

pedagogia formal e o ensino de plástica
o exemplo da universidade de franca

alvaro henrique pereira cunha
orientadora: nelyse melro salzedas
unesp 1995

Dedico este trabalho aos meus pais,

pois assim; homenageio meus irmÃos.

E espero, à também meus sobrinhos.

INDICE

APRESENTAÇAO I

INTRODUÇAO 01

I - O Ensino de Artes e Ofícios 28

II - A Noção de Escola Elementar 38

III- A Bauhaus 48

IV - O Vorkus 59

V - Relatórios das Disciplinas:

D.O.M.E. I/ARQ 1 101

PLASTICA I/ARQ 1 113

M.R.B. I/DES. IND. 1 122

F.E.C.A./ED. ART. 1 132

VI - Bibliografia 137

VII- Programas das Disciplinas 144

APRESENTAÇAO

A Associação Cultural e Educacional de Franca, Entidade sem fins lucrativos, declarada de Utilidade Pública (Lei n 2739 de 17/08/81) e de Dependência Administrativa Particular, mantem a Universidade de Franca. A Unifran tem uma estrutura composta por onze departamentos, dos quais vale destacar como pertinentes à pesquisa desenvolvida os Departamentos de Educação, Desenho e Artes e o de Arquitetura e Urbanismo. Os Cursos que foram objeto da pesquisa são : Educação Artística (com uma disciplinas), Desenho Industrial (com uma disciplinas) e Arquitetura e Urbanismo (com duas disciplinas).

De acordo com as Linhas BÁsicas de Ação da UNIFRAN , em suas Metas Prioritárias Para o Quinquênio 1994-1998 de "buscar a integração de todas as atividades acadêmicas da Instituição, conferindo organicidade às ações desenvolvidas pelos diversos

orgãos e setores da Universidade"(1) e de priorizar a pesquisa que "contribuir para o fortalecimento e aprimoramento do ensino de graduação"(2), assim como criar condições de interdisciplinaridade onde "os conteúdos romperão, não com os conteúdos tradicionais, mas com a forma de enfrentá-los e com a forma como serão encarados, contextualizados e sem fragmentação"(3) através do envolvimento de vários departamentos, a pesquisa é efetuada analisando as disciplinas dedicadas ao trabalho manual com objetivos plásticos nos cursos já citados.

Os perfis profissiográficos dos tres cursos envolvidos demonstram graus diferentes de proximidade e envolvimento, mas estabelece uma certa unidade. No perfil do arquiteto urbanista os verbos 'projeta' e 'planeja' definem a essência da profissão, que é caracterizada também por se preocupar com a iluminação, os volumes e a cor, tendo por finalidade a habitação. Por último, estranhamente, o arquiteto somente desenha "objetos, móveis,

---

1- Relatório Final da Comissão de Acompanhamento para a transformação da União das Faculdades Francanas em Universidade de Franca (no que segue abreviado por RFCAUNIFRAN), pg. 45, junho de 1994

2- Idem, pg.46

3- Idem, pg.73

equipamentos industriais e letreiros"([4]). No perfil do desenhista industrial a definição tem por base a palavra inglesa 'designer' que tem por significado tanto o ato de desenhar como o de designar, orientar, projetar uma forma. A sobreposição acontece na medida que o designer "cria e planeja objetos... móveis... máquinas e equipamentos industriais"([5]), e a diferença começa a se estabelecer numa ênfase no caráter industrial dos objetos e na pequena escala destes, e principalmente na consideração dos objetos em função de seu consumo, como produto.

O artista plástico "cria formas reais ou imaginárias"([6]), esta é uma definição sucinta, com o problema do 'ou' que induz a pensar em formas que existem apenas na imaginação (conciência) ou naquelas que existem apenas do outro lado da conciência, no espaço externo, na vida material. Um quadro, independente do que ele representa, é um objeto concreto. A pesquisa pretende subsidiar uma melhor definição dos perfis profissiográficos, assim como apontar para uma maior integração destes cursos através de uma comparação histórica, entre a realidade do ensino de plástica na Unifran e o ensino preliminar

---

[4]- RFCAUNIFRAN, pg.74. É recomendável alterar o perfil do arquiteto urbanista neste tópico, trocando a palavra 'desenha' por 'projeta', não só por um certo concenso mas também pelos motivos que esta dissertação pretende comprovar.

[5]- Idem, PG.76

que havia na Bauhaus (escola existente na Alemanha dos anos vinte).

A principal característica do Vorkus (curso preliminar) da Bauhaus era a possibilidade de um ensino unitário, pelo menos em seu caráter inicial e ao mesmo tempo essencial, das diferentes profissões relacionadas com a arte. A Bauhaus, apesar dos reveses históricos algumas propostas (arte social) e pressupostos (a Gestalt, por exemplo), continua sendo a principal referência no ensino artístico e técnico em todo o mundo. Neste sentido a pesquisa vem de encontro com as Estratégias Básicas para a Pesquisa da Unifran de "criar incentivos para a pesquisa aplicada que se coadunem com as propostas globais da Unifran"(7).

A pesquisa se define como uma pesquisa-meio (vinculada à ação pedagógica institucional) e se situa dentro da concepção **"b"** para a pesquisa na Unifran: "A investigação artística, que é necessária e relevante no contexto da Universidade. A arte como forma de conhecimento resgata, representa e alimenta a vida de uma comunidade, refletindo-a e sobre esta cultura. Concebendo a arte como uma forma de acesso à compreensão de mundo do homem e de seu universo, torna-se relevante considerar sua produção como

---

6- Idem, pg. 77.

7- RFCAUNIFRANI, pg.102

núcleo de cultura e divulgação da vida de uma civilização/comunidade/indivíduo inserido em uma determinada época e refletindo um contexto dado, isto é, sua historicidade."([8])

O que "não significa que o processo de construção deste objeto não possa ser sistematizado. Assim, o saber fazer arte resulta num produto final, que não requer que o artista, mesmo que inscrito num determinado contexto, faça concientemente a sistematização da intenção teórica de sua obra (leitura da obra). Esta leitura seria o **saber conceituar.** O processo conceitual propicia a reflexão sobre a ação artística, viabilizando rever a qualidade técnica e a significação da obra"([9]).

Em relação aos eixos norteadores que indicam as linhas de ação para as pesquisa na Unifran, a pesquisa se situa no Eixo IV - Problemática Urbana, Educação, Artes e Saúde dentro do Núcleo Temático do Ensino e Desenvolvimento Humano. No Plano de Ação Departamental de Arquitetura e Urbanismo a pesquisa , em relação ao ensino, responde aos tópicos **1.1-** "diagnóstico das atividades de graduação"; **1.4-** "avaliação do exercício da profissão" e "atualização curricular" e **1.6-** "implantação do

---

[8]- Idem, pg.103

[9]- Idem, pg.103

curso de especialização em Teoria e Projeto". Em relação à pesquisa, responde aos tópicos **2.1-** "Treinamento de recursos humanos para a pesquisa, através de debates intra-departamental ...oferecimento de cursos de metodologia científica aplicada à Arquitetura" e ao **2.2-** "Articulação com os demais departamentos da Unifran para a execução de programas integrados de pesquisa, viabilizando os núcleos temáticos". Em relação à extensão responde ao tópico **3.5-** "Cursos de Extensão"(**10**).

No Plano de Ação do Departamento de Desenho e Artes, no que se refere ao ensino, os tópicos **1.1-** "Acompanhamento e Avaliação permanente das disciplinas oferecidas pelo Departamento" e **1.6-** "Estudo da oferta do curso de Especialização "

10- RFCOUNIFRANI, Anexo 01 - Plano de Ação Departamental 1994/1998.

O PAPEL DA ARQUITETURA NA ESTÉTICA

1 As duas principais teorias que influenciaram a arte e a arquitetura em particular, na passagem do século XIX ao XX, foram a **Einfuhlüng** e a **Sichtbarkeit**, traduzidos por Renato De Fusco como Pura Visibilidade. O conceito de Einfuhlüng, entendido como "simpatia simbólica " ou **empatia**, foi criado por Robert Vischer na tentativa de explicar a contemplação estética da natureza, "essa percepção de **natureza animada**, e animada de algo de semelhante ao nosso sentir humano e, mais ainda com ele se unindo"(1). Uma relação análoga seria seguidamente estabelecida entre indivíduo e o objeto artístico, tornado expressivo porque para ele transpusemos um nosso sentimento vital.

2 O que importa notar sobre essa concepção dualista é que, apesar de suas variações históricas, ela vai tornar-se um modo de entender a arte de um ponto de vista psicológico. A partir dessa idéia de " ressonância " necessária vai se construir um conceito hedonista de arte, associando belo aos diversos graus de prazer. Renunciando ao caráter objetivo da arte, cria-se uma estética relativa onde o **belo varia** de indivíduo para indivíduo e de uma época para outra em função de mudanças práticas e culturais. " O valor estético não é mais uma propriedade objetiva, como para os racionalistas, nem uma simples reação subjetiva, como para os empiristas, mas uma ação subjetiva que empresta a sua emoção ao processo de constituição dos objetos "(2).

3 Para a arquitetura, terão bastante influência as idéias de um destes filósofos - Lipps. Segundo ele " o objeto de simpatia é o nosso "eu" objetivado (...) simpatia não é o modo, é a própria fruição estética "(3), e formula uma estética espacial

---

1- B. Croce, ROBERT VISCHER E LA CONTEMPLAZIONE DELLA NATURA. In De Fusco, A IDEIA DE ARQUITETURA, pg.47 (no que segue abreviado IA). Grifos meus

2- G. Morpurgo-Tagliabue, L"ESTHETIQUE CONTEMPORAINE, UNA ENQUENTE. In De Fusco, IA, pg.49.

3- Th. Lipps, ASTHETIK: PSICHOLOGIE DES SCHONEN UND DER KUNST. In De Fusco, IA, pg.49.

(Raumästhetik) onde as formas arquitetônicas e geométricas têm uma **atividade mecânica potencial** que estimula reflexos psicológicos análogos no observador, que imita inconscientemente os modos e os sentidos dessas formas. O que permitiria a **leitura semântica da arquitetura**, através da determinação de uma série de **símbolos geométricos.** Esta estética psicológica, ligada às atitudes fisiopsicológicas do observador, partirá para considerações empíricas no sentido de demonstrar, por exemplo, por que as pessoas preferem a pedra rugosa à lisa, ou as formas geométricas às irregulares, etc.

4 O trabalho de maior peso metodológico foi o de Heinrich Wolfflin, nos CONCEITOS FUNDAMENTAIS DA HISTÓRIA DA ARTE, onde estabelece uma estrutura lógica , baseada em oposições binárias (Linear/Pictórico, Plano/Profundidade, Forma fechada/Forma aberta, Pluralidade/Unidade e Clareza/Obscuridade) que permitiria uma "gramática" da visão e explicaria o estilo como a "construção coerente de elementos formais"(4)

5 Com **Wolfflin** esta interpretação, na arquitetura, vai basear-se essencialmente nos aspectos antropomórficos e nas relações proporcionais da arquitetura com a medida do homem - a experiência corpórea determina as leis da arquitetura. " O bem estar orgânico como a vitória da plástica interior sobre a matéria inerte. "[3] Por exemplo, quando vemos uma Pedra, vemos os sentimentos que nos vem do corpo; os sentimentos de peso e equilíbrio.

6 Esta integração do **pensamento experimental** e do **idealismo**, feito pelo pensamento estético, no final do século passado, tem a sua expressão na arquitetura do **Art Nouveau** - a confusa coexistência de arte e técnica, do velho e novo mundo que faz com que este seja o último dos estilos figurativos. Aqui a Einfuhlung vai aparecer no conceito de **Van de Velde** " a linha é uma força "(5)- **uma linha orgânica** de acordo com as reações fisiopsicológicas conferidas pela semântica da Einfuhlung. Esta interpretação dinamográfica tem como base: os ventos, as águas, o fogo, justamente "objetos" sem consistência, pois assim não haveria imitação mas uma similitude com as forças da natureza.

4- O. Calabrese, A LINGUAGEM DA ARTE, pg.23

5- H. Van de Velde, LA LINEA E UNA FORZA. In De Fusco, IA, pg.52

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

7 Por exemplo, a linha do movimento é a linha ondulada, pois é a resultante das várias posições assumidas pela mão ao lançar uma pedra. Ou seja, uma relação de simpatia simbólica e gestual entre a forma e aquele que a origina ou frui. A Einfuhlung funciona como filtro para inspiração naturista, construindo assim um conceito de forma orgânica distinto do de forma natural.

8 O lugar comum de ver o **Art Nouveau** como uma tentativa de absorção de engenharia pela arte ou um outro, tecno-evolucionista segundo o qual o ferro seria sua razão de ser. Provém do fato que o **ferro** contém em si características lineares, valores de equilíbrio e tensão, que serão desenvolvidos pela escola belga (com a "ossatura estrutural gótica em mente"). Um argumento contra o lugar comum está no fato de que em muitos edifícios não há uma justificação estática. Muitas vezes eles aparecem para sublinhar uma opção arquitetônica através de um "signo", substituindo as molduras pela sobreposição de pequenas pedras de cantaria, por grandes elementos lineares. pré-fabricados, independentes de cada obra.

9 O que não gera uma arquitetura impessoal, nem assume características de automatismo mecânico. " A linha ", escreve **Van de Velde**, " retira sua força da energia daquele que a traçou ". A arquitetura assume uma individualidade de acordo com a concepção de vida (intimidade) burguesa. As linhas envolvem não só o edifício como os objetos de uso. A decoração funcional é entendida como completa adesão às exigências técnicas, psicológicas e estéticas. Para Van de Velde o ornamento tem a função de "estruturar" a forma e não decorá-la. Pode-se entender, portanto, o Art Nouveau como uma tentativa de tornar mais orgânica as novas estruturas edificadas e adequadas às novas instâncias sociais e às novas formas de produção social.

10 Tal como a empatia é associada ao **Art Nouveau**, também a teoria da pura visualidade é considerada o suporte teórico do cubismo, da arte abstrata e da arquitetura racional. Foi já observado que elas, não obstante as diferenças, se atraem e se completam.

11 **Worringer** continua a teoria da Einfuhlung, mas a associa à **Abstração**, por ele considerada como uma experiência histórica regressiva. Para ele existiria, no homem, uma tendência psicológica que o empurraria para **o orgânico** (nele determinando uma relação de simpatia com o belo da natureza), à qual

se oporia uma exigência de **perfeição matemática** (a objetividade das formas regulares, a abstração). Estes impulsos estariam ligados a fases evolutivas da história humana. A abstração encontrar-se-ia no homem primitivo onde " a vontade artística não surgirá de uma fruição direta proveniente da percepção sensível do objeto, ela surge precisamente com o objetivo de **dominar o tormento da percepção** e de obter imagens conceptuais em vez das causais imagens da percepção."(6)

12 No outro extremo estaria a idéia de um Organicismo Vital, encontrado na arte clássica , onde o indivíduo se tornou capaz de controlar a arbitrariedade do mundo fenomênico ao ponto de interpretar essa realidade com o próprio sentimento, a ponto de a apreciar e com ela se identificar. O formalismo de Worringer tem, portanto, uma origem psicológica e não gnoseológica. É importante destacar a consideração de Worringer sobre a arte oriental, que, originariamente, também é uma resposta à natureza hostil,mas aqui o " primitivismo se tornou cultura "(7), e assume o caráter de tradição e não mais uma evasão como nas outras manifestações primitivas. Atribuindo, assim, novos significados (psicológicos) aos produtos chineses e japoneses que naquele momento se difundiam pela Europa, e que os demais consideravam mera decoração.

13 Para **Hegel** a arte é uma formação tão bem determinada, que se perecer, nada poderá substituí-la. O desenvolvimento de uma cultura reflexiva frustaria uma superação das Belas Artes (que seria o ponto máximo na história da arte), pela impossibilidade da obra gerar no observador um prazer puro, ou de ser contemplada. "A tarefa da 'bela aparência' artística, segundo ele, é libertar-nos da aparência sensorial, impura e grosseira. No quadro de um mestre holandês, não é a exata reprodução dos objetos que nos agrada: é que 'a magia da cor e da iluminação' transfigura as pobres coisas naturais que são representadas; é que as cenas prosaicas de quermesses e bebedeiras são metaforseadas num 'domingo da vida'; é que a 'bela aparência' torna fascinante o que, na vida nos deixava indiferentes. Assim, a representação artística é, à sua maneira, uma negação sorrateira do sensível: ante nossos olhos, o sensível torna-se aquilo que ele não é. Mas, é claro, é sempre *ante nossos*

6- W. Worringer, FORMPROBLEME DER GOTHIC. In De Fusco, IA, pg.61

7- Idem

olhos que se efetua esta transmutação; é sempre *no sensível* que a arte critica o sensível"([8]), e é esta tanto sua essência, como sua limitação.

14 Portanto, "o signo deste declínio é o estreitamento progressivo do **suporte sensível** da obra de arte. A arte moderna continua, sem dúvida, a ser uma figuração sensível, mas esta figuração precisa cada vez menos de matéria; torna-se mais e mais ascética... *a pintura*, que se liberta da 'matéria espacial de tres dimensões' e se contenta com 'a aparência criada pelas cores'; *a música*, que se liberta de todo suporte material permanente e se contenta com uma 'matéria vibrante' e efêmera; *a poesia*, finalmente, que reduz a sonoridade à palavra articulada. Com ela, diz Hegel, alcançamos o limite da arte, - o ponto além do qual a obra já não se dirige aos sentidos, mas ao espírito"([9])

15 **Nietzsche** também percebe a mutação da arte através de sua intelectualização, nossos sentidos ,agora , indagam "o que isso *significa*, e não mais o que isso *é* ...Disso tudo , o que decorre? Quanto mais o olho e o ouvido se prestam ao pensamento, mais se aproximam do limite em que termina a sensualidade: a alegria se retira do cérebro...., o símbolo toma cada vez mais o lugar da coisa... e por esta via, chegamos à barbárie, tão seguramente quanto por qualquer outra"([10])

16 Hegel defende uma certa concepção de arte; aquela cujas obras se propõem como coisas independentes que nos confrontam. "Quando Hegel vê como um defeito da música o fato de ela dirigir-se a um receptor e não a um espectador, leva-nos, hoje, a perguntar se não há uma pintura que se aproximaria da música. É interessante notar que essa comparação, que Hegel teria julgado absurdo, vai se formando espontaneamente nos escritos de Delacroix e Baudelaire ...em Gauguin que fala do 'significado musical da cor', em, Kandinsky. Mais do que uma metáfora, isso é o sinal duma guinada na concepção que o pintor se fez da 'obra de arte', e, simultaneamente, do imaginário ...Contemplamos as Idéias; interpretamos as imagens, é por isso que as olhamos tão pouco. E também por isso que nada me parece mais constestável do que opor a 'civilização da imagem' à do intelecto. Seria melhor dizer que a prática das imagens (cinematográficas ou televisivas) nos força a um exercício intelectual de outro

---

[8]- G. Lebrun, A MUTAÇAO DA OBRA DE ARTE. In CADERNO DE TEXTOS 4, Funarte, 1983, pg.25, grifos meus.

[9]- Idem

[10]- Idem, pg.26

tipo, a uma compreensão mais concisa, a uma leitura mais rápida e, talvez, a um melhor domínio do alusivo"([11])

17 Um exemplo a meio caminho da Einfuhlung e a Sichtbarkeit([12]), é o arquiteto **Frank L. Wright** com sua ênfase na horizontalidade, " a linha horizontal é a linha doméstica ", a verticalidade dos elementos nos nós focais, ou as suas "pesadas" coberturas. A obra de Wright tem uma funcionalidade tão ampla que inclui precisamente a componente psicológica, na sua idéia de interdependência entre arquitetura, natureza e quem a utiliza.

18 O pensamento de **Schamarsow** liga-se também às duas teorias, constituindo um típico exemplo de interpenetração do campo psicológico e do especulativo metafísico. A arte é para ele um acordo, um entendimento do homem com o mundo. O fato do homem se reconhecer nos objetos teria permitido os princípios que a antiguidade havia considerado como valores ontológicos - a simetria, a proporção, o ritmo. No caso da arquitetura, existiria um entendimento criativo entre o homem e todo o ambiente espacial circundante (modelado segundo um padrão humano corpóreo e espiritual); daí a definição de arquitetura como arte do espaço ou **Raumgestaltung.** Ao contrário dos positivistas, considera o espaço numa concepção natural e numa concepção estética.

19 O **espaço estético** é tridimensional e incluiria o tempo e o ritmo, e não só, pois indicaria também a direção do progressivo fazer arquitetônico de quem cria um edifício, que depois seria revivido em simpatia simbólica por aqueles que o utilizassem. Tendo em consideração a tendência inata no homem para ir em frente, para se desenvolver espacialmente, Schmarsow interpreta a arquitetura do interior para o exterior, um interior onde são expressas mais diretamente as formas orgânicas e as relações funcionais do edifício. " Este deslocar do interior para o exterior ", observa Nico Fasola, " implica também a idéia ... de que a beleza não teria podido ter surgido sem um sistema de finalidades humanas, o que resolve a ligação existente entre

---

[11]- Idem, pg.28

[12]- Argan, WALTER GROPIUS E A BAUHAUS, pg. 25.
"...correspondência exacta e calculada da coisa à função, da forma ao uso"

utilidade e experiência estética que colocara outros teóricos em becos sem saída"([13]).

20 A origem da teoria **puro visualista** está em Fiedler, e estava relacionada em geral à arte do passado (classicismo historicista). Somente trinta anos após a Kunsttheorie de Fiedler ser defendida, que suas possibilidades serão desenvolvidas (graças sobretudo a Riegl) e os movimentos de vanguarda encontrarão nela já definidos teoricamente muitos dos princípios que intuitivamente se iam difundindo.

21 A vanguarda, termo de origem militar (setor que precede o corpo principal e rompe as defesas, como se estivesse no futuro), da sociedade na passagem do século XIX ao século XX é a industrialização. Na arte o primeiro artista a assumir a condição de vanguarda é Baudelaire ao captar as **novas condições da experiência** na sociedade industrial. A primeira caraterística que podemos notar em Baudelaire é aquilo que Walter Benjamin chamou de "público ...mais frio" que "preferem os prazeres sensíveis e conhecem bem o ***spleen*** que anula o interesse e a receptividade"([14]). Aquilo que outros autores chamarão de vida bitolada e desnaturalizada das massas.

22 No texto SOBRE ALGUNS TEMAS EM BAUDELAIRE esta progressiva atrofia da experiência vai ser perseguida através das oposições como a de Bergson, entre vida ativa e vida contemplativa particular ou como Proust entre memória involuntária e 'vivência'. A experiência perde seu caráter imediato e assume um caráter interior pela memória. A oposição entre o odor e o olhar (enquanto representação visual) é esclarecedora desse caráter inefável que a experiência assume na modernidade. Além disso o sujeito perde o domínio pleno da experiência que agora é em grande parte involuntária, pois "os interesses interiores do homem já não têm por natureza esse caráter irremediavelmente privado"([15]) característico da contemplação, devido ao impacto dos novos processos de vida que provocam um 'endurecimento' da percepção enquanto vida ativa, pois assinala os

---

[13]- G. Nico Fasola, RAGIONAMENTI SULLARCHITETTURA. In De Fusco, IA, pg.69

[14]- Benjamin, SOBRE ALGUNS TEMAS EM BAUDELAIRE. In OS PENSADORES, pg.29.

[15]- Idem, pg.31

acontecimentos "às custas da integridade de seu conteúdo"(16).

23 Exemplar disso é o **Jornal** que tem por objetivo "excluir rigorosamente os acontecimentos do contexto em que poderiam afetar a experiência do leitor. Os princípios da informação jornalística (novidade, brevidade, inteligibilidade, e, sobretudo falta de qualquer conexão entre uma notícia e outra) contribuem para esse resultado tanto quanto a diagramação e a forma linguística"(17). Segundo Benjamin "há uma espécie de concorrência histórica entre as várias formas de comunicação. Na substituição da mais antiga relação pela informação, da informação pela "sensação", reflete-se a progressiva atrofia da experiência. Todas essas formas se afastam por sua vez da narração, que é uma das mais antigas formas de comunicação. Esta não visa, como a informação, comunicar o puro em-si do acontecimento, mas o faz penetrar na vida do relator, para oferecê-lo aos ouvintes como experiência. Assim aí se imprime o sinal do narrador, **como o da mão do oleiro no vaso de argila**"(18)

24 Michel Foucault em seu livro VIGIAR E PUNIR comenta como a experiência do corpo, ou melhor com o corpo, é fundamental para o desenvolvimento da sociedade industrial, ajudando a defender a idéia de que a essência da sociedade capitalista está em sua organização social (da força de trabalho) e não tanto no maquinário que concentra mais capital. O soldado no século XVIII é 'fabricado' a partir do camponês, que é entendido como uma massa informe. A idéia de um homem-máquina não só como redução materialista da alma, mas como teoria geral do adestramento. O controle se exercendo não mais pelos elementos significativos do comportamento ,mas pela economia dos movimentos. Mais sobre as forças do que sobre os sinais; "o corpo singular torna-se um elemento ...o homem da tropa é antes de tudo um fragmento de espaço móvel ...a relação é de **sinalização** ... cuja eficiência repousa na brevidade e clareza"(17).

25 Não é difícil ver na explanação de Foucault (independente de uma consideração mais profunda) que essa "arte do corpo humano", enquante anatomia política do detalhe, tem várias correspondências com as vanguardas

---

16- Idem

17- Benjamin, SOBRE ALGUNS TEMAS EM BAUDELAIRE. In OS PENSADORES, pg.31

18- Idem, grifos meus

17- Foucault, VIGIAR E PUNIR, pg.148 e seguintes

construtivas : o cotidiano como porta de entrada do poder, a funcionalidade 'natural' do corpo humano em correlação com o objeto (a ergonomia), os elementos intercambiáveis, o 'elementar' e não mais o 'exemplar', o objeto disciplinar como didático (como aparelho de adicionar e capitalizar tempo).

