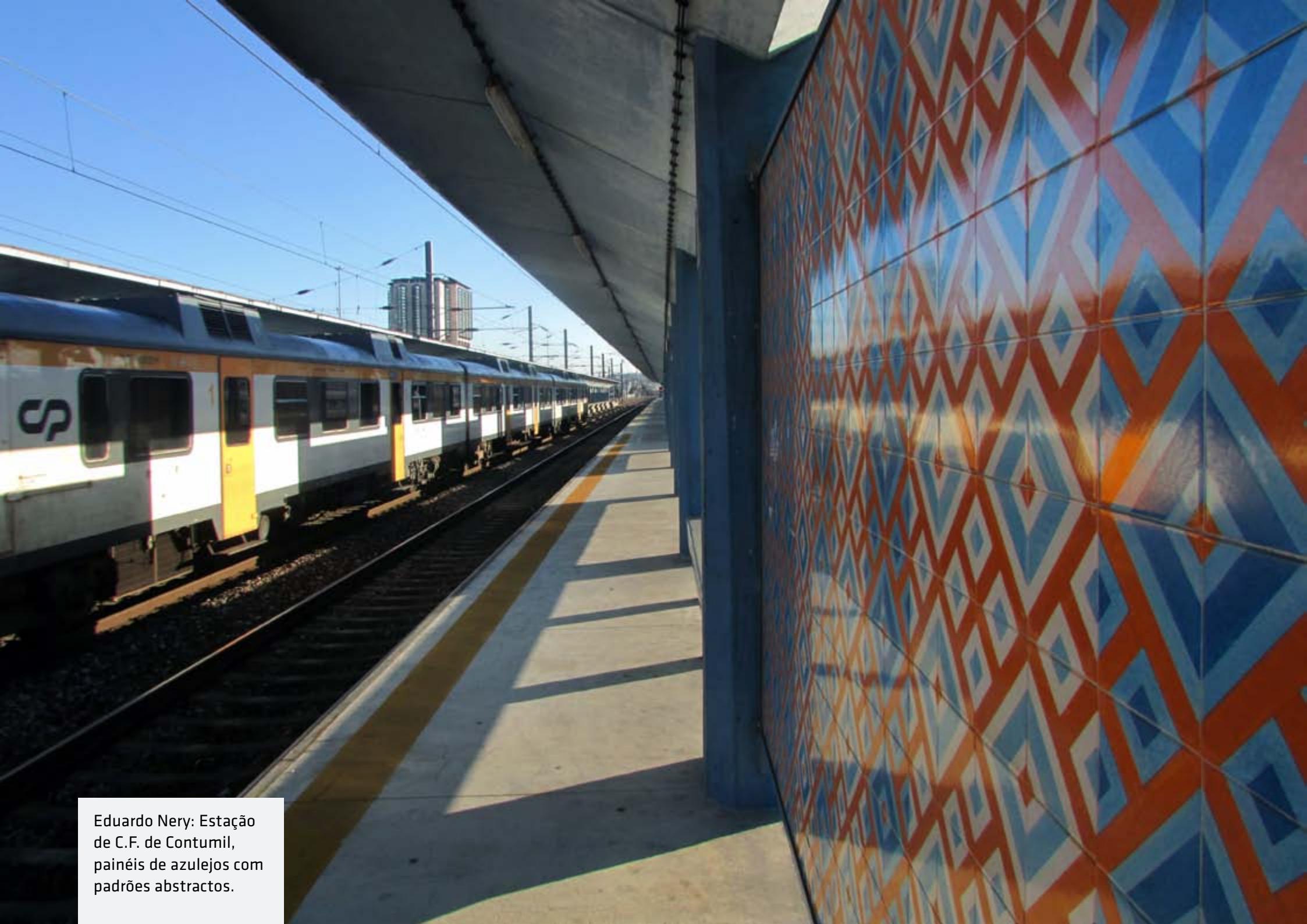
Nery terá sido o artista que em Portugal mais marcou a imagem urbana, sobretudo da cidade de Lisboa. A sua obra é uma presença habitual no quotidiano de muitos portugueses; para mim, o encontro está mar-

cado quando passo pela estação de Contumil e vejo os seus painéis de azulejos com padrões abstractos.

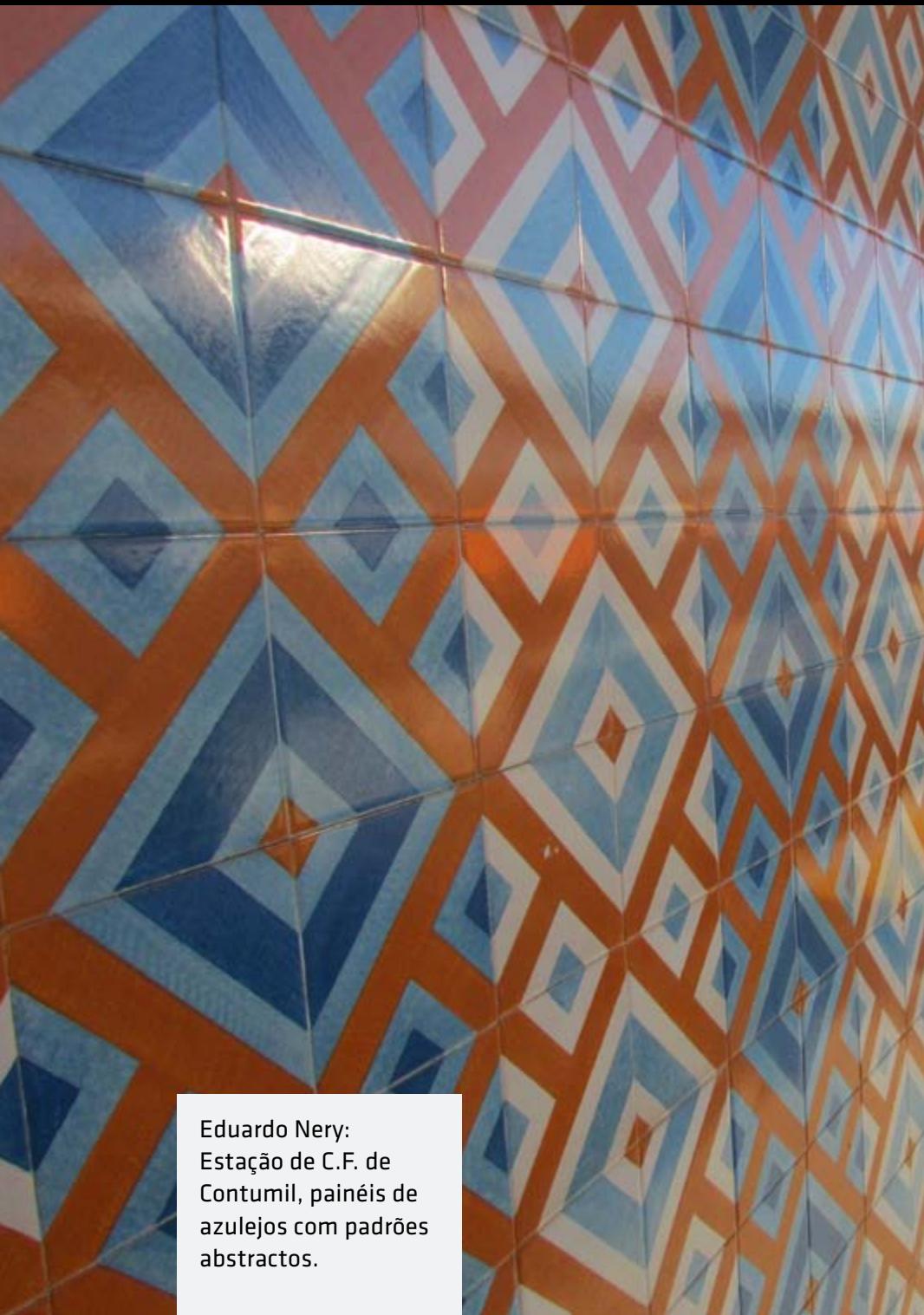
Em 2003, o Museu Nacional do Azulejo (Lisboa), em parceria com o Museu da Água, dedicou-lhe uma retrospectiva nos domínios do azulejo, do mosaico, do vitral e da tapeçaria, para ser mostrada no ano seguinte no Museu Nacional Soares dos Reis, no Porto. *ph.*

Links: Intervenção para o exterior da Estação de Tratamentos de Água da Asseiceira (Tomar, 2010).

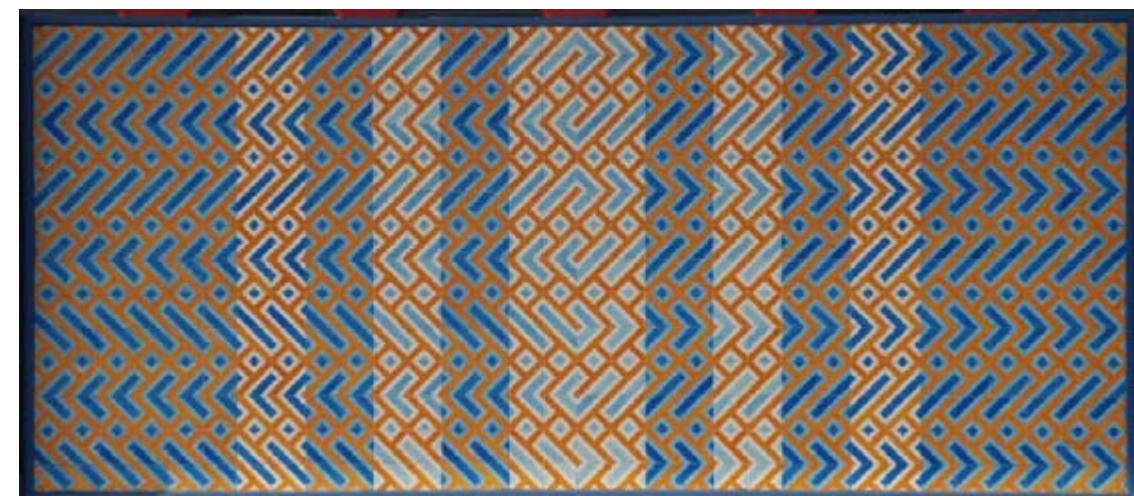
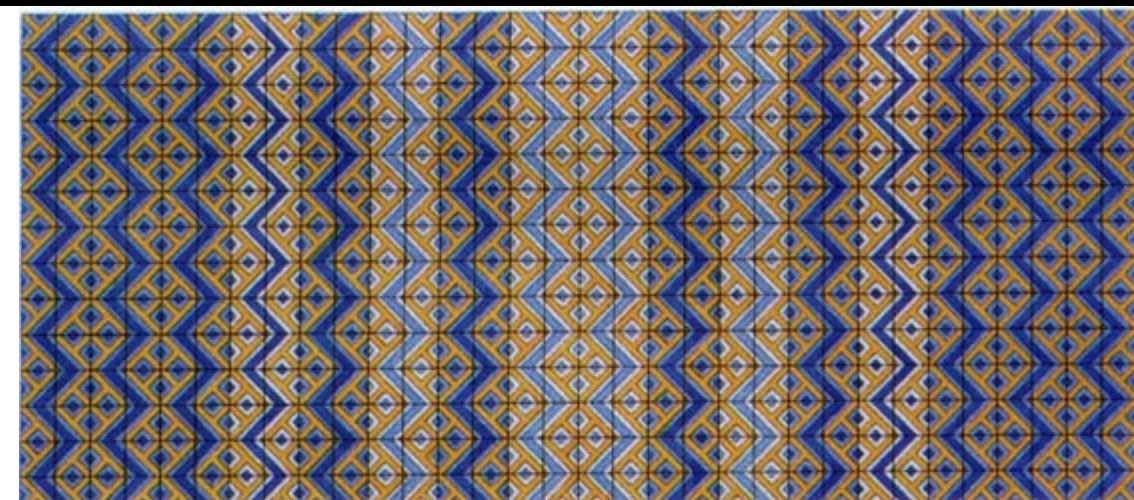
<http://www.gazetacaldas.com/>



Eduardo Nery: Estação de C.F. de Contumil, painéis de azulejos com padrões abstractos.



Eduardo Nery:
Estação de C.F. de
Contumil, painéis de
azulejos com padrões
abstractos.





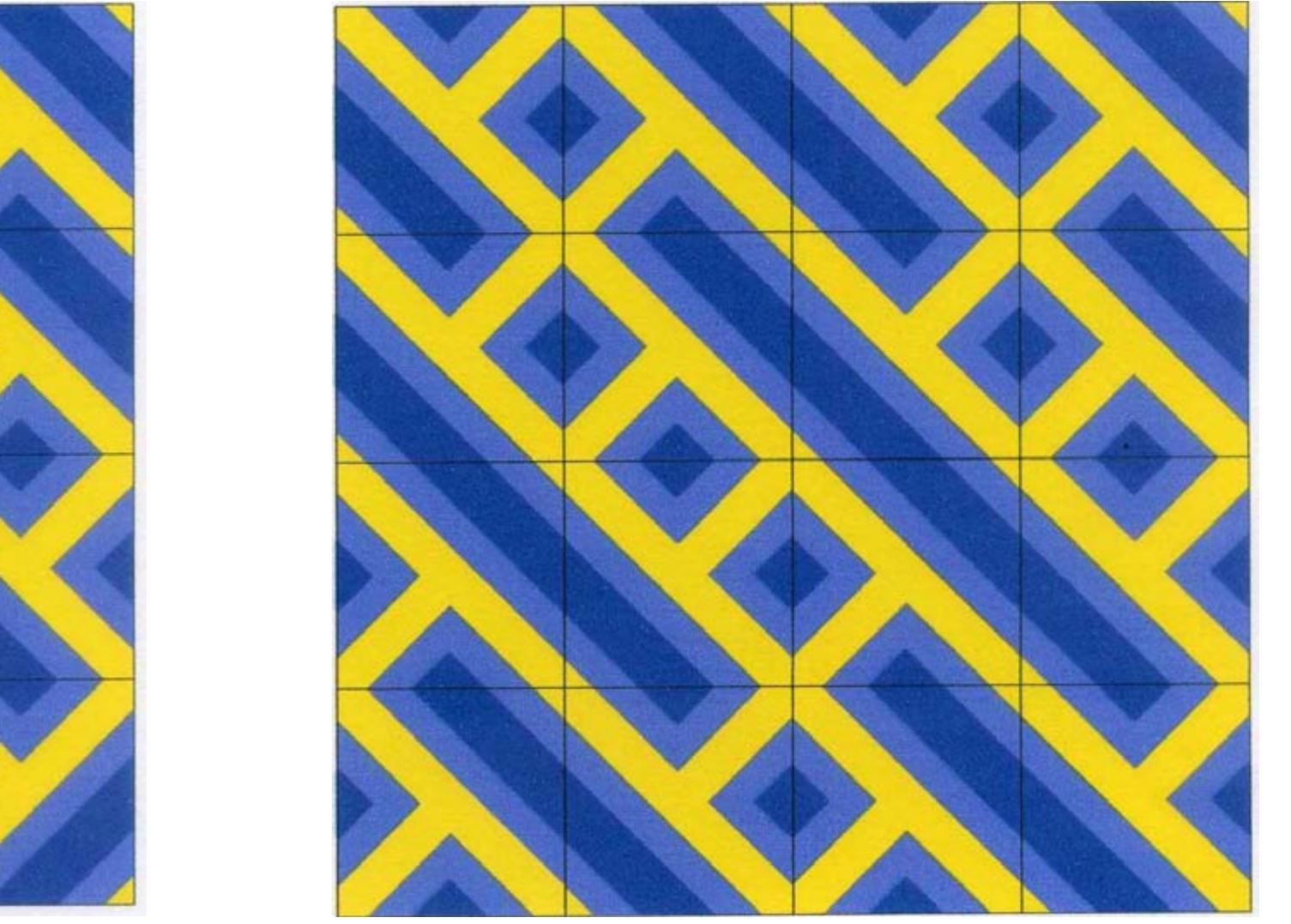
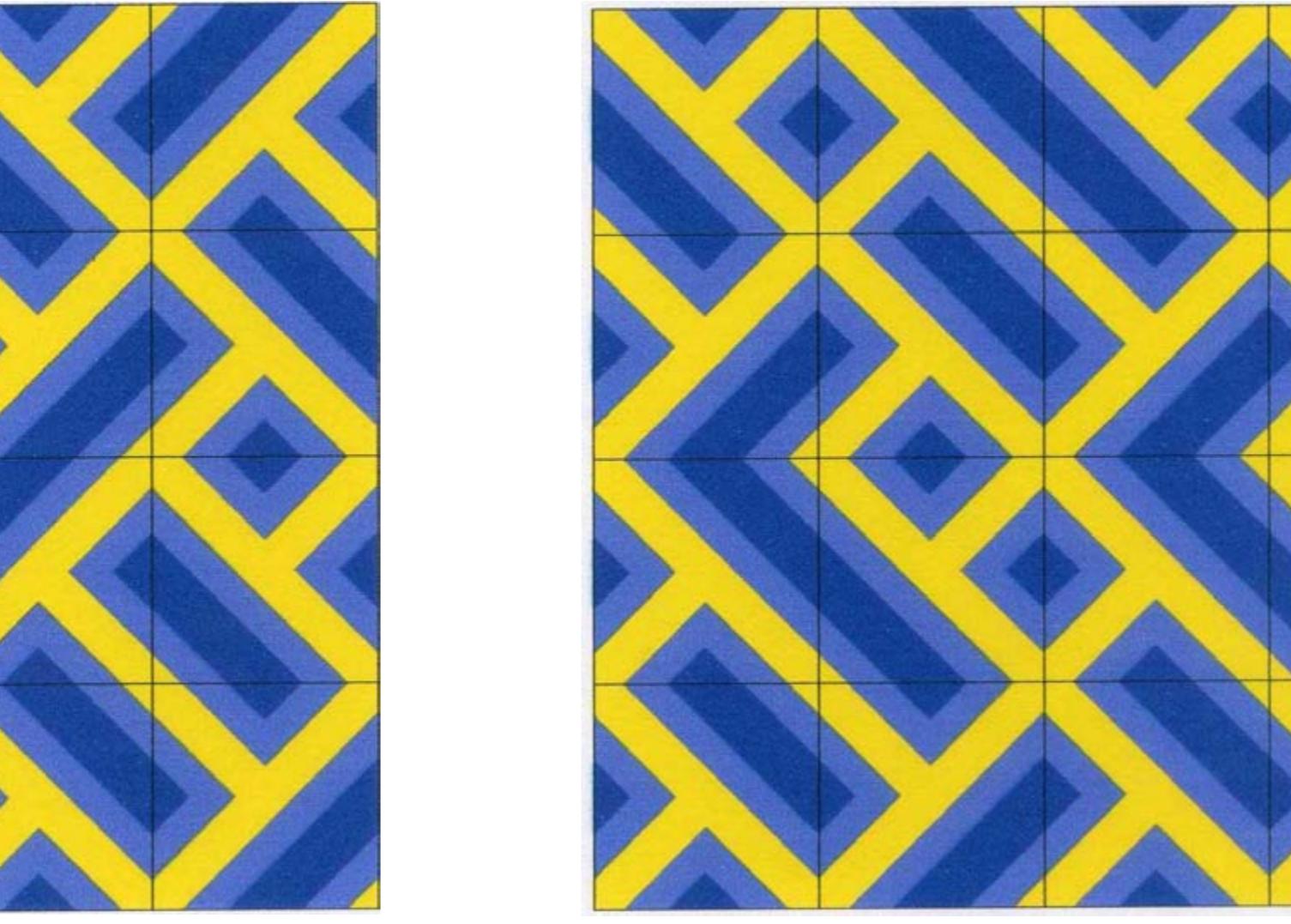
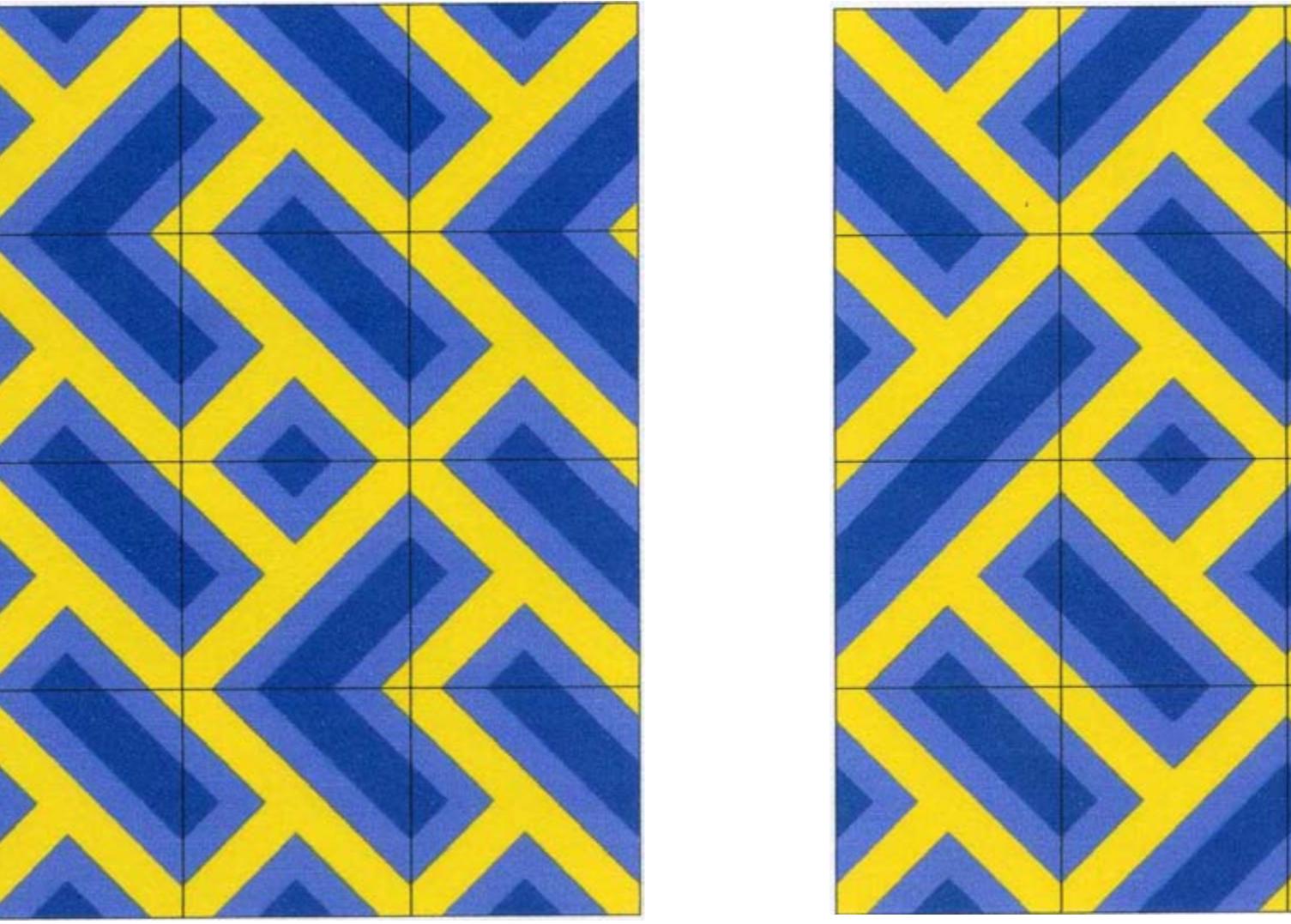
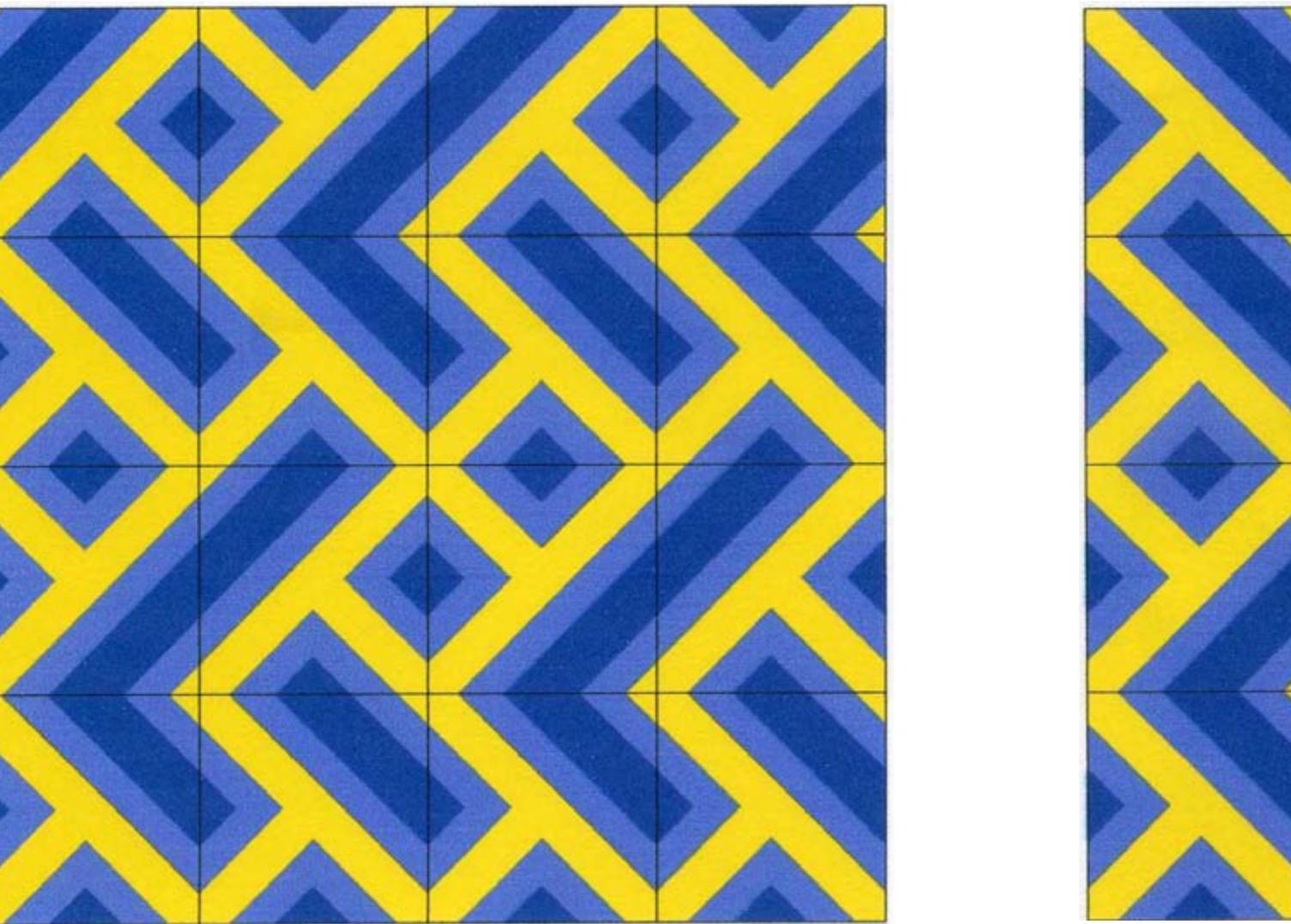
Eduardo Nery: painel de azulejos com padrão abstracto. Museu da Cerâmica, Caldas da Rainha.



Eduardo Nery: painel de azulejos. Em exibição no Museu do Azulejo, Lisboa.



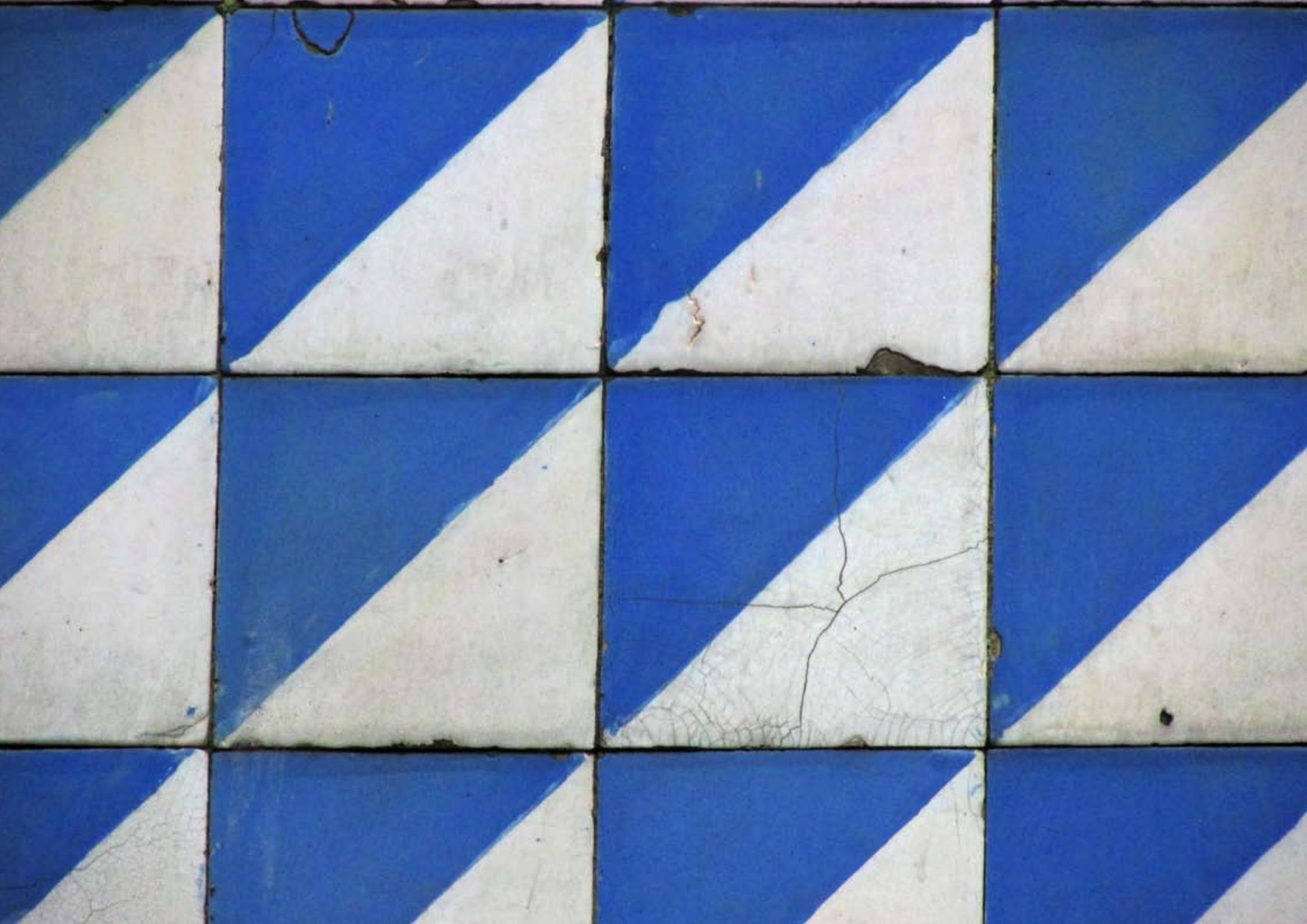
Praça do Município de Lisboa.
Pavimento de calçada no largo
em frente à Câmara Municipal
de Lisboa – desenho de Eduardo
Nery. A Praça do Município fica a
Oeste da Praça do Comércio, na
rua do Arsenal. Alberga o edifício
dos Paços do Concelho, sede da
Câmara Municipal de Lisboa.



A contribution for a mathematical classification of square tiles
Jorge Rezende. 2012. Trabalho baseado nos azulejos de Nery.



Op-art do século XIX: azulejos-padrão na fachada de um edifício no Porto.



Maria Keil, obra artística

Mais de 300 obras de Maria Keil, entre as quais azulejos, a ver no Palácio da Cidadela de Cascais até 27 de Outubro de 2013.

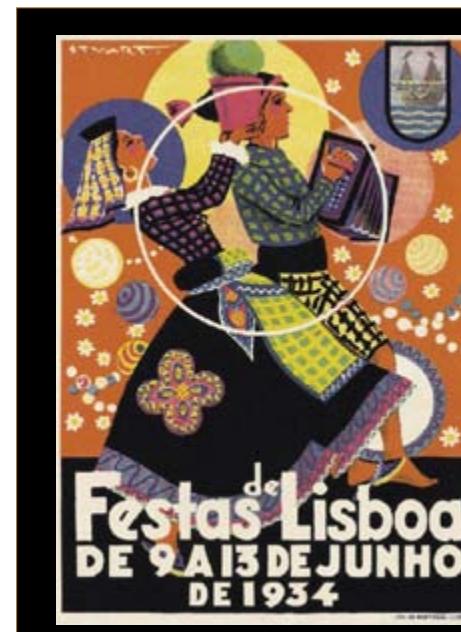
Organizada pelo Museu da Presidência da República em parceria com a Câmara Municipal de Cascais, a mostra apresenta uma visão retrospectiva e abrangente dos trabalhos desta artista. Maria Keil nasceu em Silves em 1914 e frequentou o curso de Pintura na Escola de Belas Artes de Lisboa, onde foi discípula de Veloso Salgado. Pintora, gravadora, ilustradora, trabalhou em tapeçaria, mobiliário e sobretudo em azulejo.



Realizou inúmeros painéis de azulejos integrados em obras arquitectónicas, muitas das quais projectadas pelo seu marido, o arquitecto Francisco Keil do Amaral, com destaque para os revestimentos da Aerogare de Luanda (1956), da Delegação da TAP em Paris (1956) e Nova Iorque (1967), o painel *O Mar* inserido no conjunto habitacional da Avenida Infante Santo (1958), os Escritórios da União Eléctrica Portuguesa em Setúbal, e o Refeitório da Colónia de Férias da mesma empresa, em Palmela (1956).

Em 1959 o Metropolitano de Lisboa inaugurou a sua rede em onze estações, dez das quais revestidas com azulejos concebidos por esta artista. A colaboração com o Metropolitano foi retomada mais tarde, entre 1962 e 1972, nas Estações do Rossio, Socorro, Intendente, Anjos, Arroios, Alameda, Areiro, Roma e Alvalade. Em 1995 concebeu e produziu o revestimento em azulejo da estação São Sebastião do Metropolitano de Lisboa, inaugurada em Agosto de 2009.

Aobra de Maria Keil está apresentada e discutida na obra *Design Gráfico em Portugal, 1870 a 1970*, uma extensa compilação de imagens e textos, de Paulo Heitlinger. Os primeiros cem anos da evolução das «artes gráficas» e do desenho de produto industrial em Portugal. Detalhes: veja as últimas páginas.



DESIGN EM PORTUGAL

DE 1870 A 1970

ILUSTRAÇÃO, REVISTA, BROCHURA,
CARTAZES, EXPOSIÇÃO,
PROPAGANDA DE ESTADO,
PUBLICIDADE, DISEÑO DE LETRA,
LIVRO, FILME, FOTOGRAFIA,
LITOGRAVURA, DESIGN DE PRODUTO,
MARKETING E BRANDING.

TIPOGRAFOS.NET

PAULO HEITLINGER 2012

A mostra Deutscher Werkbund em Portugal

100 anos de Arquitectura e Design na Alemanha 1907-2007 é o título da significativa exposição realizada primeiro, em Santo Tirso e depois, em Lisboa.