26 A natureza da experiência enquanto processos básicos da **percepção** é um problema da filosofia da percepção bastante explorado no início do século; vide por exemplo a importância das atitudes fisiopsicológicas do observador nas teorias estéticas e na arte a partir do Impressionismo. Benjamin ao comentar um conto de Hoffmann, *A Janela de Canto do Primo*, onde munido de "um binóculo" que "lhe permite isolar pequenas cenas típicas" o primo afirma iniciar o seu visitante "nos princípios da arte de olhar"(20), no prazer do variado jogo das cores. "A técnica da pintura impressionista, que extrai a imagem do caos das manchas de cor, seria portanto um reflexo de experiências que se tornaram familiares ao olho do habitante de uma grande cidade. Um quadro como a *Cathedrale de Chartres* de Monet, que é algo parecido com um formigueiro de pedras, poderia ilustrar essa hipótese"(21)

27 A experiência estética não seria como na experiência real, pois naquela o que estaria em jogo é o prazer que ela gera. A distinção entre prazeres sensuais e os que têm sido tradicionalmente descritos como 'estéticos', baseia-se em que estes não são imediatos, mas dependentes do pensamento. A força do **odor**, do **paladar** e do **som** , vem justamente do fato que nestes sentidos não é necessário uma contemplação de seu objeto, além de ter a característica de tanto o objeto, quanto o desejo, serem simultaneamente consumidos. Já na obra visual exige-se uma atenção ao objeto, que tem uma consistência para si (é uma 'coisa') e impõe uma relação de espetáculo. Esta é a base da antiga distinção entre artes representativas (pintura e escultura) e artes abstratas (música e arquitetura).

28 Esta separação baseia-se na "distinção filosófica entre relações **'externas e 'internas'**. Especificamente, devemos distinguir as relações casuais entre prazer e pensamento, das que são intrínsicas ou essenciais. Um pensamento pode extinguir meu prazer no que como ou bebo; contudo, não tenho que estar a pensar no que como ou bebo, para experimentar o prazer; neste caso devemos dizer que a

---

20- Benjamin, PENSADORES, pg.42

21- Idem

relação entre prazer e pensamento é 'externa'"(22). No caso da arquitetura, por exemplo, um ato de atenção, uma apreensão intelectual do objeto é uma parte necessária do prazer, e portanto a relação com o pensamento é interna. Qualquer mudança no pensamento leva a uma redescrição do prazer, pois muda o objeto de prazer. O agrado de uma fachada de um edifício pode ser alterado pala constatação de que é fictícia, falsa.

29 O problema reside em "separar 'pensamento' ou 'concepção'", envolvidos na compreensão estética, da experiência que o acompanha ou o incorpora. Não é tanto pensar um objeto de certa maneira, é antes vê-lo dessa maneira. A interpretação é inseparável do aspecto que o objeto tem, do que significa e do que faz; "na percepção, a experiência e a interpretação (ou o preceito e o conceito) são inseparáveis", envolvendo uma compreensão prática não redutível à ação racional, pois envolve valores de conduta. "Para dizer como é minha experiência, tenho que dizer como me parece o mundo. E isso é usar um conceito de um mundo objetivo"(23). Esta aproximação entre apreciação estética e razão prática é desenvolvida desde Kant, quando este se ocupa do pensamento teleológico : "a capacidade geral de ver e compreender os *fins* das coisas, como posso ver o voo nas asas de um pássaro"(24).

30 A relação entre experiência e o conceito é caracterizada de forma íntima por Kant, a **imaginação** é a faculdade na qual a sensação e o conceito estão unidos. A diferença entre a imaginação estética e a imaginação na percepção normal é que esta última está limitada por regras de compreensão, enquanto que a outra é 'livre'. E através da imaginação juntamos "os dados dispersos dos sentidos numa imagem padrão do mundo. Ela dá-nos as nossas crenças sobre o passado e o futuro e a consciência do que é possível sem o qual não pode haver conhecimento do que é"(25)."A idéia é que só posso saber se isto que está diante de mim é uma mesa real e substancial, se souber também como *seria* a minha experiência se eu avançasse para ela, me afastasse dela, me encostasse a ela, etc. Assim, a idéia de um objeto é já uma

---

22- Scruton, ESTÉTICA DA ARQUITETURA, pg.79

23- Idem, pg.80

24- Idem, pg.259

25- Idem, pg.81

idéia de *possibilidades* sistemáticas"(26). A imaginação, portanto, exerce a mesma capacidade, tanto na percepção vulgar quanto na experiência estética.

31 Diferente dessa teoria "geral" da imaginação, há uma outra "associada a Sartre e Wittgenstein, de acordo com a qual a imaginação só esta manifesta em certas formas especiais de percepção, imagens e pensamento. Por exemplo, é um ato de imaginação ver um rosto num quadro (desde que implique ver o que se sabe que não está lá), enquanto não é (como regra) um acto imaginativo ver um rosto em algo que se sabe *ser* um rosto. Nesta perspectiva também, a memória, embora envolva imagens, não é um exercício de imaginação, pois não inclui o elemento especial de pensamento criativo, que é o único a merecer esse nome"(27).

32 Walter Benjamin, cita a descrição da percepção como aurática no **sonho** de Valéry. "Quando digo: vejo esta coisa, não ponho uma equação entre mim mesmo e a coisa ...no sonho, porém, subsiste uma equação. As coisas que eu vejo me vêem como eu as vejo"(28)

33 Se ignorarmos a idéia de introspeccção enquanto um processo de construção a partir de aparências fragmentárias ou como um processo que começa com dois ítens e os combina formando um terceiro, "a caracerística principal da imagem, aquela que determina a sua natureza como ato mental, é a relação com o objeto. A imagem pode-se dizer é totalmente transparente"(29).

34 Pode-se distinguir a percepção imaginativa da literal através da fenomenologia, que "é considerada como sendo análoga, embora distinta, da introspecção. É análoga à introspecção por ser um método onde o sujeito determina a natureza de *seus* pensamentos e experiências. Mas é diferente por registrar não as verdades acidentais sobre a aparência, mas as verdades essenciais. É suposto a fenomenologia dar-nos a essência de um estado mental e não as suas relações externas"(30). "Na análise fenomenológica, o "eu" está posicionado", é uma descrição de processos que podem existir na ausência de um "*ego*" ...a percepção não requer um "*ego* ", no sentido implicado no uso do "eu", pois há percepção que

---

26- Idem, pg.268

27- Idem, pg.81

28- Valéry, in Benjamin, PENSADORES, pg.53

29- Scruton, ESTETICA DA ARQUITETURA, pg.83

30- Idem

não é autoconsciente. O ego é uma construção social elaborada e o conhecimento de mim mesmo como "eu" é um corolário de minhas relações com os outros"([31]).

35 Para encontrar a "essência" dos nossos estados mentais, temos que olhar não para dentro, mas para fora , para a sua expressão em atividade e em linguagem, para as práticas publicamente reconhecíveis em que tomam vida . Só o que é publicamente acessível, pode ser publicamente descrito e apenas o que é publicamente acessível é importante. Nesse quadro pode-se perceber a importância que arquitetura, enquanto objeto público, vai ter na arte. A obra de arquitetura impõe-se e suprime de cada membro do público a livre escolha de saber se deve observa-la ou ignora-la. Não há um verdadeiro sentido de que o arquiteto crie seu público; o arquiteto pode mudar o gosto do público, mas só o pode fazer se dirigindo para todo o público, emerge assim a necessidade de uma ação didática.

36 A experiência imaginativa possibilita vermos um edifício em termos de um conceito que se sabe de antemão não se aplicar a ele, vemo-lo como sabemos que ele não é. O ato de atenção imaginativa é caraterizado por uma ausência do desejo de descobrir, já a percecpção literal visa a crença, ao desejo de descobrir. Há concepções de objetos que não estão ligados aos significados literais, explorados pela percepção comum. O arquiteto, ao projetar, deve ter uma compreensão intuitiva não só do "problema", mas também da "solução". Um conhecimento do fim de sua atividade (o que implica em uma **moral**) e não apenas dos meios necessários (a diferença entre arquitetura e construção).

37 A imaginação se diferencia da lógica e da ciência porque sua finalidade não é o conhecimento abstrato, e sim um conhecimento indissoluvelmente ligado ao fazer, portanto, à técnica. A arquitetura não se adequaria, portanto, na distinção romântica entre arte e ofício: "parece bastante razoável distinguir a atitude do **artífice** - que pretende um determinado resultado e faz o que pode para o conseguir - da do **artista**, que só sabe o que está a fazer, por assim dizer, quando está feito". A arquitetura escapa a esta distinção "não porque a arquitetura seja uma *mistura* de arte e ofício (pois, como reconheceu Collingwood, isto é verdade para toda atividade artística), mas porque a arquitetura representa uma *síntese* quase indescritível dos dois"([32])

---

[31]- Idem, pg.84

[32]- Scruton, ESTETICA DA ARQUITETURA, pg.16

38 O primeiro contributo de Fiedler é a renovada relação arte-natureza, que nasce da consideração da **arte como um problema de conhecimento**, entendido em sentido Kantiano como uma tomada de consciência das sensações que o espírito deu forma. Sem este ato formativo não podemos conhecer a realidade e a própria natureza não pode ter uma existência independente da nossa consciência cognitiva, ao lado do conhecimento racional da realidade. "A arte", observa Fiedler, " não elabora formas pré-existentes à própria atividade e delas independentes : princípio e fim de sua atividade é a criação de formas que apenas por seu intermédio atingem a existência"(33). A arte não reproduz a realidade, mas constitui uma realidade, não significa um ser, é um ser. Negar o naturalismo tem o efeito de condenar toda historiografia precedente, todas as teorias do estilo e todos os pontos que o ecletismo propunha para uma renovação da arquitetura oitocentista.

39 Intimamente ligado ao conceito de arte como ato de conhecimento original está **o conceito de autonomia artística** ; " Esta forma, que é também conteúdo, não se exprime senão a si mesma ; tudo o mais que ela exprima, na sua qualidade de linguagem ilustrativa, jaz para lá das fronteiras da arte "(34). Um processo criativo, que contém em si mesmo a própria lei universal, é para este autor a arquitetura - onde a forma não é um dado anterior que se deve imprimir à matéria (o informe, a exigência prática), mas um fator que não tem outra existência a não ser na matéria, aí exprimindo a sua exigência prática originária. Tal aproximação não significa, necessariamente, uma concessão ao determinismo tecnicista. O juízo de Fiedler tem que ser entendido como uma tendência para reportar à forma todos os componentes do fenômeno artístico. Tal como a pintura e a escultura têm a finalidade de dar forma através da percepção naturalista, assim a arquitetura tem a tarefa de ordenar e dar forma à função, a exigência prática.

40 No ensaio de Walter Benjamin, A OBRA DE ARTE NA EPOCA DE SUAS TECNICAS DE REPRODUÇAO, a obra de arte perde

---

33- Fiedler, in De Fusco, A IDEIA DE ARQUITETURA, pg.78

34- Idem

sua ***aura***[35], seu *hic et nunc* : "a unidade de sua presença no próprio local onde se encontra"[36], ou seja a arte começa a se desligar de sua função originária (religiosa) abandonando os edifícios religiosos e por fim o Museu (última fronteira com o mundo cotidiano). Com o fim da época da veneração (sublimidade), a obra perde sua autenticidade e seu poder de testemunho histórico, pela ação da reprodução, laicizando a obra de arte. Da obra de arte, depois de subtraída ao culto (a Beleza Clássica, por exemplo) sobraria apenas um 'prazer puro'; simples objeto de consumo estético.

41 O aspecto essencial da obra, agora, seria o fato de que é uma realidade a exibir e com o progresso técnico, a divulgar. O que pode dar a impressão de que nessa época "'materialista' e 'tecnicista', só poderia eclodir uma **arte de diversão**"[37]. No entanto, Benjamin nos previne, pois se na obra "hoje a preponderância absoluta do seu valor de exibição confere-lhe funções inteiramente novas, entre as quais aquela de que temos consciência - a função artística - poderia aparecer como acessória"[38], evocando "a velha recriminação: as massas procuram a diversão, mas a arte exige a concentração", no entanto "aquela que se concentra, diante de uma obra de arte, mergulha dentro dela, penetra-a como aquele pintor chinês cuja lenda narra haver-se perdido dentro da paisagem que acabara de pintar. Pelo contrário, no caso da diversão, é a obra de arte que penetra na massa. Nada de mais significativo com relação a isso do que um edifício. Em todos os tempos, a arquitetura nos apresentou modelos de obra de arte que só são acolhidos pela diversão coletiva. As leis de tal acolhida são mais ricas em ensinamentos"[39].

42 **Argan** afirma que: "se a forma é o produto de um fazer, só a experiência do fazer artístico nos fornece os esquemas dentro dos quais contornamos e definimos, tomando

---

35- "a única aparição de uma realidade longínqua, por mais próxima que ela esteja". Benjamin, OBRA DE ARTE NA EPOCA DE SUAS TECNICAS D E REPRODUÇAO. In PENSADORES, pg.10

36- Benjamin, A OBRA DE ARTE NA EPOCA DE SUAS TECNICAS DE RERRODUÇAO. In PENSADORES, pg.7

37- G. Lebrun, A MUTAÇAO DA OBRA DE ARTE, In CADERNO DE TEXTOS, pg.23

38- Benjamin, A OBRA DE ARTE NA EPOCA DE SUA REPRODUÇAO TECNICA. In PENSADORES, pg.12

39- Idem, pg.26

consciência delas e fixando-as em sensações precisas, as impressões infinitas e fluidas que nos vêm do mundo exterior: esquemas formais (linha, volume e plano, cor, etc.) são extraídos da arte, e não da natureza"(40)

43 O caráter cognoscitivo e autônomo da arte está associado à função produtiva e a qualidade identificada com o grau de clareza expressiva. Este conhecimento do processo de produção, (esta íntima necessidade de dar forma - ideal clássico de clareza), encontra em **Cézanne** uma correspondência. " Cézanne ", escreve Argan, " não aceita como autêntica nem mesmo a impressão, favorecendo a pura sensação, que quase não atinge sequer a esfera da noção, não tendo uma relação de classe com o objeto, existindo apenas em termos formais e de cor através das quais se substitui à consciência e se exprime sobre a tela : é já a intuição de um processo pictórico que não se sobrepõe à sensação (que, de fato, só na consciência começa a existir, caracterizada pela forma e a cor), mas que a produz"(41). A correspondência de Cézanne com a Sichtbarkeit é importante, pois relaciona à estética Fiedleriana todas as tendências geométricas construtivas.

44 Nesta teoria do olhar artístico (puravisibilidade) o "mundo sensível não se exprime através dos símbolos da linguagem, que são adequados aos conceitos e, portanto, esquemáticos por sua própria natureza. O mundo sensível se exprime, ao contrário, pela representação visual, na qual o artista não se abandona passivamente à natureza, mas se esforça por apropriar-se dela, traduzindo-a em uma expressão. Como afirma Fiedler: o artista não se distingue por uma capacidade visual particular, pelo fato de ser capaz de ver mais ou menos intensamente, ou de possuir em seus olhos um dom especial de seleção, de síntese, de transfiguração, de nobilitação, de clarificação, de maneira a destacar em sua produções sobretudo as conquistas do olhar; distingui-se ,antes , pelo fato de a faculdade peculiar de sua natureza coloca-lo em posição de passar imediatamente da percepção visual para a expressão visual; sua relação com a natureza não é uma relação visual, mas uma relação de expressão"(42)

40- Argan, WALTER GROPIUS E A BAUHAUS, pg.22

41- Argan, STUDI E NOTE. In De Fusco, IA, pg.80

42- Calabrese, A LINGUAGEM DA ARTE, pg.22

45 Os termos " objetivação ", " necessidade ", " clareza ", " função produtiva " serão aplicados à cultura arquitetônica, fazendo com que a **Sachtbarkeit** - enquanto atitude formadora e ordenadora de uma realidade artística clara e objetiva, se relaciona com **Sachlinchkeit** - enquanto " objetividade e concreção, correspondência exata e calculada entre a coisa e a função, entre a forma e o uso "[43], e influencie a tendência proto-racionalista mais identificada com a produção industrial : a Werkbund.

46 Uma das características mais peculiares da teoria de Fiedler é a distinção entre o **belo** e a arte. Citando Kant, argumenta que o agrado ou desagrado não depende de nenhuma lei de validade universal, já o julgamento artístico faz referência a determinados cânones, pois não vem do gosto mas do intelecto. Isso num momento em que o belo é entendido como prazer pela estética psicológica. Uma obra de arte pode desagradar e assim mesmo ter importância. São definidos assim dois dos princípios fundamentais da produção e apreciação da obra moderna: que o valor de uma obra é independente e sua beleza (extra-artística), e a artística não é absoluta nem eterna mas um avanço do pensamento dogmático, e que a compreensão e o julgamento de uma obra pressupõe uma experiência cultural correspondente. Arte portanto como uma linguagem a serviço do conhecimento.

47 Um outro ponto de concordância entre a teoria de Fiedler e o moderno pensamento arquitetônico encontra-se na **relação arte e ciência.** Desde o Renascimento que "estamos diante duma nova relação entre aparência e coisa, porque agora não podemos mais pensar uma coisa fundamental além da aparência, como se esta fosse apenas imitação da coisa, devemos ainda considerar o sistema de projeções que leva a aparência à sua essência. O artista não é tão-só quem representa a coisa mas também aquele que representa revelando seu sistema de projeções ....Sem esta representação, ou melhor, sem a ordem das razões, não é mais possível perceber a vinculaçaão entre a idéia e o ideado. Não é de se estranhar que então a pintura se ponha como ciência"[44].

---

[43]- Argan, WALTER GROPIUS E A BAUHAUS, pg.25

[44]- J. A. Giannotti, A NOVA TEORIA DA REPRESENTAÇAO. In DERNO DE TEXTOS, pg.63

48 Fiedler reforçará esta 'perspectiva' da arte: "...E preciso atribuir à arte um significado no seio do moderno quadro de trabalho espiritual".[45] Não se trata de reduzir o mundo da arte ao da ciência, nem de deslocar esta para um plano filosófico, mas reconhecer que a ciência e a arte são os dois planos basilares da espiritualidade, onde o espírito, como observa Banfi, " não é um ímpeto romântico (...) mas uma construção segundo leis e formas, harmonia e equilíbrio, elevação da consciência intuitiva de um estágio obscuro e confuso para uma forma de clareza e de determinação concreta ". [46]

49 A consideração paritária entre arte e ciência (se bem que com planos diferentes de representação e conceitos), o reconhecimento da experiência como base para a ação promotora da arte, a superação das antinomias da estética clássica (forma e conteúdo, forma e função), vão-se traduzir num método crítico que coincidirá com o moderno pensamento arquitetônico. Entendida a arte como um processo autônomo e interno de construção e ordenação da realidade, a **técnica** assume um papel considerável. " Os verdadeiros artistas vêem na chamada técnica da arte o meio não extrinsecamente apreensível para arrancar a natureza os seus sempre renovados segredos"[47].

50 Um exemplo da técnica como dado espiritual interno ao processo estético e não dissociável da própria matéria é para Fiedler a arquitetura. " O pensamento arquitetônico não é um mero reencontrar e combinar, nem em formar e construir segundo leis dadas, mas um processo que contém em si mesmo a própria lei universal, na medida em que ele deve ser considerado como um pensamento, devendo consistir num esforço para trabalhar o próprio material como sendo um produto espiritual cada vez mais puro (...) A forma não tem outra existência que não na matéria e a matéria não é para o espírito um simples meio de

---

45- K. Fiedler, AFORISMI SULL'ARTE. In De Fusco, IA, pg.84.

46- A. Banfi, FILOSOFIA DELL'ARTE. In De Fusco, IA, pg.84

47- K. Fiedler, AFORISMI SULL'ARTE. In De Fusco, IA, pg.85

expressão para a forma, mas o material através do qual a forma em geral alcança a sua existência"[48].

51 O valor espiritual atribuído aos fenómenos positivos, a técnica, a experiência ou a matéria, são acompanhados (ou causadores) do seu pouco interesse pela criação individual, pelo lado psicológico-expressivo. O artista não tem a tarefa de exprimir seu estado de espírito, mas elevar os dados confusos e instáveis a um grau de realidade concreta e objetiva. Da individualidade do artista passa-se à individualidade da obra, que nascida fora de todo esquema normativo é sempre inédita e não passível de repetição. A historiografia da arte transforma-se assim na história da técnica e do estilo, entendidos não em sentido positivista mas como fatores intrínsecos à espiritualidade da arte.

52 Essa concepção de uma objetividade espiritual, encontrar-se-á nas vanguardas como ação coletiva, e especialmente na arquitetura. Outra relação com a arquitetura, em particular com as intenções pragmáticas e sociólogas da Bauhaus, está no **aspecto didático.** Ao colocar o fundamento da arte numa experiência produtiva e não naturalista, não sentimental, faz nascer da arte, e não de qualquer outra instância, a experiência da arte, o que resulta na contemporaneidade do julgamento artístico. Para uma educação artística " é necessário uma autêntica educação pelo olhar, perante a qual se anulará o valor do tempo ; e a compreensão da mais antiga forma de arte será assim tão imediata como a obra de arte mais moderna "[49].

53 A segunda contribuição para a teoria da purovisibilidade é a obra da **Adolf Hieldebrand,** principalmente a obra : IL PROBLEMA DELLA FORMA NELLI ARTI FIGURATIVE de 1893. Se para Fiedler a visibilidade não era confundida com um mero ver, e as características oculares eram geralmente metáforas ou impressões que iam contra as interpretações heterônomas das artes figurativas. Hildebrand regula-se precisamente pelas leis físicas da visão, ainda que suas conclusões conservem um caráter de idealismo.

54 Este teoriza uma experiência que resulta da sua atividade de escultor, fazendo uma distinção entre **visão próxima** e **visão afastada.** Na segunda, devido ao

---

[48]- Idem

[49]- Idem, pg.86

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

grande ângulo visual, o observador percebe a imagem unitária e total, na qual predominam as duas dimensões, com os aspectos volumétricos se formando como projeções sobre este plano bidimensional ideal. A representação ligada à visão afastada é definida como "ótica ". Na visão de perto, a imagem percebida perde seu caráter unitário e simultâneo devido a contínuas adaptações do olho às partes do objeto, que, já não compreensível de um ângulo de visão normal é observado por uma sucessão de movimentos oculares. O ato de ver tornar-se numa espécie de **tatear**, por isso essa visão é definida como " tátil ".

55 Hildebrand contesta "os ideais do naturalismo científico com um apelo à psicologia da percepção", pois as imagens mentais nos seus constituintes primários "são compostos de dados sensoriais derivados da visão e de memórias do tato e do movimento"([50])Um exemplo da operação tátil não originando uma representação "visual ", mas uma **representação do movimento** (que constituem a documentação da percepção e da representação das formas), é a representação da Bola enquanto forma. Aquilo que percebemos é a circunferência que delimita as duas dimensões, e a representação do movimento que repete esta circunferência em todas as direções em redor do centro, a síntese - visão unitária - só acontece no processo cognoscitivo.

56 A visão aproximada é, para Hildebrand, naturalista e usual, produzindo no observador uma recepção passiva e dando origem a uma **forma existencial** (Daseinform). A visão à distância é considerada como a da atividade artística, estimulando uma percepção e uma " **forma ativa** " (Wirkungsform). Ao identificar a visão a distância (Fernbild) com imagem resultante da produção artística, mais não faz senão teorizar a perspectiva em termos de visibilidade pura. Não se trata no entanto de um simples procedimento perspectivo, pois para ele o plano a que se refere tem um caráter substancialmente ideal (não geométrico).

57 Semelhante valor ideal tem seu conceito de "**arquitetonicidade** " - " entendo a arquitetura apenas no sentido de estrutura unificadora de um todo formal, independente da linguagem expressiva

---

[50]- Gombrich, ARTE E ILUSAO, pg.13

adotada"[51]. A leitura crítica da arquitetura corresponde àquela que o autor define como " **concepção em relevo** ", esta consiste em " dar um corpo em três dimensões uma forma apta a produzir uma impressão visual possuindo um caráter de unidade. Ela intervirá portanto sempre que se trate de provocar uma clara sensação da superfície externa e de nos permitir a leitura de todas as formas secundárias, através do movimento que vá da superfície para a profundidade "[52].

58 Exemplos na arquitetura podem ser encontrados no período proto-racionalista, naqueles edifícios em que permanece uma visão espacial substancialmente estática e perspectivada num sentido tradicional. O edifício de Perret na rua Franklin, onde há uma redução e denúncia na fachada de toda a volumetria do edifício, é um exemplo de visão plana. Um outro exemplo da visão em profundidade dentro dos limites da superfície unitária, é a Faguswerk e o edifício industrial na Exposição de Colonia, produção de Gropius anterior a 1914.

59 O **vidro**, nestas obras, materialisa, se tal é possível, o ideal acima descrito. " Essas vidraças ", escreve Argan, "não valem por si próprias, mas sim pela profundidade ou a estrutura interna que nelas se pode ler à tranparência; pelo espaço oposto, interior e exterior, que se reflete nas placas espelhantes; por estes dois espaços se sobreporem ou se interpenetrarem, o de cá e o de lá, nesse diafragma suspenso e incorpóreo...Naturalmente, assim como a profundidade legível para além do vidro acaba nas estruturas interiores, destruindo a superfície como **écran** sólido, também a vidraça destrói a profundidade como vazio efectivo e praticável. Inscrevendo-se na estrutura metálica das vidraças como num papel milimétrico, o vazio deixa de se manifestar como efeito naturalista de massa ou de penumbra atmosférica, e vale como mera hipótese ou possibilidade de espaço."[53].

60 Estes edifícios participam, no que se refere à sua volumetria, de uma visão estética e de uma centralidade da perspectiva tradicional e,ao mesmo tempo, de um controlado e cuidadoso emprego de um

---

[51]- A. von Hildebrand, IL PROBLEMA DELLA ARTE FIGURATIVE. In De Fusco, IA, pg.89

[52]- Idem

[53]- Argan, WALTER GROPIUS E A BAUHAUS, pg.59

material. O vidro tem um uso diferente no prédio da Bauhaus, onde concorre para exaltação do dinamismo do próprio conjunto da volumetria arquitetônica.

61 Em **Riegl** a teoria purovisibilista assume um caráter histórico, ultrapassando as alusões normativas, estuda as obras de cada período em função dos ideais figurativos de seu tempo (contra a idéia de progresso ou decadência). E afirma um princípio fundamental para a crítica arquitetônica - a necessidade de estudar o passado devido a uma exigência cultural do presente. Ou seja uma "oposição de uma concepção 'psicológica-genética" à concepção 'estético-dogmática' do estilo"(54)

62 A contribuição de Riegl para a arquitetura foi sua **concepção de espaço.** " A Arquitetura ", escreve ele, " é sem dúvida uma arte utilitária e seu objetivo utilitário consistiu em todos os tempos na formação de espaços limitados, no interior dos quais se oferecia aos homens a possibilidade de se movimentarem livremente..., o objetivo da arquitetura divide-se em duas partes que se completam e que entre si estabelecem uma harmonia, mais precisamente por isso se encontram numa certa oposição entre : a criação do espaço (fechado) enquanto tal e a criação de seus limites "(55).

63 Segundo ele, pode-se distinguir no Mundo Antigo três estágios espaciais correspondentes ao outros tantos princípios visuais. O primeiro estágio é aquele que no intento de reproduzir a realidade objetiva de modo mais direto e imediato, reduzia a imagem a apenas duas dimensões planas. Negando a profundiade espacial, este plano contendo a imagem reduzida ao simples contorno será definida não como plano ótico, mas como plano tátil. A visão correspondente será a visão aproximada . O segundo estágio conserva a característica das imagens apenas delineadas, no entanto implica a evidência da terceira dimensão. Teríamos assim um tipo de visão tátil e ótica, ou visão normal. Por fim o terceiro estágio que admite a total espacialidade da representação figurativa, mas pretendendo reduzir a realidade fenomênica à imagem, a reconduz ao plano, apresentando os objetos e as sombras. Pode ser definida como uma visão ótica não muito diferente da visão a distância de Hildebrand.

54- Argan, WALTER GROPIUS E A BAUHAUS, pg.22

55- A. Riegl, ARTE TARDOROMANA. In De Fusco, IA, pg.94

63 Somente na terceira e última fase se desenvolve "um modo puramente visual de reproduzir os objetos tais como parecem à distância. Paradoxalmente, porém, esse progresso impressiona o observador moderno como uma regressão, porque faz os corpos parecerem achatados e informes; e uma vez que só coisas soltas são representadas, sem levar em conta seu ambiente, essas figuras brutas parecem duplamente duras, postas assim em contraste contra um fundo indefinido, dourado ou sombrio"(56)

64 A pirâmide, o templo grego e o Panteão seriam exemplos destes tipos de visão. A **pirâmide**, de qualquer dos lados em que se coloque o observador sempre se vê um triangulo, não nos remetendo para a profundidade. No **templo grego**, já há uma alusão da profundidade pelas colunas, sobre o fundo da sala, emergindo como um objeto . Em confronto com o **Panteão**, edifício caracterizado pela sua espacialidade interna, a pirâmide, praticamente privada de espaço interno, " pode ser considerada mais como uma obra plástica do que como uma construção ". O templo grego com a sua sala hipetral (sem teto), constitui, "o clássico ponto médio de conciliação"(57).

65 Na conclusão do seu percurso histórico às configurações espaciais, Riegl afirma : " A característica própria da arquitetura tardo-romana baseia-se na sua posição perante o problema do espaço. ela concebe o espaço como grandeza corpórea cúbica e nisso se diferencia da arquitetura paleo-oriental e clássica. Não o concebe, também, no entanto, como grandeza infinita e sem forma e nisso se diferencia da arquitetura moderna. " (58).

66 A **Kunstwollen** de Riegl, que pode ser traduzido como " querer da arte ", vontade, ou intenção da arte, deriva o espírito artístico do ethos nacional, se opondo assim à teoria determinista de Semper. Para Semper a conformidade a um objetivo é o princípio de toda a construção, o estilo é a expressão de uma possibilidade, um retorno às causas originárias e não apenas as funcionais e construtivas, mas também as sociais e culturais. Neste sentido a sua concepção mecânica não deve ser confundida com o determinismo materialista.

56- Gombrich, ARTE E ILUSAO, pg.15

57- Riegl, ARTE TARDOROMANA. In De Fusco, IA, pg.95

58- Idem

67 Em Riegl a obra de arte é o resultado de uma Kunstwollen determinada e consciente de seu objetivo (teleológico), que se afirma na luta com o objeto utilitário, a matéria e a técnica. Os três fatores a que Semper atribuía uma finalidade positiva na criação, Riegl lhe atribui uma finalidade negativa, de obstáculo, como um coeficiente de atrito. Apesar disso Riegl coloca num plano de absoluta igualdade todas as manifestações artísticas, não aceitando as distinções entre artes maiores e menores e artes livres e aplicadas. Pois é nestas, na arquitetura e nas **artes industriais**, que a Kunstwollen se manifesta mais claramente devido à ausência dos aspectos figurativos. Os significados extra-artísticos de representação figural distraem o observador da consideração do verdadeiro elemento artístico da obra de arte, isto é, do fenômeno do objeto como forma e cor no plano e no espaço.

68 O relacionamento interno entre a vontade formativa da arte e a vontade de atuar sobre concepção de vida do momento, defendida por Riegl, encontrará correspondência na intencionalidade e nos ideais pragmáticos da arte moderna . A autonomia conquistada ao determinismo positivista cederá perante as implicações que a própria Kunstwollen da arte moderna tenderá estabelecer no sentido de uma historicidade mais viva e plena. Apesar do valor, em Riegl, dos fatores técnicos, o ideal de uma arte objetiva e impessoal se traduzirá no sentido internacional da arquitetura moderna. Pois como afirma Riegl; "todo estilo visa a uma fiel reprodução da Natureza, e a nada mais, mas cada qual tem sua própria concepção de Natureza"([57])

69 Na **Bauhaus** a "arquitetura, na medida em que é produto de uma colaboração e na sua capacidade construtiva realiza em alto grau uma sistematicidade (incluindo a da economia) do emprego dos diversos materiais, implica, no seu resultado final, toda a gama das experiências realizadas com todos os materiais, desde o metal até o vidro de cor e às fibras têxteis... a arquitetura, enquanto construtividade absoluta, é o vértice de uma pirâmide cuja base é a matéria, ou a realidade no seu conjunto confuso e inorgânico, e cujos lados são as diversas artes que separaram, afinaram, apuraram a "qualidade" ou as possibilidades formais das diversas matérias. Se a arquitetura clássica, como pura intuição espacial, era a **idéia-base** de toda a experiência da realidade

---

[57]- Riegl, citado in Gombrich, ARTE E ILUSAO, pg.15

e o princípio de todas as artes, a arquitetura moderna como construção do espaço, é a **síntese** das experiências da realidade e o fim último de todas as artes"([60])

70 Assim como havia uma ciência pura e uma ciência aplicada, a arte também começa a dicotomizar-se numa arte aplicada (em função do utilitário) e numa arte 'pura'. Com Duchamp, por exemplo, o artista não tem como finalidade a criação de 'obras' de arte, a sua criatividade pode desenvolver-se na experimentação estética, livre e criativa, da realidade do ambiente (entendido como ambiente vital). A partir de agora *qualquer coisa* pode se tornar arte, rompida a continuidade morfológica da arte (pintura e escultura) e as outras "funções da arte" (representação religiosa, retratos da aristocracia ou preenchimento de detalhes arquitetônicos).

71 As considerações estéticas, nesse sentido, são sempre estranhas à função de um objeto ou à sua razão de ser, a menos que essa função seja decorativa. "A apreciação feita por A. J. Ayer da distinção kantiana entre analítico e sintético nos será util: 'uma proposição é **analítica** quando sua validade depende apenas dos símbolos que contém, e sintética quando sua validade é determinada pelos fatos da experiência'. A analogia que pretendo fazer é entre a condição artística e a condição da proposição analítica. Nesse sentido, as formas de arte que se referem mais claramente à arte - aquelas que não podem ser creditadas como nada mais (que arte) - são as mais próximas de proposições analíticas"([61]).

72 Assim , por exemplo: "Uma **geometria** não se ocupa em si com o espaço físico; como tal, podemos dizer que ela se 'ocupa' de nada. Mas podemos usar uma geometria para raciocinar a respeito do espaço físico ...Se uma geometria pode ser aplicada, ou não, ao mundo físico real, é uma questão empírica que sai do âmbito da própria geometria"([62])

73 A função do **Design**([63]) era menos a de subordinar a forma às injuções técnicas e econômicas, do que tornar visíveis as intenções e o raciocínio que presidem a fabricação dos objetos (percepção clara). Entre forma e função, tentava dissolver uma outra oposição mais profunda, a

---

[60]- Argan, WALTER GROPIUS E A BAUHAUS, pg.35, grifos meus

[61]- J. Kosuth, ARTE DEPOIS DA FILOSOFIA. In REVISTA MALASARTES/1, 1975, pg.11

[62]- Idem, pg.12

[63]- S. S. Telles, FOLHA DE SAO PAULO, ?

que distingue o momento da criação e o momento da execução (a separação entre o mundo da cultura e o mundo do trabalho). O Design propunha a identidade entre a duração da experiência criativa e a percepção inteligente, que refaria no ato o raciocínio implícito na forma. Essa identidade ativa era a única esperança de tornar significativos os novos espaços, o que implica que cada objeto somente adquira valor de existência (significação) pelo uso. A **cadeira dobrável**, leve e fácil de ser empilhada, é um exemplo dessa forma que impõe seu valor apenas quando é utilizada. Na economia da função não deveria haver lugar à passividade, à contemplação.

74 A Bauhaus de Gropius não pretendia ser apenas um lugar de estudo de metodologias de projeto, e sim um modelo de uma **sociedade-escola**, ou seja, uma sociedade que projetando seu ambiente, projetava sua reforma. Na concepção da Bauhaus, o objeto era só um número na série e teria, portanto, um caráter quantitativo, mas receberia um valor de qualidade pelo projeto-modelo, do qual era a repetição. O valor do objeto não dependia da matéria, mas da forma, o objeto era a imagem do projeto: esta seria sua mensagem. A posse e a utilização do produto não exigiria riqueza material e sim um nível cultural. Através dos objetos de uso cotidiano, a sociedade aprenderia que todo ato moralmente válido é um projeto.

75 Se a história como vida projetada é a estrutura fundamental da cultura ocidental, a crise do Design é pelo menos o sintoma de uma crise geral dessa cultura. Não é possível pensar o objeto independente do sujeito. A realidade ou um fragmento da realidade se torna objeto enquanto, pensados pelo sujeito, adquirem a singularidade do sujeito. "A dissolução da *atenção* na fruição imediata reduz todas as estruturas a superestruturas. A cidade, depois de ter absorvido na informalidade do seu seio todos os *objetos*... dissimula-se a si mesma como estrutura e oferece-se à percepção distraída como campo assintáctico e alógico de puras *imagens*, a consumir quotidianamente, fundando uma nova dimensão do comportamento coletivo"([64]).

76 Os produtos, perdido seu estatuto de objetos, adquirem o estatuto de notícia. A única função do Design hoje é evitar a insuficiência ou a redundância informativa. Os objetos não dominam sua circulação. Os valores associados a tipologia são igualmente dissimulados pelo mar de imagens que se sobrepõe à explicitação formal. "A esquemática identificação do ***tipo*** como estrutura da forma ...não é

---

[64]- Tafuri, TEORIAS E HISTORIA DA ARQUITECTURA, pg.130

substituída por um retorno ao *unicum* , mas por uma anulação retórica das estruturas tipológicas."([65])

77 "A crise do 'racionalismo', trouxe consigo o fim de todas as ilusões acerca das possibilidade de um exercício crítico diluído no uso da cidade" A arquitetura, assim como a música aleatória e a poesia fonética, "*explode* em direção ao fruidor, o envolve nos seus processos, o torna co-autor de uma experiência formal *em bruto* ...mas não o torna co-projetista"([66]). É mais uma abertura da estrutura da obra, do que uma abertura ao sujeito. O consumo da cidade anula o sentido de projeto, assim como a anulação do objeto não emerge necessariamente um comportamento crítico - o relaxamento da atenção é aproveitado para condicionar escolhas de utilização.

78 "O absurdo da situação consiste em que , após ter exigido uma 'diluição da atenção' e uma 'participação relaxada' no processo constitutivo da cidade, a arquitetutra tenha hoje que reconhecer um novo valor na sua retirada do mundo, que bem ou mal, contribuiu para configurar". As obras "são obrigadas a se debruçar sobre si próprias; a tornar-se discurso crítico sobre a arquitetura, a modelar-se como interrogações sobre o que as torna possíveis como arquitetura"([67]). "A modernidade vencera, a modernidade perdera"([68]). Na tradição do novo, os espaços e figuras que emergem da cisão da bela aparência, viram no seu processo de institucionalização *figuras da abstração*, substancializando os postulados anti-substancialistas. A modernidade domina morta (abstrata) no cotidiano, o que nào significa que esteja em completo silêncio, o seu significado tanto pode ser explicitado na história em que nasceu, como naquela que de quando em quando se revela.

79 Por isso a "tradição moderna apresenta-se ...de maneira problemática pois a instituição ainda não detém sua completa inteligibilidade"([69]). A sensibiladde, presa ao olho empírico, está totalmente determinada pelas estruturas dos códigos vigentes (o visível possível). A "modernidade artística situa-se ambígua e dificilmente. Onde se queira

---

[65]- Idem

[66]- Idem

[67]- Idem, pg.134

[68]- R. Brito, O MODERNO E O CONTEMPORENEO (O NOVO E O OUTRO NOVO). In CADERNO DE TEXTOS 1, pg.6

[69]- Idem

mostrar sua aderência a essa ordem, até mesmo alguma função protetora, é fácil localizar partes antagônicas ...Onde, inversamente, se tente provar uma oposição absoluta entre modo de produção capitalista, vamos dizer, e os procedimentos da arte moderna, o raciocínio corre o sério risco de cair no vazio. Impossível ser simples em se tratando de relações ou refrações complexas, superpostas, invisíveis a olho nú. Impossivel decidir a questão num julgamento formal de valor"(70). Multiplica-se a **densidade histórica** e a complexidade teórica.;"não é mais a arte que permite a História da Arte e sim o inverso - a História da Arte, esta construção *a posteriori*, infiltra-se na produção e parece mesmo determiná-la"(71).

80 A racionalidade artística é levada cada vez mais a acirrar-se, sobretudo para sustentar sua diferença frente as demais racionalidades instituídas. Num movimento paralelo ao da ciência, e até mesmo da própria realidade, a arte tornou-se estranha. A sua aparência mesmo, mostra-se oposta ao mundo da aparência; "histórica e filosoficamente destinada pelo Ocidente a *duplicar* a Realidade - daí sua condenação ou valorização "(72), a arte realiza tarefa oposta a que lhe foi atribuída. As vanguardas fizeram um esforço paradoxal para captar **poder negativo**, mas "recusar a racionalização é negar a própria inteligência, aceitar a condição de objeto decorativo. Como tal não seria mais arte; tragada inteiramente pela empiria, perde a transcendência. Mas, sem levar ao extremo essa racionalidade, sem tensioná-la nos seus limites e aí confrontá-la com o seu contrário - a irrazão, a loucura - não cumpre sua não-função, a heterogeneidade que a distingue no universo do *logos*. A.arte acaba assim simples paisagem de conceito"(73).

70- Idem

71- Idem, pg.7

72- Idem, pg.5

73- Idem

I-O ENSINO DA ARTE E OFICIOS

1 No final do século XIX, o primeiro impacto da industrialização sobre as atividades humanas (a especialização e a alienação do saber prático) fez com que se valorizasse, romanticamente, a estrutura social da Idade Média. Uma das maiores referências era das Corporações de Ofícios, principalmente a de Construção, "A Bauhütte era a comunidade de trabalho desenvolvida nos sécs. XII e XIII, formada por artistas e artesões ocupados na construção de uma grande igreja, geralmente **uma catedral**, sob direção artística e administrativa, ou imposta pelo mandante da obra, ou consentida por ele. "(¹) As Bauhütten representavam um sistema social rigidamente organizado, com uma hierarquia claramente definida. Em primeiro lugar o Mestre da Construção, abaixo deste os Mestres das diversas modalidades de artesanato e seus respectivos aprendizes e ajudantes. Segundo Hauser as Bauhütten caracterizavam-se pela "limitação do direito a propriedade espiritual individual e a absoluta dependência do trabalho individual às exigências do **trabalho artístico coletivo.** O objetivo consistia em se executarem, sem maiores atritos, a divisão e a integração do trabalho... Tal objetivo só podia ser alcançado através de uma forma de pensar realmente coletiva de todos os participantes. Somente a subdivisão voluntária dos anseios pessoais ao desejo do mestre da construção, bem como o estreito e constante contato entre o diretor da construção e cada um de seus colaboradores individuais, sem que com isto se perdesse a qualidade artística dos trabalhos individuais."(²)

2 Esta aprendizagem, baseada na relação Mestre/ aprendiz, que " realizava-se na prática, in loco, sem um cânone de ensino determinado, isto é, seguindo o simples princípio da **intuição** (ensinar fazendo - aprender imitando) "(³) continua sendo

---

¹- Hauser, HISTÓRIA SOCIAL DA ARTE E LITERATURA, pg.329

²- Idem, pg.329

³- Wick, PEDAGOGIA DA BAUHAUS, pg.164 (no que segue abreviado para PB)

exercida até os dias de hoje em várias áreas de atividade. Mesmo tendo desaparecido, a partir da Renascença, o seu caráter coercitivo e regulador social (as corporações que controlavam da quantidade à qualidade da produção) com a emergência do conceito de " personalidade artística ".

3 O princípio da intuição, não no sentido de criação livre, como é entendido a partir do século XIX. Mas como uso da imaginação subjetiva dentro dos cânones rígidos da tradição, enquanto "maneira" de desenvolvimento. A mecânica do processo sobressai quando não há um ato de reflexão sobre o processo e a variedade se estende "horizontalmente", de maneira infinita, mas sempre dentro dos limites precisos.

4 Com a emancipação do indivíduo dentro da estrutura social, a relação entre prática e aprendizagem que se relativizava nos ofícios individuais começa a ser medida por instituições especialmente criadas para o ensino: as Academias.[4]

5 As **Academias**, se por um lado, " alienam " o conhecimento artístico por separá-lo da atividade prática ou final e principalmente por sua base social de origem (a aristocacia e a elite cultural) ([5]) , por outro, potencializam a arte através das especializações no conhecimento como a Geometria, a Perspectiva e a Anatomia. Ou nas palavras de Leonardo Da Vinci : " Os que encontram satisfação na prática sem ciência são como navegantes que viajam sem leme e bússola, nunca seguros da direção em que navegam. A prática deve ser sempre repousar sobre uma boa base teórica."([6]). Mas apenas em 1664 é transformada a Academia de Pintura e Escultura de Paris em instituição de ensino oficial e estatal sob a direção do primeiro pintor do rei (Le Brum) " com a função específica de elevar o prestígio do monarca "([7]).

---

[4]- O conceito de Academia remonta à escola fundada por Platão (385 A.C.) onde se prepariam os jovens para servir o Estado (ideal).

[5]- A academia de caráter especificamente artístico surge nos jardins dos Médici (século XV) onde eram guardadas sua coleção de obras de arte e onde Bertolo dava aulas, como por exemplo à Michelângelo. Wick, PB, pg.65

[6]- Citado in Wick, PB, pg.66

[7]- Hauser, HISTORIA SOCIAL DA ARTE E LITERATURA, pg.329

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

6 A partir daí a academia ditará as regras estéticas, decidirá sobre concursos e prêmios. O programa de ensino da Academia de Paris estabelecia uma hierarquia que correspondia a estágios. " Primeiramente, o estudante desenhava a partir de outros **desenhos** depois a partir de **modelos de gesso** e, finalmente, de **modelos vivos.** Do ponto de vista estético, a Antiguidade, Rafael e Poussim serviam como exemplos e eram obrigatórios... Os temas... num nível mais inferior estavam as naturezas mortas e as paisagens, seguidas pelas representações de animais e de formas humanas; no topo de tal hierarquia encontrava-se as representações de temas históricos, mitologias e alegorias"([8]). Uma escala; do ponto de vista técnico vai do mais simples e abstrato (o bidimensional) ao movimento, e do ponto de vista temático do mais insignificante ("morto") à história humana e nacional.

7 O papel conservador, e muitas vezes reacionário, não demorou muito a se fazer sentir. Durante a Revolução Francesa a Academia de Paris foi temporariamente fechada, e desde Delacroix que a Academia é criticada. " A despeito dos instintos reformistas das primeiras décadas do séc. XX ... as academias continuaram sendo, de um modo geral, instituições caracterizadas pelo distanciamento em relação à vida e pela oposição ao progresso ". A ponto de um historiador alemão afirmar : " Em si o termo 'acadêmico' não é termo injurioso... Paulatinamente, porém, chegou-se ao ponto de um artista, que tenha um pouco de respeito por si próprio, não desejar ser qualificado de acadêmico... . Atualmente, acadêmico significa antiquado"([9]).

8 Ao comentar o peso do neo-platonismo nas Academias, que condicionava o aprendizado a desenhar primeiro os modelos antigos e somente depois os temas ao vivo, Gombrich afirma: "Acredito que essa doutrina, que predominou nas academias durante pelo menos três séculos, de 1550 a 1850, **repousa numa auto-ilusão.** Investe a arte de desenhar, não uma árvore particular, mas uma árvore, não um homem particular, mas um homem... Retratar simplesmente seria subalterno e vulgar. É preciso recriar a Natureza. Se a árvore ou o homem que você tem à frente não se conforma à armação geométrica apresentada

---

[8]- Wick, PB, pg.67

[9]- Lieberman, TECHNIK AND SCHULE, pg.28. In Wick, PB, pg.67

agora como o cânon máximo, pior para a árvore ou para o homem. O pintor perfeito foi agraciado com o dom de ver o universal no particular, de ver através da escória da matéria a "forma essencial", a qual - em termos mais aristotélicos do que platônicos- moldou a argila renitente de dentro para fora"(10)

9 A reforma na formação artística, no sentido que nos interessa, começou a se processar na segunda metade do século XIX a partir das Escolas de Arte e Ofícios, quando a industrialização acelerada de grandes centros europeus (Inglaterra, França, Alemanha) de produção de objetos de consumo cotidiano experimentam uma distância - entre o **" gosto "** dos artesões (antigos detentores do mercado de produtos) e os novos objetos; criados ou adaptados à produção industrial (que no momento são vistos como de baixa qualidade).

10 Estas escolas surgem devido à constatação de que " há um lugar a ocupar entre o artístico e artesão "(11). A idéia, por exemplo, de J. Vilnot na França, se desdobra, em primeiro lugar, na constatação de que Arte (gosto) e Eficiência não se confundem, que os valores artísticos não podem ser identificados com valores de outra ordem (nem dos estilos históricos, nem da ciência). Em segundo lugar que " o gosto se aprende"(12) e que, assim como na música, " não se iniciarão artistas, mas preparar-se-lhes-á um público "(13), e já que o número dos produtores é bem menor que o número dos consumidores a educação estética destes produtores é mais recomendável, precisamente por sua posição intermediária, transmissora : " os homens do passado utilizavam objetos familiares que nós hoje apreciamos pelas suas qualidades e características estéticas e não foi certamente porque o mais humilde camponio bretão possuísse gosto, mas porque os artífices, que fabricavam tradicionalmente tipos bastantes limitados de objetos usuais, seguiriam normas de fabrico fixadas de há muito por homens de gosto "(14). Ou seja a "

10- Gombrich, ARTE E ILUSAO, pg.136

11- Francastel, ARTE E TECNICA, pg.290

12- Idem, pg.285

13- Idem, pg.286

14- Idem, pg.287

formação de especialistas voltados à transposição para o plano prático das formas de arte mais avançadas " e que " é, portanto, indiscutível que um papel pedagógico essencial deve ser atribuído aos criadores de modelos"([15]). Essas idéias podiam oscilar tanto de um idealismo romântico, em Morris por exemplo, como de necessidades da fase mercantilista do capitalismo, como por exemplo na Werkbund.

11 Gottfried Semper, arquiteto alemão (1803-1989), que apesar de uma atividade profissional dentro dos marcos do ecletismo, foi "el primero en dar-se cuenta claramente de la inportancia de la industrialización de las artes y en sacar de conclusión la que para alcanzar una nueva sensibilidad artística era preciso antes una disolución completa del artesanato tradicional ".([16]) Através de seu texto **" Ciência, Indústria e Arte "**, escrito logo após sua visita a primeira Exposição Universal de Londres, defende a importância do material e das técnicas de transformação, indo contra a idéia de estilo como a vitória da idéia fundamental da obra frente aos fatores negativos (matéria e técnica). A falta de estilo não exprime necessariamente uma falha da obra. " La forma fundamental, que es la expresión más simple de la idéia, se modifica em cada caso, según las materias que se utilicen, para la reprodución de la forma y segúe los instrumentos empleados "([17]).

12 A capacidade de Semper de prever algumas questões mesmo quando longe de seu positivismo é impressionante, como por exemplo a questão do mercado consumidor dentro do capitalismo : " Resulta evidente, ya que las invenciones no son, como en el passado, medios para alejar la necesidad y para procurar-se placer ; **necesidad y placer resultam también medios comerciales para vender las inveciones.** Se ha invertido el ordem de las cosas. " Ou sobre a posição de professores encastelados nas " academias ". " En la relidad, aquellas elevadas academias de arte no son outra cosa que instituiciones asistenciales para professores cuyo sentido de cuerpo hará que

---

15- Idem, pg.290

16- Semper, CIENCIA, INDUSTRIA Y ARTE. In Wingler, LA BAUHAUS WEIMAR DESSAU BERLIN, pg.25 (no que segue abreviado por LB).

17- Idem, pg.25

pase mucho tiempo antes de que reconozcan su posición aislada em médio del pueblo "(18). E defende que " la relación fraternal entre el maestro y sus operarios y aprendices ha de acabar por suprimir las academias y las escuelas industriales, al menos en su forma actual... ".

13 Não foi somente com a idéia de um trabalho comunitário, que só poderia ser desenvolvido em oficinas de trabalho(19), que Semper se antecipa à Bauhaus. A ênfase nas áreas de cerâmica, textil, madeira e pedra, sob a **supremacia da arquitetura** também acontece na Bauhaus. " Si digo que el arte se dedica al artesanato como antes el artesanato se dedicava el arte " é no sentido de que " el ennoblecimento de las formas ya no surje de abajo, para elevar-se, sino de arriba hacia abajo " e que isso já aconteceu várias vezes na história da humanidade quando " la arquitectura dominó jerárquicamente sobre todas lás demás artes ", e cita como exemplos Fídias, Rafael e o antigo Egito. Pois " una época en la que no se le reconoce una posición dominante a la arquitetura ... Cada qual segue seu camino y por ello es compreensible que, en tal situación, no se manifesta una orientación constante... "(20).