Em 2007, foram organizadas na Alemanha diversas exposições comemorativas do centenário do Deutscher Werkbund, entre elas a mostra *100 anos Deutscher Werkbund 1907/2007*, que começou o seu percurso itinerante na Academia das Artes de Berlim, e a exposição *Sobre a Estética do Formato DIN*, apresentada no Instituto Alemão de Normatização (DIN).

A exposição mostrada em Santo Tirso descreveu, estruturada cronologicamente, os esforços e as concretizações de uma das instituições mais importantes e influentes do século XX, que cunhou a vida cultural, social, económica e industrial na Alemanha, mas também noutras países europeus. Mostrou, também, uma bonita série de peças avul-



Quando o “Merchandising” ainda era um termo desconhecido:
Peter Behrens: ‘Werkbund-Paket’, embalagem para os biscoitos da conhecida marca Bahlsen-Kekse, 1914; © Bahlsen-Archiv, Hannover, Alemanha.

sas de Design, o que é sempre gratificante para quem mora longe do MUDE.

Desgraçadamente, a obra do Werkbund não se reflectiu de qualquer modo em Portugal. A nação lusitana preferiu seguir a moda da Arte Déco, construindo representativos edifícios para as altas classes burguesas. Das tendências progressistas do Modernismo, não se sentiu nem um leve sopro em Portugal.

A exposição foi preparada pelo Museu de Arquitectura da Universidade Técnica de Munique e pelo IFA (Instituto de Relações Internacionais), com sede em Stuttgart, com o patrocínio do então Ministério dos Negócios Estrangeiros da República Federal da Alemanha. Foi apoiada pela Câmara Municipal de Santo Tirso/Fábrica de Santo Thyrso, pela ESAD Matosinhos e pelo Goethe-Institut Portugal, sendo a itinerância para outros países garantida pelo IFA.

A exposição em Lisboa decorre de 10.09. - 09.11.2013, 3^a-6^a 10:00-18:00 // Sa e Do: 14:00-18:00, na Galeria do Torreão Nascente da Cordoaria Nacional, Avenida da Índia.



Quando o Design Gráfico alemão aprendeu a caminhar a passos mais largos: Latas de café da marca Kaffee Hag.

O Deutscher Werkbund

Foi um projecto de cariz nacional: o Deutscher Werkbund foi fundado na Alemanha em 1907 com o objectivo de melhorar a qualidade de todos os artefactos produzidos industrialmente, a fim de alcançar valores estéticos e uma harmonia num mundo violentamente alterado pela industrialização e a urbanização desenfreadas. Superando todos os regionalismos existentes na cultura e política alemã da época, a federação Werkbund foi um ambicioso projecto dimensionado para abranger toda a Alemanha. Funcionou.

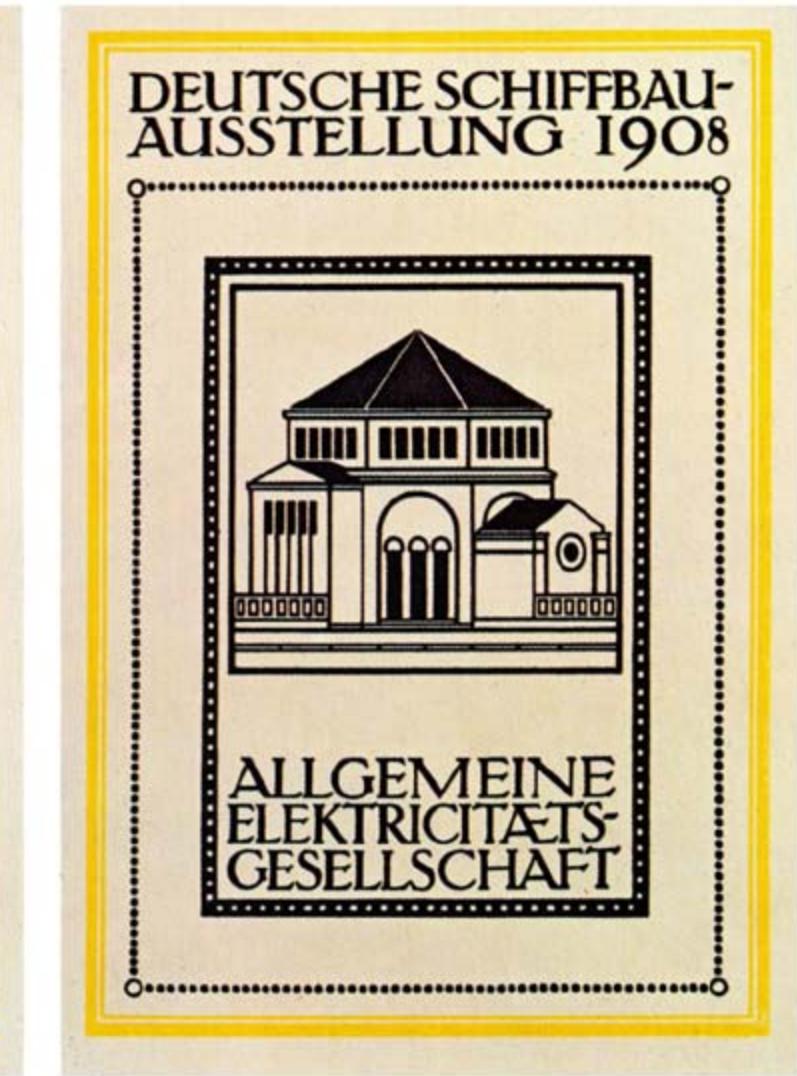
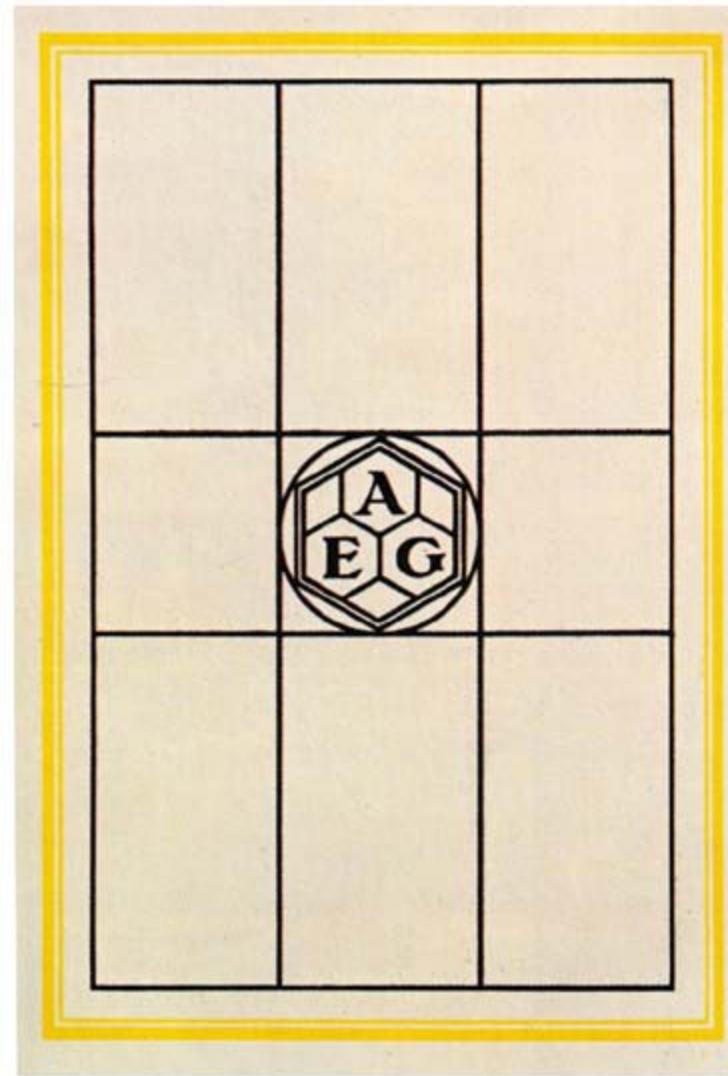
O trabalho do pequeno grémio de arquitectos, artistas e empresários, que, segundo a máxima de um dos seus principais protagonistas, Hermann Muthesius, se devia estender da forma de uma almofada de sofá até ao Urbanismo, reflectiu-se na Arquitectura, no Artesanato, nas Artes Decorativas – e aquilo que se viria a chamar *Design*.

Com o objectivo de valorizar a produção de artigos alemães, considerados inferiores aos britânicos, o Deutscher Werkbund foi fundado em 5 de Outubro de 1907. Para proteger os seus produtos da concorrência e da baixa qualidade de mercadorias estrangeiras, o Parlamento inglês tinha criado em 1887 o selo



O escritório berolinense de Peter Behrens desenhou ventiladores e chaleiras eléctricos, motores, entre outros. Privilegiou as limitações da linha de produção e os aspectos técnicos, passando o ornamento para um plano secundário.

Imagen em cima: Peter Behrens: Elektrische Tee- und Wasserkessel, 1909; © Die Neue Sammlung – The International Design Museum Munich (Foto: A. Laurenzo)



Catálogo de produtos, 1908. Peter Behrens para a AEG.

Iluminação eléctrica de instalações fabris.**Peter Behrens para a AEG.**

No ano (1907) em que Henry Ford implementava nos EUA a divisão de trabalho e lançava o famoso *Ford T* produzido em série, um poderoso industrial alemão, o visionário Emil Rathenau, contratou Peter Behrens e Otto Neurath, que constituíram a primeira equipa de consultores a trabalhar como externos para esta enorme empresa alemã. O trabalho feito para a AEG resultou num programa constituído por projectos de edifícios, fábricas, ventoinhas, lâmpadas industriais, chaleiras eléctricas. Criaram-se logótipos, cartazes, folhetos, anúncios publicitários, catálogos, entre outros. Contribuindo de modo decisivo para uma “cultura visual de empresa”, tornou-se o paradigma histórico da Identidade Corporativa, pensada como um todo.



Made in Germany, aplicado inicialmente só em produtos alemães. (Mas o feitiço voltou-se contra o feiticeiro e, ainda hoje, *Made in Germany* é sinónimo de qualidade e perfeição.)

As normas DIN

Entre os frutos da iniciativa Werkbund está a normatização: as famosas normas DIN, hoje internacionais. Além da funcionalidade e da perfeição operativa, uma das principais preocupações dos arquitectos, artistas e industriais alemães do início do século XX foi a contemporaneidade da forma dos utensílios de uso diário, até então influenciados pelos rebuscamientos do Art Nouveau e pelos modismos historicistas do século XIX.

Revoltados com a banalidade ornamental vigente em fins do século XIX, os fundadores do Deutscher Werkbund procuraram contrariar a decadência dos valores artísticos na nova sociedade industrial.

Reocupados com o abismo entre artesãos tradicionais (carpinteiros, por ex.), operários da Indústria e os artistas com formação académica, um punhado de artistas, arquitectos e industriais fundaram em Munique o Deutscher Werkbund, uma espécie de Federação Alemã de Ofícios. A fundação do Werkbund também pode ser entendida como o nascimento do Design propriamente dito.



Felizmente, o Werkbund alemão teve uma positiva influência nos países vizinhos. Por exemplo, na Áustria, onde se construiu um bairro social de 70 moradias, que foi mostrado como a "Werkbund Siedlung Wien". Também em Praga houve iniciativas semelhantes. Infelizmente, o Werkbund não "contaminou" ninguém em Portugal. Este importantíssima iniciativa passou completamente despercebida em Portugal.



Uma fracção pretendia um retorno romântico à manufactura medieval, como o pregava o movimento inglês *Arts and Crafts*, liderado pelo famoso arquitecto / carpinteiro / tipógrafo / escritor utópico William Morris e pelo crítico John Ruskin, no século anterior; opunha-se à máquina e à produção em série. Outra fracção não se opunha à Indústria e à produção em série, tentava resolver o problema aceitando a divisão do trabalho inerente ao processo produtivo industrial e a subsequente produção em grandes séries.

Peter Behrens na AEG

O arquitecto Adam Gottlieb Hermann Muthesius (1861 – 1927), conselheiro do Estado prussiano, foi o principal incentivador do movimento Werkbund. Partindo da ideia de que existe uma conotação superior e espiritual na *forma em geral* e, portanto, também na forma dos produtos produzidos industrialmente em particular, Muthesius acreditava que a concepção de formas na Indústria, na Arquitectura e nas Artes Decorativas deveria caber a um grupo selecto de personalidades.

Em 1906 – Muthesius, como *Arbeitskomissar* da 3ª Exposição de Artes e Ofícios de Dresden, e com Naumann e Schmidt, contestam o grupo conservador proteccionista das artes artesanais.

Em 1907 – Muthesius, Naumann e Schmidt formam o Deutscher Werkbund, com doze artistas / arquitectos independentes e doze empresas asso-

A primeira exposição foi realizada em Colónia, em 1914 – o ano em que os militaristas alemães, em aliança com todas as forças reaccionárias, desencadearam a I Guerra Mundial. O Deutscher Werkbund, um agrupamento de vontades, tinha sido fundado em 1907 para incentivar as relações entre os artistas, os artesãos qualificados e a Indústria alemã.



ciadas. Artistas e arquitectos foram: Peter Behrens, Theodor Fischer, Josef Hoffmann, Wilhelm Kreis, Max Laeuger, Adelbert Niemeyer, J.M. Olbricht, Bruno Paul, Richard Riemerschmidt, J.J. Scharvoigl, Paul Schultze-Naumburg, Fritz Schumacher.

Salientemos o facto que alguns destes são austríacos.

Fritz Schumacher, no seu discurso de inauguração do Deutscher Werkbund, afirmou:

«Quando a arte se envolve directamente com o trabalho de um povo, as consequências não são apenas de natureza estética. Não se trabalhará apenas para o indivíduo sensível, a quem a desarmonia externa incomoda; as acções devem superar o círculo de apreciadores de arte e objectivar em primeiro lugar os criadores e os operários que produzem a obra.

Quando a arte tem lugar no seu trabalho, a consciência eleva-se e, com ela, a produtividade. A alegria no trabalho precisa de ser recuperada e isso é tão importante como a melhoria da qualidade. Portanto, a arte não é apenas uma força estética, mas também uma força moral — e ambas convergem em última instância para a mais importante das forças, que é o poder económico.»

Um classe de produtos totalmente novos:
ventoinha eléctrica da AEG, design de P.
Behrens. Ventilator GB1, Berlin, 1908.

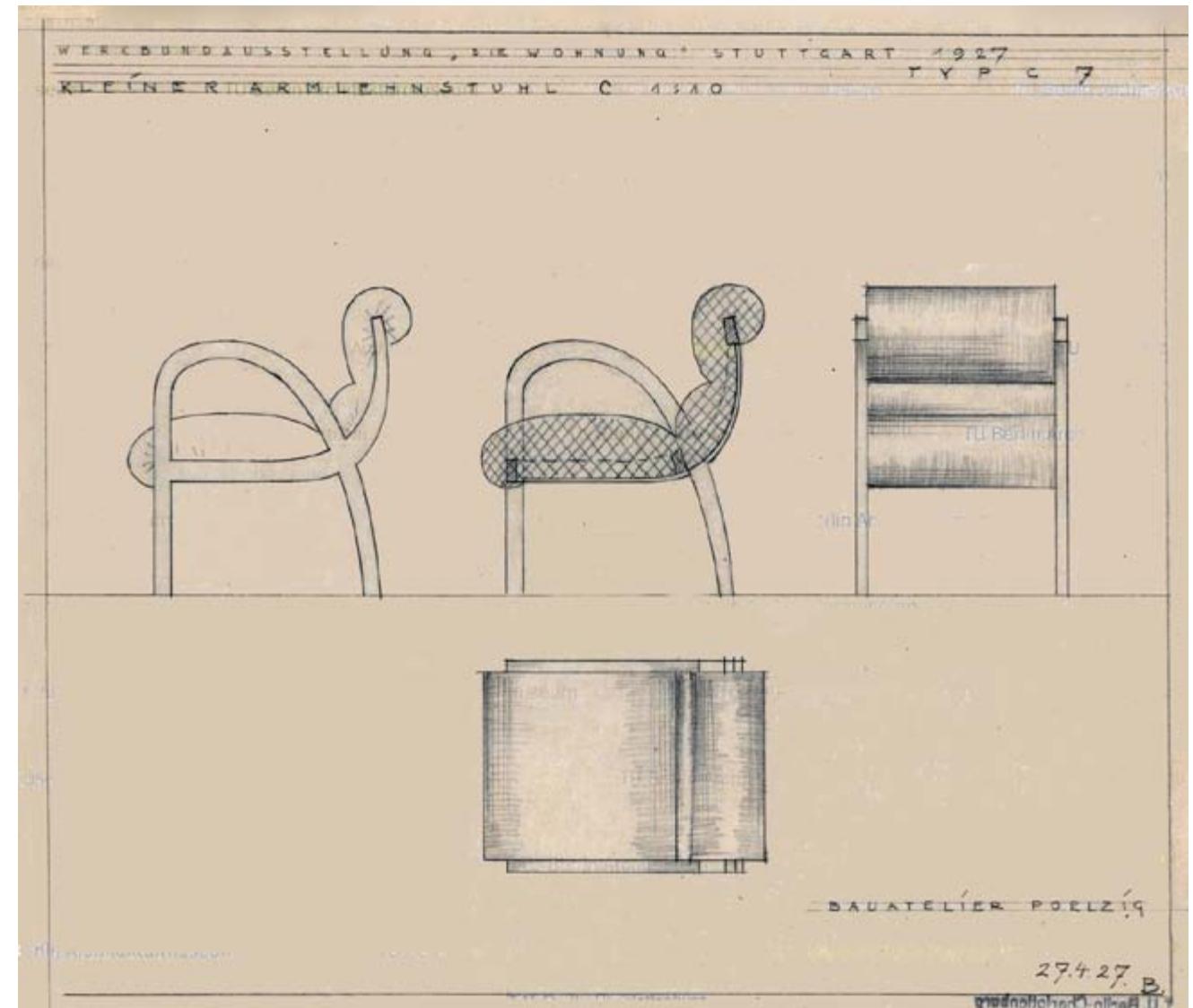


Entre os fundadores encontramos pois o arquitecto/artista gráfico Peter Behrens, considerado com toda a razão o primeiro designer industrial. Behrens tinha sido contratado em 1907 pela Companhia de Produtos de electricidade AEG (*Allgemeine Elektrische Gesellschaft*) para desenvolver produtos, mas não só.

Também a imagem corporativa, o catálogos de vendas e até instalações fabris da AEG foram realizados por Behrens. Um exemplo concreto das idéias do Deutscher Werkbund passadas à prática – e o início do Design industrial moderno. Refira-se que Behrens foi contratado para diferenciar no Marketing as gamas de produtos da AEG – não só pela sua qualidade técnica e funcional, mas também pela sua estética.

Além da célebre fábrica de turbinas da AEG, justamente considerado um marco da Arquitectura industrial moderna, o escritório berlimense de Behrens desenhou ventiladores e chaleiras eléctricos, motores, entre outros, onde privilegiou as limitações da linha de produção e os aspectos técnicos, passando o ornamento para um plano secundário.

Behrens afastou-se do traço sinuoso da Arte Nova que tinha marcado a sua primeira fase criativa, eliminou a decoração supérflua e, na parte gráfica, criou caracteres mais limpos. O logótipo da firma AEG leva, ainda hoje, a assinatura de Peter Behrens. Nessa época, trabalhavam no escri-



Hans Poelzig (1869-1936). Werkbund-Ausstellung, Stuttgart-Weißenhof. Einfamilienhaus Typ C 7 (1926-1927)

tório de Behrens o alemão Walter Gropius, o suíço/francês Le Corbusier e o alemão Mies van der Rohe.

A Exposição de Köln

Como se elucida no documento da sua fundação, a formação de profissionais e a educação da população para assumir os novos produtos eram premissas essenciais do Deutscher Werkbund. Para isso, esta federação publicou catálogos e organizou exposições itinerárias. Em 1914, o movimento promoveu a Exposição de Köln (Colónia), onde foram apresentados prédios industriais-módelo, interiores modernos e objectos vários.

Até um teatro foi construído para esta exposição. Apesar de ter sido interrompida pela I. Grande Guerra, a exposição no bairro de Köln/Deutz foi um sucesso e deu origem, poucos anos mais tarde, à tradicional Feira de Colónia (KölnMesse).

A Exposição de Colónia de 1914 marcou também uma ruptura no movimento devido à disputa entre os partidários da individualidade artística e artesanal e os adeptos da produção industrializada.

Os marcos mais importantes do Werkbund já passaram à História do Design. Após a Grande Guerra, o Deutscher Werkbund passou a dedicar-se mais à Arquitectura e ao Urbanismo, paralelamente ao Design Industrial. Desta orienta-



Exemplos mais contemporâneos do Design mostrados em Santo Tirso:
Receptor de rádio Brionvega. "Klappradio", Brionvega ts 522, Retro 2004

ção nasce a Weissenhof-Siedlung em Stuttgart, organizada em 1927.

Em apenas um ano, a fina-flor dos arquitectos alemães, e alguns europeus, construiu notórios prédios no bairro Weißenhof. Um enorme sucesso a nível internacional, uma verdadeira mostra do espírito do *Modernismo*. (Que não deve ser confundido com o estilo Art-Déco, como já é hábito fazer-se em Portugal e no Brasil, gerando-se sempre uma desastrosa confusão.)

A grande urbanização do Werkbund, de 1927 foi uma manifestação de cariz internacional da Arquitectura Modernista, pioneira no século XX. Participaram nomes tão prestigiados como os arquitectos Le Corbusier, Mies van der Rohe, J.J.P. Oud e Hans Scharoun.

O Deutscher Werkbund foi fechado pelos Nazis em 1934, voltando a actuar a partir de 1947, mas sem a força e o impacto cultural e social dos primeiros anos.

Hoje, o Werkbund já só é um sombra do que foi, mas, na qualidade de entidade crítica, nos anos 80 e 90 ainda emanou incentivos no sentido de melhorar o Meio ambiente e as condições da vida. Muitas das ideias professas no Werkbund, como a Boa Forma (Gute Form) dos produtos industriais ou a CI (Imagem Corporativa) das empresas, tornaram-se tão ubíquas em todo o mundo que a ligação que tinham com a sua fonte deixou de ser percepionada.



1925: A revista *Die Form*

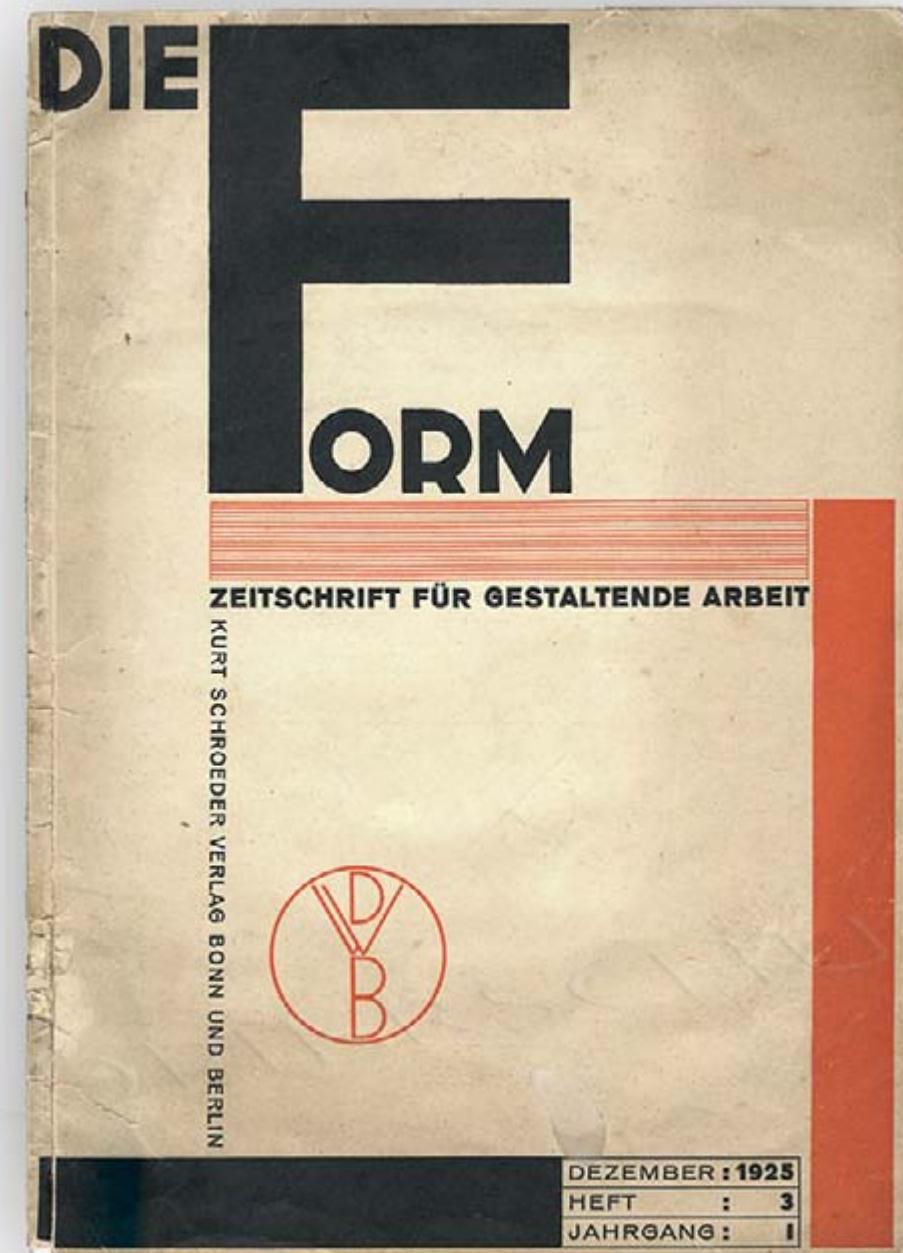
Walter Riezler tinha tentado, em 1922, estabelecer a revista do Werkbund »Die Form«. Mas várias correntes negativas, entre elas a inflação, levaram a que a revista fracassasse depois de publicados apenas 5 números.

Mais eis que, num relançamento em 1925, este periódico mensal vinga. Todos os sócios do Werkbund recebem a revista ilustrada, que é orgão oficial do Werkbund – mas também um fórum de discussão. Enquanto que em 1922 a revista se mostra fortemente orientada para o Artesanato/Artes e Ofícios, a partir de 1925 a orientação muda. *Die Form* incita à discussão das questões sociais relacionadas com o Desenho.

Diretor da revista de 1925 até ao fim de 1926 foi Walter Curt Behrendt (que foi Ministerialrat em ministérios prussianos), e, a partir de 1927, Walter Riezler.

A revista, que era produzida em Berlim, foi editada pelo Verlag Hermann Reckendorf. Contudo, a sua tiragem nunca ultrapassou os 5.000 exemplares e nunca foi possível

Capa de Joost Schmidt (docente na Bauhaus) *Die Form*, Edição de 1925, 1º ano, Caderno Nr. 3. A revista oficial do Werkbund foi um forte emissor dos conceitos do Modernismo.



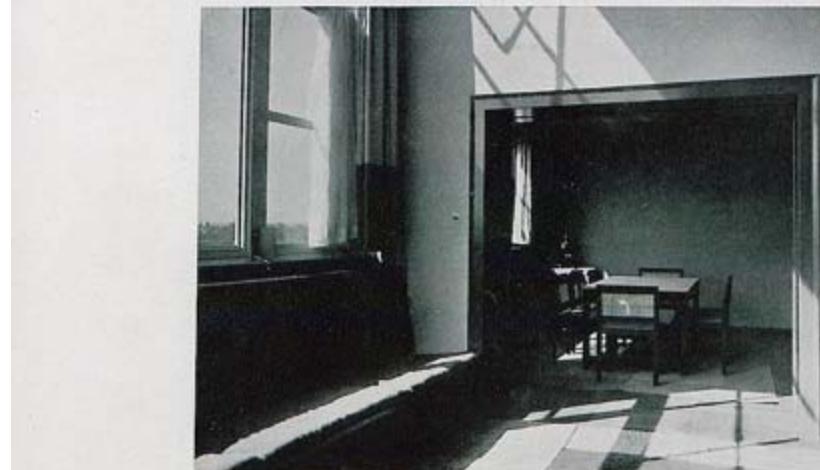
obter lucro com a publicação. Mas, se a nível eonómico falhou, foi um importante emissor dos conceitos professados no Werkbund, e como tal, bem aceite. Foi “captada” pelos Nazis em 1934/35, para logo ser levada à extinção.

O primeiro número começou com uma discussão: Ludwig Mies van der Rohe suspeita que o título – Die Form – possa causar mal-entendidos. Baseando-se no pluralismo de ideias e conceitos defendido pelo Werkbund, escreve: “Prefeira que marchássemos sem bandeira”.

De facto, muitos observadores pensaram (e pensam) que o Werkbund tivesse seguido em fileiras cerradas as ideias da *Neue Sachlichkeit* (Nova Objectividade, Verismo) – o que não foi o facto. Walter Riezler procurou retirar o conceito ›Form‹ do debate e juntou um subtítulo ao cabeçalho: de 1929 até 1934 chama-se *Zeitschrift für gestaltende Arbeit*.



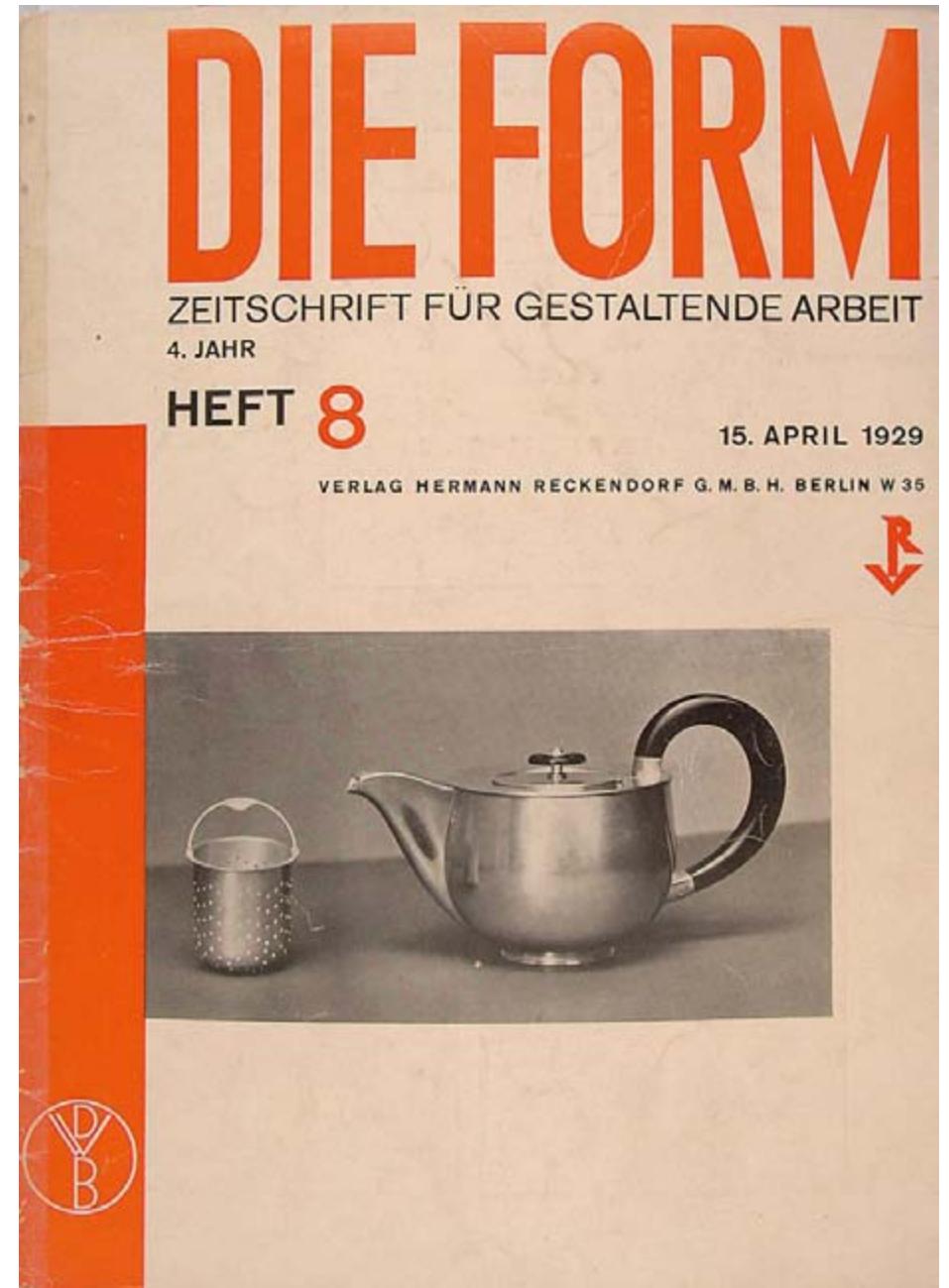
Haus May, Frankfurt a. M.
Arch. Stadtrat E. May, Frankfurt a. M.
Blick in den Wohnraum und durch das geöffnete Aussichtsfenster auf die Taususvorberge



Blick aus dem Wohnraum in den Speiseraum, der mit einer aus einer Platte bestehenden Schiebetür vom Wohnraum abgetrennt werden kann. Im Speiseraum Tisch mit matt geschliffener Platte zum Speisen ohne Tischtuch



1924 - 1935: Publicação da revista *Die Form, Zeitschrift für Gestaltende Arbeit* pela editora Hermann Reckendorf.



Weissenhofsiedlung, 1927

O Deutscher Werkbund organizou uma «exposição» que hoje é um monumento à Arquitectura do século XX. No bairro Weißenhof de Stuttgart foram construídos vários prédios e núcleos habitacionais, para demonstrar a todo o mundo as virtudes da Arquitectura do Modernismo — criando assim a realidade tangível do *Neues Bauen*.

O bairro Weißenhofsiedlung é uma demonstração da *Nova Habitação* — tendo em conta soluções para os problemas sociais, espaciais, construtivos e higiénicos. Pela primeira vez na história, demonstrou-se aqui que o objectivo da Arquitectura não devia ser a habitação para as élites, mas a construção para todos. Uma aspiração claramente progressista, uma nova forma de trabalhar com metas humanas e sociais.