14 Sob a influência de Semper, que preconiza a criação de Museus (que incluam objetos da vida cotidiana) associados a escolas de artes e ofícios, foram abertas várias escolas identificadas com a reforma do ensino. Em 1852 o " South Kensington Museum " é aberto em Londres, O Museu Austríaco de Arte e Indústria (1864) associado à Escola de Artes e Ofícios de Viena em 1867. Escola esta que previa uma divisão em três ; a de arquitetura, a de escultura e a de pintura e desenho, assim como já surgia uma escola preparatória. Apesar da escola de Viena não ter podido desenvolver atividades de oficinas, é muito provável que com todas essas semelhanças tenha influenciado as idéias de Gropius, depois implantadas na Bauhaus. E interessante notar

---

18- Idem, pg.26. Grifos meus

19- " E absolutamente improcedente a separação entre arte ideal e artesanal". Semper, in Wick, PB, pg.68

20- Semper, CIENCIA, INDUSTRIA Y TECNICA. In Wingler, LB, pg.26

que a última metade do século XIX (de competição mercantil intensa) a idéia de **extensão universitária** ou de integração ativa com a realidade social (principalmente no sentido econômico) se revela na criação de espaços de exposição. Um bom exmplo é a Escola de Arte de Glásgow, que num projeto de C. R. Mackintosh de 1896 já previa um espaço, bastante enfatizado na entrada principal , para a comercialização de produtos.

15 A Escola de Artes e Indústria de Offenbach é criada em 1868, e em seu discurso inaugural, afirma que busca " uma interpretação do livre aspecto artístico e da finalidade condicionada na produção de um objeto que atendesse a uma necessidade concreta " , ou seja, **" um amalgamento do belo e do necessário "** , defende também a posição diretiva do arquiteto . " O direito de influir na elevação da arte industrial, bem como em seu fomento ", pois, " em bons períodos da arte, a arquitetura sempre foi a mestra das demais artes plásticas e do artesanato "(21)

16 Dentro do movimeto de reforma das escolas de arte reúnem-se todas as tendências antiacadêmicas, e apesar de suas diferenças conceituais e graus diferenciados de realização de seus ideais, Rainer Wick estabelece cinco pontos centrais onde haverá concordância :

17 1) **A academia está superada.** Não só pelo papel conservador, mas por sua incapacidade de acompanhar sequer os desenvolvimentos havidos na área específica e tradicional como é a Pintura, por exemplo.

18 2) **Fundir a formação artística ao artesanato.** Wilhelm Von Bode, o influente diretor do Museu de Berlim, um dos mais ativos reformistas das escolas de arte, afirma " a reforma deve se embasar no artesanato "(22) e o próprio Gropius também afirma : " ... postula-se como base indispensável para toda a criação plástica a formação artesanal básica de todos os estudantes ..."(23). Independentemente dos fatores sociais e econômicos desta " volta ao

---

21- Citado in Wick, PB, pg.69

22- Citado in Wick, PB, pg.69

23- Idem, pg.72

artesanato ", o que buscava era uma **partido pedagógico** motivado pelo reconhecimento de que a 'arte' não podia ser ensinada, sendo passíveis de ensino e de aprendizagem somente as técnicas artesanais.

19 Um exemplo da dificuldade do entendimento do papel a desempenhar pelo artesanato é ilustrado pela citação de um comentário de Von Bode numa carta do barão Von Fritsch à corte de Weimar, contra a nomeação de Gropius. Bode, que foi um dos grandes incentivadores da fundação da Bauhaus, afirma que os últimos acontecimentos na Bauhaus (a contratação de Feininger, tido como cubista, para oficina de tipografia) " hecho uma idea extraña sobre mis opiniones artísticas " apesar de Gropius ter lhe garantido " que a él, como a nós, nos interesaba sobre todo el renascimiento del artesanato, que en uma primeira etapa solamente admitiría a artesanos hábiles, y que tenia la intención de instruir durante un par de años a los jóvenes en el artesanado; el gran arte sólo vendria más tarde. E imediatamente después llamo a Feininger ! "[24]

20 Um dos problemas que se esperava resolver era o do **"proletariado artístico "** . Segundo Waetzoldt, pensador alemão da década de 20, " faz-nos pensar se aos que fracassam como artistas livres não restaria a possibilidade de retrocederem e se resolverem na arte aplicada, caso tenham uma séria formação artesanal[25]. Tanto em Van Bode e como em Waetzoldt fica clara a visão etapista ou complementar e não a idéia de síntese.

21 3) O princípio de **formação em oficinas.** Em função da fusão da arte no artesanato , " As antigas escolas de Belas-Artes... devem ser novamente absorvidas pelas oficinas... A escola é servidora da oficina, e um dia será absorvida por ela "[26]. Otto Bartuing[27] publica em 1915 o " Plano de Ensino para Arquitetura e as Belas-Artes com Base no Artesanato ",

---

24- Von Fritsh, in Wingler, LB, pg.43

25- Citado in Wick, PB, pg.73

26- Gropius in Wick, PB, pg.74

27- Arquiteto do Arbeistrat fur Kunst (Um conselho de artistas de caráter revolucionário, dedicado à arte, inspirado nos soviets russos).

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

onde defendia a hierarquia como nas antigas corporações : aprendiz -oficial - Mestre e conselho de Mestres. O que não fica claro é se as oficinas serviriam exclusivamente ao ensino desempenhando um papel de laboratório para experimentação e pesquisa ou se transformariam em local de produção para o mercado.

22 4) Noção da escola de **arte unificada.** " Assim como agora temos uma escola primária unificada, no futuro precisaremos ter uma escola de arte unificada, onde o estudante receba uma formação voltada ao mesmo tempo para o artesanato e para a arte elevada "([28]). Ou seja não se trata ainda de um novo tipo de profissional, nem tanto uma fusão mas uma união onde ainda seria possível tanto a formação de artistas " livres " como a de criadores de arte aplicada. Além desses dois campos de atividade, defendia-se a união nesta escolas dos cursos de Arquitetura e Engenharia.

23 Nas palavras de Peter Behrens (a figura mais importante no panorama da arquitetura alemã) com quem Walter Gropius trabalhou no início de sua carreira : " Em primeiro lugar cumpre agrupar todos os ramos de atividade das artes plásticas em uma entidade pedagógica comum e manter em estreita relação as diferentes áreas através de um **curso elementar comum** ... Assim, a futura escola superior de arte poderia aspirar a um amalgamento interno e a uma interpenetração espiritual das três áreas principais : a arquitetura, a arte livre e a técnica de construção / engenharia. Contudo, existe ainda uma outra área a ser somada às artes plásticas : a da assim chamada arte industrial"([29])

24 Como bem nota Wick, o papel desempenhado pela arquitetura não se deve ao fato de a maioria dos artistas e pensadores envolvidos na questão serem arquitetos, mas sim em primeiro lugar ao conceito de GESAMTKUNSTWERK (obra de arte total) que vem desde Wagner, Goethe, e que se realizou pontualmente durante o Art Nouveau. Como afirma Waetzoldt ; " no novo tipo de escola.. cabe à arquitetura o papel dirigente, que reúna em torno de si todas as artes irmãs... A execução de um encargo de construção, como por exemplo a reforma de um teatro, reuniria numa

---

[28]- Von Bode citado in Wick, PB, pg.74

[29]- Behrens citado in Wick, PB, pg.74

'corporação' uma série de ateliês de mestres de uma Escola Superior "(30). em segundo lugar a compreensão de que todas essas áreas são na sua essência Artes Plásticas, daí se começarem a forjar nestes tempos na Alemanha a denominação Hochschule für Gestaltung que pode ser traduzido como Instituto Superior (portanto com status superior às tradicionais escolas de arte e ofícios) da Forma ou da Figuração. Este termo, inclusive, será adotado pela Bauhaus a partir de 1926.

25 Hoje pode causar estranheza, considerar a Engenharia como Artes Plásticas, contudo deve-se lembrar que eram os artesões que construíam os edifícios. E que as pontes, estações ferroviárias, silos e galpões industriais (onde é aplicado tecnologia de ponta) são considerados no período como expoentes estéticos de uma nova época.

26 5) A idéia de uma **escola preliminar.** Onde os alunos iniciassem seus estudos e comprovassem seus talentos e depois pudessem optar por um dos cursos específicos com maior conhecimento. Um curso que " reúna todos, onde se faça de tudo, no qual cada um possa seguir sua inclinação,..., onde todos possam examinar-se a si mesmos e tenham a chance de se expressarem "(31)... " uma escola preliminar, que tanto possa oferecer uma visão geral sobre os caminhos de evolução da arte, como também coloque em primeiro plano o " princípio da criação de formas ". Desde o início há de se deixar claro a todo jovem artista que o essencial não pode ser o desenho mecânico de fenômenos naturais indiferenciados "(32). E sobre o papel do professor neste curso , "... com relação a estes alunos indecisos não deve ser, se possível, corretivo e regulador, mas sim de assessoramento, orientação e introdutória à essência dos meios artísticos. "(33)

30- Bosset citado in Wick, PB, pg. 76

31- Hoeber citado in Wick, PB, pg.77

32- Idem

33- Waetzoldt citado in Wick, PB, pg.77

II- A NOÇAO DE ESCOLA ELEMENTAR

1 A principal fonte para uma pedagogia formal encontra-se nas idéias e experiências desenvolvidas durante o século XIX naquele estágio escolar conhecido como " Jardim da Infância ". Desde John Locke (1163-1704), pensador inglês, que o ideal de educação do GENTLEMAN abrange " um ofício que seja **útil** à vida "(1). A **jardinagem**, por exemplo, é uma das atividades mais incentivadas, e pode ser vista como uma transposição de Agricultura. Esta que é uma das atividades primordiais do homem, e talvez a que melhor representa o ideal de um equilíbrio entre Homem /Natureza. A jardinagem " realiza-se " num espaço ideal, sintético, um microcosmo do macrocosmo, onde a " beleza " e originalidade podem se desenvolver sem as condicionantes utilitaristas. Uma atividade manual que perpetua o conhecimento (qualidade) da lavoura da terra, sem o produto para o consumo biológico na escala da agricultura (quantidade).

2 Sobre essa valorização do trabalho manual como sensação total, numa evolução do tato para a visão (ver anexo), Gombrich cita um médico romântico do século XIX, que promonitoriamente afirma: "O desenvolvimento dos sentidos em qualquer organismo começa com a sensação, com o tato. Os sentidos mais sutis, da audição e da visão, emergem apenas quando o organismo se aperfeiçoa. De maneira quase idêntica, a humanidade começou com a escultura. O que o homem formava tinha que ser maciço, sólido, tangível. Essa é a razão pela qual a pintura... sempre pertence a uma fase ulterior... A arte da paisagem... pressupõe um grau mais adiantado de desenvolvimento"(2)

3 Jean-Jacques Rousseau (1717-1778) principalmente em seu livro **Emílio**, talvez tenha sido o principal responsável pela consolidação destas idéias de uma educação " natural ", livre de pressões culturais, através do " cultivo de facultades innatas más que la imposición de conocimientos "(3). Rousseau

---

1- Wick, PB, pg.84. Grifo meu

2- Gombrich, ARTE E ILUSAO, pg.16

3- Miller, EL ABC DE : LA BAUHAUS Y LA TEORIA DEL DISENO, pg.5 (no seguinte abreviado por ABC)

escreve : " De todas as ocupações que propiciam ao homem um meio de subsistência, o trabalho manual é o mais natural... Não se trata de aprender um ofício, mas de se superarem os preconceitos que desprezam... ficaria imensamente satisfeito se Emílio se interessasse pela **carpintaria.** Ela mantém o corpo em movimento e requer habilidade e senso artístico. Ainda que as formas das peças produzidas sejam determinadas pela finalidade a que se destinam, dessa atividade não excluem a beleza e o bom gosto "[4].

4 Este livro de Rousseau é um típico da atitude romântica "contra a ditadura do classicismo"[5]; "Nunca se deveria ensinar Emílio a copiar trabalho de outros homens; ele deveria copiar apenas a natureza... Era o tempo do "gênio original" e do culto da Natureza. Assim, a quebra da tradição foi anunciada, prenúncio do moderno dilema."[6]

5 Ainda que o próprio Rousseau não consiga superar o preconceito com as atividaes manuais, estabelece o conceito de uma educação sensorial não utilitarista, já que aprende-se um ofício " não para exercê-lo como profissão, mas para, através dela, contribuir para a completa formação da pessoa e da personalidade "[7]. Uma visão iluminista do trabalho manual é bastante diferente da dos educadores ligados à Igreja Luterana da Alemanha (o Pietismo) e à filantropia protestante na Inglaterra[8], que através de sua ética do trabalho procuravam primordialmente vincular nos operários pobres a motivação para o trabalho.

6 O importante pedagogo suiço Heinrich Pestalozzi (1796-1827) também vai ver o " trabalho manual como meio para chegar a uma formação completa e abrangente do homem "[9]. Em 1803 Pestalozzi e Cristoph Buss publicam o " **ABC do Perceber** " onde

---

4- Citado in Wick, PB, pg.84

5- Argan, WALTER GROPIUS E A BAUHAUS, pg.20

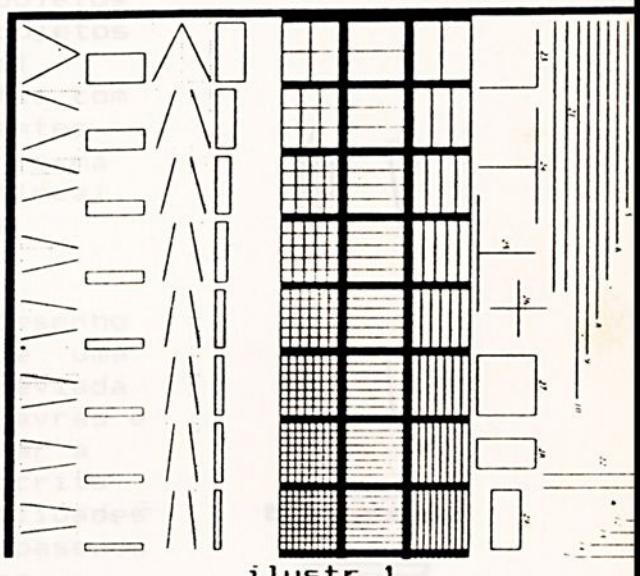
6- Gombrich, ARTE E ILUSAO, pg.153

7- Wick, PB, pg.84

8- Ver por exemplo; Foulcault, VIGIAR E PUNIR.

9- Wick, PB, pg.85

estabelecia um " dibugo pedagógico "[10] para a educação das crianças. O desenho estava orientado para a percepção da realidade. "Mediante una serie de ejercícios sincronizados e repetitivos el maestro llevaria al dibujo y a la denominación de la figura y luejo preguntaria al niño sobre su forma. Después de dibugar la forma, se pedía al niño que la localizase em su entorno. El repertorio de formas se basaba en uma austera **gramática de rectas e diagonales y curvas**"[11](ilustr.1), Pestalozzi acreditava que " el cuadrado era el fundamento de todas las formas, y el dibujo deberia basar-se en la división en partes de cuadrados y curvas"[12], buscando assim " descomponer la complejidad de la naturaleza en sus formas constituyentes.. para identificar y elementalizar la geometria subyacente al mundo visual de tal modo que se hiciera asimilable para el niño "[13]. Um desenho, portanto, bem diferente do " desenho de representação " desenvolvido nas Acedemias, onde a geometria (no caso a perpectiva) trabalha para o trompe l'oeil e o estilo dos Mestres é um exemplo à ser imitado. A figura do mestre em Pestalozzi, devido ao forte peso do método e seu caráter geral, é o de "una figura protéctora que supervisa y estimula la inteligência inherente del niño"[14].



ilustr.1

7 A idéia do desenho como uma forma de "escrita" paralela à alfabética era bastante arraigada nas países de língua germânica. Por volta de 1870

10- Citado in Miller, ABC, pg.6

11- Idem

12- Ashwin citado in Miller, ABC, pg.6

13- Idem

14- Miller, ABC, pg.6

foram reeditadas vários métodos pedagógicos de desenho; ou melhor métodos de desenhos pedagógicos pois visavam, em primeiro lugar, a socialização da crianças e eram, também, tão normativos como a escrita alfabética. Em 1821 Johannes Ramsauer publica um Manual de Desenho onde a idéia central é a de um código gráfico redutivo, uma espécie de " alfabeto " de desenho. As formas principais (HauptFormen) que representan la esencia abstrata de los objetos físicos... Su tipología consiste en três formas principales : **objeto de reposo** (subdivididos en erquidos y yacentes), **objetos de movimentos** incluyendo las formas direccionales de las flechas, objetos giratorios como las ruelas, y objetos cambiantes como uma humerada), **y objetos que combinam el movimento y el reposo** (incluyendo formas flotantes com un bote en el agua y formas colgantes como un rama de árbol. Cada " forma principal recibe um equivalente lineal, en signo abstrato que describe un caráter 'esencial' de um objeto "([15])(ilustr.2)



ilustr.2

8 Na verdade, o método de desenho de Ramsauer aproxima-se mais de uma taquigrafia ; uma escrita mais abreviada e simplificada a nível de palavras e conceitos e que tenta acompanhar a velocidade da fala, do que da escrita alfabética em suas imensas possibilidades combinatórias. Muitos artistas do passado utilizaram notações taquigráficas, abreviações geométricas, o que provaria "que o que podemos aprender é a discriminar e não a ver."([16])

9 A principal contribuição no sentido da reforma do ensino foi dado por Friedrich Froebel (1782-1852) com a fundação dos Kindergarten (Jardins da Infância) para crianças em idade até então pré-escolar. " O ofício manual, enquanto disciplina de ensino, implica " **aprender fazendo** " em vez de aprender lendo ou ouvindo aulas, e isso,... "transformou-se no Método Bauhaus.. A idéia de " aprender fazendo " deve-se provavel e principalmente a Froebel, ... mas também é

---

[15]- Ashwin citado in Miller, ABC, pg.6

[16]- Gombrich, ARTE E ILUSAO, pg.150

possível que esteja a dever aos métodos estabelecidos da instrução de oficina da Kunstgewerbeschule", e ..."na introdução desses métodos do ofícios manuais na instrução das Belas Artes. A outra grande inovação foi a determinação de varrer da mente de todo aluno que chegava todos os preconceitos e de colocá-lo, por assim dizer, **de volta ao jardim de infância a fim de começar tudo do zero.** Isso era feito por meio do Vorkus, ou curso preliminar"(17). Em Froebel vemos a metáfora da criança como semente, pois o "jardim da infância era tan metáforico como literal" (18). Tanta jardinagem como o jogo, além do desenho, são modalidades de conhecimento. Do trabalho manual em contato direto com a terra às atividades consideradas como pré-conhecimento institucionalizado (a brincadeira).

10 Gombrich cita, um compêndio chinês do século XVII, onde podemos ver o "etapismo" da aprendizagem, assim como a capacidade de não bloquear a inspiração ao considerar o estado de espírito (ver Itten). "Para aprender a escrever é preciso começar com simples caractéres feitos com algumas poucas pinceladas e passar daí a caractéres mais complicados, de várias pinceladas" assim como na pintura "Primeiro desenhe quatro folhas. Devem variar de tamanho. Uma quinta folha cruza com elas. Há nisso graça e beleza... Os tons da tinta devem ser variados. Devem pintar folhas novas e velhas. As pétalas devem ser claras, estames e cálice, escuros. A mão deve mover-se com a rapidez de um raio: nunca pode demorar-se ou hesitar... .Quando as emoções são fortes e o artista se sente tenso, deve pintar bambus; de coração leve de pintar a orquídea "(19)



ilustr.3

11 No que se refere ao método de desenho, Froebel vai adotar dois métodos já adotados para a alfabetização, "Stymografhie (dibujo de puntos) y (ilustr.3) Netzzeichnen (dibujo de redes)" (20)(ilustr.4). O Stygmografhie consistia de folhas de papel, com uma rede quadricula de pontos numerados, correlacionada com o quadro

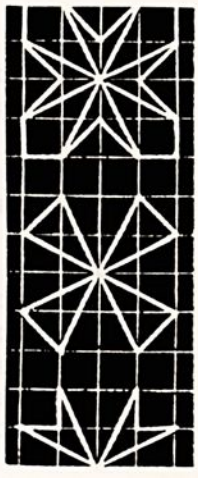
---

17- Banham, TEORIA E PROJETO NA PRIMEIRA ERA DA MAQUINA, pg.441, grifos meus.

18- Miller, ABC, pg.5

19- Gombrich, ARTE E ILUSAO, pg.131

20- Ashwin citado in Miller, pg.8



ilustr.4

negro do professor com os mesmos pontos numerados, e o Netzzeichnen o mesmo, só que ao invés de pontos uma retícula de linhas. Isto "... permitía al maestro **dictar los dibujos...** Se los consideraba ejercícios disciplinarios (enseñados a menudo **con la ayuda de um canto rítmico)** que desarolavam la destreza y las aptitudes analíticas que servirían al alumno em todas las actividades, no sólo en la representación visual "(21). Esses métodos representavam basicamente a transposição de desenhos planos e não a configuração dos espaços; os objetos tridimensionais eram apresentados de maneira bastante planimétrica. Note-se na ilustração, que se na representação do fundo da garrafa aparece uma elipse (axionometricamente), na do pires aparece como quase uma circunferência na vertical, assim como a alça já esta totalmente rebatida no plano vertical (antecipando o Purismo).

12 A utilização por parte de Froebel da quadriculação ou "retícula" no desenho é uma extensão "de sua creencia de que el proceso de percepción depende de los conceptos de horizontalidad y verticalidad. Froebel creia que hay uma correspondencia natural entre la superficie cuadriculada (Netzfläche) de la retícula y el modo en que recebimos imagenes en la retina (Netzhaut) (22). Apesar desta abstração planimetrica o objetivo continuava sendo a representação naturalista, apenas o seu método "ejemplificava su programa de aislar los elementos fundamentales, construtivos, de un objeto y avanzar sucessivamente com cada nueva habilidad adquirida "(23).

13 A partir de 1835, Froebel aplica suas teorias à uma série de " Dones y Ocupaciones ". "Los dones y ocupaciones se introducían en una secuencia muy ordenada que empezaba en el segundo mes del niño y terminaba en el último año de Kindergarden, cuando tenia seis anos. Se pretendía que la secuencia reflja el desarrollo físico y mental del niño : las esferas maleables y fortemente coloreadas del **primer don** (ilustr. 5) van seguidas por uma esfera

---

21- Idem

22- Miller, ABC, pg.9

23- Idem

dura, de madera, en el **segundo don**, que vehicula una "progresión táctil, material; el **tercer don** (ilustr.6) de la esfera, el cubo y el cilindro de madeira alienta la comprensión del cilindro como una combinación de esfera (movimento) y cubo (estabilidad). El **cuarto don** (ilustr. 7) , um cubo dividido en ocho bloques menores, enseña la relación del todo con sus partes. Dones de tres hasta seis dividen el cubo en geometrías cada vez menores y crescientemente complijas que formam un vocabulário de elementos progresivamente afinado. Este vocabulário,... seria lo bastante rico y variado para permitir ao niño formarse representaciones del mundo circundante "[24].

14 Note-se no terceiro Don que o cubo pode ser transpassado pela vareta tanto no sentido da diagonal em relação ao quadrado como da diagonal em relação ao cubo, além das transversais nos centro dos quadrados. O cilindro é atravesado apenas em dois sentidos... longitudinal e meridionalmente, estabelecendo os eixos geradores da forma. O **Don No 5** consiste numa variação do Don No 4, onde um cubo de madeira de 8 x 8 cm dividido em 21 cubos inteiros mais seis metades e doze quartos de cubo. Em outros exemplos de exercícios de Froebel podemos ver alguns que trabalham certas questões mais comuns à pintura, de maneira bem manual ; o entrelaçamento produzindo efeitos de contraste de claro / escuro (ilustr. 8), ou criando figura rígida por meio da tensão do material (ilustr.9), cortes geométricos e rotação gerando figuras (ilustr.10); a dobra de um plano produzindo figura (ilustr.11), relevo. Outro exercícios, o da perfuração do papel (ilustr.12) com a agulha, constrói textura através de um procedimento bastante mais direto : no relacionamento entre a mão e a matéria, do que aquele existente entre a mão-pincel-tela. O brinquedo inglês de rolha e arame , baseado nas " atividades " de Froebel, tem um grande elenco de formas : cone, pirâmide, cilindro, esfera, cubo e vários discos de diferentes tamanhos e recortes (ilustr.13).

15 O contexto histórico acabou por restringir a experiência com os Jardins da Infância por diferentes caminhos. Pelo lado político, por um caminho tortuoso, segundo Robert Downs [25], o governo

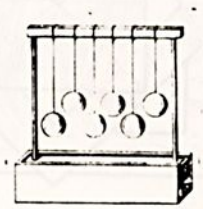
---

[24]- Idem, pg.10

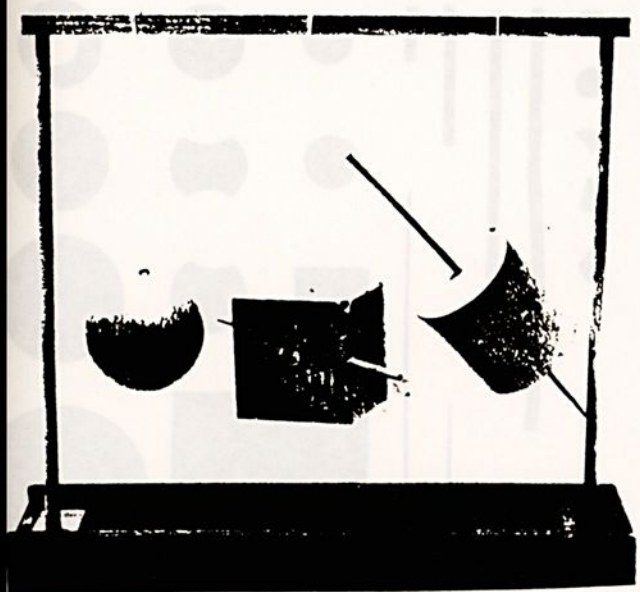
[25]- Citado in Miller, PB, pg.18

unesp

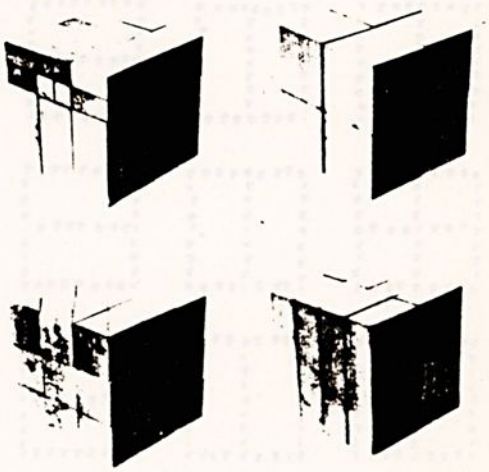
prussiano confundiu Friedrich Froebel com seu sobrinho Rail (destacado socialista) e proibiu em 1851 os Kindergarten por suas presumidas orientações atéias e socialistas. Criando assim uma associação entre as experiências de Froebel e o socialismo ou radicalismo Liberal. Somente em 1871, com a emergencia do nacionalismo na Europa, a proibição é levantada, na medida que é na criança que se pode fundar, renovar a identidadde nacional. Pelo lado da arte, que no final do século vivia uma de suas maiores crises de identidade, onde o ecletismo e culturalismo eram vistos como deturpadores da essência artística, a criança e os indígenas vão ser romanticamente considerados um local mais puro para a manifestação da arte. Pese-se também a importância atribuída à infância pela psicanálise Freudiana. Surgem exposições com " arte " feita por crianças e exposições de objetos, feitas normalmente em museus antropológicos e arqueológicos, ganham destaque nas Galerias de Arte.



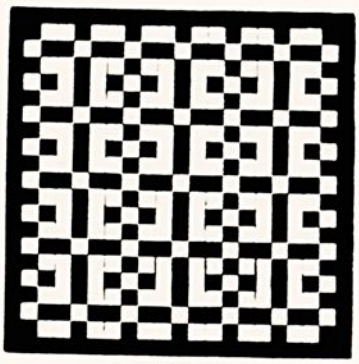
ilutr.5



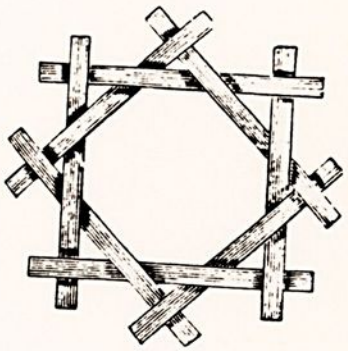
ilustr.6



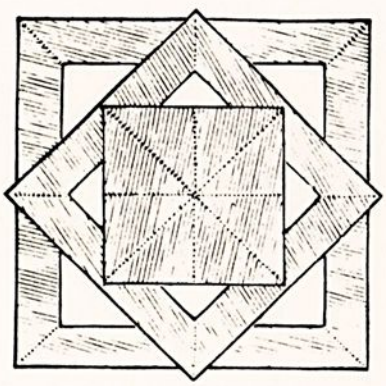
ilustr.7



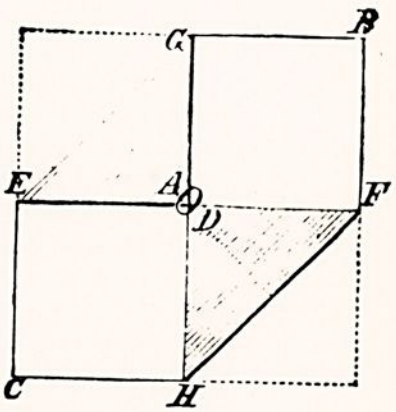
ilustr.8



ilustr.9



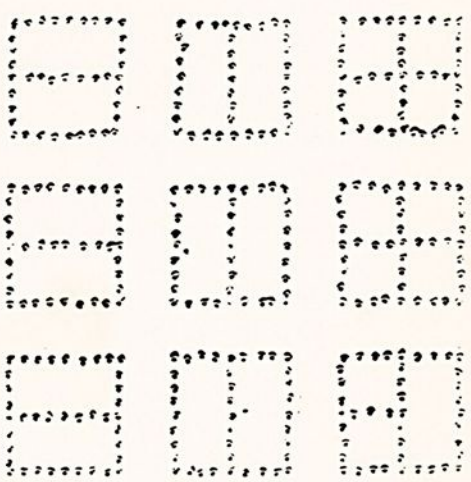
ilustr.10



ilustr.11



ilustr.13



ilustr.12

III-BAUHAUS

1 Na Bauhaus, muitos autores colocam o ponto de **origem** do desenho industrial e da pedagogia moderna da arte, e mesmo na arquitetura, é tida como um de seus principais "sustentáculos". Ironicamente a experiência Bauhaus, no que ela tem de mais significativo para a história da arquitetura , aponta para o **futuro.** Isto se deve às características socio-políticas do capitalismo no mundo e especialmente no Império Austro-húngaro (A Alemanha, assim como a Itália, são as últimas a se considerarem como Estados Nacionais burgueses - vide Werkbund) que determinaram as possibilidades de vida da Bauhaus. Tanto a " alternativa Gropius " que " funcionava " atuando no mercado capitalista (grupos socializados de produção agindo como agentes liberais na economia), como a " ação Meyer " que pressupunha uma socialização geral da sociedade, não tiveram como se desenvolverem até um ponto maduro.

2 Independentemente de convicções socialistas, a questão de se saber o impacto da cultura do capitalismo avançado na Arte nunca foi tão explicitada como na Bauhaus da Alemanha entre as duas Grandes Guerras Mundiais. A questão do futuro estar na origem, faz com que oscilemos num espectro tão amplo que não sabemos se estamos após ou pré à experiência social da Arte no século XX. No campo da Arte a autonomia artística é buscada explorando, paradoxalmente, a relação com o mercado de Arte (por exemplo o Pop). No Desenho Industrial, com a Moda, e na Arquitetura os estatutos de disciplina são perseguidos na sua relação com o contexto, ou a cultura .

3 Após a Primeira Guerra Mundial, na Alemanha industrializada e derrotada coexistiam diferentes forças sociais ; patriotismo, terrocismo, teosofia, vegetarianismo, nudismo, antisemitismo, atitudes germano-cristãs ou pagãs. Para tentar fugir a este ambiente conturbado, a cidade de Weimar, na Turíngia, é escolhida em 1919 para sediar a Assembléia Nacional encarregada de definir a Consituição da recém surgida República Alemã. Em Weimar, Henry Van de Velde, que desde 1904 trabalhava como consultor de indústrias manufatureiras, é encarregado de projetar o edifício

da recém inaugurada Escola de Artes e Ofícios do Grão Ducado e nomeado seu diretor com a intenção de uma reforma do ensino, aproximando-o da indústria. Van de Velde dirige a escola até 1914, quando por motivo da Guerra, já que era belga, abandona o país e de uma lista tríplice Walter Gropius é convidado para substituí-lo. A indicação sem dúvida deve-se às idéias defendidas por Gropius, em prol da estandartização, mecanização e métodos de produção, no entanto deve-se lembrar o confronto dentro do Werkbund entre Gropius e Van de Velde que difundia a individualidade da forma contra a padronização.

4 Em 1910 numa proposta ao empresário berlinense Emil Rathenau para a industrialização da construção, Gropius constata que o artesanato não pode concorrer com a indústria, que somente uma " unidad artística ... (como) premisa necessaria para el ' estilo '", onde a ênfase " no es en la acentuación de la **individualidad**, sino en la integração, en el ritmo de la repetición, en la unidad de las formas que, una vez que se van reconocido como buenos "(1). Wingler nota que nesta defesa da estandartização e repetição há uma grande analogia com os jogos de construção infantis, Wingler afirma mesmo que não passam de uma ampliação , " a gran escala "(2) destes. Por exemplo a adaptação individual de cada casa através das mudanças " por medio (de cambio) en la forma, en los materiales y en el color... "(3)

5 A Escola de Artes e Ofícios de Weimar é fechada em 1915, devido à guerra, e em 1916 transforma-se em hospital Militar. Gropius se alista no exército, mas mantém contatos com a Escola Superior de Belas Artes de Weimar, onde havia o interesse de se montar um curso de arquitetura. Ainda na linha de frente, Gropius redige uma " Proposta para a fundação de uma instituição escolar como centro de consulta artística para a indústria, o comércio e o artesanato " e o remete no início de 1916 ao Ministro de Estado do Grã-ducado da Saxonia, Weimar.

1- Gropius, PROGRAMA PARA LA FUNDACION DE UNA SOCIEDAD GENERAL DE CONSTRUCCIONES CON UNA BASE ARTISTICA UNITARIA. In Wingler, LB, pg.29 (no que segue abreviado PFSGCBAU)

2- Wingler, LB, pg.28

3- Gropius, PFSGCBAU. In Wingler, LB, pg.29

6 Na proposta Gropius reafirma a competência do artista nos problemas da forma e que ele deve enfrentar " com inteligência el medio más poderoso de la figuración moderna, a las máquinas de todo género - desde el simple utensílios hasta la máquina especializada más compleja "(4). Que os problemas de beleza são importantes para a conquista do mercado de produtos e que ela só poderá realmente ser atingida se o produto " compenetrasse com la idéia espiritual"(5), además " no es um lujo ni algo que se añada por gusto"(6). Que " no basta con asegurarse la colaboración de desiñadores de modelos " pois são necessários " personalidades artísticas del primer plano "(7) para a formulação do desenho de novos produtos. " El viejo y reprobable método de superponer... una decoración que les es extraña se substituye por la doctrina de la **figuração orgânica...**"8. (ver Art Nouveau)

7 O modelo de escola apresentado nas Propostas previa que os alunos já deviam ter experiência em alguma atividade artesanal ou de desenho, esperava-se mesmo que os ofícios e indústrias enviassem seus aprendizes para escola. Na escola, os alunos desenvolveriam e reformariam seus trabalhos práticos através de desenho detalhado e os executariam na prática, em suas oficinas de origem. Haveria cursos de desenho técnico, e a mão livre para os alunos deficientes, as discussões teóricas deviam acontecer durante o trabalho prático. O conhecimento teórico e histórico devia ser ministrado somente aos alunos mais avançadas para " evitar el peligro de interpretar la enseñanza teórica como una história abstrata del arte o como un libro de modelos para imitar "(8). O texto termina evocando o exemplo das "

4- Gropius, PROPOSTA PARA LA FUNDACION DE UN INSTITUTO ESCOLAR COMO CENTRO DE CONSULTA ARTISTICA PARA LA INDUSTRIA, EL COMERCIO Y EL ARTESANATO. In Wingler, LB, pg.33 (no que segue abreviado PFIECCAIAC)

5- Idem

6- Idem

7- Idem, grifos do autor

8- Idem

hautten ", corporaçòes medievais, e sua integração das artes e de comunidade de trabalho.

8 Como se pode notar, o texto da Proposta de 1916 parece um retrocesso às idéias anteriores de **fusão** da arte com a industria. As idéias da supremacia do artista; o domínio, deste sobre a máquina, insuflando-lhe espírito ; a importância do artesanato, deixam claro a matriz da Werkbund. Provavelmente Gropius estava se adaptando à realidade de Weimar, cidade onde prevaleciam pequenos fabricantes, principalmente nos ramos de cortiça, têxtil e mobiliário. Na proposta, o próprio Gropius afirma que a instituição " bajo la dirección de un artista famoso, experto en cuestiones técnicas, quizás podia inspirar más confianza de los fabricantes..."(9). Pois foi pensando justamente neste problema, que as autoridaes recusaram a indicação de Gropius, pelo fato dele ser arquiteto e se acreditar que um artesão teria maior capacidade de relacionamento com as indústrias da região. No entanto, no que tange as idéias de Gropius, em 1918, quando milita no "Arbeitsrat Für Kunst", expressa o seguinte estado de espírito : " O ambiente aqui está muito tenso, e nós, artistas, temos que malhar no aço enquanto ele está quente. Para mim **a Werkbund está morta**, não se pode esperar mais nada dela. "(10)

9 Em 1919, Gropius consegue ser nomeado diretor de uma instituição que engloba a antiga Escola de Artes e Ofícios (que seria reaberta) e a Escola Superior de Belas Artes, com a concordância desta, onde naquele momento faltavam muitos professores. Esta instituição recebe o nome de " Staatliches Bauhaus"; a Bauhaus Estatal de Weimar. Com a inauguração da escola é lançado um manifesto junto com o programa da Escola, onde Gropius afirma que "el fin último de cualquer actividad figurativa es la **arquitetura** !... Los viejos institutos artísticos no estaban en condiciones de producir esta **unidad...**, porque **el arte no se puede enseñar.** Se há de volver de nuevo a los talleres... Arquitectos, escultores, pintores, todos hemos de volver al artesanato ! No existe un ' arte profesional '. No hay ninguma diferencia sustancial entre el artista y el artesano.

9- Gropius, PFIECCAICA. In Wingler, LB, pg.33

10- Droste, BAUHAUS 1919-1933, pg.16

El artista es un artesano de um nível superior"(11). Uma xilogravura de madeira de Feininger ilustra a capa do Manifesto, onde " três raios de luz convergem no pico da catedral, representando as três artes da pintura, escultura e arquitetura"(12). O simbolismo da Catedral (ver Expressionismo, Bruno Taut), ganhou solidez intelectual com o livro de Worringer de 1912 " Problemas da Forma na Arte Gótica" (ver anexo) e encontra eco na conclusão empolgada do Manifesto ; " ... milhares de manos de artesanos elevaríam hacia el cielo como símbolo cristalino de una nueva fé que está surjiendo"(13).

10 Rainer Wick afirma que a mudança de opinião sobre máquina acontece com a ida de Gropius para Weimar, e é fruto do clima pós-guerra. O que explicaria esta fusão de " esperança utópico-romântica de base medieval, com as idéias do "Arbeitsrat" de se refundar a arte numa unidade com o povo. Numa carta à Tomás Maldonado de 1963, Gropius comentando o sucesso do Manifesto de 1919 na sociedade alemã afirma : " de dentro e fora do país vinham jovens, não para projetar luminárias que fizessem jus à designação de obra, mas para tornar parte de uma comunidade que queria criar o novo homem "(14). O que permite que Heinz Hüter, um pesquisador da Alemanha Oriental, ressalte este aspecto transformador da consciência: "(Gropius)... ao considerar a crescente consciência de classe da classe até então oprimida como pressuposto necessário para a arte vindoura. Os oprimidos tinham de... despojar-se das normas éticas e estéticas herdadas, e dar à sua vida um conteúdo espiritual próprio "(15), estabelece uma experiência única.

11 O significado que o Gótico assume na passagem do século (ver Morris, Art Nouveau, Viollet Le Duc) faz com que Gropius pense a Bauhaus como as

---

11- Gropius, PROGRAMA DE LA BAUHAUS STATAL DE WEIMAR. In Wingler, LB, pg.40 (no que segue abreviado PBSW)

12- Droste, BAUHAUS 1919-1933, pg.18

13- Gropius, PBSW. In Wingler, LB, pg.41

14- Citado in Wick, PB, pg.36

15- Idem

Bauhütte medievais(16). Mas o conteúdo socialista, " no sentido ideal do termo " faz ver que " esta 'retro-utopia'" estava a serviço de uma renovação sócio cultural que continha, portanto, um forte impulso para o futuro. E era eminentemente pedagógica.."(17).

12 Esta confluência de idéias fica clara no discurso de Gropius sobre a primeira exposição de trabalhos dos alunos da Bauhaus, trabalhos que foram considerados ainda dentro da tradição acadêmica. No discurso, Gropius desacredita das tentativas institucionais, globais, de reorganização da sociedade (como por exemplo a Werkbund) o que leva a acreditar que o único caminho possível, para se chegar ao povo é o da individualidade de células sociais de Vanguarda. " Nadia de grandes organizaciones intelectuales, sino pequenas ligas, logias, cofrarías secretas encenadas en sú mesmas ,... hasta que ... surja una ideia universal, grande, vital... esta catedral del futuro, irradiará su plenitud de luz, incluso en las cosas más pequeñas de la vida cotidiana... Nosotros no llegaremos a verlo pero somos... los precursores". Gropius opõe ao conceito de sociedade o de comunidade, a Bauhaus seria " una república de intelectuais "... ainda que não os consigamos compreender completamente " e reconhece que o artista precisa do 'espírito' que vive no povo, como do pão, e afirma que naquelas condições históricas " si faltan estos bienes espirituales comúnes, no puede hacer otra cosa que construir su proprio elemento metafísico, atento exclusivamente a su proprio yo."(18)

14 O programa da Bauhaus, contido no Manifesto de 1919, previa " uma 'divisão do ensino' em três cursos : um para aprendizes, outro para oficiais e um terceiro para jovens mestres " de acordo com o princípio que o artesanato era a base do ensino e que todo estudante deveria aprender um ofício. A escola tinha por objetivo formar arquitetos,

---

16- É possivel que Gropius só não tenha usado a denominação Bauhutte para a Bauhaus por se tratar de uma marca registrada por uma firma de Berlim.

17- Wick, PB, pg.97

18- Gropius, DISCURSO A LOS ESTUDIANTES DE LA BAUHAUS ESTATAL, PRONUNCIADO CON OCASION DE LA EXPOSICION ANUAL DE TRABAJOS DE LOS ALUMNOS, EN JULIO DE 1919. In Wingler, LB, pg.48

escultores, e pintores " de todas clases... para un buen artesanado o para uma atividade artística autónomo "([17]). Os alunos deveriam receber uma formação artesanal, outra de desenho e uma científica. A grande novidade da Bauhaus estava no " sistema dual " ao qual estavam submetidos as Oficinas, a um mestre de forma (se possível um artista de vanguarda), e à um mestre artesão de modo que os alunos tivessem " dupla qualificação artístico-artesanal formalizada "([20]). Abria-se mão do título de professor e seu status social, pelo de Mestre.

15 A formação escolar, em função da unidade das artes, tinha a supremacia da arquitetura. Este fato deve ser relativizado, pois o termo Bau em Alemão tanto pode ter o sentido de construção, como o de arquitetura (BauKunst) e principalmente o de estrutura. E nos termos da " nueva actividade constructora del futuro " que a arquitetura surge como síntese. Assim, tendo como finalidade e orientação a arquitetura, se organizava a escola.

16 **"1- la instrucción artesanal** -...- se extende a :

a) escultores, canteros, estucadores, tallistas, ceramistas, escultores in yeso ,
b) heneros, cerrajeros, fundidores, tornedores
c) carpinteiros,
d) pintores, decoradores, pintores sobre vidro, mosaístas, esmaltadores,
e) grabadores, xilógrafos, litógrafos, impressores artísticos, lénciladores,
f) tejedores

17 **2- La instrucción** en el campo de **dibujo** y de la **pintura** se extiende a :

a) dibujo libre de memoria y fantasía
b) dibujo y pintura del natural de cabezas, desnudos y animales,
c) dibujo y pintura del natural de paisages, figuras, plantas y naturalezas muertas.
d) composición
e) ejecución de pinturas murales, cuadros en tabla y cofres con figuras,

---

[17]- Gropius, PBEW. In Wingler, LB, pg.42

[20]- Wick, PB, pg.83

f) proyectación de decoraciones
g) diseño de caracteres tipográficos
h) diseño arquitectonico y proyectivo
i) proyectación de arquitetura de exteriores, de jardines y de interiores.
j) proyectación de muebles y objetos de uso

18 **3- La instrucción téorico-cintífica** se extiende a :

a) historia del arte, no en el sentido de historia de los estilos, sino en el de aprendizaje vivo de técnicas y modos de trabajar históricos,

b) ciencia de los materiales,
c) anatomia, sobre modelos vivientes,
d) teoria física y química de los calores,
e) procedimentos racionales en pintura,
f) conceptos fundamentales de contabilidad, estipulación de contratos, normas relativas al personal,
g) conferências de interés general relativas a todos os setores del arte y de la ciencia"([21]).

19 O elenco de profissões estabelecido pela escola e as várias disciplinas definidas em função da decoração demonstram que a Bauhaus em suas intenções iniciais não estava tão distante das tradicionais escolas de Artes e Ofícios. O conhecimento de economia empresarial, também, se enquadra nas idéias defendidas pela Werkbund.
20 Os primeiros professores contratados por Gropius foram... " três artistas de origem bastante diferente: o pedagogo de arte e pintor Johannes Itten, o pintor Leonel Feininger e o escultor Gerhard Marcks "([22])
21 Marks era um artista que se interessava pelas questões do artesanato e já havia inclusive trabalhando numa fábrica de porcelana; Feininger era já um famoso e controvertido pintor expressionista. Mas a aquisição de maior impacto foi a de Itten,

---

[21]- Gropius, PBEW, pg.42

[22]- Droste, BAUHAUS 1919-1933, pg.22

responsável pela concepção e implantação do importante curso preliminar (Vorkus), que Gropius conheceu através de sua futura esposa Alma Mahler. O círculo de músicos e artistas de Viena, com o qual Gropius estabelece contato, é a expressão da busca de uma equivalência entre as artes, que tem mais sucesso num nível teórico do que em obras. A música tem um papel importante dentro da estética, no sentido de que não tem significado denotativo, não representa nada, e trabalha com um número finito (as notas musicais) de formas básicas (ver cap. sobre Estética).

22 As primeiras oficinas a funcionarem na Bauhaus foram a de **tipografia** , que tinha os equipamentos completos da antiga escola de Arte e Ofícios, sob a responsabilidade de Feininger ; a de **olaria,** que funcionava na cidade de Dornsburg num convênio com uma indústria local, sob o comando de Marcks ; e a de **escultura em pedra** com Itten. Até 1922, Gropius completa o quadro de mestres da forma com importantes e famosos artistas, sendo a maioria de pintores.

23 A oficina de **tecelagem** é dirigida por Georg Muche, pintor expressionista ; para as oficinas de **pintura mural** e **escultura de pedra** foi nomeado Oskar Schlemmer, que tinha experiência com marchetaria e tinha sido assistente de Adolf Hölzel na Academia de Suttgart. Paul Klee, que na época começa a ter reconhecimento, com a publicação de vários livros sobre sua obra, é indicado para a oficina de **encadernação.** Wassily Kandinsky, ja então famoso artista abstrato e ex-membro de numerosas instituições da Russia Revolucionária para a Arte e o Ensino (ver construtivismo- Wchutemas / Inchuk), vai para a oficina de **pintura mural.** Gropius assume a oficina de **carpintaria.**

24 A Bauhaus deste primeiro momento convive com vários conflitos ; de um lado com os mestres artesões, pois estes não eram admitidos no órgão superior e deliberativo (o Conselho dos Mestres) , e por outro lado, com os antigos professores da Escola de Belas Artes([23]), absorvidos pela Bauhaus. Estes professores percebem que a proposta de escola vai muito além do estreitamento da relação entre arte e arquitetura. De

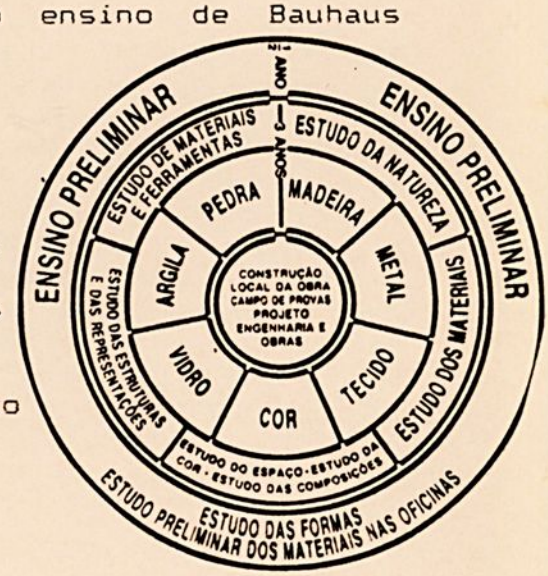
---

[23]- Que acabam por sair da Bauhaus em 1921 e refundam a Academia de Belas Artes, no entanto, esta não é reconhecida pelo governo.

fato, nos Estatutos da Bauhaus de 1921, as disciplinas da área de ensino gráfico-pictórica é redefinido como estudo da forma ("enseñanzo formal") e as dez sub áreas, que eram definidas em termos tradicionais, são substituídas por apenas quatro sub-áreas : a) estudo dos materiais elementares ; b) estudo da natureza ; c) estudo da configuração (desenho, pintura, modelagem, construção), estudo das formas básicas, configuração de superfícies, corpos e espaço, estudo da composição ; d) desenho (estudo de projeções e desenhos de estruturas) e construção modelar para toda e qualquer estrutura tridimensional (objetos de uso comum, móveis, espaços, edifícios)([24]). A formação teórico-científico se transforma em " matérias complementares ".

25 A grande novidade dos Estatutos de 1921([25]), era a obrigatoriedade do curso preliminar, onde os alunos eram admitidos a título de experiência por seis meses para o ensino formal elementar e o estudo dos materiais numa oficina experimental. Com a aprovação neste estágio o aluno podia optar por uma das oficinas existentes e escolher um mestre de forma para acompanhá-lo na formação. Somente candidatos que tinham " una madurez artística o sean conocidos particularmente " poderiam, excepcionalmente, ser dispensados do Vorkus.

26 A partir deste momento o ensino de Bauhaus vai se processar em três etapas concêntricas. Os primeiros seis meses no curso preliminar, e dai para um segundo período de três anos em uma das sete oficinas oferecidas, agora denominadas pelo material utilizado, a saber : Pedra, Madeira, Metal, Argila, Vidro e Cor . Durante o período, nas oficinas eram ministradas as " matérias complementares", mas a maior parte do tempo (das 8 às 14 horas, cinco dias por semana) era passada nas oficinas. Após o período na oficina



---

[24]- Wick, PB, pg.86

[25]- Gropius, LOS ESTATUTOS DE LA BAUHAUS ESTATAL DE WEIMAR (Enero de 1921). In Wingler, LB, pg.59 (no que segue abreviado EBEW)

os alunos podiam requerer o título de Oficial perante exame frente a Câmara de Artesanato (órgão externo à Bauhaus). A terceira etapa seria o estudo da construção desenvolvido no canteiro de obras, e por isso sem uma duração específica no tempo(de um ano e meio a dois anos), o que, como resultado, conferia o certificado de Mestre (também outorgado pela Câmara de Artesanato ou pela própria Bauhaus). Mas esta terceira etapa, a de arquitetura, só foi implantado sob direção de Hans Meyer em 1927.

27 A par destas tensões houve " núcleos estabilizadores "([26]); as oficinas, marcadas pela personalidade poética pessoal de cada Mestre, ganharam autonomia frente ao projeto educacional global. Por outro lado o curso preliminar exercia uma função positiva, estabilizadora : " consistia não apenas da depuração do lastro de concepções acadêmicas sobre arte e do livre desenvolvimento da pesonalidade, mas também da preocupação de conferir ao aluno uma qualificação criativa básica no sentido de uma " linguagem formal que transcende ao individualismo"([27]).