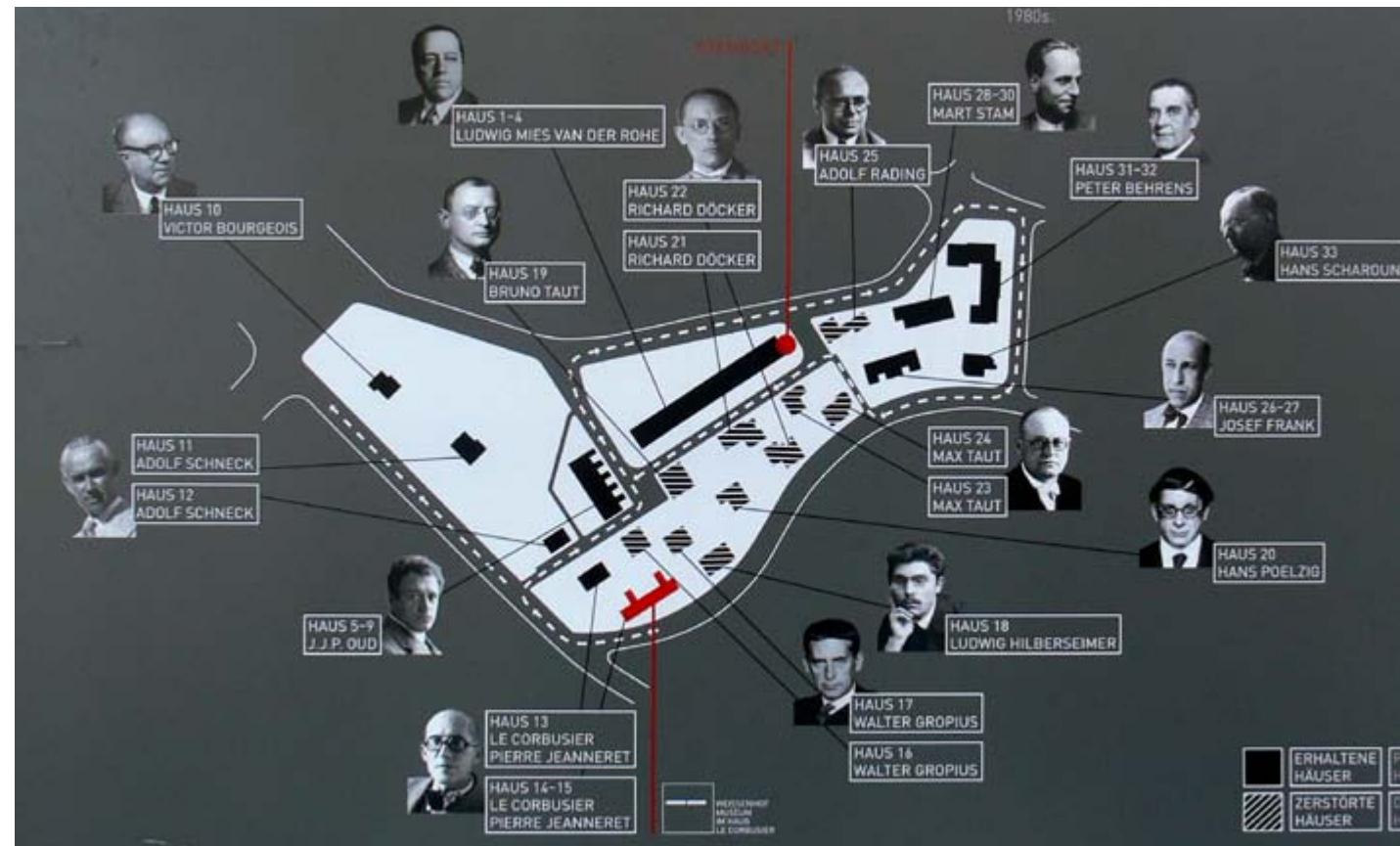
A Weißenhofsiedlung foi concebida o como um bairro urbano onde as ruas davam acesso a áreas verdes de acesso público e onde as casas formavam tipos habitacio-



nais: unifamiliar, isolado, geminado e em banda e blocos de apartamentos.

A construção foi executada em betão armado com esqueleto de aço; os tectos em terraço, as janelas em comprimento, as superfícies brancas. Os interiores são demonstrações de espaços flexíveis com partições móveis e em planta livre e o mobiliário foi projectado de acordo com os novos programas e materiais.

O s principais arquitectos fundadores do Movimento Moderno, que participaram nesta realização, foram: Peter Behrens, Victor Bourgeois, Walter Gropius, Ludwig Hilberseimer, Le Corbusier, Mies van der Rohe, J.J. Pieter Oud, Mart Stam, Max Taut.





Stuttgart. Weißenhof-Siedlung Haus Le Corbusier

F 208

Weißenhofsiedlung. Casas de Le Corbusier e Pierre Jeanneret,
Stuttgart, 1927. Foto: W. Fink, Gelatinesilberabzug.
Copyright: FLC/VBK, Wien, 2006.



Em cima: Documentação fotográfica da Werkbund-Ausstellung "Die Wohnung" em Stuttgart 1927. Ao lado: um dos prédios da Weißenhofsiedlung em Stuttgart.

Film und Foto

Uma das mais notáveis iniciativas do Werkbund foi a exposição *Film und Foto*. Esta exposição atraiu os mais aptos fotógrafos modernistas da Europa, dos EUA (Edward Weston, por exemplo) e da Rússia (El Lissitsky e Rodchenko).

A FIFO, Internationale Ausstellung des Deutschen Werkbundes *Film und Foto*, foi realizada em Stuttgart em 1929 - um evento muito importante para a divulgação das novas linguagens visuais da Fotografia e do Cinema. Mostra também o leque de temas divulgados pelo Werkbund.

A mostra *Film und Foto* integrava fotografia de amadores, fotografia publicitária e documentária, e fotos experimentais. Forneceu, deste modo, a mais completa e abrangente sinopse da *Nova Fotografia*. Tanto o livro *Es kommt der neue Fotograf* como o *Foto-Auge* adoptaram semelhantes formatos de ensaio fotográfico para mostrar os vários géneros e estilos da «Nova Visão».

Revista *Die Form. Zeitschrift für gestaltende Arbeit*, 4. Jahr, Heft 10. Orgão oficial da exposição do Werkbund "Film und Foto" Stuttgart. Com numerosas ilustrações, parcialmente a página inteira. Formato: 29,5 x 21 cm. Editora: Berlin, H. Reckendorf. Data de publicação: 15 de Maio de 1929. Com textos de Van Doesburg (Film als reine Gestaltung), Moholy Nagy, R. Ginsburger assim como provas de leitura do livro de Hans Richter "Filmgegner von heute - Filmfreunde von morgen" e de W. Gräff "Es kommt der neue Fotograf". Na capa: autoretrato de El Lissitzky. Em baixo: o logótipo do Deutscher Werkbund DWB.





A exposição do Werkbund FiFo, Film und Foto, 1929, em Estugarda.



Exemplos mais contemporâneos do Design mostrados em Santo Tirso: Chaleira de vidro e serviço de chá do mestre Wilhelm Wagenfeld. Wagenfeld (1900 - 1990) foi um dos mais importantes designers do século XX. Discípulo da Bauhaus e transmissor do seu legado. Trabalhou para a Jenaer Glaswerk Schott & Gen., Vereinigte Lausitzer Glaswerke, Rosenthal, Braun GmbH e WMF.

Hermann Muthesius

Parte do discurso *Onde Estamos?*, proferido na reunião de 1911 do Deutscher Werkbund em Dresden.
Esta intervenção aconteceu entre a publicação do artigo *Arte e Máquina* (1902) e a famosa disputa entre Muthesius e Van de Velde, ocorrida em 1914.
Em *Arte e Máquina* Muthesius proclamava a possibilidade e necessidade de uma arte industrial, em oposição ao ofício manual e ao trabalho artesanal defendido pelo movimento *Arts and Crafts*.

Hermann Muthesius (1861 – 1927) foi um dos pioneiros na defesa de uma “arte industrial” na Alemanha. Nascido na região de Weimar, filho de um pequeno empreiteiro, estudou Filosofia, História da Arte e Arquitectura.

Como arquitecto desenvolveu projectos de residências e construções públicas – tendo sido paralelamente funcionário do Departamento de Arquitectura do governo entre 1893 e 1894. Em 1896, o governo prussiano enviou Muthesius como adido diplomático à Inglaterra, onde permaneceu sete anos. No fundo, a sua missão era espiar as razões do sucesso do Design britânico, em especial, visitando as oficinas do movimento *Arts and Crafts*.

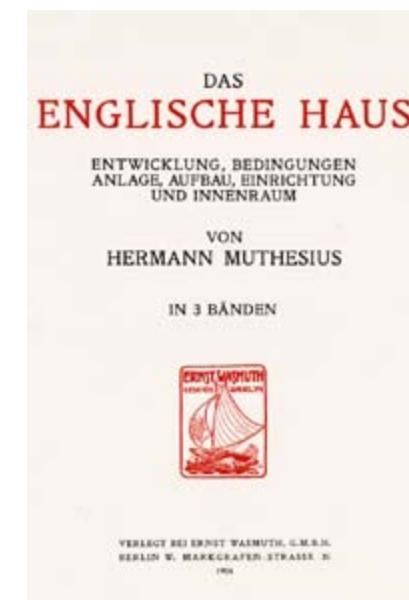


Viveu em Londres entre 1896 e 1903. Durante esses 7 anos escreveu artigos sobre Arte e Arquitectura inglesa para diversos periódicos na Alemanha. Os seus textos traduziam uma mistura de admiração e crítica em relação ao *Arts and Crafts* liderado por William Morris.

Em 1903, Muthesius retornou ao seu país e trabalhou para o Ministério do Comércio. Ao elogiar abertamente o estilo inglês, acabou por ser acusado de deslealdade face à produção alemã. Certos sectores da

Imprensa, aliados à Associação Profissional para os Interesses Económicos de Artes e Ofícios, mobilizaram-se para que Muthesius fosse proibido de falar em público e publicar textos.

Essa mobilização teve o efeito colateral de provocar a dissidência dos simpatizantes de Muthesius e, indiretamente, contribuiu para a criação da Deutscher Werkbund (1): o empresário Peter Bruckmann, por exemplo, deixou a Associação Profissional para os Interesses Económicos de Artes e Ofícios para em seguida, em 1907, ser um dos fundadores e primeiro presidente do Deutscher Werkbund.



As pesquisas de Muthesius sobre o estilo inglês de projectar deram origem a publicações como *A nova arquitectura de igrejas na Inglaterra* (1901), *A Casa Inglesa* (1904) e *Casas de Campo* (1907).

O documento original:

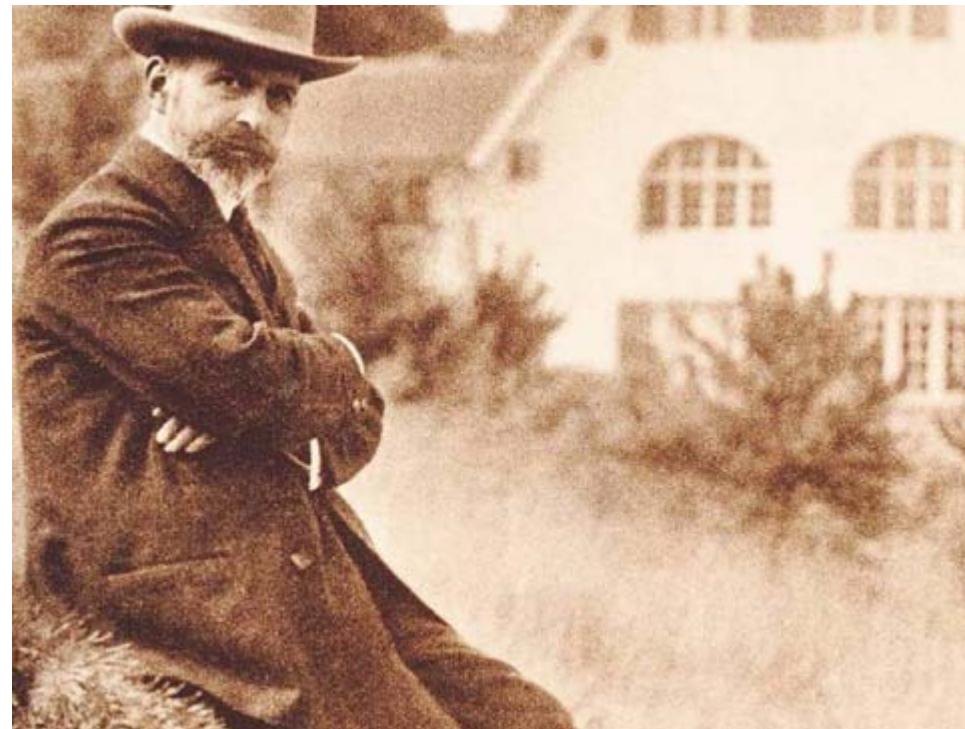
Wo stehen wir?

Wie es eine Weltgeschichte der Realitäten gibt, eine Geschichte des politischen Auf- und Abstiegs der Völker, der Verschiebungen der Macht und des Reichtums, so gibt es auch eine Geschichte der geistigen Strömungen. Die Geistes-tätigkeit der Menschen ist zu verschiedenen Zeiten ganz verschieden in Anspruch genommen, ihr Sinnen und Trachten jeweilig nur auf ganz bestimmte Ziele gerichtet. Die Zeiten erfüllen Spezialaufgaben, so wie schließlich auch jeder Einzelmensch nur ein Spezialist ist.

Wir beobachten, daß vom achtzehnten Jahrhundert an die Aufmerksamkeit der Menschheit nach der Richtung des verstandesmäßigen Erkennens gefestelt wird.

An die Stelle eines behäbigen Existenzgenusses tritt die bohrende Gehirnarbeit, an die Stelle bis dahin gültig gewesener Dogmen und überliefelter Vorstellungen der Zweifel an allem Bestehenden. Die Menschen beginnen den Ursachen aller Erscheinungen nachzugehen.

Die Wissenschaft entwickelt die Methode der exakten Forschung, die auf reiner, unvoreingenommener Beobachtung begründet ist. Sie baut das ganze Gebiet der Naturwissenschaften auf und steigt in der Geschichte zu den letzten Urquellen grauer Vorzeiten hinab.



Cosmopolita e visionário.
O arquitecto alemão
Hermann Muthesius (1861-
1927) fotografado por volta
de 1910 em frente da sua
casa em Berlin-Nikolassee.
Foto: Sammlung
Werkbundarchiv – Museum
der Dinge, Hermann
Muthesius Nachlass.

Das Denken eines ganzen Jahrhunderts wird unter den Gesichtspunkt der Aufklärung gestellt. Die unbezweifeltste aller Wissenschaften, die Mathematik, die durch Leibniz die enorme Bereicherung des infinitesimalen Denkens erfuhr, verband sich mit dem Gebiete der Naturwissenschaften; die Vereinigung beider ergab die Technik.

Die wissenschaftlich begründete Technik hat, am Ende des achtzehnten Jahrhunderts geboren, das Denken des neunzehnten Jahrhunderts völlig mit Beschlag belegt. Man kann ihre unerhörten Ergebnisse, wie sie heute zutage liegen, nicht anders erklären, als daß die gesamte Geisteskraft der Menschen

an ihrer Vorwärtsentwicklung beteiligt war. Nur so konnten hier in einem Jahrhundert Erfolge erzielt werden, die die frühere Arbeit von Jahrtausenden in den Schatten stellen.

Das Resultat dieser einseitigen Anspannung der Geisteskräfte war aber in anderer Beziehung kein erfreuliches. Denn gewisse Tätigkeiten, die die menschliche Leistung früher zur Harmonie gerundet hatten, waren durch die einseitige Richtung brachgelegt worden. Vernachlässigt wurden die Geistesgüter, die nicht auf eine mathematische Formel zu bringen und nicht durch Forschung und Quellenstudium zu erschließen sind, die Empfindungswerte, die im

Religiösen, Poetischen, Transzendentalen niedergelegt sind. In der Nachlässigkeit, in der Gleichgültigkeit gegen sie liegt das charakteristische Merkmal des heutigen Menschen, verglichen mit dem Menschen früherer Zeiten.

Der Rückgang des Kunstempfindens war eine der sichtbaren Folgen. Er war auf keinem Gebiete deutlicher zu erkennen als in der Architektur, die einem raschen Niedergang anheimfiel. Und nichts ist in dieser Beziehung vielleicht bezeichnender für den Geist der Zeit, als daß im selben Jahrhundert, in welchem die Konstruktion die höchsten Triumphe feierte und der gestaltenden Tätigkeit durch die sich drängenden Aufgaben der Technik die höchsten und glänzendsten Aufgaben gesetzt waren, das Gefühl für das künstlerische Gestalten mehr und mehr sank und allmählich so gut wie ganz verloren ging.

Was hier in Frage steht, ist die Form. Die Form, die nicht bestimmt wird durch rechnerische Ergebnisse, die nicht erfüllt ist mit der Zweckmäßigkeit, die nichts zu tun hat mit verständigem Denken. Es ist jene höhere Architektonik, die zu erzeugen ein Geheimnis des menschlichen Geistes ist, wie dessen poetische und religiöse Vorstellungen.

Es ist die Form, die uns an einzelnen Glanzleistungen der menschlichen Kunst, dem griechischen Tempel, dem römischen Thermensaal, dem gotischen Dome, dem Fürstenzimmer des achtzehnten Jahrhunderts in Entzücken versetzt, die Form, die uns

gleich eindrücklich berührt wie die Poesie und die Musik.

Es ist die Form, die wir in der letzten Vergangenheit noch an den Leistungen Schinkels bewundern, jenen Leistungen, die uns gegenüber allem, was dann folgte, als etwas Höheres, Erhabenes erscheinen, als etwas, das wir eben von da an verloren haben.

Noch das achtzehnte Jahrhundert folgte in seinen Umgangsformen, in seinen Festen, in der Einrichtung des Hauses, des Gartens, festumgrenzten Regeln, alle diese Dinge gingen aus einem Gefühl der wohltuenden Schicklichkeit hervor, ein Sinn für Rhythmus beherrschte das ganze Leben.

Damals konnte denn auch eine Architektur als Überzeugung eines Zeitalters lebendig sein, denn in gewissem Sinne war die ganze Lebensführung architektonisch.

Diese rhythmisch-architektonische Lebensbetätigung war im übrigen nur das Ende eines Zustandes, der bis dahin die Menschheit aller Kulturen überhaupt beherrscht hatte. Sehen wir doch schon bei den Urvölkern in jeder Tätigkeit, sei es im Tanz, in der Sprache, selbst bei Verrichtung ihrer primitiven Arbeiten, das Walten eines unbewußten rhythmischen Instinkts.

Die Musik dient dem Tanz und der Geste als Taktmesser. Die Baukunst ersteht aus ihren primitivsten Äußerungen zu unzweifelhaft rhythmischen Gebilden, bei denen die reguläre Grundform, die Symme-

trie und die rhythmische Reihung der Glieder von Anfang an vorhanden sind. Die Sprache aller jungen Völker ist gebunden. Die Form tritt bei ihr stärker hervor als die Präzision des Gedankenausdruckes.

Das Drama, das sich aus dem Tanze der Urvölker entwickelt, ist von strenger Architektonik beherrscht. Die Kleidung, bei der von Anbeginn die Schönheit über der Nützlichkeit steht, folgt künstlerisch-architektonischen Grundsätzen und fügt sich dem Wohlaut des menschlichen Äußerungskreises harmonisch ein.

So hat die Form stets uneingeschränkt geherrscht, und es wäre undenkbar gewesen, daß andere Gesichtspunkte, wie solche nützlicher oder sentimentaler Art, ihren wohltätigen Zwang beseitigt hätten.

Und doch trat dieser Zeitpunkt ein, und zwar im achtzehnten Jahrhundert. Den ersten Ansturm gegen die Form beobachten wir in der Verdrängung des rhythmisch gestalteten Gartens durch den sogenannten Naturgarten. Hier fiel der erste Stein aus dem Gefüge der alten architektonischen Kultur heraus.

Es waren sentimentale Gedankengänge, die zerstrend wirkten, Gedankengänge, die, letzten Endes auf der Lehre Rousseaus fußend, mit dem veränderten Geist der Zeit zusammenhingen. Zum ersten Male kamen die Menschen auf den Gedanken, daß es nicht ihre Aufgabe sei, dem Instinkt des rhythmischen Bildens, den der Schöpfer in ihr Gehirn gesetzt hat,

Raum zu geben, sondern gewissermaßen aus ihrem eigenen Selbst herauszutreten und etwas Äußeres nachzuahmen.

Dieser erste Schritt der Zerstörung der Form ist von großer Bedeutung für den ganzen folgenden Verlauf der Architektur. Von ihr bröckelten von da an fortgesetzt Teile ab. Das menschliche Gehirn konnte die kosmischen Bildungsgesetze, die ihm vom Schöpfer eingepflanzt waren, nicht mehr zusammenhalten. Die Sentimentalität, die Nützlichkeit und andere Motive drangen ein und gewannen überhand über das Formgefühl.

Der Romantizismus, der sich schon um die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts in den Schwärmerien bekundete, die die pseudoossianischen Oden auslösten, lenkte mitten in einer Zeit, in der noch die fest und sicher gefügte Architektur der nachklassischen Zeit eine schöne Herrschaft ausübte, die Aufmerksamkeit auf die vergessene mittelalterliche Bauweise.

Zugleich entdeckte der kunstgeschichtliche Forschungsfeier die sogenannten wahren Formen der griechischen Kunst. Beides wurde auf die ausübende Baukunst übertragen.

Die kunstgeschichtliche Erkenntnisarbeit verscheuchte die lebendige Architektur. Diese geriet durch die Zweifel an sich selbst ins Wanken, zumal jetzt die geistigen Kräfte der Zeit, in Deutschland wenigstens, von der aufsteigenden Welle literarischer Interessen absorbiert wurden. Und hier bereits liegt

der Beginn für jenes in der Geschichte einzig dastehende Schauspiel, das uns die Jahrzehnte des neunzehnten Jahrhunderts bieten, in denen die Architekten überhaupt keine Überzeugung mehr hatten, sondern sich zur Niederschrift archäologischer Diktate mißbrauchen ließen. Sie gaben vor, sämtliche von der Kunstgeschichte festgestellten Stile reproduzieren zu können.

So drang die Zersetzung in die Architektur ein, und ihr Niedergang war um so natürlicher, als, wie schon berührt, auch die allgemeinen Zeitverhältnisse sich gegen die Werte wandten, auf die die formbildenden Künste gerichtet sind.

Der hastige Erwerbsdrang der Menschen des neunzehnten Jahrhunderts, die gänzliche Beschlagnahme des Intellektes durch wissenschaftliches und technisches Denken schwächten das Gefühl für die Form so ab, daß es nicht mehr reagierte.

Die Entwicklung der Zeit brachte es so mit sich, daß wir in Jahrzehnte eines völligen Versagens des geschmacklichen Urteils der Menschen gelangten, wie es in der Geschichte noch nicht beobachtet worden war. Das empfand Gottfried Semper, als er das Ergebnis der Weltausstellung in London 1851 dahin zusammenfaßte, daß in der Kunst die barbarischen und halbbarbarischen Völker die gebildeten Nationen besiegt hätten.

Trotz der kunstgewerblichen Reformen, die schon um die Jahrhundertmitte einsetzten und in denen sich der dunkle Drang äußerte, verlorene Güter

zurückzuerlangen, blieb in Deutschland die Situation bis gegen das Jahrhundertende dieselbe. Erst vom Beginn der neunziger Jahre an erhob sich wieder eine lebhaftere Geisteswelle, die getragen wurde von dem klaren Bewußtsein, daß der Form wieder ihr Recht werden müsse. Das erste deutlich hervortretende literarische Anzeichen der beginnenden neuen Geistesrichtung war jenes krause Buch »Rembrandt als Erzieher«, das den Deutschen die Wichtigkeit der künstlerischen im Gegensatz zu der wissenschaftlichen Kultur ins Gedächtnis rief.

Auf Lagarde und Nietzsche fußend, suchte der Verfasser jenen alten Wahrheiten wieder zum Rechte zu verhelfen, daß die Verstandestätigkeit allein den Menschen weder befriedigen noch die letzte Erfüllung seines Sehnens sein könne, daß keinerlei menschliche Tätigkeit ohne den Einschlag der Empfindungswerte ihr Endziel erreiche.

Er wies auf die bekannte Tatsache hin, daß selbst alle großen wissenschaftlichen Forscher und Entdecker mehr durch Intuition als durch Empirik zu ihrem Ziele gelangt seien, und er kam zu dem Schluß, daß nur, wenn Deutschland aus dem letzten wissenschaftlichen nunmehr in ein künstlerisches Zeitalter trete, die Mängel unserer Zeit ausgeglichen werden könnten.

Was der Rembrandtdeutsche seinen Zeitgenossen predigte, fing wenige Jahre darauf an, sich einzustellen. Wir erinnern uns jener Jahre des Gärens und Aufwallens, die zwischen 1890 und 1895 liegen, jener

Jahre, die den Geburtswehen einer neuen Zeit glichen, und in denen auf allen Gebieten der Kunst sich mächtige Revolutionen ankündigten.

Wir erinnern uns sodann der Jahre um 1895, in denen zunächst auf einem Spezialgebiete, dem des sogenannten Kunstgewerbes, die Revolution zum Ausbruch kam.

Wir wissen, daß damals mit dem Schlagwort der modernen Kunst alle Himmel gestürmt werden sollten, daß jede Wiederholung früher gebrauchter Formen verpönt war, daß man eine neue formale Ausdrucksweise der Architektur aus dem Boden zu stampfen versuchte.

In der Treibhausatmosphäre, aus der die rasch wechselnden Stilmoden in jenen Jahrzehnten entsprungen waren, erstand aber zunächst nur ein Wechselbalg der modernen Kunst, der Jugendstil, der, wie wir heute sehen, fast noch größere Verwirrung gebracht hat als die vorher üblich gewesenen Repetitionen der historischen Stile. Aber es ist doch bezeichnend für die Kraft, die in der Bewegung lebendig war, daß das Mauserungsgefieder bald abgeschüttelt wurde.

Nach wenigen Jahren schon erreichten wir im Kunstgewerbe eine Klarheit des Ausdrucks, die, wie sich auf der *Ausstellung Dresden 1906* zeigte, fast ein einheitliches nationales Gepräge annahm. Die anfänglich rein kunstgewerbliche Bewegung wurde zu einer großen allgemeinen Bewegung, die

die Reform unserer gesamten Ausdruckskultur zum Ziele hatte.

Der künstlerische Geist, einmal angefacht, griff in die Nachbargebiete ein, suchte die Bühne, den Tanz, das Kostüm zu reformieren. Und er machte selbst nicht vor den großen Nachbarkünsten, der Malerei und Bildhauerei, Halt, die wenigstens zu einem Teil dem Drange der Zeit folgten und eine strengere architektonische Richtung annahmen. Allerorten regt sich heute neues Leben, ein frischer architektonischer Geist beginnt zu treiben.

Und es zeugt von seiner Kraft, daß er sich sogleich auch ein erweitertes Wirkungsfeld sucht und Gebiete mit Beschlag belegt, die zeitweise der Architektur entzogen waren, wie den Ingenieur- und Industriebau und die Anlage ganzer Siedlungen und Städte.

»Vom Sofakissen zum Städtebau« so ließe sich der Weg, den die kunstgewerblich-architektonische Bewegung der letzten 15 Jahre zurückgelegt hat, kennzeichnen.

So können wir heute das merkwürdige Ergebnis feststellen, daß binnen zwanzig Jahren dem Geistesleben unserer Zeit eine neue Wendung gegeben worden ist. Auch der größte Zweifler muß zugeben, daß die Ideen, die der Rembrandtdeutsche, damals ein Prediger in der Wüste, vortrug, einen Siegeslauf zurückgelegt haben und daß seine damals verlachte Prophezeiung, daß Deutschland wieder in ein künstlerisches Zeitalter eintreten werde, wenigstens zu einem Teile erfüllt worden ist.

Denn sicherlich ist heute ein weitverbreitetes Interesse an unseren Bestrebungen im großen Publikum vorhanden; der Sinn der Bevölkerung ist offen, das Evangelium zu hören. Namentlich aber steht die junge Generation mit voller Selbstverständlichkeit auf dem Boden der Anschauungen, die wir vertreten.

Die handwerklichen und industriellen Widersacher schweigen und bekunden ihre Stellungnahme dadurch, daß sie sich still die Ergebnisse unseres Strebens aneignen. Enthalten doch ihre Kataloge und Schaufensterauslagen heute durchweg das, was sie noch vor fünf Jahren aufs heftigste bekämpften.

Wir, die wir mitgekämpft und mitgerungen haben, können dies alles nicht ohne ein Gefühl innerster Genugtuung feststellen. Wenn wir unterwegs verzweifeln wollten gegenüber dem Unverständ der Menge, dem Gegeneifer der Berufskreise, die sich in ihrer Ruhe gestört sahen, so haben wir heute das Gefühl, daß wir über den Berg hinweg sind. Sollte uns bei dieser Sachlage nicht ein Siegesgefühl beseelen? Sollten wir uns nicht darüber freuen, wie so herrlich weit wir es gebracht haben?

Die Freude am Erfolg wird uns niemand nehmen. Aber außerordentlich verfehlt würde es sein, den Sieg angesichts der heutigen Ergebnisse für errungen, die zu leistende Arbeit bereits für erledigt zu halten.

Denn die Ergebnisse erscheinen uns nur, aus dem Mittelpunkte unseres engeren Interessenkreises heraus betrachtet, so groß. Wir brauchen nur hin-

aus ins praktische Leben zu treten, um sie bedenklich zusammenschrumpfen zu sehen.

Jeder von uns, der als Künstler mit dem Publikum zu tun hat, weiß, welche enormen Widerstände heute noch zu überwinden sind, um auch nur den einfachsten und selbstverständlichen Grundsätzen einer geläuterten architektonischen Auffassung Geltung zu verschaffen. Sentimentalität, Nützlichkeitsverbohrtheit, Gewöhnung an Schlechtes stehen hindernd im Wege.

Weite Kreise, wie die Aristokratie und die reichen Leute verhalten sich ablehnend, weil ihnen die reinigende Tendenz der Bewegung unsympathisch, das bürgerliche Bekenntnis der neueren Kunstauffassung unheimlich ist.

Wenn wir aber auch, trotz alledem, innerhalb Deutschlands einen weitreichenden Erfolg unserer Bestrebungen wahrnehmen können, so dürfen wir doch nicht vergessen, daß das Ausland im großen und ganzen noch wenig Anteil an unserer neuen Geschmackskunst nimmt.

Schließlich, was das Schlimmste ist, wir wissen auch selbst noch nicht recht, wohin wir im Sinne einer Stilentwicklung treiben, von der alle Welt spricht und die jedermann von uns erhofft. Eine gefestigte Tradition unserer neuen formalen Ausdrucksweise hat sich noch nicht gebildet, sie ist zwar im Keime vorhanden, aber den Zeitgenossen als solche sicherlich noch nicht erkennbar.

Diese heute festzustellenden Unzulänglichkeiten greifen ineinander über. Eben weil wir noch keine gefestigte neue Tradition haben, hat das bequemere große Publikum noch nicht das Bedürfnis, uns zu folgen, und das Ausland sieht noch keine Veranlassung, uns zu kaufen. Beide Instanzen bleiben bei dem, was sie für aus- und abgemacht halten; sie sind dem Versuche abhold und mißtrauisch gegen alles, was nicht abgestempelt ist.

Die Götzen, die wir in unserem engeren Kreise gestürzt haben, sie stehen für sie noch aufrecht. Das Unechte, das wir erkannt haben, übt auf sie noch seine Wirkung aus. Alljährlich entstehen im Auslande große Ausstellungen mit der schlimmsten Kitscharchitektur. Und unsere heimischen reichen Leute treibt ihr Mangel an eigener Überzeugung zur blinden Jagd nach sogenannten Antiquitäten, sie umgeben sich mit Dingen dunkler Abstammung, die sich nach zehn Jahren, in einer gewissen ausgleichenden Gerechtigkeit, als gefälscht zu erweisen pflegen.

Und so müssen wir vielleicht auch heute noch sagen, daß zwar ein Sieg der neuen deutschen Kunst zu konstatieren ist, daß es sich jedoch nur um einen theoretischen Sieg handelt. Es sind Resultate da, aber man macht noch keinen Gebrauch von ihnen.

Daraus folgt die dringende Notwendigkeit, eifrig weiter zu streben. Angesichts der Tatsachen liegt vor allem die Aufgabe vor, die Bewegung auf eine gesicherte Grundlage zu stellen, sie zu konsolidieren, ihr weiteste Kreise zu erschließen. Und diese Arbeit läuft,

bei Lichte betrachtet, nur auf eine große, allgemeine Wiedererziehung zur Form hinaus.

Der Form wieder zu ihrem Rechte zu verhelfen, muß die fundamentale Aufgabe unserer Zeit, muß der Inhalt namentlich jeder

Onde estamos?

Ajudar a forma (die Form) a recuperar os seus direitos deve ser a tarefa fundamental do nosso tempo; em especial, deve ser o conteúdo de qualquer trabalho de reforma artística empreendido hoje.

O feliz progresso do movimento Arts and Crafts – que deu novos contornos para a decoração de nossos quartos, exalou vitalidade no ofício manual e transmitiu uma inspiração frutífera na Arquitectura – pode ser considerado apenas um pequeno prelúdio do que ainda precisa vir.

Pois, apesar de tudo o que já alcançámos, ainda estamos enterrados até os joelhos na brutalização das formas. Se for necessário atestá-lo, basta simplesmente observar o facto de que nosso país está sendo coberto diariamente e de hora em hora por edifícios do mais inferior aspecto, indignos dos nossos tempos e calculados para falar muito eloquentemente para a posteridade sobre a falta de cultura de nossa época.

Que sentido faz falar de êxito, enquanto esta situação continua? Existe um testemunho mais exacto do gosto de um povo do que os edifícios que enchem as ruas e as povoações? O que significaria, por outro lado, se pudéssemos provar que hoje as forças requeridas para construções arquitec-

künstlerischen Reformarbeit sein, um die es sich heute handeln kann.

Der glückliche Verlauf der kunstgewerblichen Bewegung, die die innere Ausstattung unserer Räume neu gebildet, die den Spezialgewerben neues Leben eingehaucht und der Architektur fruchtreiche Anregung gegeben hat, kann nur als kleines Vorspiel dessen betrachtet werden, was noch kommen muß.

Denn trotz allem, was wir erreicht haben, waten wir noch bis an die Knie in Formverwilderung. Bedarf es dafür eines Beweises; so sei auf die Tatsache hingewiesen, daß täglich und stündlich unser Land noch mit Bauerzeugnissen minderwertigsten Charakters bedeckt wird, mit Erzeugnissen, die unserer Zeit unwürdig sind und die der Nachwelt eine nur allzu beredte Sprache von der Unkultur unserer Tage reden müssen.

Was hat es aber für Sinn, von Erfolgen zu sprechen, solange dies noch der Fall ist? Gibt es ein treffenderes Zeugnis für den Stand des Geschmackes eines Volkes als die Architekturgebilde, mit denen es seine Straßen und Ortschaften besetzt? Was wollte es demgegenüber heißen, wenn wir beweisen könnten, daß heute bereits die Kräfte für eine anständige archi-

tónicas decentes estão disponíveis e que estas forças simplesmente não têm sido capazes de abordar o trabalho que há para ser feito?

Precisamente o facto de que elas não abordaram este trabalho caracteriza a situação cultural dos nossos dias. Pois o facto que milhares e milhares de pessoas do nosso povo não só passam insensíveis ao lado deste *crime contra a forma* mas que, quando proprietários destas edificações, contribuem para essa multiplicação ao eleger conselheiros inadequados, é prova inequívoca da condição baixa de nosso senso de forma e, portanto, da nossa cultura artística em geral.

O Deutscher Werkbund foi fundado em anos em que a união estreita de todos os esforços benéficos daqueles envolvidos contra as violentas ofensivas de seus adversários fez-se necessária. Seus anos de combate nessa direcção já passaram.

As ideias em torno das quais existe já não são refutadas por ninguém, desfrutam de aceitação universal. Significa isso que a existência do Werkbund agora já é supérflua?

Poder-se ia pensar assim, caso se levasse em consideração apenas o campo estreito da criação industrial. Mas não podemos nos contentar com o facto de termos colocado as almofadas do sofá e as cadeiras em ordem, precisamos pensar mais além.

tektonische Gestaltung vorhanden seien, daß diese Kräfte nur nicht an die Aufgaben herangelangen?

Eben daß sie nicht herangelangen, bezeichnet den Kulturzustand der Zeit. Eben daß Tausende und aber Tausende unseres Volkes nicht nur an diesem *Verbrechen gegen die Form* empfindungslos vorübergehen, sondern daß sie als Bauherren durch die Wahl ungeeigneter Berater noch zu ihrer Vermehrung beitragen, eben das ist das untrügliche Zeugnis für den Tiefstand unseres Formgefühls und damit unserer künstlerischen Kultur überhaupt.

Der Deutsche Werkbund wurde in Jahren gegründet, in denen sich ein engerer Zusammenschluß aller an den guten Bestrebungen Beteiligten gegen anstürmende Widersacher notwendig machte. Seine Kampfesjahre nach dieser Richtung sind heute vorüber.

Den Ideen, um die es sich handelt, wird von keiner Seite mehr widersprochen, sie erfreuen sich allgemeiner Billigung. Ist damit etwa seine Existenz überflüssig geworden?

Man könnte auf solche Gedanken kommen, wenn man das engere gewerbliche Schaffensgebiet allein in Betracht zöge. Wir können uns aber nicht damit begnügen, das Sofakissen und den Stuhl in Ordnung gebracht zu haben, wir müssen weiter denken.

In Wahrheit beginnt erst jetzt, zugleich mit dem Eintritt in die Friedensära, die eigentliche Arbeit des Deutschen Werkbundes. Und wenn bisher bei der Werkbundarbeit der Qualitätsgedanke im Vordergrunde stand, wir aber heute schon feststellen kön-

Na verdade, o verdadeiro trabalho do Deutscher Werkbund está a começar apenas agora, ao entrarmos numa era de paz. E se até agora a ideia de qualidade ocupou o primeiro lugar no trabalho da Werkbund, já podemos verificar hoje que, no que diz respeito à tecnologia e ao material, o senso de qualidade na Alemanha está em processo de rápida melhoria. Contudo, mesmo esse êxito está longe de completar a tarefa da Werkbund.

Bem mais importante do que o mundo material é o espiritual; acima da finalidade relativa ao material e à tecnologia ergue-se a forma. Essas três coisas poderiam ser realizadas irrepreensivelmente, mas, enquanto não houver forma, nós continuamos a viver num mundo rude e bruto.

Assim sendo, estamos cada vez mais claramente confrontados pela tarefa muito maior, muito mais importante, de reviver a compreensão intelectual e reanimar o sentido arquitectónico. Pois afinal, a cultura arquitectónica é – e continua a ser – o verdadeiro indicativo da cultura de uma nação vista como um todo.

Se uma nação produz bons móveis e bons candeiros, mas diariamente levanta os piores possíveis edifícios, este só pode ser o sinal de condições heterogéneas, não esclarecidas, condições cuja própria inconsistência é a prova da falta de disciplina e organização.

nen, daß das Qualitätsempfinden in Deutschland, was Technik und Material betrifft, in raschem Aufstieg begriffen ist, so ist auch mit diesem Erfolg die Aufgabe des Deutschen Werkbundes noch nicht erfüllt.

Weit wichtiger als das Materielle ist das Geistige, höher als Zweck, Material und Technik steht die Form. Diese drei könnten tadellos erledigt sein, und wir würden, wenn die Form nicht wäre, doch noch in einer Welt der Roheit leben.

So stellt sich uns als unser Ziel immer deutlicher die weit größere und weit wichtigere Aufgabe vor die Augen: die Wiedererweckung des Verständnisses für die Form und die Neubelebung des architektonischen Empfindens. Denn die architektonische Kultur ist und bleibt der eigentliche Gradmesser für die Kultur eines Volkes überhaupt.

Wenn ein Volk zwar gute Möbel und gute Beleuchtungskörper erzeugt, aber täglich die schlechtesten Architekturgebilde hinsetzt, so kann es sich nur um heterogene, ungeklärte Zustände handeln, um Zustände, die eben gerade in ihrer Gemischtheit den Mangel an Disziplin und Organisation beweisen. Kultur ist ohne eine bedingungslose Schätzung der Form nicht denkbar, und Formlosigkeit ist gleichbedeutend mit Unkultur.

Die Form ist in demselben Maße ein höheres geistiges Bedürfnis, wie die körperliche Reinlichkeit ein höheres leibliches Bedürfnis ist. Dem wirklich

Sem um respeito total pela forma, a cultura é impensável, e a falta de forma é sinônimo de falta de cultura. A forma é uma necessidade espiritual elevada, no mesmo modo em que a limpeza (o asseio, a higiene) é uma necessidade corporal mais elevada.

A vulgaridade da forma causa no homem realmente cultivado um sofrimento quase físico; na sua presença, tem o mesmo sentimento de desconforto produzido por lixo ou pelo mau cheiro.

Mas, enquanto um sentido pela forma ainda não estiver desenvolvido nos membros cultos de nossa nação num nível de intensidade igual ao da sua necessidade de termos lençóis lavados, ainda estamos muito afastados das condições que poderiam de alguma forma ser comparadas com épocas de alto florescimento cultural.

Bibliografia, exposições

Schreiben & Bauen. Der Nachlass von Hermann Muthesius im Werkbundarchiv. Exposição organizada pelo jovem historiador de Arte Fabian Ludovico no Museum der Dinge – Werkbundarchiv.

kultivierten Menschen bereiten Roheiten der Form fast körperliche Schmerzen, er hat ihnen gegenüber dasselbe Unbehagen, das ihm Schmutz und schlechter Geruch verursachen.

Solange aber der Sinn für die Form bei den Gebildeten unserer Nation nicht bis zu der Dringlichkeit ihres Bedürfnisses nach reiner Wäsche entwickelt ist, so lange sind wir auch noch weit von jenen Zuständen entfernt, die sich in irgendeinen Vergleich mit den Zeiten einer hohen Kulturblüte stellen könnten.

Wie sieht es aber in dieser Beziehung heute noch in Deutschland aus? Ein Blick in die Wohnungen unserer gebildeten Kreise enthüllt uns meist dasselbe unerfreuliche Bild, das uns ein Blick auf die Straßen der Villenvororte gewährt. Der deutsche Baulustige hat kein Bedürfnis, sich geschulter Hilfskräfte zu bedienen, der Bauunternehmer scheint ihm die kongeniale Instanz.

Und derselbe Mann, der sich für seinen Anzug nur an den besten Schneider wendet, der gute Musik pflegt, und der auf einen exquisiten Weinkeller hält; er stellt an seine Behausung so mindere Ansprüche, daß ihm der erste beste gewesene Maurerpolier gut genug erscheint, sein Bedürfnis zu befriedigen.

Das ist der fast allgemein herrschende Zustand in Deutschland, zum Unterschied von England und Frankreich, wo sich der Gebildete mit voller Selbstverständlichkeit an den guten Architekten wendet, ebenso wie er im Krankheitsfalle nicht den Laza-

rettgehilfen zu Rate zieht, sondern einen möglichst guten Arzt.

Der gebildete Deutsche vermeidet den Architekten, aber er sitzt in einem Komitee für Kulturbestrebungen und ist in Bauberatungsstellen tätig. Überdenkt man, was hier noch zu tun ist, um auch nur die größten Mißstände zu beseitigen, so erscheint die zu leistende Arbeit enorm. Wo ist der Hebel anzusetzen?

Zwei Richtungen der Einwirkung bieten sich dar, die Einwirkung auf den Erzeuger und die auf den Verbraucher. Es handelt sich um die Erziehung des baukünstlerischen Nachwuchses und um die Weckung eines besseren architektonischen Verständnisses beim baulustigen Publikum.

Die Erziehung des baukünstlerischen Nachwuchses ist die verhältnismäßig leichtere der beiden Aufgaben. Wir sind hier bereits auf gutem Wege, die bessere Erziehung ist eingeleitet, und ihre Ergebnisse machen sich in der jüngeren Generation schon bemerkbar.

An die mittleren Schulen, die Baugewerkschulen, ist eine reformierende Hand gelegt, die wenigstens die Schlacken der Prätension ausgeräumt hat. Ob unser höheres baukünstlerisches Studium, wie es an den Technischen Hochschulen seine Stätte findet, nicht reformbedürftig ist, diese Frage soll hier nur gestreift werden.

Eins steht fest; daß sich zum Unheil für die innere architektonische Ausbildung des Zöglings äußere, vorwiegend auf Standesabgrenzungen abzielende Gesichtspunkte in bedenklicher Weise in den Vordergrund stellen.

Das Studium scheint mehr darauf angelegt, spätere Räte vierter Klasse als Baukünstler erster Klasse zu erziehen. Auch ist festzustellen, daß aus der in Deutschland herrschenden Auffassung, man könne sich, zwanzig Jahre alt geworden, ebenso wie man sich etwa zur Juristerei oder Medizin entschließt, auch eines Tages entschließen, Baukünstler »zu studieren«, nichts Gutes erwartet werden kann.

Zum mindesten wäre das Vorhandensein künstlerischer Begabung zur unerlässlichen Vorbedingung zu machen, über die der Nachweis zu erbringen wäre. Wie denn überhaupt die im heutigen Unterrichtsbetriebe übliche bloße Aneignung der architektonischen Äußerlichkeiten, die fern von der Allgemeinkunst vor sich geht, ihre stark bedenklichen Seiten hat.

Da aber der heutige gebildete Deutsche den geschulten Architekten überhaupt noch vermeidet, so erscheint die Beschreitung des anderen Weges sehr viel wichtiger, nämlich die Einwirkung auf den Konsumenten. Das Interesse an Architektur hat im deutschen Publikum lange vollständig brachgelegen. Und während in unseren Tageszeitungen jede erste Theateraufführung wie ein weltgeschichtliches Ereignis behandelt und über jede Bilderausstellung lange Artikelserien geschrieben werden, tun unsere Zeitungen auch heute noch so, als wäre so etwas wie Architektur nicht vorhanden.

Der Zeitungskorrespondent weiß nichts von Architektur. Erst ganz neuerdings beschäftigen sich jüngere Kunstschriftsteller damit, ihr den Eingang in



O pressuposto de uma universalidade da “Boa Forma” está na raiz dos argumentos Muthesius a favor da padronização possível através da produção industrial, à qual Van de Velde (na imagem) se opunha. Se por um lado a faceta universalizante do pensamento de Muthesius encontrou resistência, outra faceta das suas doutrinas foi aceite com mais facilidade no círculo de Muthesius: o princípio de que a criação das formas dos produtos industrializados deve ser atribuída a uma elite artística e intelectual.

die Markthallen der Tagesmeinung wenigstens durch eine kleine Hintertür zu erzwingen.

Der Leser flieht aber auch heute noch Diskussionen über Architektur, als handelte es sich um Erörterungen über die Dialekte des Sanskrit. Und doch ist es in letzter Zeit gelungen, dem Publikum wenigstens ein halbes Ohr für architektonische Dinge zu öffnen, und zwar auf einem Umwege.

Das Zauberwort, das die Apathie gelöst hat, heißt Heimatschutz. Die Gedankengänge des Heimatschutzes sind, das müssen wir heute freudig zugestehen, fast Allgemeingut des Volkes geworden, und es ist unsere Pflicht, anzuerkennen, daß die Verbände, die diese Ideen verbreitet haben, ein gutes Werk getan haben.

Denn in der allgemeinen Anerkennung des Heimatschutzgedankens liegt wenigstens das eine wichtige Zugeständnis, daß die Bauten, mit denen in den letzten Jahrzehnten unser Land besetzt worden ist, öffentlich als ungehörig erkannt sind.

Das ist schon enorm viel, verglichen mit dem Zustande von vor zehn Jahren. Damals hatte das große Publikum noch keine Ahnung von dem Werte oder Unwerte der architektonischen Produktion. Im Heimatschutz haben wir also den Wiederbeginn eines architektonischen Erkennens vor uns, das eifrig gepflegt werden sollte, denn es ist die Hoffnung zu hegen, daß sich auf diese neu gewachsene Pflanze das Ppropfreis eines eingehenderen Verständnisses für Architektur aufsetzen läßt.

Wenn auch manche Anhänger des Heimatschutzes vorläufig in der Täuschung befangen sind, daß man mit dem Rezepte: »Heilserum 1830« den kranken Körper der Architektur kurieren könne, wenn auch den Bauberatungsstellen vielfach der Irrtum zugrunde liegt, daß es möglich sei, einen schlechten Bauentwurf gut zu revidieren, wenn auch die Diktatorarbeit eines landrätschen Bauberaters Besorgnis erwecken kann, so müssen wir uns doch hüten, das rege Interesse, das sich im größeren Publikum für diese Dinge eingefunden hat, durch Hervorhebung der Unzulänglichkeiten zurückzudrängen.

Mag man zugeben, daß die Heimatkunst nur ein neues Surrogat für wirkliches Kunstempfinden sei, so befinden wir uns eben in der Notlage, in der auch Ersatzmaßregeln akzeptiert werden müssen. Nichts wäre gefährlicher, als etwa vom Standpunkte der höchsten künstlerischen Anforderungen alle diese seitlich vorgenommenen Heilversuche zu durchkreuzen.

Und hier sei es gleich einmal ausgesprochen, daß die von Künstlern oft verurteilte Art der Popularisierung des Kunstverständnisses durch breite literarische Propaganda, wie sie etwa der *Kunstwart* oder der *Dürerbund* betreiben, als ein unbedingt notwendiges, in Deutschland noch nicht zu entbehrendes Erziehungsmittel anerkannt werden muß, und daß die Besorgnis derer, die in dieser Arbeit etwas Minderes, ja Kunstgefährliches erblicken wollen, angesichts unserer trostlosen Allgemeinzustände verfrüht ist.

Zudem können wir mit dem Grundsatz »l'art pour l'art« am allerwenigsten in der Architektur etwas anfangen, die eine im Grund ihres Wesens populäre, eine soziale Kunst ist. Aber bei aller Anerkennung der Verdienste der populären Kunstpropaganda müssen wir uns über eins völlig klar sein: Der Künstler geht seinen Weg unbekümmert um zeitweilig populäre Volksvorstellungen, die ihn nichts zu lehren und ihm nichts zu verbieten haben.

Schließlich wird die Kunst vom Künstler gemacht. In ihm allein ruht auch heute noch die Hoffnung für die künstlerische Zukunft unserer Nation, in ihm ist das künstlerische Schicksal der Zeit gegeben. Alle Popularisierungsbestrebungen schweben in der Luft, solange nicht ein genügender Bestand an schöpferischen Kräften vorhanden ist, die mit ihrem Herzblut und unbekümmert um die populären Richtungen ihr Bestes geben. Hieraus folgt die Unantastbarkeit, es folgt aber auch gleichzeitig die hohe Verantwortlichkeit des schöpferischen Künstlers.

Und vielleicht gehört es auch zu den Aufgaben des Deutschen Werkbundes, einmal dieses Verantwortungsgefühl des Künstlers mit aller Schärfe hervorzuheben. Gerade heute, wo wir, wie es scheint, in unserer Kunstbewegung wieder an einem kritischen Punkte stehen, ist ein Mahnruf am Platze.

Die letzten Jahrzehnte haben eine gewisse Periodizität der Kunstanschauungen erkennen lassen, derart, daß ungefähr alle 15 Jahre die Richtung wechselte. Möge ein gütiges Schicksal unsere junge Kunst,

die sich seit 15 Jahren notdürftig im eigenen Hause eingerichtet hat, vor einer Umquartierung bewahren!

Sie ist keineswegs schon fertig ausgereift, sie ist soeben erst in den Besitz eines gewissen Kraftgefühls getreten, sie befindet sich im allerersten Stadium ihres Eroberungszuges auf weitere Kreise. Und wir sollten alles, was wir errungen haben, jetzt schon leichtsinnig beiseite werfen, um eine neue Fahne aufzupflanzen? Befürchtungen dieser Art entbehren vielleicht noch der Begründung.

Aber es treten selbst aus den Reihen derer, die das heute bestehende Gute mitgeschaffen haben, Spaßmacher hervor, die vor dem Publikum ihre grotesken Sprünge aufführen, um diesem in einer neuesten Phase der Innenarchitektur die erwünschte Abwechslung zu bieten! Leute, die behaupteten, daß gerade 1850 die Zeit wäre, in der die amüsantesten Sachen gemacht worden wären, und daß es diese Zeit durch Nachahmung zu erschließen gälte. Sie verkünden jetzt dieselben Sachen als musterhaft, über die sie vor 15 Jahren den Besitzer mit Hohn beschütteten.

Allerdings ist der Modezug der mondänen Welt, die ja in ihrer ewigen Abwechslungssucht nicht fähig ist, Werte zu erkennen, heute bei 1850 angelangt, nachdem ihr die bisher geliebte Biedermeiermode, wie es scheint, langweilig zu werden beginnt. Höher als die Anpassungsfähigkeit an solche Vorgänge muß dem Künstler aber das Bewußtsein des Ernstes unserer Situation stehen.

Denn große Werte stehen auf dem Spiel. Deutschland ist das Land, auf dessen Arbeit es bei der Stilentwicklung der Zukunft ankommen wird. Nachdem England den Grund für eine wirkliche Reorganisation der technischen Künste gelegt hatte, hat es Deutschland verstanden, sich mit einem bewundernswerten Aufgebot von Kraft und Energie die Führung im Kunstgewerbe anzueignen.

Wirklich konnte es dabei einen Augenblick scheinen, als ob die Verwilderungen, die ein kunstabgewandtes Jahrhundert gebracht hatte, beseitigt werden könnten. Neue Hoffnungen waren erweckt, daß es möglich sein werde, der Zeit zu trotzen und ein neues Schönheitsempfinden, begründet auf der einzigen möglichen, der dem eigenen Zeitempfinden entstammenden Leistung, zu errichten.

Dürfen wir in einer solchen Stunde in die Imitationen schlechtester Kunstepochen zurückfallen? Wenn Imitationen gewünscht werden und wenn die Neigung vorliegt, sie zu liefern, warum dann nicht dem Beispiel Frankreichs folgen, wo eifrig die Werke der ausgezeichnetesten Epochen der Innenkunst kopiert und immer wieder kopiert werden?

Warum der Welt und dem Auslande das Schauspiel bieten, daß der deutsche Geschmack trotz allem doch noch so schlecht fundiert sei, daß er fähig sei, ausgerechnet die Dinge nachzuahmen, mit denen wir in London 1851 unseren Bankrott erklärtten?

Denn das steht fest, mögen auch die Imitationen von 1850 vom deutschen Publikum hingenommen werden, vor dem Auslande werden sie lediglich

kompromittierend für uns wirken. In der Möglichkeit solcher leichtfertigen Sinnesänderungen, wie sie hier vorliegen, ist auch ein Stück Charakteristik unserer Zeit gegeben.

Es herrscht Variétéstimmung. Man fürchtet zu langweilen, wenn man standhaft das Gute vertritt. Der Zug der Unrast, der Nervosität, des flüchtigen Stimmungswechsels, der dem modernen Leben anhaftet, findet auch seinen Niederschlag in der Kunst.

Es wird darauf ankommen, ob sich unsere kunstgewerblich-architektonische Bewegung von ihm infizieren läßt oder nicht. Sicherlich ist das Flüchtige mit dem innersten Wesen der Architektur unvereinbar. Sie hat das Stetige, Ruhige, Dauernde zu eigen. Repräsentiert sie doch in der durch Jahrtausende reichen Tradition ihrer Ausdrucksformen selbst gleichsam das Ewige der Menschheitsgeschichte. In gewissem Sinne ist ihr daher auch die in den anderen Künsten heute herrschende impressionistische Auffassung ungünstig. In der Malerei, in der Literatur, zum Teil auch in der Bildhauerei, vielleicht selbst noch in der Musik ist der Impressionismus denkbar und hat sich Gebiete erobert.

Der Gedanke an eine impressionistische Architektur aber wäre einfach furchtbar. Denken wir ihn nicht aus! Schon sind in der Architektur individualistische Versuche unternommen, die uns in Schrecken versetzt haben, wie sollten es erst impressionistische tun. Wenn irgendeine Kunst, so strebt die Architektur nach dem Typischen.

Nur hierin kann sie ihre Vollendung finden. Allein durch das allseitige und stetige Verfolgen desselben Ziels kann jene Tüchtigkeit und unzweifelhafte Sicherheit zurückerobern werden, die wir an den Leistungen vergangener, in einheitlichen Bahnen marschierender Zeiten bewundern. Und das trifft bis zu einem gewissen Grade auch auf die Malerei und Bildhauerei zu.

Es muß doch bedenklich stimmen, daß die jetzt dort einsetzenden Bestrebungen, zum Stil zurückzugehen sich nun mehr in den Skalen des Lallens der Urvölker äußern. Hier müssen große Verluste vorliegen, um den Anfang ganz von vorn zu erklären.

Die großen Kunstzeiten hatten Stil ohne Archaismus. Und das kam sicher daher, daß damals der Sinn für das Rhythmische und Architektonische noch allseitig lebendig war und das Schaffen der Menschen beherrschte, während in neuerer Zeit den Schwesterkünsten das Architektonische entzogen worden ist, das Semper als den »legislatorischen Rückhalt« bezeichnete, »dessen keine andere Kunst entbehren kann«.

So ist die Wiedergewinnung einer architektonischen Kultur für alle Künste die Grundbedingung, und für einen zu erhoffenden, allgemein-künstlerischen Regenerationsprozeß überhaupt die Grundlage. Hierin liegt die enorme Tragweite der Bewegung, in deren Mitte wir heute stehen. Denn das, was aus ihr entspringen wird, hat dann direkt die Bedeutung eines Zeitschicksals.

Es handelt sich darum, wieder jene Ordnung und Zucht in unsere Lebensäußerungen zu bringen, deren

äußeres Merkmal die gute Form ist. Deutschland könnte den Mut in sich fühlen, diese Aufgabe zu erfüllen. Ist doch der ganze architektonische Auftrieb der letzten fünfzehn Jahre ausschließlich eine Angelegenheit der germanischen Völker.

Und gewisse günstige Momente dafür liegen überhaupt in unsrer Zeit verborgen. In der modernen sozialen und wirtschaftlichen Organisation ist eine scharfe Tendenz der Unterordnung unter leitende Gesichtspunkte, der straffen Einordnung jedes Einzellementes, der Zurückstellung des Nebensächlichen gegen das Hauptsächliche vorhanden.

Diese soziale und wirtschaftliche Organisationstendenz hat aber eine geistige Verwandtschaft mit der formalen Organisationstendenz unserer künstlerischen Bewegung. Deutschland genießt nun den Ruf, daß die Organisation seiner Unternehmungen, seiner Großbetriebe, seiner Staatseinrichtungen die straffste und exakteste von allen Völkern sei (die militärische Zucht wird als Grund dafür angeführt).

Ist das aber der Fall, so liegt vielleicht auch hierin die Berufung Deutschlands ausgedrückt, die großen Aufgaben, die auf dem Gebiete der architektonischen Form liegen, zu lösen.

Wie gut unsre wirtschaftliche Großorganisation den architektonischen Zug der Zeit zu verstehen beginnt geht aus dem Umstände hervor, daß Verbände und Betriebe dieser Art der Heranziehung bester Vertreter der Architektur nicht mehr entbehren zu können glauben.

Sollte es gelingen, die gesamte Schicht der deutschen Gebildeten, vor allem unsere reichen Privatleute von der Notwendigkeit der geläuterten Form zu überzeugen, so wäre ein weiterer großer Schritt in Deutschland getan.

Der Reichtum hat für den Fortschritt der Welt keinen Sinn, wenn er nur materielle Vorteile häuft. In ihm liegt auch die kategorische Verpflichtung, das Bedürfnis zu veredeln, um das Leben innerlicher, um es geistig reicher zu machen. Dies ist aber ohne die Kunst nicht denkbar, und die Architektur ist die Dienerin, welche dem Bedürfnis die höhere, durchgeistigte Form gibt. Nur wenn jeder im Volke völlig instinktiv sich in der Deckung seiner Bedürfnisse der besten Form bedient, nur dann werden wir als Volk auf ein Niveau des Geschmacks gelangen können, das des sonstigen vorwärts gerichteten Strebens Deutschlands würdig ist.

Für die zukünftige Stellung Deutschlands in der Welt liegt aber darin, wie wir uns geschmacklich, das heißt in der Handhabung der Form, entwickeln, eine ausschlaggebende Bedeutung. Der Anfang ist die Reform zu Hause. Erst wenn wir hier zu geklärten und harmonischen Zuständen gelangt sind, erst dann können wir hoffen, nach außen zu wirken.

Erst dann kann uns die Welt als eine Nation würdigen, die unter anderen Dingen, die man uns zutraut, auch die Aufgabe lösen könnte, dem Zeitalter das verlorene gegangene Gut einer architektonischen Kultur zurückzugeben.

Zusammenfassung

1907

München, Oktober 1907. Zwölf Künstler, Architekten und Unternehmer gründen den Deutschen Werkbund, der als eine der bedeutendsten kulturellen Institutionen des 20. Jahrhunderts Epoche macht. Der Zusammenschluss wird zur Architektur- und Design-Avantgarde mit internationaler Ausstrahlung.

"Vom Sofakissen bis zum Städtebau": So beschrieb der Architekt und Werkbund-Aktivist Hermann Muthesius 1912 die Spannbreite der gestalterischen Aufgaben in einer Zeit, in der Industrialisierung und Massenproduktion die Gesellschaft umwälzten. Das Ziel des Werkbunds war die "Veredelung" der gewerblichen Arbeit, die schnörkellose "gute Form", die sich an Qualität und Funktion orientiert.

Dem Deutschen Werkbund ist es gelungen, Architektur, Kunst und Design eines ganzen Jahrhunderts entscheidend zu prägen. Schon kurz nach seiner Gründung vereinte er die innovativsten Architekten und Gestalter der Zeit – ohne daß sich die schöpferischen Freigeister deshalb einem einheitlichen künstlerischen Programm unterwarfen. Grundlage des Werkbund-Erfolgs waren die Kreativität, Innovationskraft und Durchsetzungsfähigkeit seiner Mitglieder.



Hermann Muthesius mit Ehefrau.

1908

Ventilator EG1. Hersteller: Allgemeine Elektricitäts-Gesellschaft: Berlin: 1908.

Der Maler, Architekt und Grafiker Peter Behrens (1868-1940) bestimmte von 1907 bis 1914 als künstlerischer Berater das Industriedesign der AEG. Seine Aufgabe war es, der Firma ein einheitliches Erscheinungsbild zu verleihen. Er war verantwortlich für die Gestaltung der Produkte, aber auch von Firmenzeichen, Plakaten, Fabrikhallen, selbst Arbeiterwohnsiedlungen. Peter Behrens verleugnete nicht die maschinelle Produktionsmethode, sondern betonte sie. So wurde die formale Typisierung aller Produkte zur markentypischen Gestalt der AEG. Hintergrund der neuen sachlichen Formgebung war nicht zuletzt, daß der Designer dem Zwang zur Wirtschaftlichkeit und Effektivität in der Industrieproduktion gerecht werden mußte. Gelungene Beispiele für seine Absicht, Massenfabrikation und künstlerische Formprinzipien zu vereinigen, sind seine Bogenlampen, seine Ventilatoren, Uhren und Teekessel.

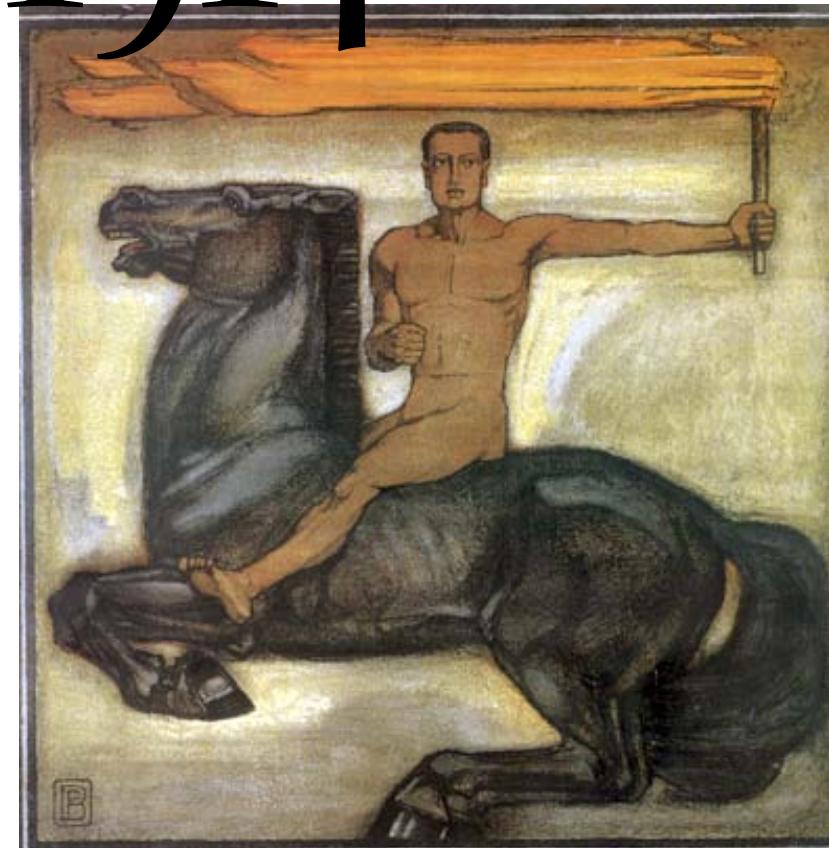


Die Kölner Werkbund-Ausstellung.

Dem Verband gehörte 1914 nicht nur jene längst etablierte Avantgarde deutscher Architekten und Künstler-Entwerfer (=Designer) an, die 1907 noch als kleiner, exklusiver Zirkel seine Gründung betrieben hatte, sondern auch die umsatztarken, hochorganisierten Großbetriebe der deutschen Fertigwaren-industrie, die nach Künstler-Entwürfen produzierten, sowie ein bedeutendes Spektrum von Publizisten, Politikern und anderen Repräsentanten des öffentlichen Lebens.

Der Deutsche Werkbund hatte sich im Laufe seines nur siebenjährigen Bestehens bedeutenden Einfluß verschafft. Allein der Umfang seiner Kölner Veranstaltung - über 50 von den Architekten des Bundes entworfene Einzelgebäude, die ihrerseits wieder mit Ausstellungsobjekten gefüllt waren, legten Zeugnis davon ab. Flause neoklassizistische Anklänge, einmäßiger modernisierter Traditionalismus, ein ausgeprägter Gestus bürgerlicher Saturiertheit und ein erschreckender Mangel an Kühnheit beherrschten das Bild. Scharfzüngig vermerkte die zeitgenössische Kritik das Ergebnis einer "schier amtlichen Langeweile, die durch diese ephemeren Schöpfungen wie ein verhaltenes Gähnen" ging, als hätte sich eine Versammlung seniler Akademiker diese Sommerarchitektur mühsam abgerungen".

1914



DEUTSCHE WERKBUND-
AUSSTELLUNG
KUNST IN HANDWERK,
INDUSTRIE UND HANDEL + ARCHITEKTUR
MAI OCT.
CÖLN 1914

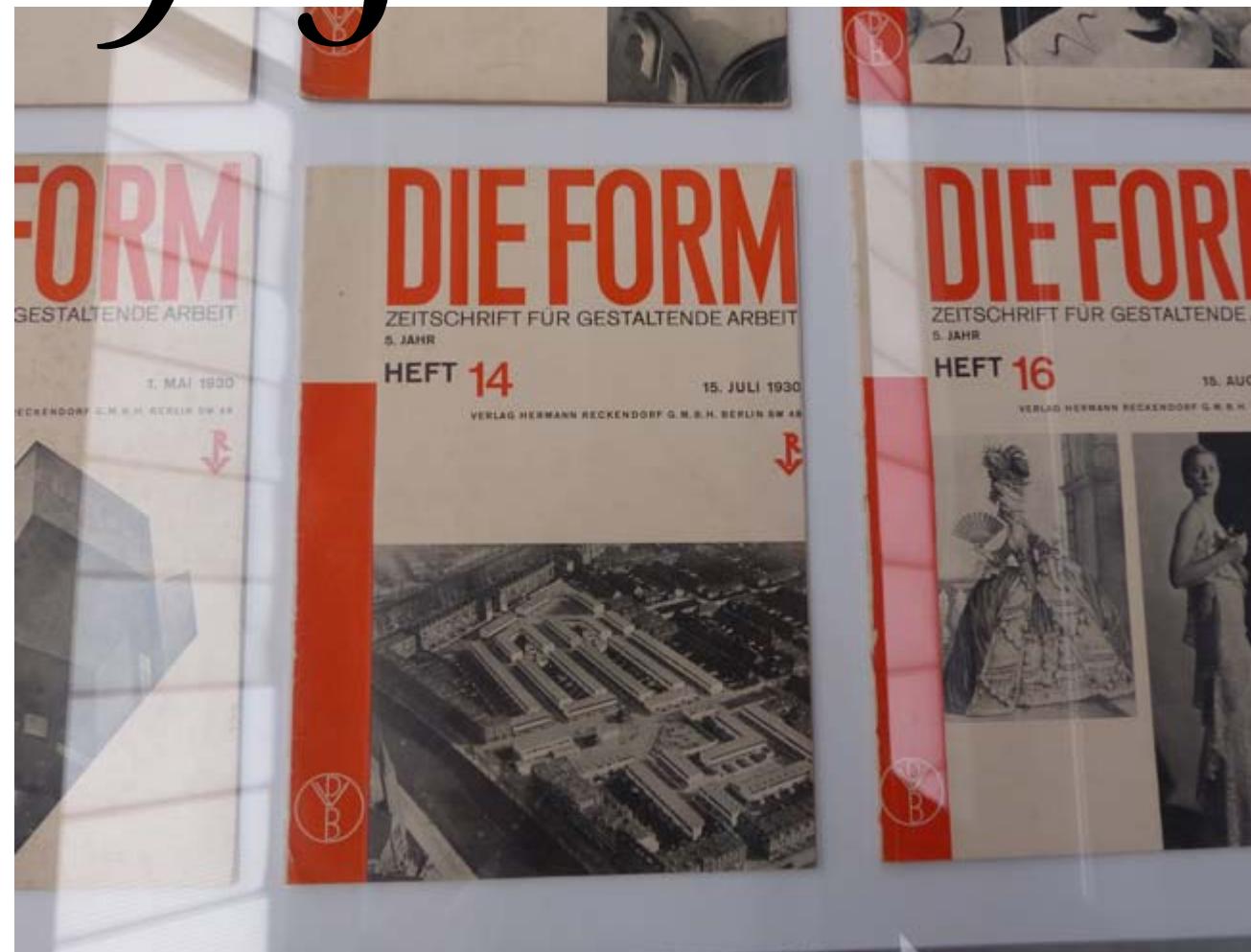
1914-1918

Erster Weltkrieg. Unter der Massen-Hysterie des Krieges verliert auch der Werkbund seine Identität und Souveränität. Viele Mitglieder der Führung heulen mit den Wölfen, die sowohl weitgespannte Kriegs-Ziele haben, wie auch wirtschaftlich die Welt beherrschen wollen. Ihre Statements sind oft hoch peinlich. Manche entschuldigen sich nach dem Krieg dafür. Es gibt aber auch Kriegs-Gegner und Pazifisten. Insgesamt sind die Kriegs-Verhältnisse sehr unproduktiv – es geht ja um Zerstörung. Aber es gibt einige Ausnahmen. Gropius konzipiert im Schützen-Graben das Nachkriegs-Bauhaus. In den Niederlanden bildet sich die ästhetisch sehr einflußreiche Künstler-Gruppe des »De Stijl« die für das ›Neue Bauen‹ viele Impulse liefert.