---

[26]- Wick, PB, pg.40

[27]- Idem

IV-O VORKUS

1 Johannes **Itten**, mentor e primeiro responsável pelo curso preliminar (VorKus), era suiço e teve como primeira formação a de magistério de primeiro grau, onde, já a partir de sua primeira aula para as crianças adota o princípio da pedagogia reformista de respeito incondicionado pela individualidade do estudante : "... procurei evitar tudo o que pudesse perturbar a ingênua desenvoltura das crianças. Reconheci quase que instintivamente que toda crítica e toda conrreção tem um efeito ofensivo e destruidor sobre a autoconfiança"(1). Itten nunca riscava nos cadernos dos alunos e discutia os trabalhos de maneira coletiva, com a classe. Após se formar como professor do segundo grau (de matemática, física e química), Itten abandona a profissão e decide ser pintor. Faz inúmeras viagens pela Europa, onde se pôs em contato com obras das vanguardas, e volta a Genebra para ter aulas de pintura com o professor Gilliard, que o irá influenciar nos seus "exercícios de contrastes com os elementos formais quadrado, circulo e triângulo ".(2)

2 A principal influência de Itten foi Adolf Hötzel (1853-1934), professor na Academia de Sttugart, para onde Itten se dirige, mas não consegue passar no exame de seleção e acaba tendo aulas particulares com Ida KerKovius, uma discípula de Hötzel. Por sinal, Kerkovius, anos mais tarde (com 40 anos), empolgada com a Bauhaus, será aluna de Itten no curso preliminar. A " aplicação de 'leis plásticas objetivas' aliada a articulação simultânea de sensaçõess subjetivas " ou como Höltzel certa vez formulou referindo-se as cores : " A coloração é um problema de aritmética regido pelo sentimento "(3), são idéias absorvidas por Itten. Outras influências de Hölzel podem ser vistas, como por exemplo **a teoria das cores** e seus estudos dos círculos cromáticos,

---

1- Itten, MEIN VORKUS AM BAUHAUS. GESTALTUNGS- UND FORMEMLEHRE. In Wick, PB, pg.123 (no que segue abreviado VORKUS)

2- Idem

3- Idem, pg.124

principalmente o de Goethe; as **Análises dos Antigos Mestres** na busca de estrutura construtiva-regular e o problema do **claro-escuro; as montagens de material** e suas transposições para desenho ou pintura; os **exercícios de ginástica** para o relaxamento e desenvolvimento do corpo e iniciação ao estudo do rítmo, chegando até ao **desenho automático.**

3 Wick cita um texto de 1930 onde se lê que " Depois de alguns exercícios de ginástica, Hölzel inicia seu trabalho matutino regularmente com exercícios de cem traços fortes, que correspondem de certa forma aos " exercícios do violinista "(4). E Itten comenta que Hölzel exortava aos alunos, na temática acadêmica do desenho de nús " a desenhar uma figura nua com apenas um traço, como Rodin havia feito "(5). Em 1916 Itten vai para Viena e monta uma escola particular de Arte, entra em contato com a vanguarda musical dodecafônica e estuda a relação entre música e cor. Por volta de 1919 pode-se afirmar que a fama de Itten como artista e padagogo da arte está estabelecida. Adolf Loos, arquiteto de Viena, famoso em toda a Europa por seus posicionamentos contra o ornamento, promove uma exposição das obras de Itten, assim como cita-o, como exemplo de pedagogo na arte em seu livro " Diretrizes para um ofício da Arte ".

4 A obra de Itten, após o contato com o circúlo de Hölzel, deixa a influência do cubismo analítico com seus tons castanhos e pinta composições geométricas - abstratas com forte coloração. O conceito de abstração, neste momento, aparece para Itten, numa forte concepção idealista e mística. " A forma mais **inteligível e definível** é a geométrica, cujo elementos básicos são o círculo, o quadrado e o triângulo. Nesses elemento formais, tem sua origem toda forma possível, visível para quem vê, invisível para quen nada vê. "(6)

5 Willy Rozler, citado por Wick, resume assim esta fase de Itten : " A caracteristica comum é uma disposiçào rítmica da imagem na qual as diagonais e os arcos dos círculos produzem um todo dinâmico. A cor

---

4- Citado in Wick, PB, pg.166

5- Idem, pg.125

6- Itten, HOLZEL UND SEIN KREIS. In Wick, PB, pg.131, grifos meus

é ricamente orquestrada e de forte efeito de profundidade. O caráter expressivo de todos esses quadros induz a que os designemos de ' futuro - cubistas ' e com frequência são contrastados, como que em contraponto, movimentos formais opostos. "(7)

6 Num segundo momento a obra de Itten, seja ela " quadros, desenhos, esculturas tem em comum um evidente **momento de movimento** e uma forte **dinâmica** "(8). Entendendo por isso um princípio vital e criador e não a concepção futurista da representação. A relação de identidade entre movimento e forma fica clara num texto de Itten, para coletânea " Utopia , documentos da realidade " de 1921, intitulado " Análises de Maestros del pasado " onde escreve : " ... vivir uma obra de arte equivale a revivir-la,... no existe una gran diferecia entre el hombre que vive la obra de arte y el hombre que representa exteriormente en la obra una forma vivida... Sin movimiento no hay percepción, sin percepción no hay forma, sin forma no hay materia... Hemos afirmado antes que todos los materiales son medios de representación. Pero todas las matérias son formas. Por ella la forma es un medio de representación. Si ella es así, y se el elemento esencial de la forma reside en su origen espiritual, que nunca puede ser comprendido... Los medios de representación non se pueden enseñar, de la miesma maneira que no se pueden enseñar la forma ...

7 El movimento genera la forma, la forma genera el movimento. Todo punto, toda línea, toda superfície, todo cuerpo, toda sombra, toda luz e todo calor son formas generadas pelo movimento, que a su vez generam el movimento. Dolor y placer, odio y amor, repulsión y atracción son formas de la psique generadas por el movimento. "(9)

8 Neste mesmo texto, de fortes (conotações) relações com a simpatia simbólica (ver anexo), Itten dá o exemplo de uma linha ; " Se quiero tener la experiência vivida de una línea he de mover la mano de acordo con la línea, o bien de seguir la línea com mis sentidos, es decir he de ser movido espiritualmente. En fin, puedo representarme en la

---

7- Citado in Wick, PB, pg.132

8- Idem

9- Itten, ANALISES DE MAESTROS DEL PASADO. In Wingler, LB, pg.66

mente una línea, verla ; en este caso soy movido mentalmente"(10) . Ele estabelece assin três graus distintos de se viver o movimento : **o físico,** onde o corpo se move ; **o espiritual,** quando os sentidos acompanham a linha e o **mental(11),** quando se imagina a linha. O movimento físico é um movimento externo, o segundo grau é um movimento interno e o terceiro movimento é externo-interno; "... la luminosidad, la claridad correspondem a el ser movido interno, espiritual ; en tanto que las tinieblas, la oscuridad corresponden ao ser movido, externo, físico. De la miesma manera que el sol ilumina la luna, asi el tercer grado ilumina el primero y lo libra de las tinieblas..."(12)

9 O ensinamento de Itten vai se manter preso a este " princípio pedagógico... resumido a dois conceitos opostos : 'intuição e método' ou 'experiência subjetiva e recognição objetiva'"(13). Ele iniciava suas aulas com **exercícios de ginástica,** " para o corpo experimentar, sentir, para dele libertar movimentos caóticos, para sacudí-lo bem. Só então vinham os exercícios de harmonização"(14). Um outro exercício preliminar são os **exercícios rítmicos das formas,** que Paul Klee assim comenta "[Itten]..., recompõe o corpo como se o carregasse de energia, e de pronto começa a rabiscar..., e os alunos são convidados a fazereem o mesmo. Depois comanda o exercício marcando o compasso ; em seguida faz os alunos repetirem de pé o mesmo exercício... a fim de educar a máquina para o funcionamento emotivo. Da mesma maneira se ensinam e se copiam novas formas elementares tais como , e outras - por exemplo: - , acompanhadas de inúmeros esclarecimentos a cerca do porquê e a cerca dos tipos de expressão "(15)

10- Idem

11- Na tradução para o espanhol deste texto, os termos utilizados são: físico, anímico e espiritual.

12- Itten, ANALISES DE MAESTROS DEL PASADO. In Wingler, LB, pg.66

13- Droste, BAUHAUS 1919-1933, pg.25

14- Itten, TAGEBUCH. In Wick, PB, pg.137

15- Citado in Wick, PB, pg.137

10 Outro tipo de exercício de coordenação motora foi documentado na escola particular de Itten (após a Bauhaus) ; fazia com que os alunos usassem as duas mãos no "desenho ditado" (ilustração No. 12) desenvolvendo assim a habilidade da mão esquerda. Todos esses exercícios não tinham como objetivo "condicionar", através de uma habilidade, os alunos, mas, sim, como vimos no seu texto sobre a Análise dos Mestres Antigos: liberar um princípio vital. Wick comenta que apesar da semelhança destes exercícios com a caligrafia da Asia Oriental, não se trata de " registros artificiais de sinais codificadas "(16) e que muitos deles se aproximam do expressionismo abstrato da década de 50. Sobre isto é bastante significativo uma afirmação de Itten, já em 1914, de que : " a linha libertou-se do objetivo de representar uma coisa e atua, ela mesma, como coisa".(17)

11 Tudo o que é percebido só é perceptível por seu oposto, tendo este princípio como base, Itten estabelece uma **teoria geral de contrastes**, do choque, em oposição à idéia de harmonia. Por exemplo :

grande - pequeno
comprido - curto
largo - estreito
grosso - delgado
alto -baixo
leve - pesado
contínuo - intermitente
horizontal - vertical
superfície - linha
transparente - opaco

preto - branco
muito - pouco
reto - curvo
pontiagudo - rombo
suave - áspero
rígido - brando
tranqüilo - agitado
diagonal - circular
superfície - corpo

12 A **teoria da cor** era ministrada tendo por base " os sete contrastes cromáticos, inspirados em Hölzel : contraste da cor em si mesma, contraste de claro-escuro, contraste de quente e frio, contraste complementar, contraste simultâneo, contraste de qualidade e contraste de quantidade "(18). Os exercícios de contraste claro-escuro eram dos mais desenvolvidos, visto que os alunos tinham dificuldade de reconhecer e reproduzir estes contrastes. Itten considerava que o

---

16- Wick, PB, pg.138

17- Itten, TAGEBUCH. In Wick, PB, pg.138

18- Wick, PB, pg.140

carvão, por ser um material reagente, que responde à menor variação de tensão da mão, era o mais apropriado para estes exercícios, que consistiam em escalas uniformes de tons que iam do cinza mais claro até o preto mais profundo, complementados por " acordes claro-escuro"(19) (faixas de igual tamanho ou proporções diferentes). Estes estudos (ilustr.15) preparavam para as composições em que se distribuíam equilibradamente superfícies de diferentes tamanhos e tonalidades distintas em uma composição geralmente retangular"(20).

13 A visão ótica poderia desenvolver sua sensibilidade trabalhando de forma composta com o sentido do tato; com esta intenção, desenvolvia estudos de material e de texturas. Itten " mandava que fossem feitas extensas séries cromáticas com materiais reais (ilust.16). Os alunos tinham que sentir essas séries de texturas com as pontas dos dedos, mantendo os olhos fechados. Em pouco tempo o sentido do tato melhorava de forma assombrosa. Em seguida eu pedia que fossem feitas **montagens** com texturas de materiais contrastantes. O resultado eram figuras fantásticas, de efeito totalmente inovador para aquela época"(21).

14 Essas montagens bi ou tridimensionais de Itten que no período de Stuttgart eram apenas motivos para o desenho em pintura, em 1916, passam a receber a tinta diretamente sobre a montagem, cobrindo-a com uma só cor. No período da Bauhaus elas já são um fim em si mesmas, bem próximas das experiências que aconteciam simultaneamente na vanguarda artística (principalmente no cubismo e no dadaismo).

15 Os **Estudos sobre a matéria** de Itten surgiram com a intenção de facilitar a escolha do aluno para uma das oficinas existentes; estas oficinas convém relembrar eram definidas pelo material trabalhado. No entanto, apesar de Wick afirmar que : " os exercícios com materiais e texturas não representavam um objetivo estético absoluto "(22), podemos ver claramente no texto de Itten ,.

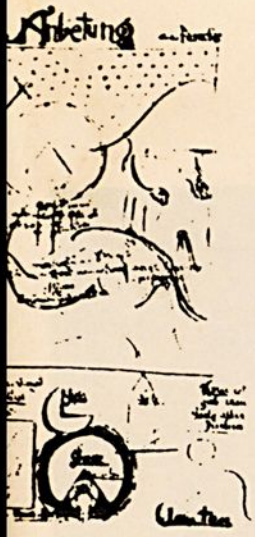
19- Idem

20- Itten, VORKUS. In Wick, PB, pg.140

21- Idem

22- Wick, PB, pg.143

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

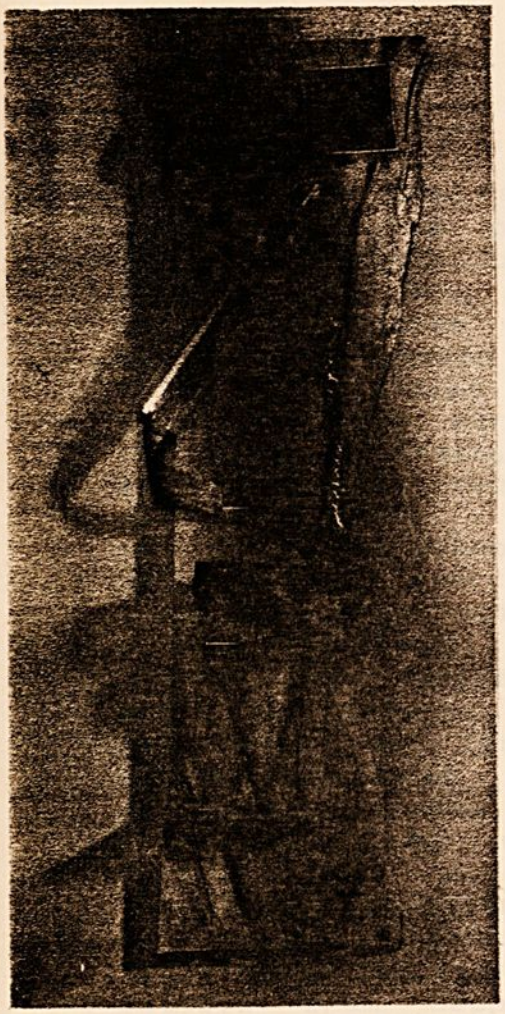














"A análise dos Mestres", que se a forma é um meio de representação, é porque os materiais já são formas e que portanto os materiais já são meios de apresentação. Ora, pode-se discutir a "potência" e capacidade destes diferentes meios, mas o ontologismo de Itten permite o acesso "primário", original, à Arte. O status das coisas concretas, puramente material, pode ser percebido pela frase " Espero que com isso o traço, a linha, também sejam sentidas como algo concreto; que o amor pela linha cresça do amor pela seda "([23]).

16 Um aluno de Itten, na Bauhaus, assim descreve um desses exercícios com objetos naturais : " Os trabalhos eram muito diferentes. As raparigas produziram objetos pequenos, delicados do tamanho de uma mão. Alguns dos rapazes apareceram com fragmentos de um metro de altura. Estes eram frequentemente verdadeiros amontoados de lixo, cheios de ferrugem e fuligem. Outros trouxeram artigos soltos, como cavacos, tubos de fornos, arames, vidros, etc. e juntaram-nos na sala de aula. Como sempre, Itten deixou os estudantes decidir qual o melhor trabalho. Era evidente para todos os estudantes que o polaco Mirkin deveria ser o vencedor. Ainda contínuo a ter o seu ' Cavalo ' (ilustração No. 14) bem fresco na memória... Estes estudos eram depois desenhados, devendo dar-se valor aos contrastes dos materiais e ao movimento. Todos tinham a liberdade de inventar tais objetos plásticos através do desenho"([24]).

17 Os exercícios de materiais e de claro-escuro eram o primeiro momento do curso, após a eles era ministrado o estudo da natureza. Neles os alunos realizavam desenhos "precisos, fotograficamente precisos, e também coloridos, imitando a natureza([25]). Também eram feitos desenhos de memória, os exercícios tinham a intenção de "adestrar o corpo" mas principalmente a " educação da inteligência . Observação clara, simples e pensada do que se percebe pelos sentidos."([26]) Itten queria estabelecer um "pensamento concreto" onde

---

[23]- Itten, TAGEBUCH. In Wick, PB, pg.143

[24]- ALFRED ARNDT: WIE ICH AN DAS BAUHAUS IN WEIMAR KAM. In Droste, BAUHAUS 1919-1933, pg.27

[25]- Itten, TAGEBUCH. In Wick, PB, pg.143

[26]- Idem

a acuidade sensorial é equivalente ao pensamento real exato.

18 Nos exercícios de **desenho de nus** (ilustração No. 15), tradicionais nas escolas de arte, por sua vez, não se busca a idealizaação fotográfica, apesar de haverem aulas de anatomia. O objetivo era buscar na sua origem espiritual a forma de expressão específica. " Hoje quero ensinar o **desenho rítmico de nus.** Os alunos têm que desenhar um nú completo em movimentos circulares, enquanto eu marco o compasso, têm que desenhar para a esquerda e para a direita, de acordo com o movimento do nu. E visto que o nu, enquanto caráter de forma, também possui linhas retas, a mesma coisa deve ser desenhada depois em linhas retas. "(27)

19 A análise dos antigos mestres (ilustr.16) não era feita como nos moldes da ensino de História da Arte acadêmico, onde o privilégio da iconografia e da estilística pessoal predominavam. A análise era em primeiro lugar gráfica, utilizava princípios geométricos construtivos para uma **reprodução criativa** da obra. Criativa no sentido de que para Itten o aspecto essencial da obra só pode ser atingido, como já vimos, pelo sentimento que se estabelece através de uma " percepção sensorial intuitiva ", um elemento gráfico primário (uma curva, o claro-escuro(28), etc) que serve de estrutura formal para a posterior ação racional, a construção intelectual.

20 A importância do **sentimento** no método de Itten pode ser percebida na seguinte descrição de Schlemmer : " (Itten)... mostrar-lhes a " Madalena chorando " de Grunevald ; os alunos esforçam-se em extrair o aspecto fundamental de todo aquele conjunto complexo. Itten observa as tentativas realizadas e esbraveja : "Se vocês tivessem um senso artístico, não deveriam tentar desenhar nada ao verem essa representação grandiosa do pranto, que é o pranto do mundo; deveriam, isto sim, permanecer sentados, desfazendo-se em lágrimas." E tendo dito isso, bate a porta"(27).

27- Idem, pg.145

28- Deve-se notar que as obras eram apresentadas através de fotografias, necessariamente preto em branco.

27- Schlemmer, BRIEF UND TAGEBUCHER. In Wick, PB, pg.148

Itten afirma que é necessário " contemplar uma obra de arte sempre como um todo, sem que a vontade consiga destacar particularidades... sentir a essência e de se liquifazerem os sentimentos, essas formas etéreas, flamejantes, para depois solidificá-los em formas sensoriais, visíveis "([30]).

21 No que se refere a **teorias das formas**, Itten, influenciado por Kandinsky e mesmo pelo seu professor de Genebra, estabelece o triângulo, o quadrado e o círculo como as três formas básicas e estabelece correspondências cromáticas e sentimentais a eles. Por exemplo; em 1916:

" Quadrado - preto, vermelho, tranquilidade, morte, escuro
Triângulo - branco, amarelo, força, vida, claro
Círculo - sempre azul, simetria, infinito, paz([31])"

22 Em 1917 o triângulo aparece como "violento contraste de direção, e o círculo como movimento " e também com as seguintes correlações :

" Quadrado - horizontal-vertical, tranquilidade, quase harmonia "
Triângulo - diagonal, interseção, desarmonia
Círculo - formal, movimento, harmonia[4]

23 As formas básicas geravam vários estudos de composição : " composições com o **caráter** do quadrado do triângulo e do círculo, **combinações** de dois ou três caractéres, **divisões da forma** segundo o caráter do quadrado, triângulo e do círculo, que conduziam a intensivos **estudos de proporção** "([32]). Eram desevolvidas também composições cúbicas, ou através de montagens com sucatas à maneira Dadaista.

24 A proeminência de Itten, nos primeiros anos de Bauhaus, foi enorme. Não só pelo curso preliminar, que assume cada vez mais importância, como por sua presença, como Mestre de Forma, em quase todas as oficinas, menos as de tipografia (Feininger) e cerâmica (Marcks). Na medida que vão sendo contratados novos professores (mestres), estes vão assumindo as oficinas,

---

30- Itten, TAGEBUCH. In Wick, PB, pg.148

31- Idem, pg.149

32- Wick, PB, pg.150

mesmo assim até outubro de 1922 Itten dirige as oficinas de metal, vitrais, e pintura mural. A grande capacidade de Itten, como pedagogo, de conduzir a iniciação do aluno numa prática de reforço do "eu", da individualidade artística, fazia com que a figura de Itten surgisse como uma autoridade, quase paternal. Este efeito da personalidade de Itten era multiplicado por sua conduta pessoal Adepto do Masdeísmo (religião de origem Persa), da filosofia chinesa (Lao Tsé) e de tratados teosóficos, acreditava num confronto da Luz e Trevas dentro do homem (autoconhecimento), sendo o corpo "o templo do deus vivo". Itten levava uma vida ascética, era vegetariano e vestia-se com roupas de inspiração religiosa desenhadas por ele mesmo, uma espécie de hábito usado por muitos alunos e professores. Na verdade , Itten já chega na Bauhaus com um séquito, dezoito de seus alunos da escola de Viena o acompanham e são aprovados na primeira turma da Bauhaus (de um total de 150 alunos). A importância dos seguidores de Itten (tido "como um 'santo'") dentro da Bauhaus foi tanta que " durante algum tempo a cantina da escola só cozinhava segundo os preceitos do masdeísmo "([33])

25 O chamado conflito Gropius - Itten acontece, nem tanto pelo caráter messiânico de Itten, mas por uma divergência de princípios. Itten não concorda com a orientação social da arte, pretendida por Gropius, nem com o desenvolvimento de trabalhos profissionais pelos alunos. A experiência didática deveria permanecer ideal e pura, por exemplo a questão da pintura mural : " Pintura mural e arquitetura : somente num único e minúsculo ponto é que ambas se tocam harmonicamente : onde a arquitetura aparece como um fim em si mesma, como arte pura. Só aí a intenção é pura. Tudo o mais são compromissos. A arquitetura é feita para cumprir uma finalidade. Construção funcional : objetivo absolutamente não artístico. Só existe uma arte"([34]).

26 Os trabalhos desenvolvidos nas oficinas dirigidas por Itten, não se caracterizavam por "desenvolvimento de novas formas determinadas por suas funções, mas para a **tranferência** das experiências com formas e materiais adquiridos no curso preliminar,

---

[33]- Droste, BAUHAUS 1919-1933, pg.32

[34]- Itten, FRUHJAHR. In Wick, PB, pg.161

para o âmbito da criação **aplicada**"([35]), e são muito próximos do modelo do artesanato. Alguns exemplos são famosos : uma arca de 1921 e uma caixa metálica esférica de 1920 . Quando Gropius começa a estabelecer grandes contratos para a produção nas oficinas de Bauhaus, Itten protesta contra essa orientação para o mercado de trabalho e acaba por pedir demissão, já que o conflito entre os dois atinge grandes proporções dentro e fora da escola. Quando Gropius fecha contrato com a Bauhaus para construção da casa Sommerfield, Itten pede demissão.

27 **Theo Van Doesburg,** fundador do De Stijl conhece a Bauhaus em 1920 e em 1921 muda-se para Weimar, provavelmente com a esperança de ser contratado como professor, e promove uma campanha contra as tendências representadas por Itten dentro da Bauhaus. Numa carta recebida por Doesburg, Vilmar Huszar escreve : " Mistura expressionista... cada um fazia o que lhe apetecia, muito longe de qualquer disciplina rígida... onde estava uma tentativa sequer de criar uma obra de arte uniforme, uma configuração uniforme do espaço, da forma e da cor ?"([36]).

28 A influência do **De Stijl** na Bauhaus foi intensa. Doesburg assume uma posição diametral a Itten, com Gropius, no meio, sofrendo toda a pressão. Doesburg ministra um curso particular sobre o De Stijl, que consistia numa parte teórica e outra prática para aplicar " **a qualquer** arte plástica , e **desenvolver uma obra de arte total (Gesamtkuntswerk)**"([37]).

29 Segundo Werner Gräeff, estudante de Itten como de Doesburg, se Itten incentivava o lado "impressivo" , " expressivo ", " construtivo "([38]), Doesburg somente o aspecto construtivo ; se Itten permitia uma paleta de cores individual, Doesburg insistia nas cores primárias e no branco, cinza e preto. Doesburg acreditava que a escrita devia ser o mais uniforme possível enquanto Itten enfatizava " o sentimento de

---

[35]- Wick, PB, pg. 161

[36]- Citado in Droste, BAUHAUS 1919-1933, pg.54

[37]- Van Doesburg, STIJL-KURSUS. In Droste, BAUHAUS 1919-1933, pg.54. Grifos meus

[38]- Graeff, MIT DER AVANTGARDE. In Droste, BAUHAUS 1919-1933, pg.56.

uma palavra individual (escrever 'fúria' de uma forma mais forte que 'meiguice')(39). Deve-se lembrar a importância da caligrafia dentro das artes decorativas, do gótico ao Art Nouveau, havendo mesmo na própria Bauhaus, nos seus primeiros anos um curso de caligrafia. Doesburg, assim como Itten, assume a posição de líder de uma forte corrente de pensamento interno à Bauhaus, a maioria dos 25 alunos do seu curso, são também alunos da Bauhaus. E Doesburg, apesar da busca de uma imagem pessoal standard (cartola, ternos), também exerce um efeito propagandístico, por exemplo: "Doesburg andava com um monóculo e uma gravata branca sobre a camisa preta (ambos para o espanto da população de Weimar)"(40)

30 Gropius numa circular aos professores refere-se assim ao conflito com Itten ; "... el maestro Itten nos ha pedido recientemente que adoptemos una decisión : o bien producir trabajos únicos, en plena oposición al mundo econômico externo, o bien que busquemos contactos con la industria... Digamos ante todo que yo busco la unidad en la **conexión**, y no en la separación de estas formas de vida ".(41) A escola, sob a direção de Gropius, desloca seu eixo da questão da unidade entre Arte e Artesanato para o da Arte e Indústria. O período anterior, apesar do princípio vanguardista de uma base comum à produção formal (formas elementares e cores puras), manteve um caráter "expressionista", através de suas preocupações com a realização individual dentro de um contexto macrocósmico caracterizado pela angústia do pós Guerra. Aquilo que Gropius definia como "...unas especies de retorno rousseauniano a la naturaleza, mal entendido"(42).