In der Zukunfts-Technologie teilen sich die deutsche AEG und die US-amerikanische General Electric den Welt-Markt. Am 1. August 1914 macht das Deutsche Reich mobil. Der große Krieg bricht aus. Millionen Menschen werden in eine Kriegs-Euphorie hineingezogen – und stranden mit ihr. Nie zuvor gab es ein solches Massen-Sterben.

1925

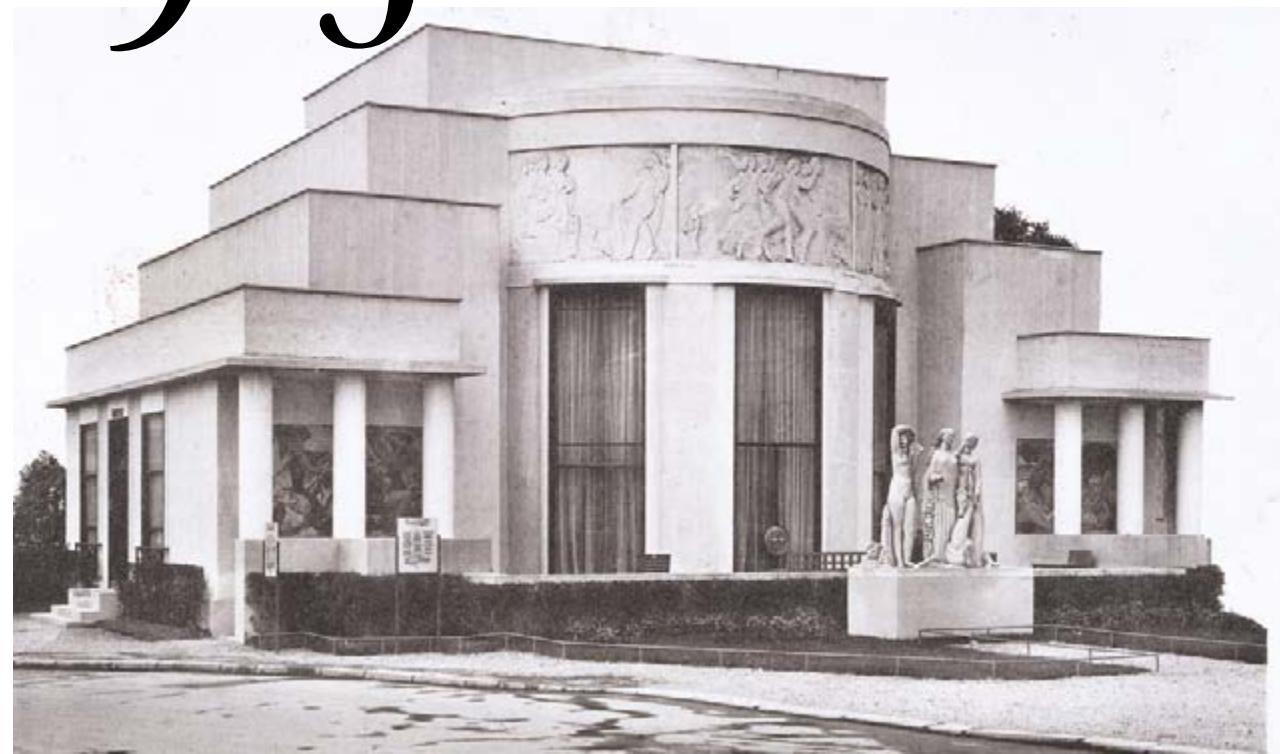
Walter Riezler hatte schon 1922 versucht, die Werkbund-Zeitschrift »Die Form« zu etablieren. Die Verhältnisse und vor allem die Inflation ließen das Unternehmen nach fünf Heften scheitern. Im zweiten Anlauf gelingt es 1925, diese eigene Monats-Zeitschrift kontinuierlich herauszubringen. Jedes Werkbund-Mitglied erhält sie. Sie ist auch das Organ des Werkbunds – und sein öffentliches Diskussions-Forum. 1922 liegt die Sympathie noch beim Handwerk. Dies ändert sich 1925. Die Zeitschrift fordert auf, sich mit dem Zusammenhang von gesellschaftlichen Fragen und Gestaltungsfragen auseinanderzusetzen. Die Redaktions-Leitung hat von 1925 bis Ende 1926 Walter Curt Behrendt (Ministerialrat in preußischen Ministerien), seit 1927 Walter Riezler. Die Zeitschrift wird in Berlin gemacht und erscheint im Verlag Hermann Reckendorf. Ihre Auflage überschreitet nie die Marke von 5.000 Exemplaren. Ein Gewinn kann nicht erwirtschaftet werden. Aber als Sprachrohr des Werkbunds ist die Zeitschrift sehr erfolgreich. Sie hält sich bis 1935 – wird allerdings 1934/35 von Nazis übernommen, um dann eingestellt zu werden.



Die Moderne hat eine Weltanschauung; dem Art-Déco-Stil fehlt sie. Doch diese Verbindung von gehobenem Kitsch, Eleganz der Form, Kostbarkeit der Materialien, Stärke der Farben und Sinnlichkeit gewinnt schnell an Adepten. Charakteristisch ist die stilisierte und flächige Darstellung floraler und geometrische Motive. Die industrielle Fertigung sowie die unbeschwerete, eklektische Mischung von Stilelementen unterschiedlicher Herkunft sind wichtige Voraussetzungen. Einer der Ursprünge des Art-Déco findet sich in der Wiener Werkstätte der Secessionskünstler Josef Hoffmann und Koloman Moser und des Industriellen Fritz Wärndorfer im Jahre 1903. Mit dem Eintritt von Dagobert Peche im Jahre 1915 war der Weg der Wiener Werkstätte hin zum Art-Déco festgelegt.

Das Zentrum des Art Déco war die Metropole Paris. Im Jahre 1925 wurde dort eine Ausstellung unter dem Namen Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes durchgeführt, deren Titel später für den dort vorherrschend gezeigten Stil übernommen wurde: Art déco. Die Ausstellung ging zurück auf eine Initiative französischer Künstler, die 1901 die Société des artistes décorateurs gegründet hatten, und war ursprünglich, durch den Ersten Weltkrieg verzögert, schon für 1915 geplant.

1925



Pavillon de Collectionneur, de Pierre Patout. Da obra 'Architecture Officielle et Les Pavillons: Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes; rassemblées par Pierre Patout', Paris, France, cerca de 1925.
© Victoria & Albert Museum, London.

Werkbundsiedlung 1927: Haus von Peter Behrens.

Die Weissenhofsiedlung gilt als eines der bedeutendsten Zeugnisse des Neuen Bauens. Sie entstand 1927 als Bauausstellung des Deutschen Werkbundes in Trägerschaft der Stadt Stuttgart. Keine der nachfolgenden Werkbund-Ausstellungen erlangte eine vergleichbare internationale Ausstrahlung. Trotz erheblicher Zerstörungen im 2. Weltkrieg präsentiert sich das Bauensemble heute als ein hochrangiges kulturelles Erbe des 20. Jahrhunderts mit Frühwerken von Architekten, welche die moderne Architektur prägten.

Die Weissenhofsiedlung verkörpert in besonderer Weise die sozialen, ästhetischen und technischen Umbrüche nach dem Ende des 1. Weltkriegs. Unter dem programmatischen Titel "Die Wohnung" veranschaulichte die Werkbundausstellung die Abkehr von vorindustriell geprägten Wohnformen.

In 33 Häusern mit 63 Wohnungen formulierten 17 Architekten aus Deutschland, Frankreich, den Niederlanden, Belgien und Österreich ihre Lösungen für das Wohnen des modernen Großstadtmenschen, verbunden mit dem Einsatz neuer Baumaterialien und rationeller Baumethoden. Innerhalb eines neuartigen

1927



städtbaulichen Gesamtkonzepts entstanden neben Beispielen typisierter Wohnbauten für die kostengünstige Massenproduktion Gebäude großer architektonischer Vielfalt.

Ihren besonderen architekturgeschichtlichen Stellenwert bezieht die Siedlung aus der Beteiligung von damals nur in Avantgarde-Zirkeln bekannten Architekten, die heute als die bedeutendsten Meister des 20. Jahrhunderts gelten: Ludwig Mies van der Rohe, Walter Gropius, Le Corbusier, Hans Scharoun und andere. Fast alle der beteiligten Architekten waren damals unter 45 Jahren alt, der jüngste war mit 28 Jahren Mart Stam. Nur Hans Poelzig und Peter Behrens bildeten als Altmeister und Wegbereiter der Moderne eine Ausnahme.

Die Werkbundausstellung zählte ca. 500.000 Besucher und wurde weltweit in der Fachpresse publiziert. In ihrem Umfeld konnten Kontakte geknüpft und verfestigt werden, die im Juni 1928 zur Gründung der CIAM (Congrès Internationaux d'Architecture) führten.

BASTA DE

LIXO

A gestão do lixo municipal

Apenas 17 % do lixo municipal foi reciclado ou compostado em Portugal em 2008, um valor muito abaixo da média dos 40% da União Europeia. De acordo com o estudo da *Eurostat*, o gabinete de estatísticas da União Europeia (epp.eurostat.ec.europa.eu/cache/ITY_SDDS/en/env_wavr_esms.htm), em 2008 foram gerados em Portugal 477 kg de detritos por pessoa (contra 524 da média europeia), tendo sido queimados 19% (em linha com a média dos 27 membros, de 20%), 9% reciclados (muito distante dos 23% da média comunitária) e 8% alvo de compostagem (contra 17% no conjunto da União).

Onde a reciclagem e a compostagem (a degradação biológica de matéria orgânica) dos detritos municipais é mais frequente são os seguintes países: a Áustria (70% do lixo tratado), a Alemanha (65%) e a Holanda (60%), sendo a Alemanha a «campeã» da reciclagem (48%), revelou o estudo do Eurostat. Em outras palavras: há muito que fazer.

Vivo na cidade do Porto há um ano e meio. Parece que esta cidade está empenhada em bater todos os recordes, não só de desprezo pela sua população mais carenciada, de degradação urbana, mas também de acumulação de lixo. Conforme denunciou Manuel Sousa – e bem o fez – na rubrica «Cidadão reporter»

da edição online do *Jornal de Notícias*, é «degradante para a cidade do Porto o estado dos seus serviços de limpeza. Gastam-se rios e rios de dinheiros públicos e os serviços são tudo menos eficientes.»

Os serviços municipais da Invicta e dos seus centros urbanos satélites são uma verdadeira calamidade. Na cidade de Ermesinde (parte do *Grande Porto*) onde vivo, a recolha do lixo ainda é feita maioritariamente em sacos de plástico!

Mesmo quem não o queira, é obrigado a levar sacos de plástico para casa, para embalar o lixo a ser recolhido pelas viaturas contratadas pela Câmara Municipal. Muito (mal) habituados aos saquinhos de plástico, que escondem o seu conteúdo, os meus vizinhos jogam tudo fora – garrafas, plásticos, lixo orgânico, restos de jardim – em vez de os separarem e porem nos contentores, que sim, de facto, existem nas proximidades.

Em Valongo/Ermesinde, a Câmara só recentemente quis começar a educar os seus munícipes e ajudá-los a lidar de uma maneira mais racional com os detritos. Em alguma ruas, os vizinhos dispoem agora de 4 contentores de lixo para triagem de lixo – cada um foi pago ao preço de 80 euros. Presentemente, existem dois sistemas de lixo nas proximida-

...

What have we done to the world?

Look what we've done...

What about all the peace

That you pledge your only son?

What about flowering fields

Is there a time?

What about all the dreams

That you said was yours and mine?

Did you ever stop to notice

All the children dead from war?

Did you ever stop to notice

The crying Earth, the weeping shores?

...

What about us?

Michael Jackson, *The Earth Song*

des de onde eu vivo. Cada um dos sistemas com as suas viaturas.

A política de entregar os serviços básicos cama-rários a empresas privadas (transportes, água, saneamento, resíduos sólidos, etc.) tem constituído um grave erro dos sucessivos executivos municipais dos últimos anos. Erro esse que, ao nível local, temos de pagar – caro.

Próximo de onde eu vivo, existem várias «lixueiras selvagens», cujo nojento «acervo» é renovado quase diariamente. O lixo começa a empilhar-se, pois, também aqui, não existe qualquer intervenção por parte da administração municipal. *p.h.*



Mas não só a minha vizinhança mais próxima, como também as praias próximas – o litoral do Norte de Portugal – estão infestadas de lixo.

Deseja um saquinho de plástico?

Anualmente circulam no mundo entre 500 milhões e um bilhão destes objectos - sacos de plástico. Depois de um brevíssimo episódio de «utilização», a grande maioria dos sacos plásticos é «deitada fora».

O saco de plástico (*sacola plástica*, no Brasil) é um objecto de uso quotidiano utilizado para transportar pequenas quantidades de mercadorias. Introduzidos nos anos 70, os sacos de plástico substituíram os sacos de papel, os cartuchos e as embalagens de cartão. Tornaram-se rapidamente populares, porque foram (e continuam a ser) distribuídos gratuitamente nos supermercados e lojas afins.

Através da decoração com símbolos, slogans e marcas, constituem uma forma barata de publicidade para as lojas que as distribuem. «Gastam-se» cerca de cem mil milhões de sacos anualmente na Europa – uma quantidade que nos ilustra o profundo impacto ambiental deste produto. Curiosamente, os sacos também são uma das formas mais comuns de acondicionamento do lixo doméstico – para todos os aqueles que preferem pôr o lixo à porta de casa, em vez de levá-lo ao posto de recolha.

As bolsas de plástico são feitas de polietileno de baixa densidade – ou de polietileno linear, ou de polietileno de alta densidade, ou ainda de polipropileno, poliméros de plástico não biodegradável, com



Still do filme «Bag it». *Bag stuck in a tree*. Crédito: Suzan Beraza.

espessuras variáveis entre 18 e 30 micrómetros. A manufactura do polietileno faz-se a partir de combustíveis fósseis e acarreta sempre a emissão de gases poluentes.

Existem diferentes tipos de sacos de plástico. Para transportar compras do talho, do padeiro ou do centro comercial até casa, chama-se no Brasil *bolsa de tipo camiseta*, por ter «asas». Os sacos feito de polietileno de alta densidade podem transportar um máximo de 10 a 12 quilos. Outro tipo são os sacos para alimentos altamente higroscópicos, como a farinha, as bolachas ou as massas; estes são uma laminação de polipropileno que permite protegê-las da humildade. Outros tipos de bolsa protegem da acção do oxigénio nos alimentos altamente sensíveis, como a carne vermelha, alimentos com alta percentagem de gorduras, etc.

O Bag-in-Box

Existem bolsas de plástico para conter líquidos de limpeza, mas também bebidas como leite, vinhos de baixa qualidade, sumos de frutas, ou produtos como maionese, marmelada, etc. – é a tecnologia do *Bag-in-Box*.

Trata-se de uma embalagem com capacidade para 3 ou 5 litros, elaborada em plástico transparente multicamada (composta por nylon, EVOH e polietileno) que é acondicionada dentro de uma caixa de papelão, com o objectivo de facilitar o transporte, a logística e

Addio, sacchetti! A Itália proíbiu sacos de plástico para compras a partir de Janeiro de 2011.

Os sacos de plástico foram banidos das lojas e supermercados italianos a partir de 1 de Janeiro de 2011. Parabéns! Este medida sucedeu num país que consome um quarto dos sacos «gastos» na Europa. Cada italiano usa 330 sacos de plástico por ano. A maioria destes são importados da China, Tailândia e Malásia. Este número valeu à Itália um dos tristes lugares cimeiros na lista dos maiores consumidores de sacos de plástico.

A partir de Janeiro, a aposta são os sacos biodegradáveis ou de papel. Uma campanha do Governo e das empresas de distribuição deverá auxiliar a convencer os italianos. «Uma grande inovação que marca um passo em frente fundamental na luta contra a poluição e que nos

torna mais responsáveis em matéria de reciclagem», comentou a Ministra do Ambiente Stefania Prestigiacomo. As organizações de defesa do ambiente saudaram a decisão governamental. A indústria dos plásticos exerceu forte pressão junto das autoridades para adiar a entrada em vigor da regulamentação.

Outros países experimentam soluções para reduzir o uso de sacos de plástico. A 15 de Dezembro, o Parlamento português aprovou um projecto de lei do PS para aplicar um sistema de desconto mínimo no valor de pelo menos cinco centimos por cada cinco euros de compras a quem prescinda totalmente dos sacos de plástico fornecidos gratuitamente pelas grandes superfícies comerciais.

Foi rejeitado um projecto de resolução do BE para interdição em 2015 do uso de sacos de plástico nas grandes superfícies comerciais, excluindo os biodegradáveis.

o acondicionamento, fornecendo volumes menores e de mais fácil reposição.

O sistema «constitui sem dúvida a mais importante revolução na embalagem de líquidos nas últimas décadas», afirma a indústria. A sua rápida difusão seria uma garantia da «grande eficácia deste sistema».

Em Portugal, a empresa Globalpak posiciona-se na vanguarda desta rápida divulgação (na terminologia da empresa: «aceitação»); a embalagem *Poly-Wall* propaga por todo Portugal este novo «método racional e seguro de embalagem», com aplicações para uma grande gama de líquidos e semi-líquidos.

É constituído por uma bolsa flexível e resistente fabricada com materiais plásticos. Esta bolsa, formada por várias capas de filme ou complexo plástico, metalizado ou transparente, inerte à acção dos produtos embalados, barra o oxigénio e o vapor de água (o metalizado também barra a luz).

O seu fabrico com várias camadas de pouca espessura confere-lhe flexibilidade suficiente para se adaptar ao volume que ocupa o líquido, evitando assim a entrada de ar, obtendo-se uma estanquicidade quase perfeita e um maior período de conservação do produto.

A bolsa está provida de uma boca de encher e esvaziar. Um grifo especial anti-ar e anti-gota permite uma dosificação exacta do consumo, fácil manuseamento e um alto grau de impermeabilidade. Tanto a

A indústria dos químicos riposta: «Save the Plastic Bag»

Temos lágrimas nos olhos! A lobby dos plásticos decidiu contra-atacar as «ameaças» que lhes são dirigidas pelos ambientalistas. No site *Save the Plastic Bag*, a indústria química norte-americana não tem vergonha de afirmar barbaridades como «The fact that plastic bags last a thousand years in a landfill is a good thing!» A «lógica» que leva este site a afirmar tal barbaridade é o facto que os **sacos de papel reciclado**, preferidos e defendidos pelos ambientalistas americanos, apresentarem o seguinte problema: «The bag is made from recycled paper. Unfortunately, recycled paper is not necessarily as environmentally beneficial as it seems.» A *Save The Plastic Bag Coalition*, fundada em 2008, quer informar «decision-makers and the public about the environmental impacts of plastic bags, paper bags, and reusable bags. The anti-plastic bag campaign is largely based on myths, misinformation, and exaggerations. We are responding with environmental truth. That is why we are asking for Environmental Impact Reports. We believe that banning plastic bags is unjustified based on the true facts.»

Mais infos em www.savetheplasticbag.com



caixa de papelão como a bolsa de material plástico são providas dum sistema de abertura que permite fixar cómodamente o grifo de esvaziamento para sua utilização pelo utilizador final. O sistema permite o produto ter manipulações intermédias (=abrir e fechar várias vezes).

Outros tipos de bolsas de plástico utilizam-se, por exemplo, para embalar açúcar, batatas, etc., até 50 quilos. Existem bolsas de plástico especiais para cozer dentro delas alimentos, denominadas *boil-in-bag*, onde se embalam alimentos crus ou preparados, como, por exemplo, fiambres, mortadelas e arroz.

De modo geral, o processo de fabricação duma bolsa de plástico inclui a extrusão da resina, seja por método de soflagem ou por meio dum molde; a impressão pode ser feita pelo método da flexografia

ou da rotogravura; por vezes com acabamento de verniz, ou lamação com outra folha de plástico.

É uma industria grande e poderosa a nível mundial que «permite a conservação e transporte de alimentos e produtos, o reconhecimento de marcas, evita a contaminação por agentes externos» – e está a acelerar a destruição do planeta.

De todo o petróleo que se extrae em todo o mundo, utiliza-se 5% para a industria del plástico; desta, a maior parte é usada para partes de automóveis como molduras, interiores, tabliers, etc.; outro tipo de produtos como telemóveis, interiores de frigoríficos, partes de televisores, etc. Uma percentagem muito alta representam as garrafas de refresco, bebidas várias, líquidos para uso doméstico ou industrial, etc. Apenas uma mínima parte deste total se utiliza para fabricar bolsas de plástico.

Todos os tipos de bolsa de plástico podem-se reciclar em bolsas novas – quando existem mecanismos eficazes de recolhida. Em alguns (poucos) países existe legislação para obrigar os minoristas a cobrar un imposto para vender bolsas de plástico. Na Irlanda, em 2002, introduziu-se um imposto deste tipo; o efeito foi que o uso das bolsas de plástico diminuiu rapidamente en mais de 90%. Em Hong Kong, em 2009, introduziu-se um sistema parecido.

As garrafas PET – guerra global contra a Natureza

Nas últimas décadas muitas indústrias de bebidas e alimentos substituiram as embalagens de vidro e latas pelas de plástico PET. Por ser mais resistente e económica (para a indústria), a garrafa PET serve para embalar sumos, águas, óleos, refrigerantes, xampus e detergentes.

Quando começou a ser usado, o PET não era reciclado, provocando enorme poluição ambiental. Hoje, pode ser reciclado - e continua a provocar enorme poluição.

Face à letargia assumida pela grande maioria dos consumidores, a oferta de líquidos embalados em PET disparou. A produção aumentou, mas a reciclagem não acompanhou a produção, gerando uma invasão de garrafas de todos os tamanhos e formatos. Resultado: por toda a parte vemos garrafas PET, graciosamente deixadas cair ou arremessadas pelos seus utilizadores, a poluir campos, florestas, rios e praias.



Politeftalato de etileno, ou PET, é um polímero termoplástico, desenvolvido durante a guerra, em 1941. Hoje, este polímero termoplástico utiliza-se em larga escala para fabricar garrafas para líquidos e bebidas.

As garrafas produzidas com este polímero começaram a ser fabricadas na década de 70; no começo dos anos 80, os Estados Unidos e o Canadá iniciaram a reciclagem dessas garrafas, reciclando-as inicialmente para fazer enchimento de almofadas. Com a melhoria da qualidade do PET reciclado, surgiram utilizações de PET para textéis, lâminas e garrafas para produtos não alimentícios. Mais tarde, na década de 90, o governo norte-americano autorizou o uso destes material reciclado em embalagens de alimentos.

Na Natureza, uma garrafa PET demora cerca de 400 anos para se degradar. Actualmente, a reciclagem de embalagens PET é praticada por várias empresas de reciclagem. A reciclagem passa pelas seguintes etapas: as embalagens são lavadas e prensadas; os fardos de PET prensado são triturados, gerando flocos; os flocos passam por um processo de extrusão, gerando os grãos; os grãos são transformados em fios de poliéster ou em outros produtos plásticos.

Os principais contaminantes do PET reciclado são os adesivos plásticos usados no branding dos produtos. A maioria dos processos de lavagens não



Os diferentes tipos e tamanhos de garrafas PET são uma enorme problema para a sua reciclagem. As garrafas que são usadas para envase de bebidas com gáz precisam de um índice de viscosidade mais alto que o de uma garrafa para «água lisa», por exemplo. Dependendo da aplicação da resina reciclada, a mistura desses dois tipos de garrafas pode complicar seriamente o processamento. Contudo, a indústria alimentar não conhece limites no desenvolvimento da cada vez mais variantes e formatos PET....

impede que traços destes produtos indesejáveis permaneçam no floco de PET. A cola dos adesivos age como catalisador de degradação hidrolítica quando o material é submetido à alta temperatura no processo de extrusão, além de escurecer e endurecer o reciclado. O mesmo pode ocorrer com o policloreto de vinilo (PVC), que compõe outros tipos de garrafas e não se pode misturar com a sucata de PET, pois o PVC reage com o PET, transformando-o em outra substância.

A selecção e pré-processamento da sucata é muito importante para garantir a qualidade do reciclado. A selecção pode ser feita pelo símbolo que identifica o material – ou pela cor (cristal, âmbar ou verde). A separação pode seguir processos manuais ou mecânicos, como sensores ópticos.

No pré-processamento, após a prensagem, é preciso retirar os contaminantes, separando-os por diferença de densidade em fluxo de água (levigação) ou ar. Além dos rótulos (quase sempre feitos de polietileno de alta densidade), devem ser retirados da sucata os resíduos de refrigerantes e os demais detritos, por meio de processos de lavagem.

Vantagens da Reciclagem

A redução do volume de lixo nos aterros sanitários e melhoria nos processos de decomposição de matérias orgânicas nos mesmos. O PET acaba por prejudicar a decomposição pois impermeabiliza certas camadas de lixo, não deixando circularem gases e líquidos.

Redução dos preços para produtos que têm como base materiais reciclados.

No caso do PET de 2 litros, a relação entre o peso da garrafa (cerca de 54g) e o conteúdo é uma das mais favoráveis entre os descartáveis. Por esse motivo torna-se rentável sua reciclagem.

O material não pode ser transformado em adubo. Plástico e derivados não podem ser usados como adubo, pois não há bactéria na natureza capaz de degradar rapidamente o plástico.

É altamente combustível, com valor de cerca de 20 Megajoules/quilo , e libera gases residuais como monóxido e dióxido de carbono, acetaldeído, benzoato de vinila e ácido benzóico. Esses gases podem ser usados na indústria química.

É muito difícil a sua degradação em aterros sanitários.

Um catamarã feito de 12 mil garrafas PET

O «Plastiki» foi construído para chamar a atenção para o nocivo impacto ambiental causado pelo lixo dos plásticos. O autor Rothschild esperava que o «desperdício gerado pelo consumo excessivo» fosse notado, mas o impacto da mediática acção esteve perto do zero.

Ambientalismo *mainstream*: o britânico David de Rothschild, aventureiro, ambientalista e bilionário – é membro da famosa família de banqueiros Rothschild – criou em 2010 um ambicioso projecto para cruzar o Oceano Pacífico com um veleiro catamarã... boiando sobre garrafas de plástico.

O *Plastiki* partiu de São Francisco e navegou até Sydney (www.theplastiki.com). Um catamarã de 20 m, com um casco composto por 12 mil garrafas PET de 2 litros. O catamarã de Rothschild possui sistemas de energia renovável, como painéis solares e geradores eólicos.

Provando que é possível reutilizar materiais que iriam parar o lixo, a equipe contratada por David de Rothschild projectou um sistema de flutuação com



garrafas presas ao casco. Em cada garrafa foi colocado gelo seco, e, após bem vedada, foi aquecida. O gelo seco libertou dióxido de carbono, deixando o recipiente rígido. As garrafas foram dispostas numa grelha para formar os dois cascos; estas garantem que a estrutura não afunde na água.

Os mastros são feitos de canos de alumínio reciclado, as velas de fibra de plástico tipo PET. As cabines, também feitas de plástico reciclável, são removíveis, podendo ser usadas como estruturas de camping em terra firme – fixe!

Após velejar mais de 8.000 milhas náuticas e gastos 128 dias cruzando o Oceano Pacífico num barco

feito de garrafas PET, o *Plastiki* e sua tripulação chegaram com sucesso ao destino, Sydney, no meio de aplausos de boas-vindas e de apoio ao projecto.

Apesar dos desafios do inusitado design (Rothschild insistiu que as garrafas fossem colocadas no barco na sua forma original), o grupo insiste que nunca esteve em perigo. A dado momento, o barco sem motor solicitou uma escolta, pois os ventos não eram suficientemente fortes para que progredisse. Mesmo assim, mesmo sem grandes dramas no alto mar, Rothschild admitiu a «natureza imprevisível das capacidades de navegação do *Plastiki*».

A inspiração veio da expedição Kon-Tiki, feita em 1947 pelo aventureiro Thor Heyerdal. A tripulação do *Plastiki* incluiu David de Rothschild, a skipper, uma inglesa de 30 anos, Jo Royle, e Olav Heyerdal, neto de Thor Heyerdal. Depois da travessia do Pacífico, a aventura contou-se num documentário de TV – como não podia deixar de ser, no canal *National Geographic*.

O balanço? «Tivemos a atenção dos media, escrevemos um livro, fizeram um documentário sobre a viagem, criámos um enorme movimento online, durante a expedição», contou David de Rothschild à revista portuguesa VISÃO. «Mas continua a consumir-se plástico, sem pensar no assunto, a usar sacos sem ser necessário. Este é um dos maiores desafios ambientais ainda por resolver.»



Formado em Medicina, David de Rothschild começou cedo a interessar-se pelas questões ambientais, tornando-se explorador. E descobriu que – pasme-se! – «tudo está relacionado com o ambiente. Até nos conflitos, nove em cada dez nascem por causa de algum bem natural, como o petróleo ou os diamantes...»

Bibliografia / Filmografia

<http://www.flickr.com/photos/plastiki/sets/>

Em geral, o tema é a poluição oceânica, também apresentada no filme *Plastic Planet*.



Quem diria que o plástico «serve para manter as coisas frescas»?

As superfícies do Oceano Pacífico cobertas com lixo químico e tóxico duplicaram na última década.

Lâmpadas, tampas de garrafas, escovas de dentes, farrapos de plástico e outros detritos assolam grandes áreas do Pacífico. De acordo com o *Programa Ambiental das Nações Unidas*, os detritos de plástico constituem 90% do lixo flutuante nos oceanos.

O programas estima que estes pedaços flutuantes provocam a morte de mais de um milhão de aves e de 100.000 mamíferos marinhos por ano. Seringas, isqueiros-usa-e-joga-fora e até escovas já foram encontrados nos estômagos de animais marinhos mortos.

Quando comprar um produto alimentar embalado em plástico, pense duas vezes, reflectindo sobre o que vai ler. No Oceano Pacífico, o lixo flutuante está a concentrar-se num enorme remoinho cujas dimensões desafiam uma medição exacta. Calcula-se que a lixeira do Pacífico, cuja área



Os pesquisadores do projecto SEAPLEX recolheram no Oceano Pacífico pedaços de plástico de vários tamanhos e formas. Foto: Aug. 14, 2009, J. Leichter. Copyright by Scripps Oceanography.

duplica cada década, deve ter agora cerca de duas vezes o tamanho da Península Ibérica. O lixo já está presente em todo o Oceano Pacífico, embora na sua maior parte seja apanhado por este *giro* – uma zona com correntes fortes e ventos fracos que mantém os pedaços flutuantes a rodar num remoinho gigante¹.

Esta zona de lixo flutuante é uma das cinco que existem nos oceanos do planeta. Uma parte do lixo é composto por objectos perdidos pelos barcos pescadores: bóias, linhas e redes. Mas a parte maior têm origem em terra, de onde é levada para o mar alto. Um quinto dos resíduos é deitado fora por navios ou plataformas petrolíferas.

O plástico das embalagens lançadas ao lixo é o detrito mais vulgar, por ser leve, durável e omnipresente, tanto nas sociedades ditas «avançadas», como nos países em desenvolvimento. Os destemidos que visitam as praias de Portugal, mesmo durante o Inverno, na esperança de poderem fazer um relaxante passeio, conhecem o desmotivante panorama de ver grandes superfícies de areia literalmente cobertas por restos de plástico.

Os objectos de plástico que não vão parar às costas podem flutuar no mar centenas de milhas – até que acabam por ser apanhados num lento remoinho. Obviamente, demora meia eternidade até os plásticos serem decomposto pela água do mar e os raios do sol.

Charles Moore encontrou o lixo flutuante do Pacífico ao regressar de uma regata no Hawaii. A zona

1.) Plastic Seas. <http://stefania.ca/plasticseas/>



O Projecto Coastwatch

...é um projecto europeu, coordenado pela Irlanda desde 1988, com a colaboração de 23 países, entre os quais Portugal. Todos os anos são cobertos cerca de 2.000 km da nossa costa, através da participação de voluntários de todas as idades, que colaboraram integrados em escolas, grupos de escuteiros, ONGAs, câmaras municipais, grupos particulares, etc. O projecto Coastwatch deixou de ser apenas a recolha de informação e monitorização do litoral, abrangendo a educação ambiental, bem como, ao nível da participação pública, nas decisões que estão directamente relacionadas com o litoral.

Com o preenchimento de um inquérito (por unidade - troços de 500 m - em blocos contínuos de 5 km), numa plataforma Web, qualquer cidadão poderá ter a possibilidade de analisar a situação ambiental do litoral português, sensibilizando-se assim as populações para a importância da preservação dos sistemas litorais, bem como incentivar a participação activa dos cidadãos na defesa da qualidade ambiental desta área tão sensível. Anualmente o projecto tem contado com a participação de aproximadamente 5.000 voluntários. A 21ª Campanha Coastwatch - 2010-2011, decorreu entre 16 de Novembro de 2010 e 21 de Março de 2011. Subordinada ao tema “Maravilhas e Riscos do Litoral”, a campanha apresentou algumas novidades, das quais se salientam um novo questionário e a inserção de dados online.

de mar com grande concentração de plásticos descartados – o *Remoinho Subtropical do Pacífico* – resulta do movimento de correntes, que juntam e concentram os detritos.

A atenção dos meios de Comunicação¹ ²foi alertada por Moore, depois de que navegou pela área em 1997 e ficou chocado ao encontrar pedaços de plástico a centenas de milhas da costa. Moore, um oficial da marinha mercante, criou a fundação de pesquisa marinha *Algalita Marine Research Foundation* (www.algalita.org) para estudar essa área do oceano e divulgar o problema do plástico flutuante.

Estávava convencido de que estão por descobrir outras lixeiras semelhantes. «Em qualquer lugar onde se procure a sério, vão encontrar-se mais.» E teve razão.

No Atlântico Norte existe uma lixeira flutuante de detritos de plástico com uma densidade comparável à do Pacífico, um fenómeno que tem sido «extremamente ignorado». Segundo um estudo de duas décadas apresentado no *Encontro de Ciências do Oceano*, que decorreu em 2010 em Portland, nos Estados Unidos, também estes detritos flutuantes são constituídos por pedaços de plás-



tico utilizado em inúmeros produtos de consumo, incluindo sacos de plástico.

A investigação foi realizada por cientistas da *Sea Education Association* (www.sea.edu) que efectuaram o mais extenso registo de concentração de detritos de plástico realizado em qualquer oceano. Os detritos foram recolhidos com redes de malha fina, lançadas por um navio de investigação. As redes recolheram detritos de plástico e pequenos organismos

Peixe que ingeriu pedaços de plástico. Foto: SEAPLEX, Scripps Institute of Oceanography e Algalita Marine Research Foundation.

1.) *How Big Is That Widening Gyre of Floating Plastic?* Wall Street Journal. <http://online.wsj.com/article/SB123793936249132307.html>

2.) Paul Miller. *The Plastics Paradox: We're Drowning in an Ocean of Garbage*. The Denver Post, 13 Jan 2008.

marinhos da superfície marítima, nas regiões das Caraíbas e do Atlântico Norte (www.sea.edu/plastics/index.htm).

Kara Lavender Law, da *Sea Education Association*, referiu que os pedaços de plástico recolhidos pelas redes eram maioritariamente de pequena dimensão (um centímetro de largura).

A densidade máxima de concentração de detritos de plásticos encontrada foi de 200.000 pedaços por quilómetro quadrado, «um máximo que é comparável à Ilha de Lixo do Pacífico Norte», salientou Kara Law. A investigadora realçou também não ser ainda possível estimar a área de concentração dos detritos, uma vez que “estão muito dispersos e são pedaços de plástico muito pequenos”.

O impacto destes detritos flutuantes no ambiente marinho ainda não foi medido, mas a investigadora assinalou que «muitos organismos marinhos consomem estes plásticos e isto tem um efeito negativo, particularmente nas aves marinhas».

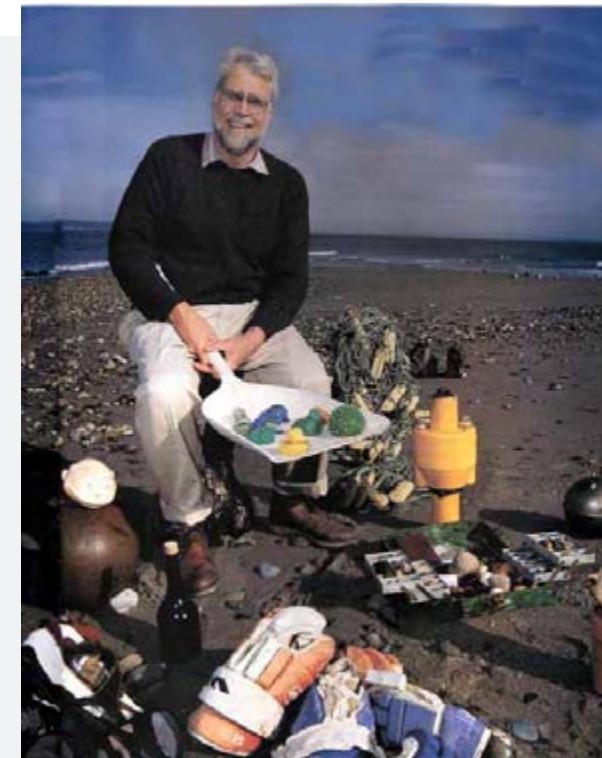
Quando os pedaços de plástico maiores se desintegram, os fragmentos continuam à superfície da água. Bilhões dessas partículas flutuam nos *giros* oceânicos transformados em lixeiras flutuantes.

Produtos químicos tóxicos, como o bifenil policlorado (PCB), o diclorodifenil-tricloroetano (DDT) e outros, não se dissolvem na água, mas o plástico absorve-os como uma esponja. Os peixes que se alimentam de plâncton ingerem as partículas pequenas.

A odisseia dos patinhos de borracha

Um container com brinquedos de borracha, caído no Pacífico, ensinou ao oceanógrafo Curtis Ebbesmeyer (foto ao lado) como funcionam as correntes marítimas. Quando a empresa *The First Years* encomendou patinhos, sapos e tartarugas de borracha na China, começou uma interminável odisseia. Em 1992, durante o transporte de Hong Kong para os Estados Unidos, o container com os brinquedos caiu no Oceano Pacífico, deixando à deriva 28.800 animais de borracha colorida. Desde então, estes brinquedos já percorreram 80.000 quilómetros no mar. E continuam até hoje a sua jornada náutica. Mais um exemplo de poluição no mar – todos os anos cerca de 10 mil cargas levadas por navios caem no oceano, espalhando lixo e substâncias tóxicas na água. Mas não foi a poluição que chamou a atenção do cientista. «Comecei a receber relatos sobre sapos, tartarugas e patos de borracha encontrados nas praias do Alasca e queria saber o que esses objectos me poderiam contar», disse Curtis Ebbesmeyer, o oceanógrafo que dirige há 16 anos uma rede internacional de colecionadores de objectos encontrados em praias.

Intrigado, Ebbesmeyer passou a seguir a viagem dos brinquedos. O que torna a jornada dos brinquedos significativa é o local onde caíram no mar. As correntes marítimas fazem um ciclo completo



entre a costa da América e a Ásia, o *Giro Subártico*. Embora o *giro* fosse conhecido, ninguém sabia quanto tempo um objecto flutuante levaria para completá-lo. Hoje, graças aos patinhos de borracha, sabemos: três anos. Os brinquedos já fizeram a viagem oito vezes. A maior parte deles continua mais ou menos junta, embora alguns se tenham desgarrado para outras correntes marítimas. Hoje, com o avanço das tecnologias, os centros de pesquisa estudam as correntes marítimas por meio de bóias rastreadas por satélites. O uso de objectos como os patos flutuantes não fornece dados tão exactos.

Os cientistas da *Algalita Marine Research Foundation* dizem que os tecidos dos peixes contêm alguns dos químicos do plástico. E calculam que os químicos tóxicos estão a infiltrar-se nos tecidos dos peixes devido ao plástico que ingerem.

Quando um peixe maior come o peixe que comeu o plástico, pode estar a transferir as toxinas para os seus próprios tecidos e em grandes concentrações, uma vez que as toxinas provenientes de uma sucessão de fontes alimentares podem acumular-se no organismo.

A lixeira do Oceano Pacífico ficou mais conhecida depois de três conceituadas organizações de investigação marinha a terem visitado. Uma delas, a *Project Kaisei*¹, sedeada em São Francisco, está a tentar descobrir maneiras de a limpar.

Moore foi o primeiro a ter feito um estudo científico, recolhendo amostras da lixeira oceânica. Em 1999 entregou esse estudo à *Fundação Algalita*. Presentemente, a fundação está a examinar detritos plásticos e retira amostras de águas poluídas na costa californiana e em todo o oceano Pacífico. Arrastando uma rede de malha apertada, a embarcação de investigação de Moore, o barco apanha os pequenos fragmentos de plástico.

Os investigadores medem a quantidade de plástico presente em cada amostra e calculam o peso de



Detritos de plástico numa praia da República Dominicana. Foto: Piotr Konieczny

The Corwith Cramer is a tall ship (specifically a brigantine) owned by the Sea Education Association



1.) Project Kaisei is a non-profit organization focused on increasing awareness of the scale of marine debris, its impact on our environment, and the solutions for both prevention and clean-up.
<http://www.projectkaisei.org>

cada fragmento. Analisam também os tecidos dos peixes capturados na mesma rede, para medir o nível de substâncias químicas tóxicas. Numa expedição anterior apanharam um salmão do Alasca que tinha ingerido 84 pedaços de plástico!

A equipa de investigação ainda não mediou a presença de substâncias tóxicas presentes nas capturas mais recentes, mas as amostras de água revelam que há uma quantidade cada vez maior de plástico no *giro* e no Pacífico em geral.

As amostras de água recolhidas em Fevereiro continham o dobro do plástico das de há uma década. «Isto não é a lixeira que eu conheci em 1999», declarou Moore. «É um monstro completamente diferente.»

Bibliografia / Links

<http://www.5gyres.org>. O Projecto 5 Gyres é uma colaboração entre a AMRF, a Livable Legacy e a Pangaea Explorations. Um dos patrocinadores é a Blue Turtle. A Pangaea Explorations forneceu o veleiro de Sea Dragon, para recolher amostras da superfície do oceano, do fundo do mar e do conteúdo do estômago e dos tecidos de peixes, para análise.

<http://theplasticocean.blogspot.com/>



Lixo plástico, ingerido por um albatróz, terá sido a causa de morte desta ave marinha. As peças foram encontradas no meio do seu esqueleto, depois da decomposição do cadáver. A equipa Cousteau mostrou que esta é uma causa frequente da morte de albatróz. Uma das razões pelas quais estas aves marinhas ingerem os pedaços de plástico é que estes flutuam à deriva, cobertos de ovos de organismos marinhos que apetecem aos albatróz.

Bauxite

A bauxite é a matéria-prima para obter alumínio.

O minério, quando exposto à luz do dia, assume esta coloração intensa e inusitada.

A foto, captada por Cesarezag em 2008, mostra uma mina abandonada próxima da cidade de Otranto, na Puglia, Itália.



A produção de bauxite

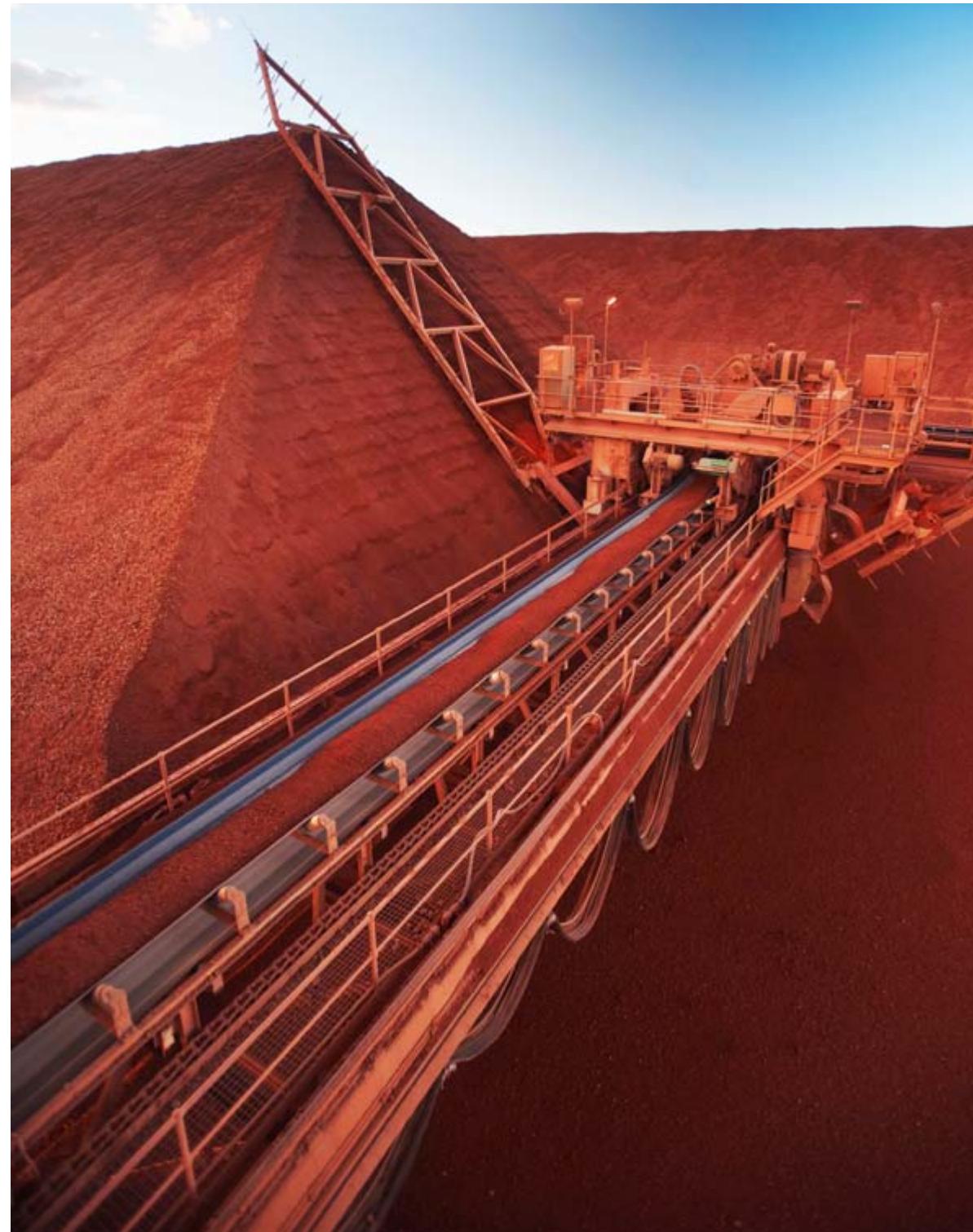
A bauxite (ou bauxita) é a mistura mineral – óxido e hidróxidos de alumínio – usada para a produção de alumínio. Apesar de ser o terceiro elemento mais presente na Natureza e representar quase 8% da crosta terrestre, a produção de alumínio ou alumina só é viável, em termos económicos, se for possível contar com grandes volumes e boas concentrações do minério...

Austrália é o mais importante produtor de bauxite – 53 milhões de toneladas em 2003. Desta bauxite foram produzidos 16,5 milhões de toneladas de alumina e 1,9 milhões de toneladas de alumínio, em 2003. O que representou 40% da produção mundial, no sector ocidental. Conclusão: «Australia has emerged as the world's major alumina producer.»

São necessárias 4 a 5 toneladas de bauxite para produzir 2 toneladas de alumina, que por sua vez, geram uma tonelada de alumínio. Mais de 90% da produção mundial de alumina destina-se à fabricação de alumínio.

O que sobra é utilizado pela indústria de papel, do vidro e outras. Um dos mais nefastos impactos ambientais que o alumínio provoca é a alta quantidade de energia a investir na sua produção.

Bonitas cores, não? Quem explora esta mina de bauxite a céu aberto é a companhia Worsley Alumina no Este da Austrália – uma joint venture entre a BHP Billiton, Japan Alumina Associates e a Sojitz Alumina.



Enorme investimento de energia

Para produzir uma tonelada do metal são necessários 16.000 kW, sendo que tal energia, na maior parte dos casos, é obtida através da queima de carvão mineral ou de combustíveis fósseis que libertam diversos gases poluentes para a atmosfera, como é sobejamente conhecido.

Otras razões «falam» contra o uso de alumínio. Demora algo como 100 a 500 anos para se degradar na Natureza. Em alguns casos podem ocorrer alergias ao alumínio manifestada através de dermatites (inflamações na pele) e desordens digestivas.

Por causa do alto consumo de energia necessária para transformar bauxite em alumínio, as latas de alumínio – aquelas usadas para embalar Coca-Cola, Fanta, águas minerais, etc. – têm vindo a diminuir de peso. O número de latas fabricadas por quilograma de alumínio aumentou cerca de 35% entre 1975 e 1995.

Esta redução de peso foi possibilitada pelos desenvolvimentos no processo de fabrico (processo de embutimento e estiramento ou «draw-wall-ironing») e as alterações das dimensões, nomeadamente o «neck-in» (que permite usar tampos de diâmetro inferior) e o design do fundo da lata – que é responsável em grande parte pela resistência da lata à pressão provocada pela bebida gaseificada.



E interessante salientar que a indústria do alumínio «vergou» à pressão exercida por grupos ambientais em vários países da Europa. Não porque adoptasse posições «verdes»; a razão é muito simples: reciclando (ou fazendo reciclar), a indústria **poupa dinheiro**.

A reciclagem das latas de alumínio, além de reduzir o impacto no ambiente dos resíduos da embalagem, conduz a uma enorme redução do consumo energético na produção latas novas a partir de alumínio recuperado.

Quando comparado com o uso de matérias-primas, é necessário apenas 5% da energia! Deste modo, países como a Suécia dispõem de recolhedores de latas de alumínio, que retribuem ao consumidor o depósito de dinheiro que ele teve que fazer ao comprar uma bebida enlatada.

Usando alumínio recuperado e reciclado reduz-se a poluição decorrente dos processos de extração da bauxite: como já salientámos, para produzir uma tonelada de alumínio são necessárias 4 a 5 toneladas de bauxite e 17.600 kW de energia.

O valor do alumínio recuperado é muito elevado! – por isso a recolha pós-consumo de latas de bebidas é feita já há muito tempo em alguns países da Europa e nos EUA, onde cerca de 60% das latas de bebidas são recicladas. A triagem do alumínio é feita manualmente ou através de tecnologias como as «correntes de Foucault» ou o recurso a um detector/ejector espe-



cífico. As «correntes de Foucault» permitem a separação de embalagens de alumínio como latas mas também de embalagens complexas contendo uma camada de alumínio combinada com cartão e/ou plástico.

O consórcio Worsley Alumina (Western Australia) é um joint venture operado pela BHP Billiton, Japão; Alumina Associates e Sojitz Alumina, incorporando uma gigantesca mina de bauxite a céu aberto, uma refinaria de alumina e um porto para embarcar os produtos.

Nesta gigantesca zona, a Natureza nunca mais será o que foi.



O alumínio é um dos principais minerais do grupo dos metais estruturais leves, de grande importância, já que vem tendencialmente substituindo o ferro e o cobre. A procura pelo alumínio é alta, pois as suas características fisico-químicas (leveza, força, maleabilidade, resistência à corrosão e boa condutividade eléctrica) permitem uma variada gama de utilização.

Entre 1950 e 1987, enquanto a população mundial duplicava e o consumo de aço aumentava quase 400%, o de alumínio aumentou em mais de 1.000%. O Brasil foi o primeiro país da América Latina a fornecer alumínio. Em 1945, a Companhia Eletro-Química Brasileira produziu 800 toneladas em Ouro

Preto, Minas Gerais. Por causa do alto custo de produção, ocorreu uma breve interrupção da produção após a II Guerra Mundial, a qual foi retomada em 1951 pela Alcan, controladora da empresa.

Mas apesar do Brasil ter uma longa história na produção de alumínio, apenas a partir de 1990 viu latas de alumínio para embalar bebidas. Um material promocional da Latasa afirma: "A reciclagem do alumínio traz benefícios ao meio ambiente e ao país, economizando matéria-prima e energia elétrica. A cada quilo de alumínio reciclado, cinco quilos de bauxita são poupadados. Para

se reciclar o alumínio, gastam-se somente 5% da energia que seria utilizada na produção do alumínio primário. Além disso, a reciclagem reduz o volume de lixo enviado aos aterros sanitários e ajuda a manter a cidade limpa." O texto a seguir ilustra ainda o tom do discurso do primeiro argumento: "Os integrantes das instituições voltadas para a reciclagem reafirmam o crescimento da atividade no país, graças ao interesse dos órgãos públicos e da iniciativa privada em resolver a destinação final dos resíduos sólidos."





NESPRESSO para cápsulas de alumínio. Uma das piores ideias da Nestlé dos últimos anos foi a introdução de pequenas embalagens de alumínio com pequenas quantidades de café.

A gigantesca poluição ambiental induzida por latas de alumínio «deitadas ao lixo» parece ser um problema «ridiculamente insignificante» – mas só se o comparámos ao desastre chamado “Energia Nuclear”, conforme documentado em Tschernobil e Fukushima.



Caligrafia

Calligraphy

Jarra de vinagre. Majólica
portuguesa. Museu Nacional
de Arte antiga. Foto: P.H.



English text ([veja página 81](#))

As caligrafias de Brody Neuenschwander

Neuenschwander (*1958) é o sunny boy e o star calligrapher da actualidade. O seu trabalho gestual e emocional lembra-nos instantaneamente o drip painting de Jackson Pollock e a caligrafia japonesa da escola Zen.

Nas suas colagens e grandes telas, a imagem e o texto fundem-se, sugerindo a concordância. Noutras obras, parecem antagónicos. Na sequência dos grandes calígrafo renascentistas, Neuenschwander pensa que caligrafia moderna ocidental pode ser imagem, arte, para além de ser um conjunto de glifos caligrafados. A sua obra surpreende e inspira.

Nasceu em Houston, Texas; cedo mostrou interesse por Arte, História, Literatura e Caligrafia. Os oito anos que viveu na Alemanha influenciaram-no profundamente. Graduou-se em 1981, na Universidade de Princeton, com uma tese sobre iluminuras de manuscritos medievais. No Courtauld Institute em Londres, doutorou-se em Metodologia da História da Arte Alemã, e estudou caligrafia no Roehampton Institute.



Brody Neuenschwander em frente ao seu trabalho para o Memling Museum em Bruges, Bélgica.

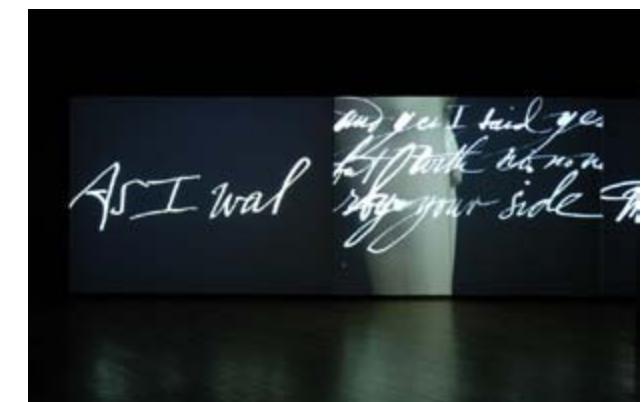
A sua prática profissional começou como assistente do calígrafo inglês Donald Jackson, um tradicionalista estimado por um público religioso. Pelo menos duas pessoas influenciaram fortemente a carreira de Neuenschwander; uma delas foi Hans-Joachim Burgert, calígrafo alemão; com ele estudou Caligrafia árabe e chinesa. A outra pessoa foi o cineasta britânico Peter Greenaway (petergreenaway.org.uk).

Na caligrafia gestual de Neuenschwander, o escrito pode ser legível ou ilegível, estético ou funcional, devoto ou profano. Pode citar raízes históricas, multiculturais, ou ser pura fantasia, como o trabalho no mosteiro de Dotremont. Neuenschwander posiciona o seu trabalho no contexto da arte conceptual, conforme a praticou Joseph Beuys; no entanto, temos dúvidas se isso corresponde aos factos.

Durante a sua juventude, Brody quis reincarnar William Morris (a figura principal do movimento saudista *Arts and Crafts*), fazendo manuscritos, tapeçarias medievais e telas murais com monumental entusiasmo.

Participando em filmes de Peter Greenaway, Brody Neuenschwander alargou a esfera de ação da sua caligrafia ao cinema, e depois à ópera. Seguem-se os filmes de culto *Prospero's Book* (1991), *The Pillow Book* (1996); a ópera *Colombus* (Berlim) e *Writing to Vermeer* (Amsterdão e Nova Iorque).

A instalação *Bologna Towers 2000* levou pompa à cidade italiana de Bolonha, nesse ano festejada como Capital Europeia da Cultura. Brody projectou a história





Cena do filme «O livro de Cabeceira», de Peter Greenaway, com caligrafias de Neuenschwander.

da cidade sobre a catedral e outros edifícios, usando imagens e caligrafia em movimento.

O interesse por ópera e música levou o cineasta Peter Greenaway a produzir, em 2005, um espetáculo multimédia em colaboração com o maestro e compositor David Lang e Brody Neuenschwander, intitulado *Writing on Water*. O espectáculo reuniu, ao vivo, a orquestra London Sinfonietta, o director, editando imagens numa mesa de video, o compositor na regência da orquestra e o calígrafo, todos trabalhando

simultaneamente num confuso produto audiovisual projectado numa tela de grande dimensões para ser apreciado por uma vasta plateia. No programa televisivo *Not Mozart*, entre outros, Neuenschwander pôde experimentar diferentes novas abordagens, pôr o texto em movimento e realizar o processo de escrita como performance.

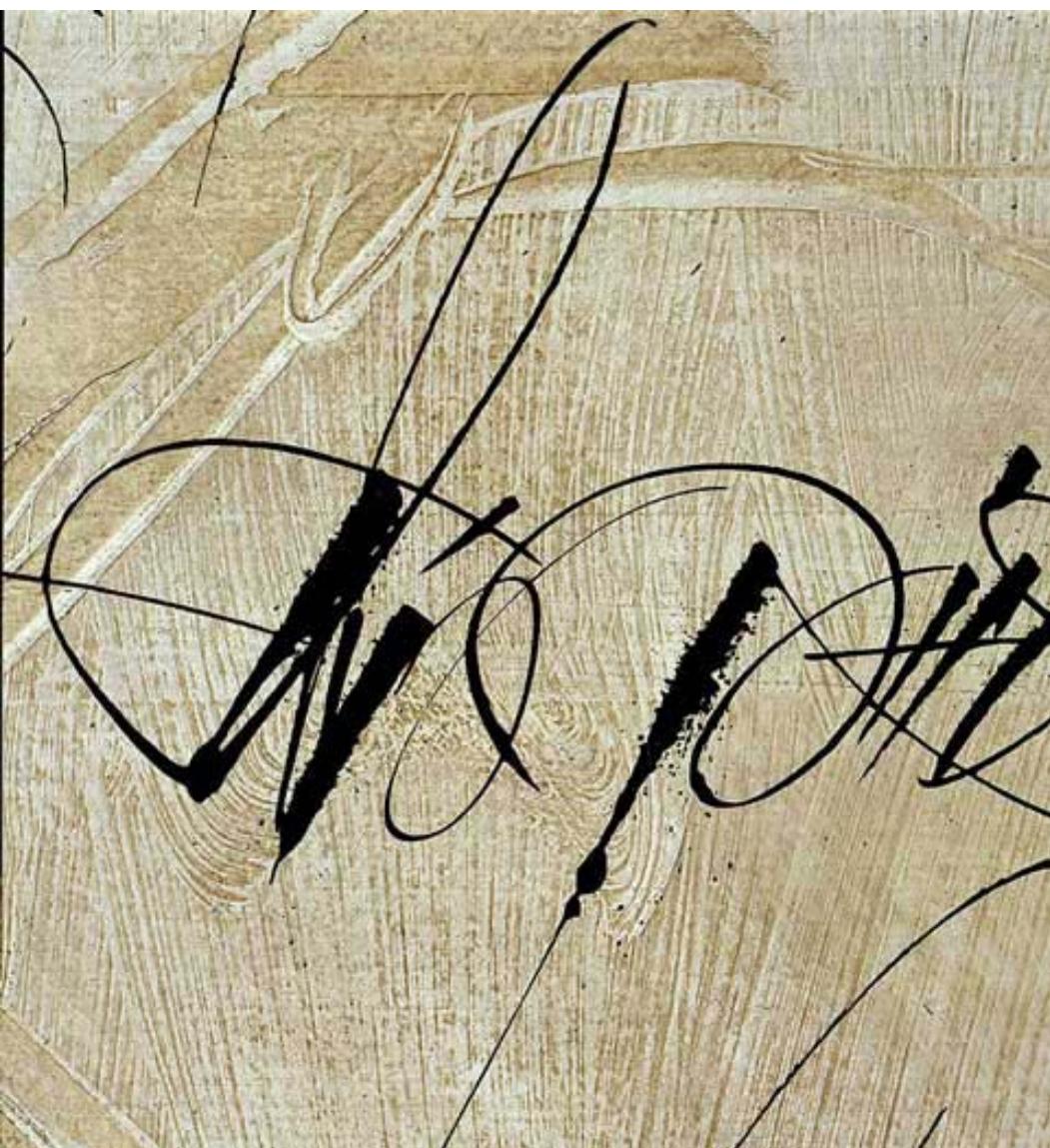
A arte de Brody está documentada em www.bnart.be.

English Text

Brody Neuenschwander (*1958, Houston, Texas) attended Princeton University, where he was appointed University Scholar, graduating in 1981 with high honors for his thesis on the techniques of medieval manuscript illumination. Neuenschwander completed his doctorate on the methodology of German art history in 1986 at the Courtauld Institute in London. At the same time he studied calligraphy at the Roehampton Institute. The cross-fertilization that resulted from doing academic and practical studies simultaneously has influenced all his subsequent work. The objects studied by art historians are, for Neuenschwander, things that were made by human hands. The structure of the atelier and the

properties of the materials are as important to him as the social context of their creation.

Neuenschwander began his professional career as assistant to Donald Jackson, an English calligrapher living on the Welsh borders. For a year Neuenschwander did studio work, mostly religious pieces. In 1989 Neuenschwander met the English film director Peter Greenaway, who asked him to provide live-action calligraphy for the film *Prospero's Books*. Greenaway asked pertinent and challenging questions: "Can calligraphy be charged with emotions and historical associations? Can it represent in visual terms sound patterns of the language? Can it explore the tense region between text and image?"



In subsequent collaborations (*The Pillow Book*, *Flying over Water*, *Bologna Towers 2000*, *Columbus*, *Writing to Vermeer* and so on) the implications of these questions for contemporary calligraphy would be worked out.

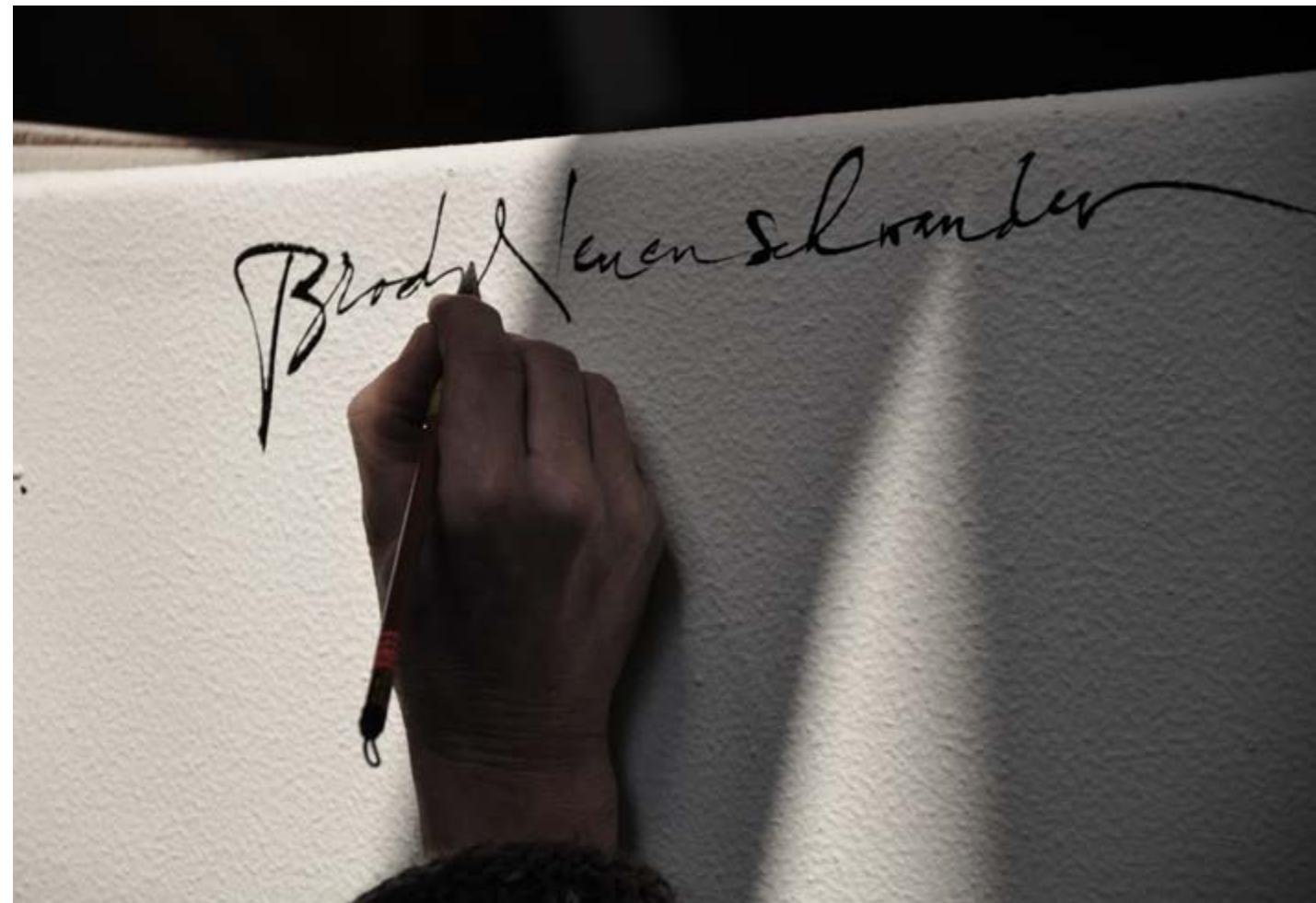
In 1990 Neuenschwander met the German theoretician Hans-Joachim Burgert, whose analysis of the visual properties of calligraphy is a weird *Gestaltungstheorie*. Letterforms are subjected to formal analysis and judgment. Burgert replaces traditional Western standards of precision and regularity by a formal “language”, one that is much closer to the esthetic judgments inherent in Arabic and Chinese calligraphy. Neuenschwander translated many of Burgert’s writings into English, which allowed him to form a deeper understanding of Burgert’s theory and has led to this theory being studied and adopted by other calligraphers in the West.

For Neuenschwander this new theory was a revelation. Suddenly the calligraphy of the East, which had always exerted an enormous attraction, could be analyzed and understood, not linguistically, but visually. The image-nature of these writing systems could surface. Arabic and Chinese calligraphy have influenced his work ever since.

In 2004 Neuenschwander spent a semester teaching text art at the School of the Museum of Fine Arts in Boston. This sabbatical from the artist's studio allowed him to do research into the origins of text art in the first quarter of the 20th century and to follow this development as it impacted on art after the second World War. Text artists such as Cy Twombly, Jessica Diamond, Bruce Nauman and Barbara Kruger have defined a new category of art which places visual language at the center of their artistic experiments.

In recent years Neuenschwander has continued his studies of Arabic/Islamic and Chinese/Japanese calligraphy. In the project called *A Brush with Silence* calligraphers from the world's many writing traditions are brought together for a silent calligraphic happening. A television series on the origins and future of the world's great calligraphic traditions is also in the pipeline.

Neuenschwander has taught and exhibited throughout Europe, the United States and Japan. More on www.bnart.be.