31 O ideal de um homem total, em Gropius, aproxima-se da imagem do homem da Grécia Antiga, onde o indivíduo identifica-se com os objetos e com as instituições exteriores (o Estado) que produz. Sobre isto Wick, afirma : "o homem total " é mais do que o

---

39- Idem

40- Graeff, BEMERKUNGEN EINES BAUHAUSLERS. In Droste, BAUHAUS 1919-1933, pg.57

41- Gropius, LA VITALIDAD DE LA IDEA DE LA BAUHAUS. In Wingler, LB, pg.68

42- Idem, pg.69

resultado do auto - cultivo, e que é preciso haver uma ligação entre a necessidade individual e interesse, e necessidade social e interesse... Somente na existência de ambos os componentes, o subjetivo e objetivo é que Gropius vê o pressuposto da " totalidade "(43). Desta maneira a técnica, a divisão do trabalho e o desenvolvimento de uma tipologia para a indústria (o standard) surge como base objetiva para a realização da arte.

32 A nova fase da Bauhaus é caracterizada pela Contratação de Laszlo **Moholy-Nogy (1895-1946)**, artista húngaro, para substituir Itten no Vorkus e ser mestre da forma na Oficina de Metais. Moholy incia-se na arte, quando convalesce de um ferimento de guerra e em delírio febril escreve o poema "Lichtvisionem", onde se inicia sua fixação pela Luz como principal 'matéria' a ser trabalhada. Apesar desta origem bastante subjetiva, Maholy se aproxima de artistas de orientação cubista-impressionista , Dadaista e principalmente os grupos do leste europeu (Malevitch, Rodschenko, El Lissistsky, Tatlin e Kandinsky) e desenvolve trabalhos na linha construtiva-abstrata.

33 A escolha de Walter Gropius por Moholy deve ter-se baseado nas posições contrutivistas assumidas por ele. Em 1922, Moholy, expressa assim suas idéias, concluindo com uma famosa frase : " A realidade é a medida do pensamento humano... E a realidade de nosso século é a tecnologia : a invenção, construção, manutenção de máquinas... diante da máquina, todos são iguais... A tecnologia não conhece a tradição, nem tem consciência de classe. Cada um pode ser senhor da máquina, ou escravo dela. Reside aí a raiz do socialismo... Nosso século é isso : a tecnologia, a máquina o socialismo...

34 A arte cristaliza as equações de um século... O Construtivismo não é nem proletário nem capitalista... Nele encontra sua expressão a forma pura da natureza - a cor integral, o ritmo do espaço, o equilíbrio da forma. Ele independe de molduras epedestais. **Abarca a indústria a arquitetura, os objetos e as relações. O construtivismo é o socialismo do ato de ver."(44)**

43- Wick, PB, pg.101

44- Sibyl Moholy-Nagy, LASZLO MOHOLY-NAGY - EIN TOTALEXPERIMENT. In WICK, pb, PG.175. Grifos meus

35 Para demonstrar a importância da técnica e seus efeitos na arte, enquanto prática artesanal, Moholy desenvolve as Telefonbilder (quadros por telefone) onde transmite por telefone a uma indústria de esmaltação de chapas de aço as cooredenadas da forma e a cor especifica, do quadro. A experiência deixa claro a importância cada vez maior da concepção em detrimento da execução no mundo moderno.

36 A idéia de arte em Moholy foi profundamente influenciada pelo empirocriticismo de Erns Mach (1838-1916) e pelo empiromonismo de Alexander Bagdanov, importante figura do Proletkult. Mach dentro de uma postura positivista e antimetafísica, acreditava que " não há uma realidade objetiva que exista independente da consciência e das sensações, mas, sim, que a realidade consiste de sensações enquanto **elementos** do mundo real, que se manifestavam na qualidade de dados sensoriais ópticos, tácteis, acústicos, etc. Por conseguinte, a matéria não é uma realidade primária, mas - segundo Mach - "as cores, sons , espaços, tempos, são para nós os elementos últimos, cujo contexto factício temos de pesquisar"(45).

37 Em sintonia com estas idéias , Moholy acredita que " a tarefa da arte é adestrar de tal maneira os órgãos sensoriais do homem, que seja intensificada sua capacidade de sentir, ou melhor, a capacidade do sujeito para constituir a realidade a partir de elementos das sensações". Assim, o **prazer estético** passa por um processo de funcionalização, na medida em que se lhe atribui um efeito intensificador e recontrutor do Eu. Por conseguinte, a arte não é nem um fim em si mesmo, nem um meio de conhecimento, mas um instrumento voltado"(46) ao "fortalecimento e à projeção exterior do Eu - pessoal no meio ambiente"(47).

38 A funcionalização da ação artística é entendida, não como reflexo ou outra maneira de determinação do universo cultural pela estrutura econômica, mas na unidade dialética entre o **ser**

45- Andreas Haus, MOHOLY-NAGY, FOTOS UND FOTOGRAMME. In Wick, PB, pg.188

46- Wick, PB, pg.188

47- Andreas haus, MOHOLY-NAGY, FOTOS UND FOTOGRAMME. In Wick, PB, pg.188

unesp

social e a **consciência social**([48]), onde o sujeito é o motor da história. Sendo assim, a arte e todas manifestações da organização humana, enquanto unidade e identidade, são também forças "produtivas" da sociedade. Bagdanov chama esta visão socialista de **tectologia** ; teoria geral da organização onde o trabalho artístico, assim como político e econômico, também é responsável (não se trata de um mero utilitarismo) pela realização, materialização, da sociedade. E neste sentido a idéia de "transformar os **elementos materiais** da cultura industrial em **categorias plásticas elementares** como superfície, cor, espaço e luz..."([47])

39 Moholy aproxima-se dessas idéias de cunho social; o Congresso Internacional de Artistas Progressistas de 1922 declara que a " Arte, assim como a ciência e a técnica, é um método de organização de vida em geral..., é a ferramenta do processo geral do trabalho ". Para Moholy, através da técnica " o homem pode se libertar, se finalmente souber para quê..."([50]). A técnica é um meio de autorealização. Neste sentido o problema da sociedade capitalista (industrial) é o de sua humanização. Humanização que tem por base a idéia iluminista do homem natural, trata-se portanto, para Moholy de "devolver o homem desnaturalizado e deformado pelo sistema capitalista às suas "bases biológicas", de possibilitar-lhe conhecer nas próprias "funções orgânicas" e de fazê-lo ver que ele mesmo, como unidade psicológica, encontra-se no centro da produção, e não os interesses de lucro ou o produto mecânico"([51]) e que a " luta de classes não gira em torno do capital, ou dos meios de produção, mas na verdade se desenvolve pelo direito..., a um trabalho que preencha o interior, a uma vida sã..."([52])

40 As idéias de Moholy estão em sintonia com Gropius, que retorna à noção inicial de síntese na

---

[48]- Vide Alexander Bogdanov in Wick, PB, pg.189

[47]- Wick, PB, pg.189

[50]- Moholy-Nagy, VON MATERIAL ZU ARCHITEKTUR. In WICK, PB, pg.191

[51]- Wick, PB, pg.192

[52]- Moholy-Nagy, VON MATERIAL ZU ARCHITEKTUR. In Wick, PB, pg.192

construção (interrompida por Itten e sua ênfase subjetiva), mas sem o caráter artesanal de influência romântica. A indústria e a técnica passam a ser os objetivos imediatos da Bauhaus em Dessau. O curso preliminar passa a se chamar "curso básico" com sua duração estendida a um ano e tem como finalidade ser uma "introdución a la teoría y al trabajo práctico de la Bauhaus, mediante el reconocimiento de las leyes de la forma, de los materiales y de la produción. Preparación encaminada a su utilización práctica "([83]).

41 A orientação técnico-construtiva se faz presente já no curso que era preliminar, e que agora vai estruturar-se da mesma maneira que o ensino principal nas oficinas, ou seja também vai ser dual; um ensino básico de oficina e um ensino básico da forma, com o seguinte programa :

42 "I- Enseñanza técnica básica :

Adiestramiento en el uso de los diversos materiales e instrumentos; proyectación y realización de objetos de uso en el taller adecuado destinado ao curso preliminar.

Elaboración de proyectos originales y su justificación en relación com materiales, economía y técnica.

Discusión común de los proyetos.

Ejecución autónoma de los proyetos.

Discusión comúm del trabajo realizado, en relación con la expresión de la función, con las relaciones de tensión y con las posibilidades de perfeccionamiento con respecto a la forma (magnitud, materia, calor), al material (cantidad,valor), a la economía (gastos, resultados), a la técnica (construción , produción)

Colección e sistematización de muestras de materiales.

Vistas a talleres y fábricas

Dibujo proectivo y técnico constituyen la introdución al dibujo técnico del curso general.

43 II- Enseñanza formal básica :

Teoría y ejercícios prácticos :

---

[83]- PLAN DE ESTUDIOS (1925) - BAUHAUS, DESSAU. In Wingler, LB, pg.129

Análises de los elementos formales (orientación , denominación, terminología).

Nexos orgánicos y funcionales (leyes, construcción, estructura).

Preparación a la abstracción (apariência, esencia,esquema). Uso primario y secundario, elemental y mixto de los medios figurativos.

Ejercícios de figuración : dibujo, pintura, construcción." (54)

44 O ensino básico de oficina durava um semestre e o ensino básico da forma durava um ano. No ensino principal, o número de oficinas é reduzido de sete para cinco : madeira, metal, cor, tecido e impressão gráfica, as oficinas de caráter mais artesanal como a de argila, pedra e vidro são excluídas. O ensino nas oficinas é complementado pelo ensino da forma. Mas agora graças ao profissional formado na própria Bauhaus duplamente qualificado (artesanal e artístico), o ensino nas oficinas é ministrado por apenas um professor. Os ex-alunos contratados sob a denominação "jovens mestres" são os seguinte : Herbert Bayer para Oficina de Imprensa (orientada para a tipografia e propaganda), Marcel Breuer para a Oficina de Móveis (antes carpintaria), Hinnerk Scheper para a Oficina de Pintura Mural que antes era responsabilidade de Kandinsky; Joost Schmidt para a Oficina de Obras Plásticas (antes escultura) e Gunta Stölzl para Oficina Têxtil.

45 A nova tendência na Bauhaus já podia ser percebida na Exposição promovida pela Bauhaus em 1923, onde a seção de arquitetura expos trabalhos de Le Corbusier, Gropius, Oud e outros que preconizavam a homogenidade , a objetividade e a clareza em oposição aos valores expressionistas. No Plano de Estudos da Bauhaus de 1925, os objetivos são claramente definidos : "1- Formación profunda en los aspectos artesanal, técnico y formal de indivíduos que posean dotes artísticos, con el fin de estabelecer una colaboración en las construciones . 2- Trabajo en el campo de la

---

54- PLAN DE TRABAJO DEL CURSO PRELIMINAR (1925-1926) - BAUHAUS, DESSAU. In Wingler, LB, pg.130

construción y de la decoración, desarrollo de modelos estándars para la industria y el artesanado "([55]).

46 A transformação da Bauhaus num laboratório para o desenvolvimento de protótipos para indústria, calçado sobretudo nos jovens mestres, faz com que os "antigos" mestres, pintores em sua maioria, reduzam sua área de atuação às "questões elementares da produção de obras de arte únicas"([56]), se isolando dentro da estrutura de ensino da Bauhaus.

47 A contratação de Moholy-Nagy foi fundamental para a implementação das idéias de Gropius, a nova unidade entre a arte e a técnica pode ser percebida no papel desempenhado pela **fotografia** dentro da Bauhaus. A Fotografia continua sendo um problema prático para as artes figurativas, pois continua a penetrar esferas cada vez maiores do mercado de trabalho artesanal (dos Retratos às ilustrações), como também um problema teórico - o do automatismo mecânico.

48 Moholy-Nagy e sua mulher Lúcia ao introduzirem a fotografia entre os alunos da Bauhaus, o fazem de maneira a deixar claro que a "fotografia és una composción de técnicas susceptibles de generar efectos expressivos e abstractos: la doble exposición, la superposición en la impresión de varios fotogramas, la ampliación del negativo"([57]) A máquina fotográfica é um instrumento capaz de trabalhar as questões plásticas da pintura, pelo menos do modo como grande parte das vanguardas as entendiam. Assim as fotos tinham "encuadres 'casuales' o aparentemente arbitrários, configurados oblicuamente, de arriba o de abajo. No se temía confundir las relaciones entre objetos y sombras proyectadas con efectos de luz"([58])

49 As experiências fotográficas de Moholy, deixam claro também que a utilização da máquina não é alienada num instrumentalismo passivo, mas, sim, orientada para explorar seu aspecto essencial. Por exemplo suas experiências de "fotografia sem câmera", os seus fotogramas -onde a luz imprime diretamente a imagem no papel fotográfico- são de uma objetividade que quase chega ao paroxismo da " total

---

[55]- PLAN DE ESTUDIOS (1925) - BAUHAUS, DESSAU. In Wingler, LB, pg.129

[56]- Friedhelm Kroll, BAUHAUS 1919-1933, KUNSTLER ZWISCHEN ISOLATION UND KOLLEKTIVER PRAXIS. In Wick, PB, pg.44

[57]- Wingler.LB,pg.469

[58]- Idem

unesp

eliminação do trabalho material...e transferia o processo de 'criação' para a disposição intelectual do 'mecanismo'"([57])

50 Wingler no verbete sobre o artigo de Moholy;ISMO OU ARTE?(1926), afirma:"Moholy-Nagy inició una neta distinción entre a figuración autónoma, en la cual reconoció la función de la pintura, y la representación ilustrativa que debía quedar reservada a la fotografia"([60]). No entanto, nas palavras do próprio Moholy, no artigo, encontramos " desde el punto de vista teórico, no hay ninguna diferencia sustancial entre la representación plastica, lineal, pictórica, en blanco y negro, en color, fotográfica o realizada con otras técnicas", pois todas tem " un solo y único fin: la explicación de los principios de la figuración visual.". Os ismos seriam o exemplo desta busca do elementar de uma maneira destrutiva, através da "deformación, fragmentación, disolución de los objetos"

51 A distinção feita por Moholy entre figurativo e abstrato não é uma distinção essencial tanto que chega a definir estes dois modos como tipos de figuração;" figuración de las relaciones visuales elementares y figuración de la representación". A representação também é uma manifestação do desejo inconsciente, "da voluntad figurativa inmanente, fundada en el proprio tiempo" Esta KunstWollen (ver anexo) que não vê como negativo a técnica, mas os fatores sociais, econômicos e políticos que impedem que a "massa" tenha um equilíbrio material e possam "alcanzar su armonia psicofísica", daí a importância da arte se colocar em termos populares e do artista "utilizar su trabajo para la construcción de un ordem social organizado, o mejor: para la construcción de un hombre humano"

52 O desenvolvimento da Técnica é o responsável pelo redefinição das categorias formais cada vez mais próximas do Elementarismo. Um exemplo é a máquina fotográfica que faz aflorar os valores " de claridad, precisión, luminosidad, inmaterialidad" , outro exemplo são os materiais modernos com suas superfícies polidas e materiais sintéticos que"en su homogeneidad permiten una acción de la luz cada vez más sin pigmentos e inmaterial"([5]). Assim os novos meios de representação atingem uma superioridade marcante: " a estruturação de imagens dessas fotoesculturas não é uma

---

[57]- Andrea Haus.MOHOLY-NAGY, FOTOS UND FOTOGRAMME,PG.79. In Wick.PB,pg.178

[60]- Wingler.LB,pg.139

[5]- Moholy-Nagy.ISMO O ARTE.In Wingler.LB,pg.140, grifos meus

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

composição no sentido antigo, não é o fim em si mesmo da solução harmônico-formal, mas uma composição a que se deu forma segundo um objetivo determinado: a configuração de idéias"([62]). Também o cinema, principalmente quando utiliza o princípio da **montagem** - " propicia um exercício de observação relâmpago de existências simultâneas em todos os campos da criação"([63])

53 As novas relações entre o indivíduo e o ambiente mecanizado faz com que Moholy reconheça o surgimento de novas categorias formais."Até a pouco tempo, elementos geométricos, tais como a esfera, o cilindro, o prisma, e a pirâmide, eram tomados como a base da escultura. Agora, porém, foram acrescentados **elementos biotécnicos** ...Tais elementos biotécnicos antigamente faziam parte, mais especificamente, da tecnologia, onde a abordagem funcional exigia o máximo de economia. Raoul Francé distinguiu sete elementos bioquímicos: cristal, esfera, cone, placa, vara e espiral (parafuso); afirma ele que estes são os elementos básicos de todo o mundo. Eles bastam para todos os seus processos e são suficientes para fazer com que tais processos atinjam sua condição ótima"([64])

54 Ao expor a sua teoria da forma em seu livro Do Material à Arquitetura de 1929, Moholy revela várias influências e um conhecimento enciclopédico da cultura artística moderna. De Itten conserva a importância dada à natureza dos materiais, mas inverte a idéia de "algo que afeta a natureza íntima do homem por uma EINFUHLUNG simbólica, pela idéia de ... algo que afeta os órgãos sensoriais dos homens por uma ERLEBNIS física direta"([65]). De Kandinsky, e principalmente Klee, absorve os elementos plásticos elementares (ponto, linha e plano), e com Malevitch a compreensão do cubismo e a superação dos Ismos pelo construtivismo: "Como dissemos, a arte do Cubismo e do Suprematismo deve ser considerada ,portanto, como a arte do

---

[62]- Moholy-Nagy.FOTOGRAFIE IST LICHTGESTALTUNG.In Wick.PB,pg.180

[63]- Moholy-Nagy.VON MATERIAL ZU ARCHITEKTUR. In Wick.PB,pg.193

[64]- Banham.TEORIA E PROJETO NA PRIMEIRA ERA DA MAQUINA,PG.493

[65]- Idem,pg.496

meio industrial, tenso.Sua existência depende desse meio..."([66])

55 Um resumo da teoria da forma de Moholy está entre a seção III e a seção IV Do Material à Arquitetura, que na reedição recebeu o nome mais apropriado de Nova Visão, como observa Banham; já que é a base da idéia moderna de comunicação visual:

56 "Uma sistematização dos elementos (da criação artística) está baseada nas relações de:

1. -Formas conhecidas, tais como formas matemáticas e geométricas.
   -Elementos biotécnicos.
2. -Formas novas, tais como formas livres.

A produção de novas formas pode basear-se em:

1. -Relações de mensuração (seção de ouro e outras proporções).
   -Posição (mensurável em ângulos)
   -Movimento (velocidade, direção, impulso, interseção, interligação telescópica, penetração, interpenetração mútua)
2. -Aspectos diferenciais do material: estrutura, textura, tratamento de superfície e revestimento.
3. -Luz (cor, ilusão óptica, luz refletida e espelhismo

57 O relacionamento entre formas pode-se tornar efetivos como:

1. -Contrastes.
2. -Divergências.)
3. -VariaçOes e combinações de: mudança de posição e deslocamento, repetição, rotação e imagens invertidas."([67])

58 A autoreferencialidade da arte e sua determinação técnica em Moholy, deve-se ressaltar novamente, não implica num funcionalismo determinista.Moholy é um dos primeiros a dar consistência teórica às experiências visuais do ambiente industrializado; o espaço virtual dos Luminosos e fogos de artifício e objetos cinéticos como as Rodas Gigantes de Parques de Diversão.Também é critico ao trabalho especializado industrial, e sua defesa do retorno as bases biológicas tem como objetivo a educação do homem total. "Originariamente, cada um possui o dom de assimilar e de interpretar vivências sensoriais. Todo homem é sensível aos sons e às cores, é seguro no espaço e no tato, etc. Isto

---

[66]- Malevich.INTRODUÇAO A TEORIA DO ELEMENTO ADICIONAL NA PINTURA.In Chipp.TEORIAS DA ARTE MODERNA,PG.342

[67]- Moholy-Nagy. In Banham. TEORIA E PROJETO NA PRIMEIRA ERA DA MAQUINA,pg.493.grifos meus.

significa que, a princípio,todo homem pode participar das alegrias das experiências sensoriais; significa, também, que todo homem saudável pode ser, ativamente, músico, pintor, escultor, arquiteto, etc., **assim como é um "falante", quando fala.** Isto quer dizer que ele pode modelar seus sentimentos em qualquer tipo de material (o que não é sinônimo de "arte")([68])

59 Antes de assumir o Vorkus, que passa a ter cada vez mais uma importância no ensino da Bauhaus, Moholy assume a Oficina de Metais, onde orienta as atividades para a produção de modelos para a indústria. Os objetos produzidos cada vez mais se distânciam dos temas usuais dos artesões do metal e introduzem, mesmo, outros materiais (vidro e plexiglass, por exemplo). Estes objetos são projetados, levando em consideração a máxima simplicidade e máxima economia, seguindo o receituário da Bauhaus de cores primárias e formas elementares. A Oficina de Metais é a primeira a concretizar as diretrizes de Gropius: "Um objeto ...é preciso **primeiro** que se pesquise sua essência; em seguida, é preciso que ele sirva plenamente à sua finalidade, ou seja, preencha na prática suas funções, e seja resistente, barato e "belo"..."([69])

60 Desde Weimar que Moholy divide as aulas do Vorkus com Josef Albers, se ocupando apenas das aulas do segundo semestre denominadas de Estudo da Forma. Albers, que há apenas três anos atrás era aluno de Itten neste mesmo curso, assim define seu estado de espírito ao chegar à Bauhaus (de resto muito comum no período): "Depois de ter destruído a maior parte de meus trabalhos acadêmicos, recomecei tudo de novo em Weimar"([70]). Neste momento de chegada, Albers, assim como vários outros alunos , tem 31 anos e sólida formação de pintor e por isso após o curso preliminar é indicado para a Oficina de Pintura Mural, mesmo contra o seu interesse de ingressar na Oficina de Vidro onde exercitaria a pintura em vidro. Após apresentar revolucionários trabalhos em vidros desenvolvidos de maneira independente, consegue frequentar a Oficina de Vidro dirigida por Klee. Ao se formar Oficial é contratado pela escola como Mestre Artesão na mesma oficina.

---

[68]- Moholy-Nagy,VON MATERIAL ZU ARCHITEKTUR,pg 14.In Wick,PB,pg.201

[69]- Gropius, Fundamentos da Produção da Bauhaus.BAUHAUSBUCHER7. In Wick,PB,pg.195. grifo meu

[70]- Albers, citado in Wick,PB, pg.226

61 No inicio, o primeiro semestre do Vorkus, assumido por Albers (conhecido como Estudo dos Materiais) tinha mais que o dobro da carga horária do semestre de Moholy, pois tinha a missão de colocar os alunos em contato com os diferentes materiais em função dos diferentes ofícios associados a eles. O que implicava um programa extenso de visitas e conhecimento de diferentes técnicas. O Vorkus mantinha a orientação imprimida por Itten de um trabalho em contato direto com os materiais, mas esses exercícios táteis são reorientados por Moholy que faz com que a teoria dos contrastes de caráter puro-sensualista de Itten se converta numa organização sistemática das qualidades dos materiais , que são colocados entre dois extremos. Ao invés de composições pitorescas que ainda representavam sentimentos singulares (por mais indefinidos que fossem), diagramas táteis que excluem os "significados objetivos que vão além da simples demonstração dos puros efeitos da matéria."(71). Nas palavras de Albers: "Uma arte que apresenta e não representa"(72).

62 Estas escalas de materiais estão em "concordância com similares tendências à cientifização do processo de criação artística, surgidas a partir de 1923 na Bauhaus"(73) A variedade de materiais permitida por Itten, que muitas vezes eram coletados nos lixos (influência dadaista) é restringida a materiais relevantes para a produção industrial. Essas gradações visuais e/ou táteis eram posteriormente representadas com a maior exatidão possível através do desenho ou da pintura. A intenção era a de introjetar nos alunos as qualidades básicas dos materiais para através das técnicas de representação desenvolver novos materiais, ou novas texturas e tratamentos superficiais.

63 A exatidão dessas percepções é controlada através de alguns conceitos como os de "estrutura", "textura" e "fatura". Moholy os define assim: **estrutura** como o "tipo inalterável de construção, segundo o qual se ordena o arcabouço do material"(74), ou seja a imagem interna de um material rompido naturalmente; **textura** como "superfície mais externa de cada estrutura, que surge organicamente de dentro

---

71- Wick,PB,pg.242

72- Albers,in Wick, PB, pg.242

73- Wick,PB,pg.205

74- Moholy-Nagy, VON MATERIAL ZU ARCHITEKTUR. In Wick, PB, pg.207

para fora"([17]), a epiderme definida organicamente; e por último a **fatura** como "a forma e a aparência, a expressão perceptível sensorialmente (o efeito) do processo da obra, que se mostra em todo trabalho de transformação do material. A superfície, portanto, do material modificado de fora para dentro (epiderme, artificial)([76]). Um quarto estado do material, próximo ao da fatura , é aquele produzido pela adição ou "**acúmulo** regular, ritmicamente articulado, ou irregular"([77])

64 Albers define estes três termos com pouca diferença: "A palavra "estrutura" designa aquelas propriedades da superfície, que permitem reconhecer, por exemplo, como cresce ou se forma a matéria-prima: os veios da madeira ou a estrutura composta do granito. "Fatura" refere-se às características que mostram de que modo a matéria-prima foi tratada tecnicamente: a superfície martelada ou polida do metal, a superfície ondulada do papelão ondulado. "Textura" é uma expressão genérica, que se refere tanto a "estrutura" quanto a "fatura', mas só quando as duas ocorrem. Por exemplo, a "textura" da madeira polida mostra tanto a "estrutura" (dos veios), quanto a "fatura" (o polimento)."([78])

65 No Vorkus, Moholy propunha os seguintes exercícios de fatura: 1.- Produção de faturas de papel com a ajuda de ferramentas livremente escolhidas (agulha, pinça, peneira), e seguindo o método de trabalho da preferência de cada um (espetar, comprimir, raspar, polir, perfurar, etc.)