O mensageiro da Caveira

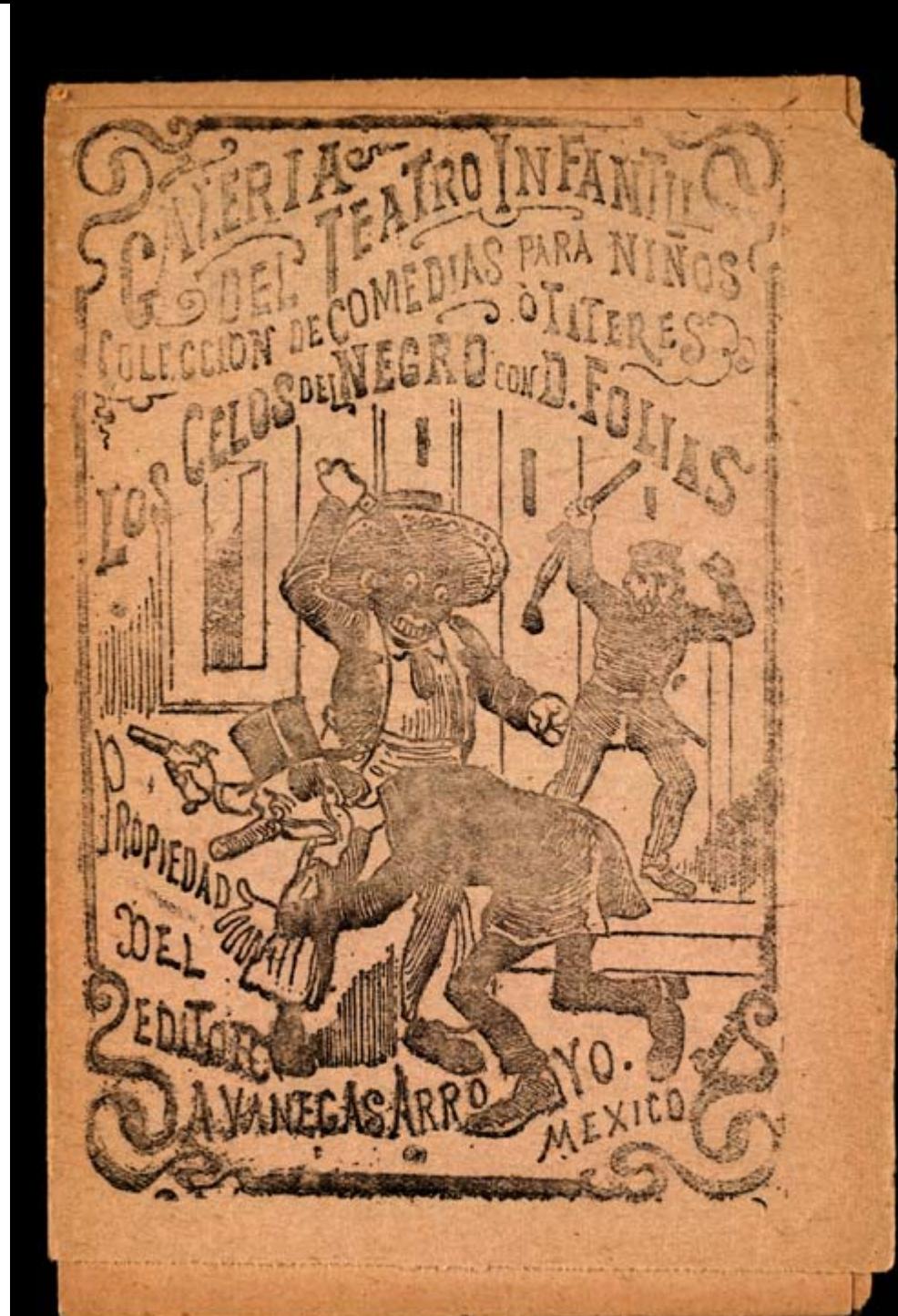
La muerte es democrática, ya que a fin de cuentas, güera, morena, rica o pobre, toda la gente acaba siendo calavera.

lustrou as famosas *calaveras* (versos com alusão à morte, ilustrados com «esqueletos vivos» personificados e montes de caveiras), género que Posada tomou do seu colega Manuel Manilla para o continuar a desenvolver de maneira inegualável. Grande desenhador, trabalhador incansável, com perfeito domínio da gravura, o mexicano Posada morreu tão pobre como nasceu, em 1913, na Cidade do México.

José Guadalupe Posada (1851, Aguascalientes – Cidade do Mexico, 1913) foi um ilustrador e publicista, célebre pelos seus panfletos, cartazes, desenhos e gravuras sobre a vida e os temas mexicanos de sempre: a política, o melodrama quotidiano, a revolução zapatista, as touradas, a morte e as suas caveiras. Desenvolveu no México novas técnicas de impressão, quando evoluiu da Xilogravura para a Litogravura. Fundou periódicos e publicou centenas de folhas soltas.

Desde o estalar da *Revolução mexicana* de 1910 até ao ano da sua morte, 1913, mestre Posada laborou incansavelmente na imprensa dirigida ao povo e aos trabalhadores mexicanos. Os seus primeiros trabalhos foram realizados

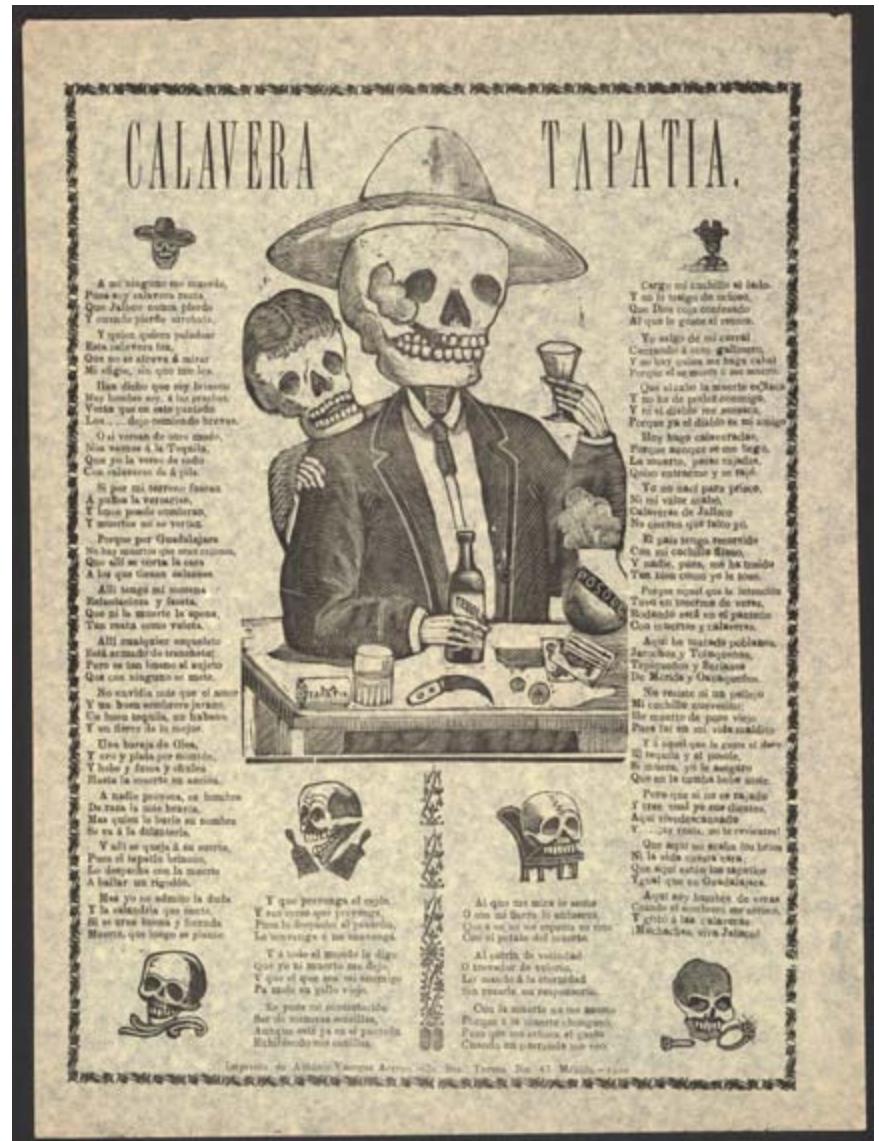
Los celos del negro con D. Foliás.
Folha publicada por Antonio Vanegas Arroyo.





La Catrina de los toletes é a representação humorística do esqueleto de uma dama da alta sociedade. É uma das figuras mais populares da Festa do Dia dos Mortos no México. A palavra **catrina** é a variante feminina da palavra catrín, que significa **dandy** em espanhol. É o esqueleto de mulher usando um chapéu, como distintivo da alta sociedades do início do século XX. As origens da **Catrina** remontam às festas dos mortos pré-colombianas. O seu nome vem da **Calavera de la Catrina**, zinco-gravura do mexicano José Guadalupe Posada, que faz parte da série de calaveras (caveiras). Mas o precursor dessas representações sátiro-humorísticas de figuras contemporâneas sob a forma de esqueletos, geralmente acompanhadas de um poema, foi Manuel Manilla.

Calavera tapatia.
Calavera from the state of Jalisco.
Gravura de Manuel Manilla, publicada por Antonio Vanegas Arroyo na Cidade do México em 1910.
Print on yellow ground wood paper: relief cuts, with text in letterpress; 40.3 x 29.9 cm. (sheet).

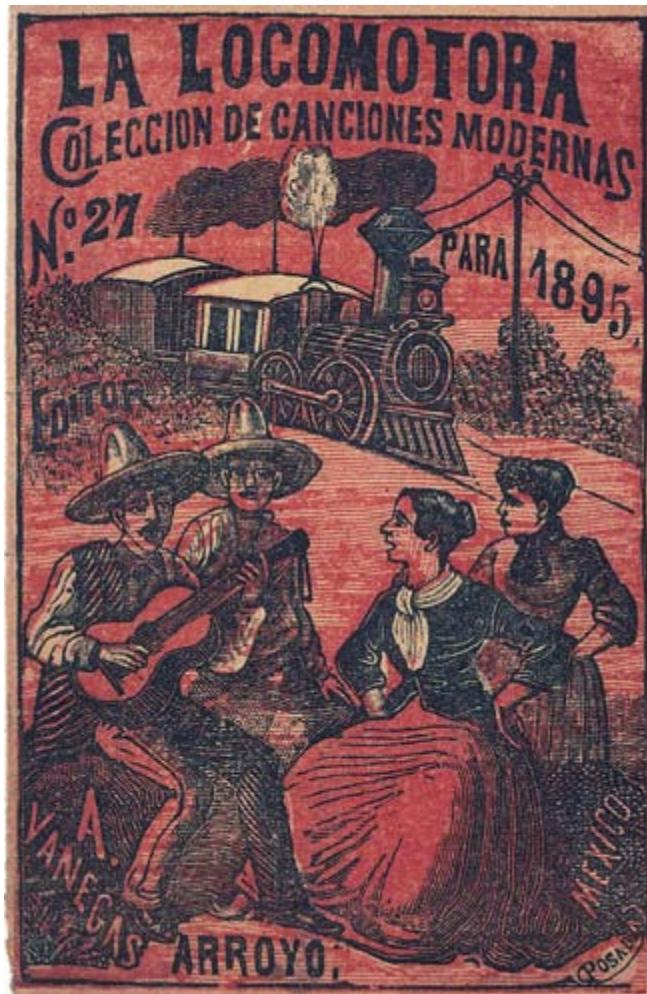


em pequenas oficinas tipográficas, o que lhe permitiu desenvolver a sua destreza artística como desenhador, gravador e litógrafo; nesses tempos realizou algumas ilustrações satíricas que apareceram na revista *El Jicote*. Uma parte importante da sua obra foi executada para o publicista populista Antonio Vanegas Arroyo.

O que hoje conhecemos como «gravura mexicana» afirmou-se com as edições de Vanegas Arroyo, que, com vários poetas e artistas gráficos a seu soldo, tinha estabelecido em 1880 uma editora especializada em literatura de cordel: historietas, comédias, letras de canções, tenebrosos crimes (Bom dia, Correio da Manhã!) histórias de santos, milagres, *fait-divers* de todo o tipo, e notas satírico-humoristas, plenas de caricaturas, que se vendiam a preços baixos pelas praças e mercados em folhas impressas sobre papel de diferentes cores.

A editora chegou a criar tantas obras e tão parecidas, que acabaram por ser classificadas como anónimas.

O primeiro artista a soldo de Arroyo foi Manuel Manilla (1830–1895, Cidade do México) que começou a trabalhar nessa editora em 1882 e chegou a produzir mais de 500 gravuras. Infelizmente, muitas perderam-se, seja pelo uso prolongado das matrizes, ou por roubados nos vários saques sofridos pela oficina gráfica no decorrer dos anos. No ano de 1890, Posada conheceu Antonio Vanegas



Arroyo e o seu filho Blas, e juntos fundaram os jornais *El Centavo Perdido*, *El Teatro*, *La Gaceta Callejera* e *La Cacera*, participando em outros de oposição ao Governo como *El Ahizote*, *Argos*, e *El Fandango*.

Em companhia do gravurista Manuel Manilla, Blas Vanegas e o poeta Constancio Suarez, Posada formou um equipe, que nos fins de 1890, tinha já inundado México com uma abundante produção: contos, historietas, relatos e calendários; os jornais *La Gaceta Callejera* e *Don Chepito*, e folhas soltas.

O alto volume de encomendas obrigou Posada a procurar técnicas mais expeditas, capazes de competir com a fotogravura, cuja rapidez e precisão mecânica ameaçava o seu trabalho. Foi assim que Posada aderiu à zincogravura, uma técnica parecida à litografia, mas utilizando, em vez da pedra, uma placa de zinco ou alumínio, materiais muito económicos e manuseáveis.

Para fazer uma zincografia, o artista desenha sobre uma folha de zinco com uma tinta especial. Um banho de ácido transforma o desenho traçado em cliché, pronto a ser impresso. A zincografia permite realizar luz e sombra, mas também meios tons. Posada foi o primeiro a cultivar a zincografia no México, com a qual conseguiu ampliar o output da sua notável obra. Calcula-se que tenha feito mais de 20 mil gravuras.

Utilizando estas técnicas, conseguiu-se imprimir milhares de exemplares de todo tipo de desenhos, *corridos*, publicações e até jogos de mesa como *La Oca*. As *hojas volantes* (precursoras dos jornais), com ilustrações dos acontecimentos políticos, roubos, assassinatos e desastres naturais (desde a morte do Papa Leão XIII até a queda de Porfírio Díaz, passando por parricídios, descarrilamentos ou atos sacrílegos; os *corridos* (herdeiros dos romances), muitos dos quais foram testemunhas dos inícios da Revolução Mexicana (de facto, foram utilizados para ilustrar textos que abordam a história do país).

Posada foi um cronista lúcido das atribulações e esperanças do final do século XIX e inícios do século XX, um período histórico pleno de convulsões, começando pelo governo

autoritário de Porfírio Díaz até aos primórdios da Revolução Mexicana. Muitos viram nele um protagonista da idiosincrasia cultural deste país latino-americano, com suas contradições, luzes e sombras, virtudes e misérias, a sua explosiva mistura de tradição e modernidade. Outros gostam de ressaltar o seu génio artístico, pessoal e político, a sua tomada de posição solidária com as classes mais desfavorecidas.

Lustrou *corridos*, histórias de atentados, crimes e paixões, dramas de faca e alguidar, *aparecidos* e supostos milagres. Retratou ou caricaturizou todo o tipo de personagens mexicanos: revolucionários, políticos, burgueses urbanos, fuzilados, borrachos, *peladitos*, bandidos, *catrinas*, damas elegantes, charcos, toureiros e operários.

Esta es de Don Quijote la primera, la sin par la gigante calavera. Gravura publicada por Antonio Vanegas Arroyo (Firm), da autoria de Manuel Manilla e Posada. Entre 1910 e 1913.



Skeletons and skulls

José Guadalupe Posada (1851, Aguascalientes – Mexico City, 1913), Mexico's most important graphic artist, influenced strongly the generation who lived through and pictured the Mexican Revolution. His powerful and visually arresting newspaper illustrations and woodcut broadsides – whose subjects range from news to moral and religion, *corridos* (escapades of bandits and heroes) to *calaveras* (skeletal figures associated with the Day of the Dead) -- reflect folk-art traditions.

In these graphically powerful penny handbills, Posada responded to the political and social issues of his day, addressed cultural ills, and spread moral ideas.

Mexican illustrator Jose Guadalupe Posada is renowned for his political and satirical skeleton prints or *calaveras* (which literally means *skulls*). Many of Posada's calaveras reflected the public's dissatisfaction with the corrupt regime of the dictator Porfirio Diaz, while others poked fun at the everyday fears and concerns held by ordinary people. Posada's skeletal scenes illustrate mock obituaries aimed at persons from all levels of society.

Posada's images also accompanied the lyrics to popular songs or revolutionary ballads known as *corridos*. Printed on inexpensive, brightly colored paper



En la ciudad de Silao, perteneciente al Estado de Guanajuato, vivía un hombre extremadamente rico, tan rico como muy pocos habrá en el mundo. Se llamaba Bardomiano Urrizalde. La exorbitante fortuna de que gozaba, la debía únicamente á la cuantiosa herencia de sus padres y á la desordenada usura, que practicó después; ayudado además con todos los medios ilegales y hasta infames que se pusieron á su alcance. Su carácter era digno de censurarse por todos.

Bardomiano no tenía ninguna religión; era

prestarles dinero con un exagerado premio dejándoles de cobrar por mucho tiempo, y después les cargaba los réditos prestando que ellos eran los que no le querían pagar y de esta manera les abría juicio y les embargaba sus intereses, quedándose dueño de ellos y dejándolos en la miseria más grande del mundo.

Tenía el vicio de cortear á las mujeres, engañándolas y, después de conseguir sus infernales deseos, las abandonaba dejándolas en deplorable estado de pobreza.

La mayor parte de las noches se ocu-

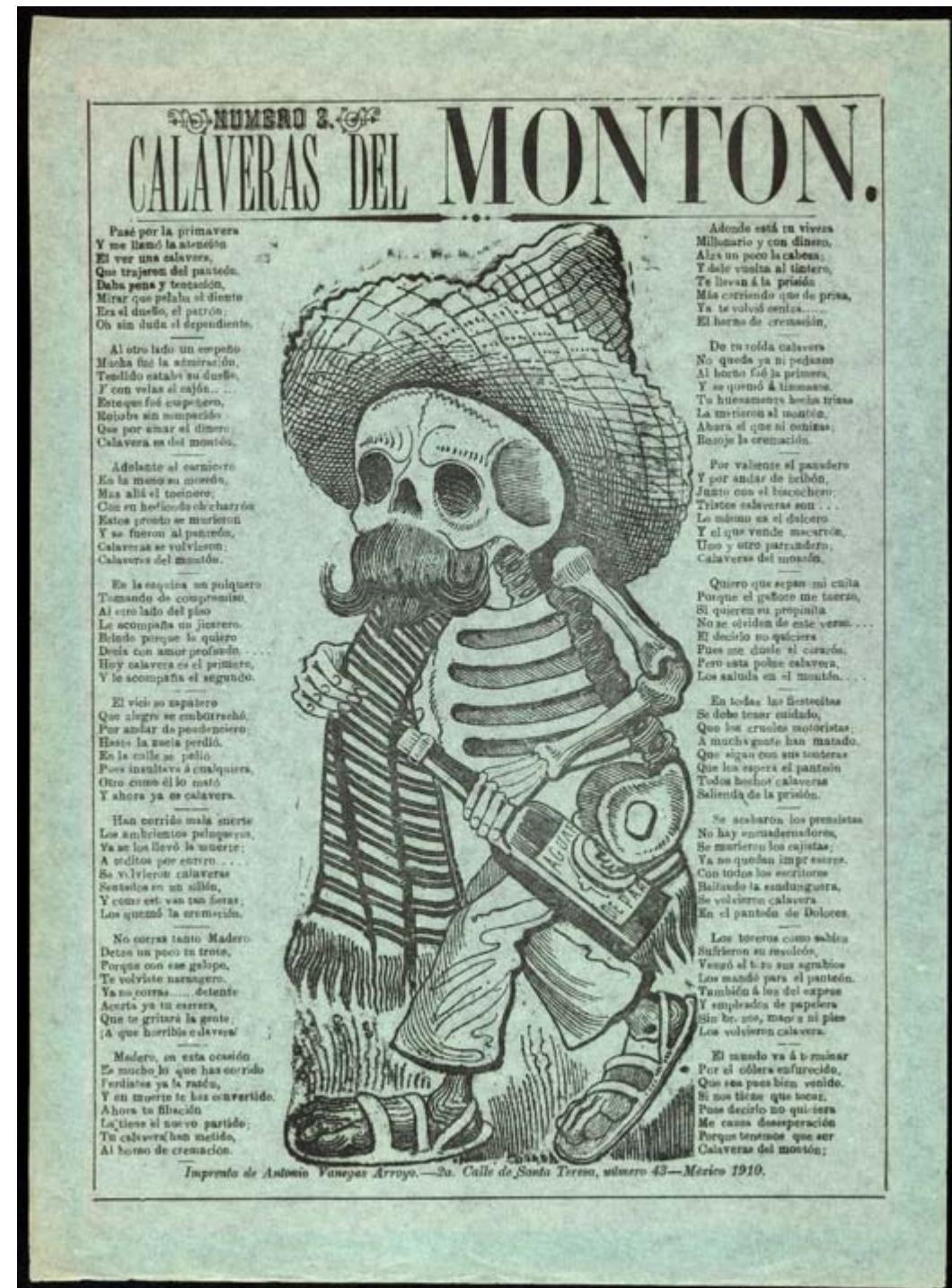
and costing only a few centavos, these broadsheets were sold on street corners to an audience that was largely illiterate. Those without the ability to read could still grasp the meaning intended by the phony obituaries or the rousing *corridos* through the benefit of Posada's expressive skeletal forms.

The use of skeletal imagery in art dates from the pre-Hispanic civilizations of Mesoamerica and later gained satirical meaning through popular prints executed in nineteenth century Mexico.

By virtue of its subject matter, the art of Posada is a form of caricature directly connected to the art and mind of Mexico's common people. In 1887 he moved to Mexico City where he worked as a newspaper illustrator until his death in 1913. Posada experimented with different types of print technology – earlier, he had employed wood cuttings.

Toward the end of his career, Posada discovered *zincogravura*, a printing process similar to Litography, allowing a faster production of even more motives. But this process, allowing subtle variation of grays, also allowed Posada greater freedom of expression. The later *calaveras* are noticeable different in terms of style and complexity from Posada's earlier wood cut ones.

Posada's illustrations appeared in many anti-Díaz newspapers, but he executed the bulk of his illustrations for the populist publisher Antonio Vanegas Arroyo. Posada's caricatures, like the publications they appeared in, were instrumental in molding public opinion against the dictator Díaz and contributed to his eventual overthrow by the Mexican Revolution. The prints of Posada inspired the work of the so-called "revolutionary" muralists Diego Rivera and Jose Clemente Orozco.



Bibliografia

Posada's popular mexican prints. 273 cutss by José Guadalupe Posada. Selected and edited by Roberto Berdecio and Stanley Appelbaum (Dover Publications, Inc, New York, 1972)

Ades, Dawn. Posada and the Popular Graphic Tradition. Art in Latin America: The Modern Era, 1820-1980. Yale University Press, New Haven. 1989.

Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA). Posada y La Prensa Ilustrada: Signos de Modernizacion y Resistencia. Mexico, D.F. 1996.

Masuoka, Susan. Joking With Death: Skulls and Skeletal Forms, Common Elements of Popular Art in Mexico. Print. vol. 38 May/June '84. P. 78-83.

Myers, Bernard S. A Culture in Revolution. Mexican Painting in Our Time. Oxford U. Press, New York 1956.

Carlos Macazaga Ramirez de Arellano and Cesar Macazaga Ordono, eds. Las Calaveras Vivientes de Posada. Editorial Cosmo. 1977.

Rothstein, Julian. Posada: Messenger of Mortality. Redstone Press, London. 1989.



A fonte **Zapata** (Light, Regular, Medium, Bold e Black), inspirada em tipos de serifa grossa talhados em madeira. Desenhada em 1997 pelo holandês Erik van Blokland, chefe da irreverente fundição LettError.

Apeirflo
Estimais
567. Centimes
Liprabit
A B C D E F
G H I J K L U
K L M N O P
Q R S T U V
w x y x y z
& 1 2 3 4 5 6
7 8 9 0 % ? ! \$
Zapatero

El entierro de Zapata é um panfleto impresso pela empresa de Antonio Vanegas Arroyo, datado de 1914. A ilustração que mostra o destemido herói mexicano é da autoria do famoso ilustrador José Guadalupe Posada (1852 - 1913).

Os caractéres tipográficos mostram onde Erik van Blokland foi buscar os moldes para a sua fonte **Zapata**. Imagem: Library of Congress.

De Izúcar participaron
 al Gobernador poblano
 que ya Zapata el inhumano
 los suyos lo sepultaron.
 Los órdenes se libraron,
 tal nueva por confirmar,
 el cadáver de exhumar,
 como de hecho lo intentaron,
 mas... ni la fosa encontraron
 los que fuerónlo a buscar!

Tal nota-in resultó
 no quedar b en confirmada;
 la muerte no fué aclarada
 y en duda el hecho quedó.
 Z pata siempre le huyó
 a la tremenda pelona,
 que no respetó persona
 por más que sea General;
 aquél Atila fué l
 una yegua muy trotona.

¿Como se puede explicar
 que el tremendo foragido
 que tan zarandeado ha sido
 en todo pueblo, y la ar,
 haya logrado escapar
 de que le toque un balazo,
 una pedrada, un trancazo,
 que cadáver lo volviera,
 si al peligro se metiera
 en toda ocasión y caso?

Lo ve dad es que el Atila,
 que resultó cimarrón,
 le vacila el corazón
 cuando en la muerte cavila.
 El lleva vida tranquila,
 juzgándose general,
 un hombre grande y formal
 que por los pobres combate;
 mas esto es un disparate,
 que bien lava un gran costal.

Lo que le gusta a Emiliano
 es andar muy galoneando,
 bien vestido, bien montado,
 y con el rifle en la mano;
 tener de pleno un arco,
 pa' á sola alegramente,
 trattarse comodamente
 y estar de las balas lejos,
 lo mismo que los cojones,
 que les huyen rápidamente.

Me cuentan que en todo llegan
 sus gentes a un campamento
 toman allí su alimento
 y a la plática se entregan;
 como los muchachos juegan;
 y entretenido el Jefe aquél,
 siendo a sus costumbres fiel,
 se esconde de sus soldados,
 y son contados, contados,
 los que suben donde está él.

BL

ENTIERRO DE ZAPATA.



|| PRECIO TR-S CENTAVOS ||

Anda, mi buen Zapatita,
 no te vayas a asustar,
 pues te puedes enfermar
 y entonces Morelos grita.
 Tú le haces mucha fafitita,
 uas contigo es muy feliz;
 no has cometido un desliz,
 tu vida es recta y honrada;
 uia criatura mimada;
 vive goza, sé feliz.

Haces bien en esconderte,
 pues te pueden traicionar;
 y entonces ¿qué va a pasar
 con un hombre tan valiente?
 Un labriego impertinente
 tu Judas pudiera ser.
 Haces muy bien en temer
 y en defender tu existencia,
 porque tienes la conciencia
 del b en que puedes hacer.

¡Oh, apreciable valedor!
 ¡Como te chiqueas el cuerol
 Quiérete mucho, aparcero,
 que así vivirás mejor.
 No tengas ningún temor,
 que al fin tu existencia es buena
 no causas ninguna pena,
 ningún disgusto o dolor,
 porque de ardoroso amor
 está tu alma noble llena.

Tu no eres ningún bandido
 que incendie haciendas ni aldeas
 s. tal dicen, no lo creas;
 invisto con tigo han sido.
 Sin duda te han confundido
 con alguien que mal obró.
 No te allajes, se acabó;
 goza de tu Abril y Mayo,
 en la tu buen caballo
 y ja darle, que ya empezól

Te bendicen muchas viudas,
 much s doncelas te aclaman,
 su salvador te proclaman,
 y en ello no tienes dudas.
 Aun las piedras, que son mudas
 tienen lengua para ti,
 y con voz frenes
 ellas tus hazañas cantan,
 y en las cimas se levantan,
 queriendo mirarte así.

Adiós, mi buen general,
 mi soberano Zapata,
 perdona la musa ingrata
 y el canto tan desigual.
 Tú que eres un colosal,
 y que te igualas a Atila,
 recídama un buen tequila,
 por tu fama de valiente,
 que ni temes a la gente
 ni tu alma jamás vacilas.

PL



Tourada. Poster von Posada.

EL PANTEON De Los HUELGUITAS

Por fin se acuerda todos
Los huélguitas en su casa;
Se halla repleto el Panteón,
Y aquéllos polvos con todos...
Paganos de todos modos
Los huélguitas a bándoleros,
Bandidos y capitanes,
Bandidos rampantes,
Bandidos simpáticos
Y hasta los mismos rateros.

Habla huélgua de pastores
Que nos dejaron sin pasto
Y huélgua dura y vaca
Hasta de los agricultores
Inviene huélgua de agricultores;
De plátanos y cañeros
De huélguitas de barqueros
De enclavadas... (Dios santo!)
Tartamudo huélgua al viento
Hasta de los fumadores.

En este momento Huélgua
Cada huélgua está en su círculo
Y ya no sale al en víctima
Que huélgua sin herir ni sacar
¡Qué paid!... En la comida.
De hondo temor se engorizan
Y que desliza la huélgua
Al que desliza la huélgua
Y lo mandan como cráneo
La statua de "te carrete".

Por sueldo así por presencia
María la huélgua y uno alegre,
Pues ya hace rojí-negro
Al día saldrá la paciencia;
Cuesta cara la experiencia;
Pasa el la huélgua, revive
No habiendo que la matar
Es un asesinato quieto
Que va mordiendo en apretado
Al que de la huélgua vive....

La verdad que ya era hora
La de los huélguitas obreiros
Que por dejar casi en cuarenta
Al parido matan la mata....
Mas es que la garrapata
No se mord en una sidra;
Pues los obreros solícos
No están con su timbreante
Y los idos, por morir
Les traen a huélguitas perdidos.

Por fortuna ya Tercio
Y es horrible calvera
Esa huélguita bandidera
Que a todos nos engorda...
La huélgua es buena, cosa así
Si no hace no es bandida;
Pues que nuestra actividad
La ha asentada de buenas garras.
Siempre que se halla fumando
Un nártido o recordado.

Más los idos calveras
Dobles son y cada noche,
Pues siempre llevan dentro
Del bicho cosa materia;

Quien le diga de veras
Y en esto por de quetillas
Pues ha visto como asilas
En los dientes de esos Crudos;
Que... no me entro cosa ninguna
A punto de peguillos...

El "Compadre" es lo muerto
Y solo sirve a mi vez
El huélgua que la de raro
El ido simple o tíocho;

Más mi paño no es telero;

Y con me Digo a preguntar;

¿Cómo has podido pelear
La cuadra del abrero
Que así se dejó erguidos?...

Muerta dura la huélgua hoy día
Hab que encogerse un reguero
Pero que la pase bien
El abrero, es mi perro;
No hay huélgua de más valía
Según la Jerga a mi vez
Que la que se hace valer
Con razón y con fortaleza
Y no la que la malicia
Nos impide a cometer.

La huélgua ha de servirle
Sin perjudicar de temoro,
Mas no por tener rastros
Que nos la hemo conocido;

¡Que buenas para vivir!

Echarquier y seguir;

Otro modo de morir;

Y con vos pasas contadas

Que para hacer difundidas

Es ya viejo de contar....

Estas si no son quimeras,
Son verdades que sin cumbo
Hab de llevar a la tumba
Habla huélguitas-calveras;

Los obreros, de devoros

Han pasado a mejor vida

Si el valor de la comida

No sea bijos se abandonan

Donde el trabajo lo abusan

De manera constante.



REMATE DE CALAVERAS ALEGRES

Y SANDUNGUERAS

**Las que hoy son empolvadas GARBANCERAS,
pararán
en
deformes
calaveras.**



Hay hermosas garbanceras,
De corsé y alto tacón;
Pero han de ser calaveras,
Calaveras del montón.

Gata que te pintas chapas
Con ladrillo o bermejón:
La muerte dirá: «No escapas,
«Eres cráneo del montón.»

Un exámen voy a hacer,
Con gran justificación,
Y en él han de aparecer
Muchos cráneos del montón.

Hay unas gatas ingratas,



Siguen las Petras airoosas,
Las Clotildes y Manuela,
Que pueras y mantecozas,
Son flojas y pingajosas
Y rompen muchas cazuelas.

La enlentada misteriosa,
Que impera allá en el Panteón,
Y es algo cavilosa,
Y se la ve a la muerte

Han de dejar sin excusa
Los listones y el crepé,
Y en un hoyo cual de tusa,
Se hundirán con todo y blusa,
Con choclos y con corsé.

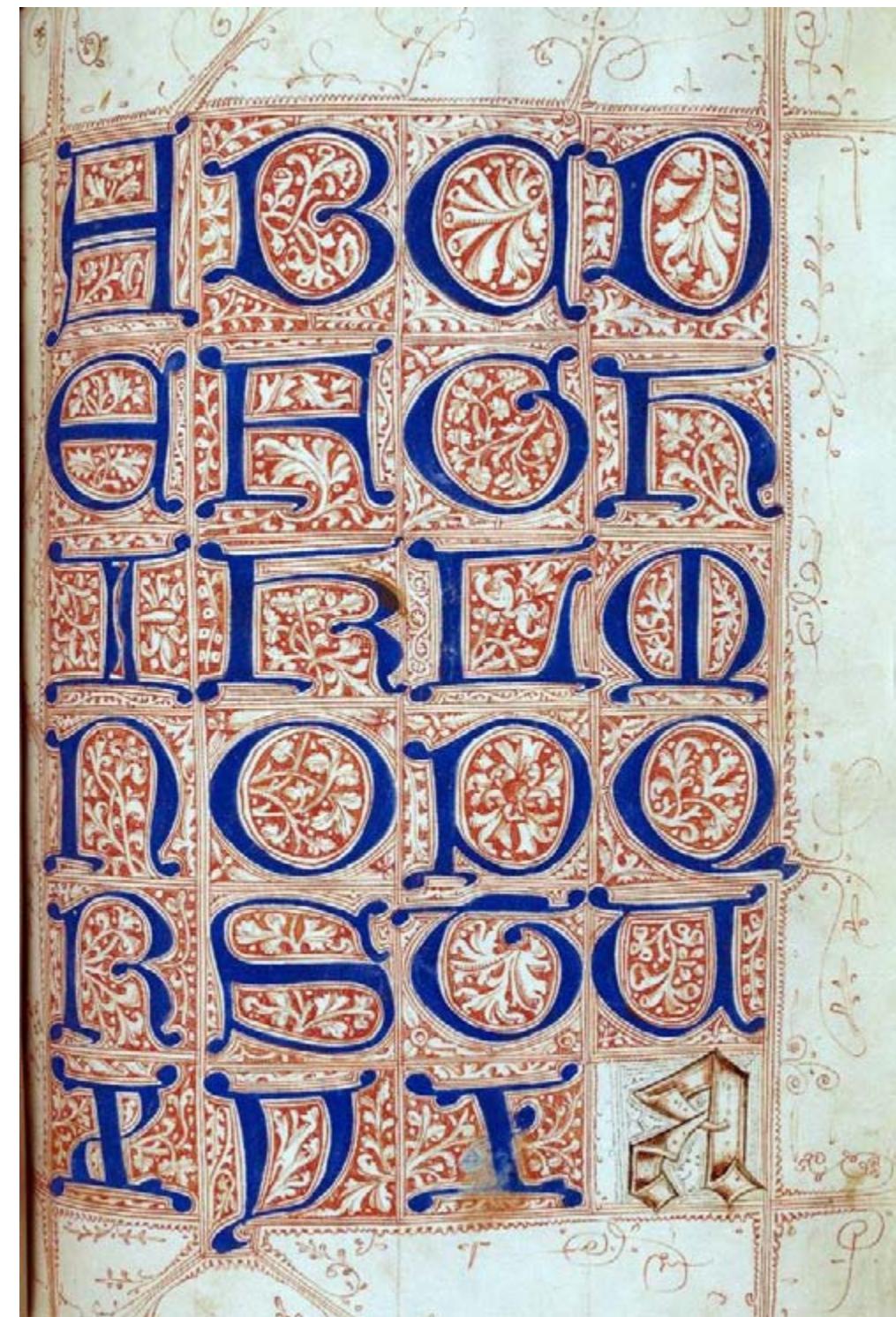
Las Marcelas y las Saras,
Que al Cine van a gozar,
Vendiendo hasta las cuecas,

Pero no quiero olvidar
A las lindas Margaritas,
Tan amantes de bailar,
Y a quienes gusta ostentar,
Porque se creen muy bonitas.
La muerte las ha de herir,
Sin mirar su presunción,
Y aunque se van a afligir
Yo les tengo que decir

Magazine

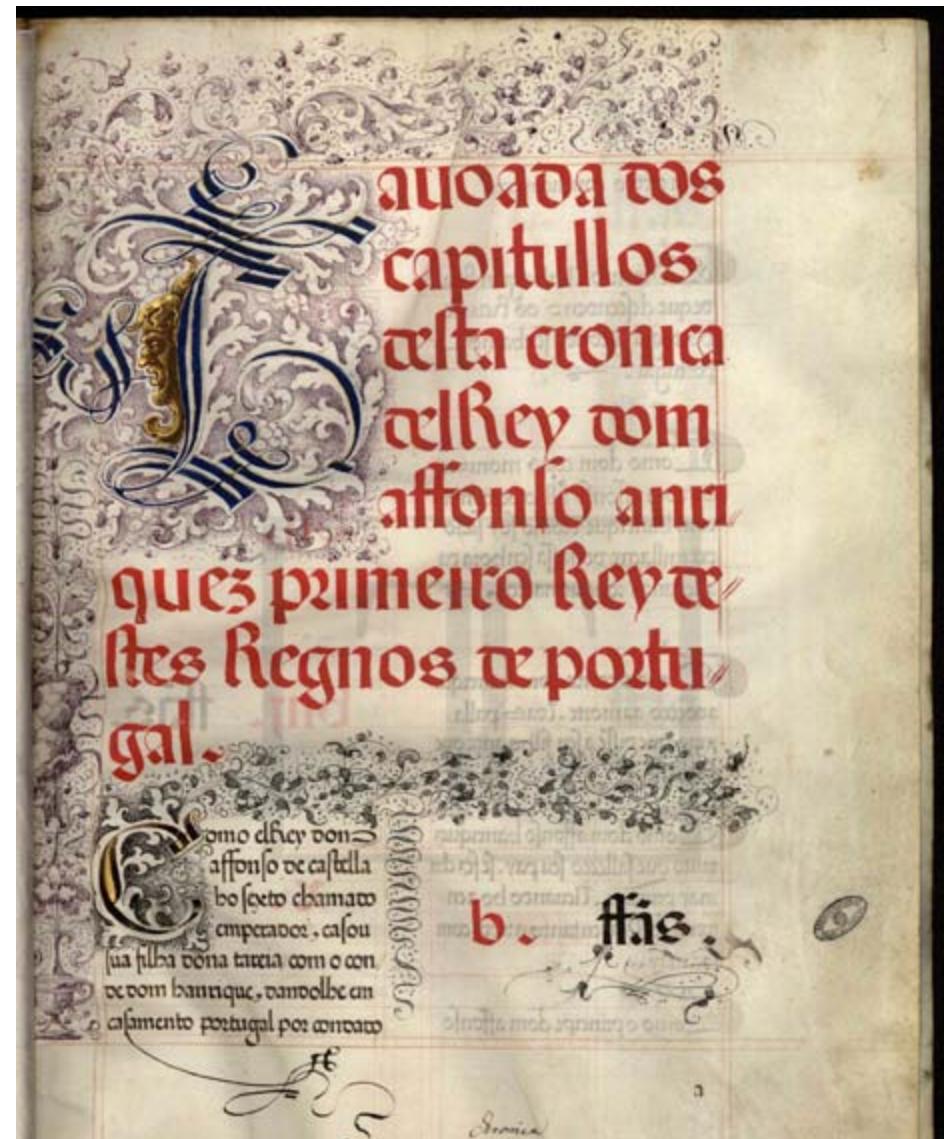
Alphabet Book

A British Library fez a aquisição do chamado *Macclesfield Alphabet Book*. Trata-se de um manuscrito do século XV, com adições do século XVI - um 'pattern book', um livro de padrões de letras e de ilustrações. Será, na Grã-Bretanha, o mais completo set de designs para decoração de manuscritos que sobreviveu os tempos medievais tardios. Pode ter sido usado como um "model book" para escribas empenhados na tarefa de criar onerosos livros de luxo. Também pode ter sido um livro de padrões criado por um artista, para impressionar potenciais compradores e angariar clientes.





Macclesfield Alphabet Book. Página com letras iniciais, para decorar o inicio de um livro manuscrito.



Curiosa semelhança nos padrões de letra inicial:
Caligrafia portuguesa da época manuelina:
A chamada Crónica de Afonso Henriques.



Macclesfield Alphabet Book.

Páginas com letras iniciais,
para decorar o inicio de um livro manuscrito.



Outro copy-book: Sloane 1448

Pattern, sketch, or model book. England. 2nd or 3rd quarter of the 15th century. Script Gothic
Designs in ink for initials, borders, and alphabets.
Initials A-U in brown or brown and purple ink, some with full borders with foliate forms and sometimes birds or knots, one zoomorphic (ff. 3v-16v, 20v).
Sketches of the initial 'D' and borders, in brown ink (ff. 18-20, 21). Initials of letters of the alphabet A-Y (without J, U or W) in brown and purple, or in brown and black with foliate forms (ff. 21v-23, 24). Anthropomorphic initials of the letters of the alphabet A-Y (without J, U or W) (ff. 25-26). Added sketches and drawings.

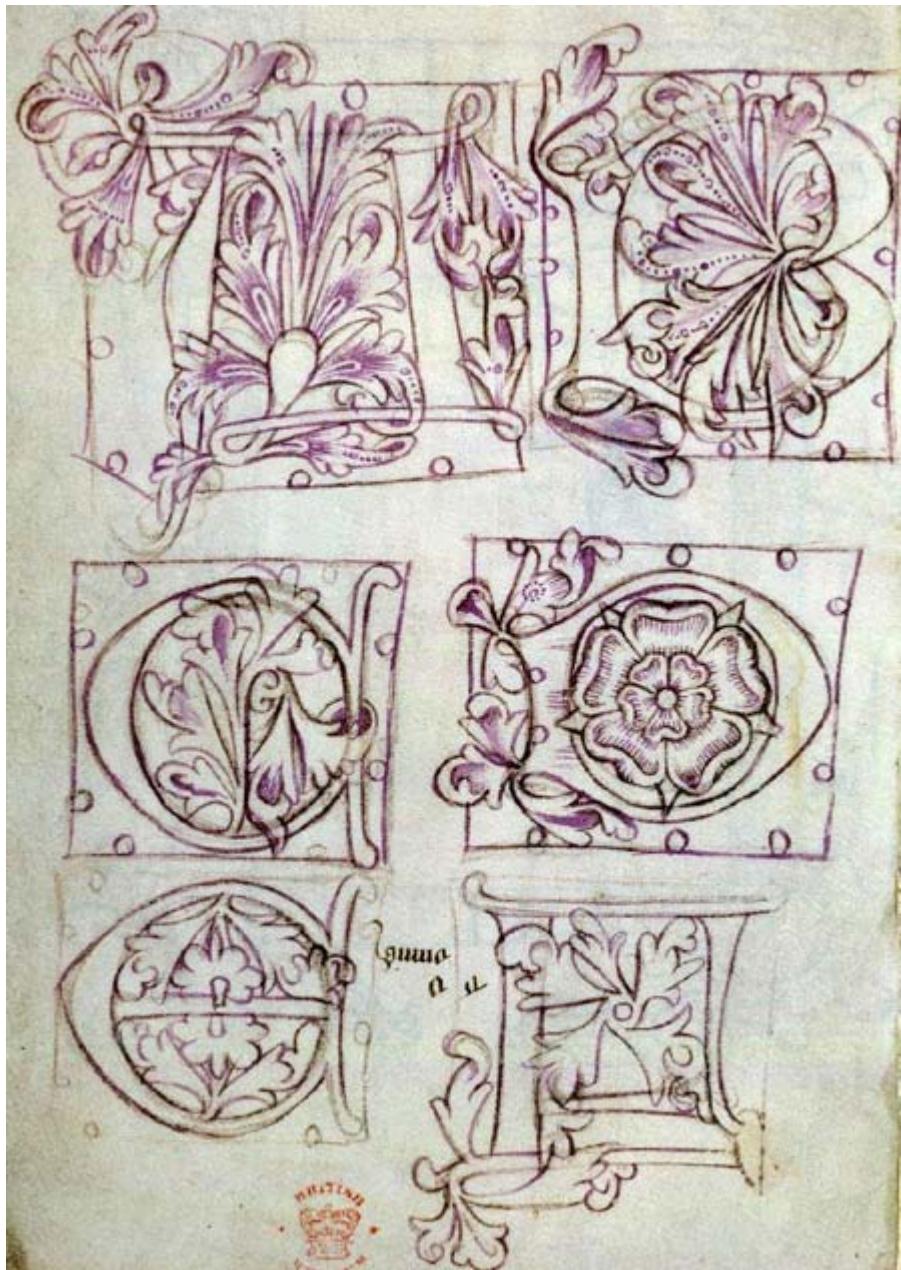
Dimensions 205 x 145 mm

Provenance Inscribed, 15th-century: 'Young' and monogram 'I H' with effaced text (f. 29v).

Inscribed several names, 16th-century: 'William Brome' (f. 3), 'Johannes', 'John & framyng', 'Richarde' (f. 4), 'Richardus Bowle' (ff. 8, 26v, 29), 'Thomas / Henry / William / Johannes / Martyno' (f. 23v), 'Robert Johnson' (f. 27v). Inscribed, 17th-century(?): 'Ex dono Magistri Wade' (f. 29).

Sir Hans Sloane (b. 1660, d. 1753), baronet, physician and collector: inscribed 'Bibliotheca Sloaniana. A book of Alphabets, being chiefly great letters with flourishes, on vellum (f. 1v, on a pasted strip).









Ainda outro “copy-book” – o de Thomas Watson: A Copy Book Enriched with Great Variety of the Most Useful and Modish Hands (1700)

Super Normal

Sensations of the Ordinary

Naoto Fukasawa & Jasper Morrison



Lars Müller Publishers

Super Normal - Sensations of the Ordinary Jasper Morrison & Naoto Fukasawa

Os acreditados Morrison e Fukasawa compilaram 52 “everyday objects” para identificar o dito cujo *super normal design*. Contudo, o título engana: paralelamente à apresentação do banal descascador de batatas Swiss Rex, encontramos Design de prestígio e de ostentação social. Por exemplo, o sistema de estantes de Dieter Rams ou o relógio de alarme de Joe Colombo, de 1970. Publicado por ocasião da mostra *Super Normal* na Triennale di Milano 2007. Que mais dizer deste livrinho? É tão útil como *Helvetica*, que também foi uma publicação de Lars Müller...

14,8 x 20,0 cm, 128 pp, softcover. English. 24.90 Euros. Lars Müller Publishers.





Layout

Design Editorial. Boas Práticas de Composição, Regras Tipográficas

400 páginas em formato DIN A4, ao largo.
Exclusivamente em formato e-book!

Um sucesso de vendas!

Este livro foi o primeiro e-book posto à venda pela tipografos.net. O primeiro Manual prático de Layout, escrito em português, sobre pagina-

ção, composição e design editorial. Com dicas para aplicar os temas demonstrados com o software de paginação InDesign CS5. Um livro competente, escrito por um autor com 25 anos de prática profissional no sector. Em português!

«As experiências negativas feitas com várias editoras portuguesas levaram-me à conclusão que não vale a pena imprimir livros, que nunca chegam aos seus leitores. Demasiado caros, mal impressos,

sem uma distribuição global e abrangente.» A solução é – obviamente – distribuir e vender os livros em formato digital. Por essa razão, «Layout» será vendido exclusivamente em formato PDF, através do web-site www.tipografos.net.

Curioso? Então faça o download grátis das primeiras 25 páginas, que incluem o Índice de Temas, dando-lhe uma visão da abrangência de temas deste livro de 370 páginas.

Interessado em comprar? Dentro da campanha promocional durante a fase introdutória deste livro, o e-book é vendido por 20 Euros. Portanto, não hesite!

Mande um email ao autor Paulo Heitlinger, para obter todos os detalhes sobre a forma de pagamento e os pormenores relativos ao download do seu exemplar pessoal.

P. Heitlinger – email: pheitlinger@gmail.com

Também pode fazer o pagamento através do sistema PayPal.



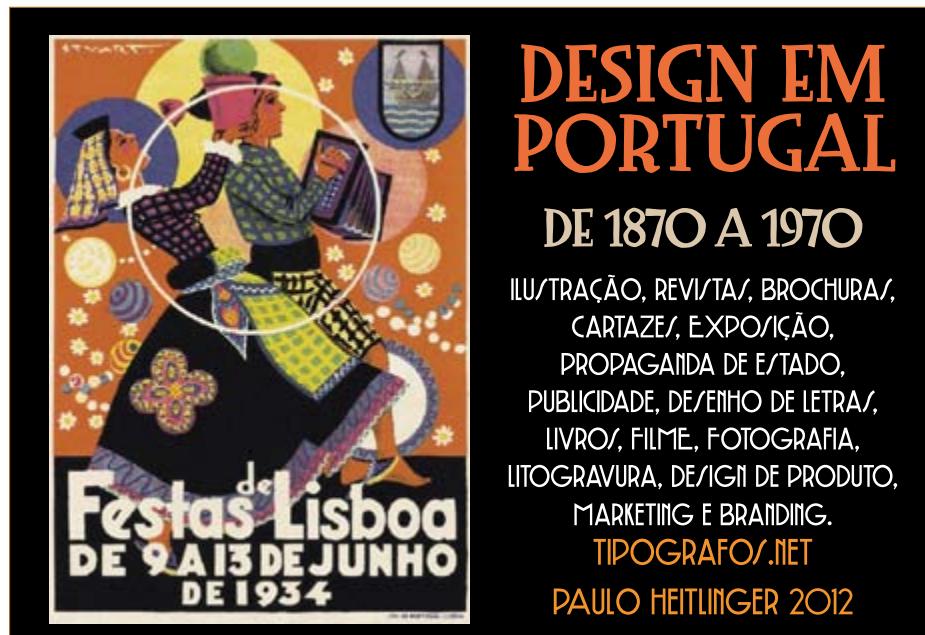
Tipos e Fontes

Typeface Design, caligráfico e tipográfico, de Paulo Heitlinger.
2. Edição, 2013. O Manual escrito em português que todos esperavam.
500 páginas. E-Book, formato DIN A4 ao largo – ideal para ler on-screen. Um verdadeiro sucesso entre os E-Books.

Este livro, concebido como um manual práctico, cruzado com uma introdução histórica e completado com um extenso mostruário de +100 fontes digitais, abrange os temas:

- Evolução dos alfabetos fonéticos
- Letras romanas: classificação sob aspectos formais e funcionais. Tipometria básica.
- Anatomia e estrutura das letras. Proporções e relações mútuas.
- Dos tipos de metal às fontes digitais: semelhanças e diferenças.

- Caligrafia e geometria. As formas produzidas por um cálamo ou uma pena de ave.
 - Como alcançar legibilidade? Factores que determinam as «formas típicas» das letras.
 - Desenhar letras com papel e lápis. Exercícios práticos de construção de letras.
 - Tipografia digital: fontes, formatos, cortes, estilos.
 - Primeiros exercícios com pixel fonts digitais, realizados com o software online FontStruct. Pensar em módulos microtipográficos.
 - Genealogia práctica: derivar as formas das letras numa sequência de produção.
 - Domínio da ferramenta de typeface design FontStudio para desenho vectorial.
 - As particularidades do OpenType: versaletes, algarismos antigos, Swash, ligaduras, etc.
 - O Tracing de scans. Depois da digitalização, preparação e posicionamento de gráficos vectoriais.
 - Curvas Bézier.
 - Teste de fontes.
 - Sidebearings, Tracking e Kerning. Pares de kerning.
 - Ligaduras e formas contextuais.
 - Do esboço ao produto final: Produção sistemática de fontes digitais.
 - Extenso Glossário da terminologia tipográfica.
 - Os mais belos alfabetos. Uma selecção das mais bem conseguidas criações, de Gutenberg até hoje.
- Preço para uma licença: 25 Euros .
<http://tipografos.net/ebooks/tipos-e-fontes.html>



Design em Portugal, de 1870 a 1970

Referência imprescindível para estudantes e docentes do Design de Comunicação, Ciências da Comunicação, Marketing, Publicidade, Jornalismo, Belas Artes, História do século XX.

Uma extensa compilação de imagens e textos, de Paulo Heitlinger. Os primeiros cem anos da evolução das «artes gráficas» e do desenho de produto industrial em Portugal. Das revistas satíri-

cas de Rafael Bordalo Pinheiro aos posters de Sebastião Salgado. 500 páginas (!) plenas de exemplos gráficos e informação textual sobre:

Rafael Bordalo Pinheiro, Litografia, Revistas humorísticas. As mais importantes revistas ilustradas. Raul de Caldevilla, Almada Negreiros, Fred Kradolfer, Publicidade nos anos 20 e 30, Design fascista, o Sr. Ferro, o SPN / SNI. As exposições coloniais e internacionais. Publicações estrangeiras em português: a revista fascista Sinal. Emmérico Nunes, Jorge Barradas, Piló, Thomaz de Mello (TOM). Anos 20: as bonecas Art Déco. Maria Keil. Stuart Carvalhais. Desenhos humorísticos, Banda Desenhada, Cartazes. Art Déco em Portugal, arquitectura e decoração. A Casa Serralves, o Café Imperial, a Farmácia Vitália.

Design de Produto: exemplos. A campanha de marketing da Indústria Conserveira. Bernardo Marques. Revista Panorama, Revista Civilização. «Arte popular portuguesa», uma discussão. Sebastião Rodrigues.

Fotografia documental. Desenho de Letras. As fontes Cantoneiros, Bertrand, Vitalis.

Índice Remissivo. Bibliografia / web-sites.

E-book, PDF em formato DIN A4 ao largo, ideal para leitura on-screen, e para projecção por Datashow.

2ª edição: Agosto de 2013.

Preço: 35 Euros.

(Para estudantes: 25 Euros).

Distribuição: www.tipografos.net

Revistas para Clientes

Evolução, status quo e futuro das publicações periódicas produzidas por corporações, empresas, instituições e municípios.

Corporate Publishing é uma área ainda pouco estudada e analisada. Contudo, distribuem-se (ou vendem-se) tiragens elevadíssimas de revistas editadas por supermercados, clubes, bancos, associações, municípios, instituições culturais e muitos mais editores. Numerosos exemplo comentados, de Portugal, Brasil, Alemanha, França, Holanda, Itália, EUA, Canadá, Reino Unido e outros países.

Heitlinger, Paulo. Revistas para Clientes. 2012. Edição do autor. 300 páginas. Em formato e-book, PDF em DIN A4 ao largo. À venda em www.tipografos.net



Anúncio

Os livros da arqueo.org são uma série inédita. Eficiente. Livros de alta qualidade, em formato digital: PDFs com interactividade acrescida, com links internos e externos.

Para estudar em casa, na escola, na universidade, para ler em viagem – e para levar de férias, a explorar a Pré-História e a História. Carregue o seu PC, Notebook ou Tablet com estes fabulosos livros.

Megalitismo. Antas, menires e cromeleques.

**Um guia para o Mesolítico
e o Neolítico em Portugal**

Um e-book da arqueo.org, da autoria de Paulo Heitlinger. Um livro em formato digital, invulgar, reunindo vários usos: roteiro e guia de viagem, livro de estudo, compêndio de Arqueologia, fonte de material didáctico e informativo para professores e estudantes. Textos, fotos e paginação de Paulo Heitlinger. Com ilustrações do prestigiado ilustrador suíço Marco Schaaf.

O primeiro título da série surgiu em Julho de 2001. Para fornecer a todos os interessados um óptimo guia sobre o Neolítico e os monumentos megalíticos: antas, menires e cromeleques, para melhor desfrutarem um boas férias arqueológicas.

A Alvorada da Civilização na Península Ibérica é o tema que esta publicação documenta com textos e fotografias. Portugal é um dos países europeus que encerra um valioso património megalítico; inúmeras antas, menires e cromeleques testemunham uma etapa crucial na evolução das nossas sociedades pré-históricas. São esses os monu-



mentos—especialmente os visitáveis—que discuto e mostro.

Os textos explicam as evoluções sociais que originaram estas impressionantes construções, quando os Neolíticos experimentavam, pela primeira vez, fazer Arquitectura. O pano de fundo destas manifestações culturais foi uma das mais drásticas modificações do comportamento humano: a Revolução Neolítica, que levou o Homem a diminuir a caça e pesca, deixar de

Anúncio

Os livros da arqueo.org são uma série inédita. Eficiente. Livros de alta qualidade, em formato digital: PDFs com interactividade acrescida, com links internos e externos.

Para estudar em casa, na escola, na universidade, para ler em viagem – e para levar de férias, a explorar a Pré-História e a História. Carregue o seu PC, Notebook ou Tablet com estes fabulosos livros.

ser nómada, para se tornar o que é hoje: um ser sedentário, ligado à terra e à exploração sistemática dos recursos naturais.

Cerca de 250 fotografias.

170 páginas, formato DIN A4.

Preço de uma licença: 15 Euros.

Distribuição: www.arqueo.org/livros

Se desejar adquirir um exemplar, envie um email a pheitlinger@gmail.com

Os Romanos na Península Ibérica

**Cidades, monumentos, villas e museus.
Um guia para visitar o legado romano
em Portugal e Espanha.**

Textos de Birgit Wegemann; fotos e paginação de P. Heitlinger. 320 páginas, formato DIN A4, ao largo. Cerca de 380 fotografias. Um óptimo guia sobre a Época Romana na Península Ibérica, para estudo e visitas. Em formato PDF — prático e eficiente. Texto completo, com Índice remissivo, Glossário de termos latinos, Bibliografia e muito mais. Última versão, actualizada: Agosto de 2012. Preço para uma licença: 15 Euros.

ISBN: 978-989-95875-1-9

Faça o download do Índice de Temas e do primeiro capítulo em www.arqueo.org/livros

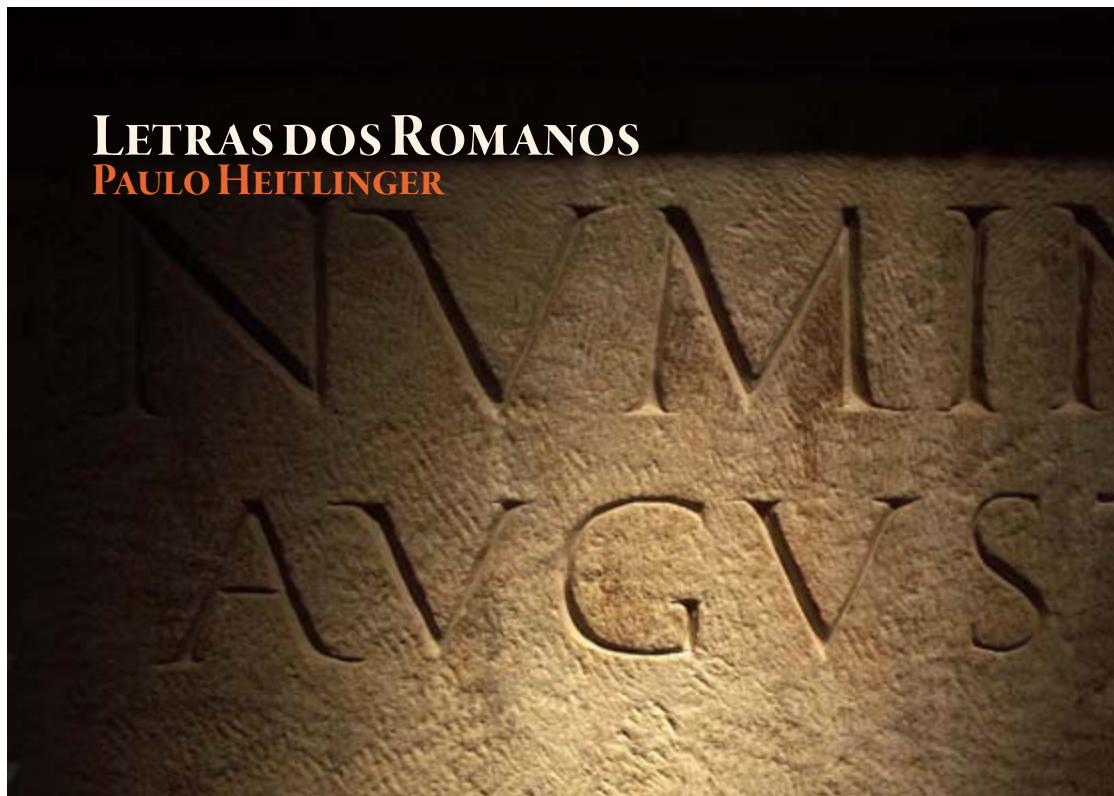
Este E-book da arqueo.org surgiu para fornecer a todos os interessados um óptimo guia sobre as cidades, monumentos, centros de produção, *villas* e museus, em Portugal e Espanha .

Publicamos de modo efectivo, sem a intervenção de editoras. Portanto, sem custos acrescidos. Os livros, cuidadosamente redigidos e paginados, são regularmente actualizados.



Keywords: arqueologia, antropologia, estudos sociais, roteiros, cultura e economia romana, antes dos Romanos, romanização, colonização, castros, cultura castreja, fenícios, legionários, império romano, imperadores, leis municipais, lusitanos, centros de produção, cidades, villas, museus, ânforas, garum, vidros, produção de peças de vidro, cerâmica, terra sigillata, olarias, alvenaria, pontes, estradas, rede viária, miliários, mosaicos, estátuas, sociedade, moda, família, imperadores, religiões, crenças, superstições, epigrafia, letras romanas, Paleocristianismo, Mithraísmo, escultura, pintura, Mérida, Conímbriga, Olisipo, Braga, Sines,

Silves, Miróbriga, Baelo Claudia, Milreu, Faro, Mértola, São Cucufate, Cerro da Vila, Balsa/Tavira, Itálica, Silves, Ilha do Pessegueiro, Segóvia, Sevillha, Torre da Palma, Tarragona, Tongóbriga, Troia, Briteiros, Sanfins, Latim-Português, glossário.



LETROS DOS ROMANOS

PAULO HEITLINGER

Letras dos Romanos

Epigrafia é a ciéncia auxiliar da Arqueologia que estuda e classifica as inscrições, sejam elas desenhadas, pintadas, riscadas, gravadas, fundidas, feitas em incisão ou em relevo, aplicadas sobre metal, pedra, madeira, osso, cerâmica, mosaico, vidro ou qualquer outro suporte. Os especialistas explicaram as inúmeras contribui-

ções que a Epigrafia tem feito para a Arqueologia, a Linguística, as Ciéncias Sociais e várias outras disciplinas. Que o estudo das letras antigas, especialmente o das romanas, tem sido uma contribuição essencial para a Caligrafia e a Tipografia, escapa à atenção dos epigrafistas, que normalmente não se interessam, nem pelo aspecto artístico do que estudam, nem pela importância que uma lápide de mármore possa ter para o Design de Comunicação. Além disso, o arqueólogo que estuda a história dos Romanos, raramente se interessa pela Renascença ou pelo séc. XX. Faltam abordagens multi-

disciplinares. A missão deste e-book é construir uma ponte entre os estudos epigráficos «clássicos» e os estudos feitos para perceber as formas gráficas e a estética das letras romanas.

AEpigrafia clássica valoriza as inscrições elaborados pela mão experiente do artífice que desenha as letras. Neste livro, Heitlinger também dá protagonismo às inscrições repetidas, que os Romanos conseguiam facilmente fazer usando moldes, estampas e punções. Deste modo se imprimiam curtos trechos de texto, marcas e «logótipos» em peças de cerâmica, por exemplo.

Este tipo de inscrições, repetidas pelo uso de um molde, alertam-nos para o facto que uma parte importante da economia romana se baseava na produção de artefactos em série...

A selecção de lápides e outros suportes aqui apresentadas concentra-se no património arqueológico e histórico de Portugal e Espanha. Porque alguns leitores terão a motivação de ver, por si próprios, a beleza das letras gravadas nessas pedras, disfrutando um prazer que é difícil de captar em palavras. Claro que também foram incluídos exemplos fotografados na Itália, França, Alemanha, Reino Unido, África, etc.

Um e-book de Paulo Heitlinger, à venda em www.arqueo.org. Preço: 15 euros.

A CULTURA
VISIGÓTICA
 NA HISPÂNIA:
 MONARCAS,
 MONUMENTOS,
 MANUSCRITOS,
 ARTE E CANTO.



Paulo Heitlinger
 1.ª Edição, 2011
arqueo.org
 Edições de
 Arqueologia



A Cultura Visigótica

Uma introdução à cultura vigente em Portugal e Espanha de 400 a 1100 n.E.

Sobre esta época não existe quase nenhuma informação impressa e acessível ao grande público. Depois de intensivas pesquisas, realizadas ao longo de largos seis anos, o autor revela-nos os restos visíveis de uma cultura híbrida que integrou ele-

mentos da Antiguidade Tardia, do Paleocristianismo, dos povos germânicos (Visigodos e Suevos), da cultura greco-bizantina, assim como elementos chamados moçárabes. Desta confluência surgiu uma cultura sui-generis que se expressou numa forma única de Escrita, em testemunhos de Arquitectura e das Artes Aplicadas. Conheça as estelas de Mértola. Os monumentos das Astúrias. As igrejas do Norte de Portugal e a Sul do Tejo. A arte da ourivesaria. O Antifórnário de León e o Canto Moçárabe. Os testemunhos achados em Toledo, antiga capital do reino visigodo.

Anúncio

Os livros da arqueo.org são uma série inédita. Eficiente. Livros de alta qualidade, em formato digital: PDFs com interactividade acrescida, com links internos e externos.

Para estudar em casa, na escola, na universidade, para ler em viagem – e para levar de férias, a explorar a Pré-História e a História. Carregue o seu PC, Notebook ou Tablet com estes fabulosos livros.

Os «Beatus» do século XI. As particularidades da Escrita visigótica. Os mais importantes monumentos da época, em Portugal e na Espanha.

Textos, fotos e paginação de Paulo Heitlinger. Um e-book da arqueo.org, um livro em formato digital, invulgar, reunindo vários usos: roteiro e guia de viagem, livro de estudo, compêndio de Arqueologia, fonte de material didáctico e informativo para professores e estudantes.

Cerca de 250 fotografias/ 250 páginas.

PDF em formato DIN A4, ao largo.

Preço: 15 Euros.

Distribuição: www.arqueo.org/livros e
www.tipografos.net

Paginação profissional com InDesign, Módulo Central

Curso livre, com a duração de dois dias. Das noções elementares até ao layout profissional: este workshop integra todas as componentes para desempenhar profissionalmente as tarefas do Design editorial contemporâneo, com as seguintes componentes:

- Tipografia digital: fontes, formatos, cortes, estilos. Seleção de tipos adequados.
- Regras de Composição. Espaçamentos e justificações. Grelhas.
- Layouts para cartazes, prospectos, rótulos, brochuras e livros. Newsletters e periódicos (jornais, revistas).
- Os passos para um Branding e/ou Corporate Design coerentes.
- Boas Práticas Tipográficas: onde observar as regras, onde ultrapassá-las. Como visualizar hierarquias de conteúdos.
- Digitalização, preparação e posicionamento de imagens e gráficos vectoriais.
- **Colour management** desde a imagem original até ao documento final. Separação de cores correcta. CMYK e Pantones.
- Pré-impressão e Arte final: os segredos do “bom acabamento”. Fotóritos e CPT.
- As virtudes do novo formato PDF/X, com controlo de qualidade.

Os mestres da Tipografia criaram um grande leque de opções para tudo o que é relativo às letras, às imagens, tabelas e ilustrações, e aos espaços livres que compõem uma «paginação».

Mas quais são as formas adequadas para compor — aqui e hoje — uma revista, um newsletter, uma brochura, um anúncio? Quais são os layouts de sucesso dos profissionais?

Quais são as diferenças entre o Design editorial para impressos e o On-screen design?

Dos milhares de typefaces digitais hoje disponíveis, quais são os mais adequados para dada tarefa? Que importância se deve dar à legibilidade, à hierarquia visual, aos trends e modas actuais?

Como usar racionalmente grelhas, com definições? Como parametrizar o InDesign, para obter a sua melhor performance?

Porque é que se deve preferir uma fonte OTF a uma TTF? Como se faz a gestão racional de fontes? E para que servem os SC, Swash, OSF e Titlings?

Não perca esta excelente oportunidade para por em dia os seus conhecimentos teóricos e práticos. Actualize o seu know-how num curso prático inédito.

Todos os pormenores apresentados no curso são sempre postos em prática através de exercícios feitos no PC.

Este workshop com a duração de dois dias é oferecido na:

Primavera 2014

Peça informações!

Quando fizer a sua inscrição por email, por favor indique a(s) data(s) da sua preferencia!

Duração: 14 horas (2 dias x 7 horas)

Computadores: Mac ou PC-Windows

Este workshop realiza-se nas instalações do docente em Porto, Portugal.

Custo: 120 Euros por participante

Docente: Dr. Paulo Heitlinger

Inscrições: pheitlinger@gmail.com

Mais informações online:

www.tipografos.net/workshops

Software CS5/CS6: Adobe InDesign, Photoshop, Illustrator.

Aos participantes é passado um Certificado de Participação.

Paginação profissional com InDesign, Módulo Avançado

Curso livre, com a duração de um dia.

Complementar ao «módulo central».

Este workshop integra as componentes para desempenhar as tarefas do Design Editorial com documentos complexos e funções avançadas, assim como a integração de interactividade acrescida.

Documentos print e «e-books».

- Tipografia digital: fontes OpenType, como explorar as funções avançadas. Escolha de fontes para leitura *on-screen*. Hinting e anti-aliasing.
- Domínio das funções avançadas do InDesign CS5/CS6. Apresentação e exercícios.
- Gestão de documentos complexos, com vários capítulos, como um livro, por exemplo. Partilha de Paragraph e Character Styles, assim como de Object Styles. Númeração continuada de páginas e de capítulos.
- Índices de temas, índices remissivos, para o documento com múltiplas partes.
- Referências cruzadas coerentes.
- Integração de hyperlinks.
- Integração de multimédia e vídeos. Formatos e opções.
- Produção de Electronic Books: formatos e opções. Cores RGB adequadas.
- As virtudes do novo formato PDF/Interactive.

Não perca esta excelente oportunidade para pôr em dia os seus conhecimentos teóricos e práticos. Actualize o seu know-how num curso prático inédito. Todos os pormenores apresentados são sempre postos em prática através de exercícios feitos no PC.



O curso é leccionado por Paulo Heitlinger, profissional com vasta experiência internacional no campo do Design editorial profissional e do Typeface Design. Autor das obras de referência «Tipografia», «Alfabetos», «LAYOUT - Design editorial» e «Typeface Design».

Este workshop com a duração de um dia é oferecido como complementar ao «Módulo Central», que tem a duração de dois dias (veja página anterior).
Vagas disponíveis na

Primavera 2014

Peça informações!

Quando fizer a sua inscrição por email, por favor indique a data desejada!

Duração: 1 dia, 6 horas

Computadores: Mac ou Windows

Este workshop realiza-se nas instalações do docente em Porto, Portugal.

Custo: 60 Euros por participante.

Inscrições: pheitlinger@gmail.com

Mais informações online:

www.tipografos.net/workshops

Software: Adobe CS5/CS6: InDesign, Photoshop, Illustrator.

Aos participantes é passado um Certificado de Participação.