2.- Produção de faturas de papel com a ajuda de uma única ferramenta (faca, agulha, pinça, etc.; ou por dobradura e similares)

3.- Produção de faturas de papel por meio da cor aplicada sobre diferentes tipos de material.

4.- Produção de faturas sobre papel com diferentes ferramentas (pincel, pistola para pintura, etc.).

5.- Produção de faturas com cores e pincel sobre diferentes materiais.

6.- Produção de faturas da preferência de cada um (entre outros, grafite, areia, fibra lenhosa., serragem e aparas de madeira, etc., espalhados sobre cola).

---

[17]- Idem

[76]- Idem

[77]- Idem.

[78]- Albers, citado in Wick,PB, pg.240

7.- Produção de faturas com material procedente de diferentes oficinas (lã, metal, madeira, etc.)

8.- Representação ópticas (interpretações) de valores de estrutura, de textura e de fatura, da ilusão enganadora à total abstração (desenhar, pintar, fotografar). E como prosseguimento:

9.- Utilização prática (brinquedos e similares). Com isso, tais valores de experiência, transformados à precisão óptica, são explicados de maneira totalmente nova."([77])

66 No semestre de Albers eram desenvolvidos exercícios com materiais, intercalados como exercícios com a matéria. Os exercícios com a materia, acima citados, eram mais criativos e mais formais, pois se limitando aos aspectos epidÊrmicos dos materiais exploravam os efeitos de contrastes, as analogias entre os sentidos (principalmente a música) e os efeitos de cor.

67 Os exercícios com os materiais tinham "una orientación más técnica y económica que formal, origina una manera de considerar las cosas a la vez estática y dinámica, indica la conexión y niega la contraposición entre organicidad y técnica. Además del pensamento arquitectónico, construtivo, enseña la imaginación espacial, que es un don más bien raro"([80]). Os exercícios com materiais "se fundan en las energias internas de los materiais", "experimentando la máxima resistencia a la carga del material... la máxima resistencia a la tracción y a la flexión, las conexiones más sólidas, la base más pequeña y más débil ...([81])

68 Estes exercícios se orientam pela idéia de economia, tanto do ponto de vista do material como do trabalho empregado. Mais uma idéia do que uma atitude pragmática, pois "el ahorro se (realiza) por medio de la proyectación, (que) obligatoriamente debe preceder ...a cada construcción"([82]). A idéia de um trabalho sem perdas tem implicações tanto sociológicas, a crise economica e a questão da distribuição de renda, como estética: "La economía conduce a subrayar la ligereza. El volume es superado en eficácia por la superfície. Aumenta cada vez más el interés por la

---

[77]- Moholy-Nagy, VON MATERIAL ZU ARCHIHTEKTUR. In Wick, PB, pg.209

[80]- Albers, LA ENSENANZA CREATIVA. In Wingler,LB, pg.174

[81]- Idem

[82]- Idem

construcción gráfica. El mayor interés (lo dispierta) la acentuación de puntos o las uniones de puntos.

69 Otro aumento do interés se alcanza cuando los elementos matemáticos (entran en juego) negativamente como vacíos o como relaciones entre medidas. Ello produce una mayor eficacia y cohesión.

70 La activación de los elementos negativos (de los valores residuales, intermedios y subtractivos) és quizás el único momento enteramente nuevo, probablemente el más importante de las actuales inteciones formales..."([83])

71 As idéias sobre o ensino que Albers tinha (foi professor primário assim como Moholy) ajustam-se perfeitamente a um curso no qual se aprende fazendo. "Lo que importa es la experiencia adquirida y con ello la posesión de determinadas nociones, que se han aprendido sin que nadie las enseñara..."([84]), o "procedimiento de enseñanza inductiva" tem a vantagem de evitar o conhecimento dogmático característico do ensino professoral; "Las experiencias adquiridas en la ejecución de pequeños trabajos a menudo se comunican más fácilmente entre alumnos que por conducto del professor, que es más viejo y por lo tanto más distante. Por ello, los resultados obtenidos se examinam y justificam casi a diario mediante la discución comun"([85]). O que não isentava os alunos de terem de fazer uma "justificación fundada de la elección de um determinado material, del procedimento de trabajo seguido y de la forma conferida."([86]).

72 "Construir inventando e atentar descobrindo ...através de uma *experimentação* livre de pertubações, livre de influências, *despreconceituosa*, portanto, que (em primeiro lugar) consiste da experimentação lúdica, despropositada com o material. Através, portanto de um trabalho amadorístico (isto é, não agravado pelo ensino)..."([87]).

73 Não se deve confundir um ensino indutivo com um experimentalismo intuitivo, Albers critica as escolas técnicas: "Si se aprende "un poco" a construir muebles, "un poco" a confeccionar trajes y vestidos, "un poco" a encuardenar libros, ...es una cosa improductiva, porque serve

---

[83]- Idem

[84]- Idem, pg.173

[85]- Idem

[86]- Idem

[87]- Albers,WF, in Wick, pg.236

para ejercer una profesión, no para satisfazer una necesidad creadora.

74 Por lo tanto: no trabajar, sino construir..."([88]). Estas idéias ficam mais claras ao comentar o exemplo do **papel**: "lá fora (no artesanato e na indústria), geralmente utiliza-se o papel deitado, liso e colado; com isto, um lado do papel perde sua expressão, os cantos quase não são usados. Isto nos serve de motivo para empregar o papel de pé, com superfície irregular, em movimento plástico, utilizando ambos os lados e acentuando também os cantos... Ao invés de cola-lo, nós o atamos, furamos, costuramos, rebitamos, isto é, fixamo-lo de outro modo e estudamos seu rendimento sob tensão e sob pressão.

75 O tratamento do material processa-se, portanto, de modo intencionalmente diverso do que se adota lá fora, mas não possui um caráter fundamental. Não para fazê-lo de outro modo (pelo que geralmente se levaria em conta a norma), mas para fazê-lo de forma diversa da dos outros (pelo que se enfatiza o método). Ou seja: para não copiar, e, sim, para, por si próprio, aprender a procurar e a achar - o pensamento construtivo"([87])

76 Estes estudos do material "no siempre conduce a "obras", pero si a intentos; por lo demás, nuestra ambición no es la de llenar museus, sino que nos limitamos a hacer "experimentos" "([70]). Experimentos que ser desenvolvidos "como se fuera un juego"([71]), com possibilidades infinitas, portanto não havendo uma solução única.

77 A escolha dos materiais a serem trabalhados era importante para a consumação destes objetivos: "Para estar aún más seguros de la eliminación de métodos conocidos, preferimos aquellos materiales o aquellos elementos constructivos para los que todavía no existe un uso o una aplicación o cuya elaboración no nos es conocida. Por ejemplo, construimos con paja, con cartón ondulado, con malla de hierro, con celofán, con transparit, con etiquetas, con

---

[88]- Albers, LA ENSENANZA CRIATIVA,in Wingler,LB,pg.175

[87]- Albers, ENSINO PROFISSIONAL DA FORMA. In Wick, pg.238. O texto La enseñanza creativa, citado acima, é uma versão deste texto feita para o Sexto congresso internacional de desenho, instrução artística e artes aplicadas em Praga, 1928.

[70]- Albers, LA ENSENANZA CREATIVA. In Wingler, LB, pg.173

[71]- Idem

periódicos, con tapecerías, con goma, con cajas de cerillas, con confeti, con agujas de gramófono y con hojas de afeitar "([72]).

78 A importância do primeiro semestre do Vorkus pode ser avaliada pelo comentário de um ex-aluno da Bauhaus: "O curso preliminar era como uma terapia de grupo ...Comparando as soluções encontradas por outros estudantes, rapidamente aprendemos o modo mais eficaz de resolver uma tarefa. E aprendemos a autocriticarmo-nos; algo considerado mais importante que a crítica aos outros. A 'lavagem cerebral' a que eramos submetidos no curso preliminar ensinou-nos, indubitavelmente, a pensar com mais nitidez."([73])

79 No segundo semestre, "Moholy-Nagy concentrava os seus exercícios - ainda chamados "Estudo da Forma" em 1924 - na organização do espaço. Tal como em Itten e Albers foram criados estudos da textura para encorajar a sensibilidade pelos materiais, mas a maioria dos objetos tridimensionais e esculturais que sobreviveram em fotografia são melhor descritos como meros exercícios de espaço. Vidro, plexiglas, madeira, metal e arame foram utilizados para produzir uma variedade de objetos harmoniosos, normalmente assimétricos, "exercícios de equilíbrio", estudos sobre "esculturas flutuantes" e "estudos sobre volume e espaço"([74]). Estes exercícios "tenían que demonstrar, por ejemplo, un equilibrio en suspención, la possibilidade de equilibrio de un cuerpo apoyado en un solo punto y otros fenómenos similares", ou então "repartir un determinado volumen sobre uma base dada, articulándolo con ayuda de elementos plásticos, transparentes y opacos, y hacerlo perceptible visualmente"([75]).

80 No seu livro **Do Material à Arquitetura**, Moholy distingue cinco estágios na evolução da escultura numa escala que vai da massa ao movimento, numa tendência de redução no volume: "dos blocos puros aos blocos modelados e, daí, aos blocos perfurados, da escultura estática à escultura em equilíbrio e cinética ou móbiles"([76]). E apresenta "exemplos extraídos do âmbito extra-artístico, como por exemplo a Kaaba em Meca (em bloco), e a estrutura em grelha de uma torre de

---

[72]- Idem

[73]- Beckmann, citado in Droste, BA,pg.142

[74]- Droste, BA, pg.140

[75]- Wingler, LB, pg.299

[76]- Banham, TEORIA E PROJETO ...., pg.493

rádio (perfurada) ou o "diagrama luminoso" de um carrossel iluminado, que gira à noite (cinética)"([97]). Tais "estudos de criação" que experimentavam "as categorias elementares da estética visual" e as "características e comportamento de diferentes materiais" chegava "à zona divisória entre escultura e arquitetura"([98])

81 Paralelamente ao ensino de Albers e Moholy no primeiro ano, havia aulas obrigatórias tanto de Klee como de Kandinsky sobre o ensino da forma. Klee dedica-se inicialmente às aulas de desenho ao vivo que eram ministradas por Itten, mas que logo ele transforma num curso de "teoria da forma pictórica". Kandinsky por sua vez dá um curso em duas partes; uma introdução aos elementos formais abstratos e um curso de desenho analítico.

82 O curso de introdução aos elementos formais abstratos, era um curso basicamente teórico, com aulas expositivas e exercícios práticos de pequeno formato. Quatro temas eram trabalhados: teoria das cores (cor isolada), teoria da forma (forma isolada), teoria das cores e das formas (relações cor-forma) e planos básicos. Um dos alunos de kandinsky descreve assim um dos exercícios: "Um quadrado de 30 cm x 30 cm deve ser dividido em retângulos de 5 cm x 10 cm. Quanto às cores, se devem empregar: 3 cores primárias, 3 secundárias e 3 neutras (preto, branco e cinza). A ordenação dos retângulos coloridos fica a seu encargo, desde que eles sejam dispostos horizontal e verticalmente, e não em diagonal. Você é quem decide a frequência em que deve usar cada cor, mas cada uma deve ser usada pelo menos uma vez. A tarefa, então, é a seguinte: 1) ressaltar o centro e 2) equilibrar a parte superior e a inferior.([99])

83 O curso sobre a forma de Kandinsky começava pela teoria das cores, pois "niguna superficie ni ningún espacio pueden existir sin color, es decir, así que la forma en sentido más estricto en realidad se ha de investigar de una manera inmediata como forma en sentido más amplio, la división de las dos cuestiones relativas a la forma solamente se puede manter en abstracto"([100]). Ou seja, a forma em sentido estrito só existe em abstrato, na realidade só existe a forma em sentido mais amplo (relação cor-forma). Portanto

---

[97]- Wick, PB, pg.211

[98]- Idem, pg.214

[99]- Desconhecido, citado in Wick, PB, pg.275

[100]- Kandinsky, LOS ELEMENTOS FUNDAMENTALES DE LA FORMA. In Wingler, LB, pg.93

as tarefas mais importantes são: 1.el análisis del fenómeno dado, que ha de ser considerado con el mayor aislamento posible frente a los demás fenómenos, y 2.la conexión de los fenómenos considerados antes aisladamente: método sintético. El primer método lo más estricto posible y limitado, el segundo lo más amplio posible e ilimitado.(101).

84 A primeira teoria das cores de Kandinsky está exposta no seu livro **Do Espiritual na Arte**, onde distingue quatro acordes fundamentais: quente-claro, quente-escuro, frio-claro e frio-escuro. "De um modo bastante genérico, Kandinsky define o calor ou a frieza de uma cor de acordo com sua tendência ao amarelo ou ao azul, e chama esse par de cores de "o primeiro grande contraste". O quente (amarelo) move-se em direção ao observador; é um movimento em direção ao corpóreo, pois "o amarelo é uma cor tipicamente telúrica". O frio (azul) distancia-se do espectador; trata-se de um movimento em direção ao espiritual, pois "azul é a cor tipicamente celeste"(102). As cores para Kandinsky mantêm relações sinestésicas com os outros sentidos do corpo humano, por exemplo; o amarelo seria duro ao contato, de gosto acre, ardido como o cheiro da cebola e de som agudo. O azul por sua vez, seria suave ao tato, insípido, aromático e de som grave.

85 O segundo grande contraste é o da oposição entre a claridade e a obscuridade, entre as não-cores branco e preto, que se comportaria em relação ao observador como o contraste amarelo/azul, mas não de maneira dinâmica e sim estática, fixa. O branco é associado a um "muro de infinita força... todas possibilidades... luz máxima... som mais agudo, inaudível... nascimento... silêncio" e o preto a "buraco sem fundo... sem saída... escuridão absoluta... som mais grave, inaudível... morte... silêncio"(103). A diferença entre o silêncio do branco e do preto, é a de que o branco "não está morto, mas cheio de possibilidades", enquanto que o preto aparece "como um nada sem possibilidade alguma, como um Nada morto depois que o sol se extinguiu, como um silêncio eterno, sem futuro ou esperança... O preto... externamente é a cor mais destituída de sonoridade, razão pela qual perto dele qualquer outra cor, até as de sonoridade mais débil, soa mais forte e precisa"(104).

101- Idem.

102- Wick, PB, pg.277

103- Kandinsky, COURS DU BAUHAUS, pg.58. In Wick, PB, pg.279

104- Idem

86 O terceiro grande contraste é constituído pelo verde e vermelho. A cor verde é entendida como um equilíbrio entre o amarelo e o azul anulando "tanto os movimentos horizontais, quanto os movimentos cêntricos dessas duas cores de origem, de sorte que o verde se manifesta como cor imóvel e como essência da tranquilidade, passividade e auto-satisfação"(105). O vermelho, cor complementar ao verde, seria externamente imóvel, mas internamente seria "uma cor inquieta, muito viva e ativa... de uma força imensa, quase consequente... Nesta efervescência e ardor, mas precisamente em si mesma e muito pouco para fora, ela é, por assim dizer, uma maturidade masculina."(106). O quarto grande contraste se estabelece entre o laranja e o violeta, como o violeta é o resultado do vermelho quente com o amarelo e o violeta o do vermelho frio com o azul, ambos têm o mesmo comportamento daquelas duas cores, apenas de maneira atenuada.

87 Quando chega à Bauhaus, Kandinsky reorienta suas idéias sobre as cores, começa a "adotar como ponto de partida os pigmentos de cor, ou seja, a "substância material das cores"(107) e menos as sensações empírico-anímicas de sua fase anterior. As três cores primárias, amarelo, azul e vermelho, começam a assumir uma posição central em detrimento dos pares de cores contrárias (ver De Stijl); "não considera o vermelho em sua oposição elementar ao verde, mas em sua relação ao amarelo e ao azul. Assim o vermelho é a cor que "preenche o vazio entre o amarelo e o azul"(108), corrigindo assim o seu antigo círculo cromático. "Kandinsky passa a trabalhar então com as cores secundárias (mistura de duas cores primárias) alaranjado, verde e violeta, derivadas das cores primárias amarelo, azul e vermelho, e com as cores terciárias (mistura de cores secundárias), "citrino", "ferrugem" e "oliva"(109). Os grandes contrastes são agora entre as cores complementárias (mistura de cores primárias e secundárias que resultam no cinza): amarelo-violeta, vermelho-verde, azul-alaranjado. E os pequenos contrastes entre os encontros de cores secundárias e terciárias: "citrino"-violeta, "ferrugem"-verde e "oliva"-alaranjado.

105- Wick, PB, pg.280

106- Kandinsky, UBER DAS GEISTIGE IN DER KUNST. In Wick, PB, pg.280

107- Wick, PB, pg.281

108- Wick, PB, pg.282

109- Idem

88 Kandinsky estuda as cores em função da "claridade", "tamanho", "temperatura" e contexto circundante (o azul sobre o amarelo, por exemplo, seria: mais escuro, menor, mais quente). As relações de harmonia derivadas desses exercícios não eram entendidas de maneira absoluta, como algumas relações de cores que a estética tradicional consideraria dissonantes, por exemplo: "a proximidade do vermelho e do azul, duas cores que não guardam entre si uma relação física, mas que precisamente através de um grande contraste espiritual que existe entre elas, hoje em dia são consideradas uma das harmonias mais adequadas e de efeitos mais intensos."([110]) ou então a arte popular que considera bonito o vermelho associado ao verde.

89 A teoria da forma de Kandinsky se desenvolve sobre os meios plásticos elementares, em primeiro lugar o ponto e a linha e depois as formas básicas geradas por estes (o círculo, o triângulo e o quadrado). O ponto geométrico é invisível e imaterial (equivalente ao silêncio na música) e só se materializa como resultado "del choque del instrumento con la superfície material, com la base...Mediante el choque la base queda fecundada"([111]), apesar de ter infinitas formas o ponto pode ser considerado idealmente redondo (tensão concêntrica). O ponto, mesmo sendo a menor das formas elementares, só pode ser considerado em sua relação com o plano. A composição de um quadrado com um ponto no centro é considerado por Kandinsky como sendo a mais simples, onde as tensões se encontram equilibradas. E qualquer deslocamento do ponto daquela posição cria uma dualidade entre ponto e plano (equivalente a um acorde duplo).

90 O segundo elemento básico é a linha, que apesar de ser o elemento de maior oposição ao ponto, é o resultado do deslocamento (vestígio) deste, e portanto é um elemento secundário. Há dois tipos de linha de acordo com as forças que atuam no ponto; a linha reta (resultado de uma força) e a linha quebrada ou curva (resultao da ação de duas forças). Os três tipos básicos de linhas retas são a horizontal, "la forma más limpia de la infinita y fría posibilidad de movimiento" e também uma "base protectora, fría"([112]), a vertical "quente" por sua oposição à horizontal, e a diagonal "quente-fria". Estes axiomas coincidem com os estabelecidos pela psicologia da Gestalt, como cita Wick "às observações de

---

[110]- Kandinsky,UBER DAS GEISTIGE IN DER KUNST, pg.108. In Wick, PB, pg.283

[111]- Kandinsky, PUNTO Y LINEA SOBRE EL PLANO, pg.25

[112]- Idem, pg.59

Gibson, segundo as quais a horizontal, ou a linha básica, é uma das constantes fundamentais da percepção visual", e acha que, "contráriamente à linha básica, as verticais geralmente são consideradas 'figuras', objetos ou pessoas-coisas, com as quais gardamos uma relação mais pessoal e mais íntima do que com a 'base'"([113]).

91 As linhas diagonais, ou livres por não estarem em equilíbrio, podem ser distinguidas entre acentrais e centrais (se cortam o centro do plano ou não). Estes tipos de linha são as que mais se destacam do plano, parecendo mesmo que o perfuram. Pode-se distinguir, também, a linha quebrada , ou angular (onde as forças atuam alternadamente) da linha curva (onde as formas atuam simultaneamente). "Mientras la reta es una completa negaçón del plano, la curva contiene en si un germém del plano", sendo a linha quebrada um estágio intermediário entre ambas: "nascimiento - juventud - madurez"([114]). As linhas quebradas se dividem em três tipos: as de ângulo agudo (45 graus), as de ângulo reto, e as de ângulo obtuso (135 graus). As demais linhas com amplitude de ângulo livre são chamadas de quebradas livres, inicialmente Kandinsky considera a linha quebrada retangular como "frio-quente" mas depois afirma que o ângulo reto por ser mais objetivo é também o mais frio. A linha quebrada acutangular, por ter maior tensão, é considerada a mais fria. Assim como a linha quebrada obtusângula é considerada a precursora da curva e do círculo, da linha quebrada retangular se deriva o quadrado e da linha quebrada acutângula, o triângulo.

92 No curso ministrado na Bauhaus Kandinsky desenvolve as correspondências entre as formas e as cores, explorando as relações sinestésicas entre os vários campos sensoriais, mas agora recorre a uma das mais antigas analogias com as cores; a idéia de temperatura. A linha horizontal é associada ao preto (frio), a linha vertical é branca (quente) e a diagonal vermelha (frio-quente). "No caso das linhas quebradas, ...a quebrada ocutângula (quente) é "interiormente colorida de amarelo", a quebrada obtusângula de azul, e a quebrada retangular (frio-quente) é relacionada ao vermelho"([115]). A correspondência das cores com os ângulos é estabelecida a partir dos 30 graus (amarelo) e a partir dai com intervalos de 30 graus entre as cores ; o laranja, o vermelho, o voleta, o azul e o preto (180 graus). Consequentemente o triângulo é

---

[113]- Wick, PB, pg.288

[114]- Kandinsky, PUNTO Y LINEA SOBRE EL PLANO, pg.85

[115]- Wick, PB, pg. 292

associado ao amarelo, o quadrado ao vermelho e o círculo ao azul.

93 Kandinsky para comprovar essas suas teses promove uma enquête entre os alunos e professores da Bauhaus, onde obviamente suas teses são já conhecidas antes mesmo de sua chegada à Bauhaus. Schlemmer assim comenta o curso de Kandinsky numa carta a Otto Meyer: "A aula de Kandinsky: rígida investigação científica de cor e de forma. Exemplo: procurar para as três formas (triângulo, quadrado e o círculo) suas cores elementares correspondentes. Decidiu-se que era o amarelo para o triângulo, o azul para o círculo e o vermelho para o quadrado; por assim dizer, **para todo o sempre**"([116]).

94 Quando o plano básico ("Grundflache"), além das três formas básicas assume o formato transversal, é considerado "frio"; no formato vertical é "quente" e o quadrado, por seu equilibrio, é o mais "objetivo". O quadrado pode ser dividido em quatro partes iguais que representam quatro campos de força: "El "arriba" evoca la imagen de mayor soltura, una sensación de ligereza, de liberación y finalmente la liberdad misma ... La "soltura" niega la densidad. Cuando más se acercam al límite superior del PB, tanto más desligados aparecen los planos mínimos individuales... (los planos mínimos) no sólo se van separando progressivamente, sino que cada qual perde su peso y ... su poder de sustentación.La retención se reduce a un mínimo.

95 Cuando más nos acercamos al límite inferior del PB, más espesa se vuelve la atmósfera, más cercanos se sitúan los pequenos planos mínimos, mientras que las formas mayores y más pesadas los suportan con menos esfuerzo. Dichas formas pierdem peso, y la nota de lo grave disminuye su sonido. La "ascención" se vuelve más difícil;... casi puede oírse el rumor de la fricción... La liberdad del "movimiento" se ve más y más limitada. La retención alcanza su grado máximo"([117]).

96 A associação entre a parte superior do quadro com o céu e a parte inferior com a terra, com a linha do horizonte no meio, é um antigo hábito da percepção humana. Kandinsky estabelece, também, que no plano "el movimiento hacia la "izquierda", hacia la libertad, es un movimiento en distancia" e o "movimiento hacia la "derecha" es un retorno

---

[116]- Schlemmer, BRIEFE UND TAGEBUCHER, pg.70 in Wick, PB, pg. 293, grifos meus.

[117]- Kandinsky, PUNTO Y LINEA SOBRE PLANO, pg. 129

hacia la casa... su finalidad es al reposo"(118). Assim, pela sensação de gravidade , ele divide o quadro em quatro partes, sendo o canto esquerdo superior a parte A e o canto inferior direito a parte D : "as partes A e D encontram-se em "máxima oposição" entre si. Sua relação é ..."desarmónica" e a tensão disto resultante é ... chamada de "dramática". A outra diagonal "encontra-se em "oposição moderada" entre si, de sorte que nesta relação diagonal "harmônica" se fala em "tensão lírica". E as cores correspondentes às partes do plano são: "A-amarelo, D-azul ("máxima oposição"); B-vermelho quente, C-vermelho frio ("oposição moderada")"(117). No entanto , Kandinsky, afirma que "estas relaciones no deben ser tomadas al pie da letra" são apenas um modo analítico de ver o plano básico.

97 Nesta parte do texto, apesar do caráter sintético da teoria da forma de Kandinsky, ele reconhece uma certa autonomia da pintura: "estas propriedades orgánicas del plano son válidas también para el espacio, aunque los conceptos "espacio ante los hombres" y "espacio alredor de los hombres", a pesar de su estrecho parentesco, manifiesten ciertas diferencias"(120). No plano básico quando as formas estão dispostas de forma pararela aos bordos do quadro, Kandinsky denomina de "paralelismo externo" e quando estão dispostas no sentido das duas diagonais do quadro; "paralelismo interno". "De otro modo: la cercania al borde del PB aumenta el sonido "dramático" de la construcción y, al contrario, la mayor distancia del borde, el acercamiento al centro de todas las formas de la construcción, les presta un sonido "lírico"(121).

98 O curso de Kandinsky ministrado no primeiro semestre, que compunha o Vorkus, consistia de uma primeira parte dedicada aos elementos formais abstratos. Esta parte iniciava-se com uma análise da arte do século XIX, onde se "comprovava" as teses do livro Ponto e Linha sobre o Plano através de aulas expositivas e exercícios dos alunos. A segunda parte, dedicada ao desenho analítico era orientada à "uma propedêutica da "visão exata" e da organização construtiva da imagem"(122), mas partia do "dibujo exato de

---

118- Idem, pg.135

117- Wick, PB, pg.298

120- Kandinsky, PUNTO Y LINEA SOBRE PLANO, pg.136

121- Idem, pg. 154

122- Wick, PB, pg.302

naturalezas muertas"([123]). Esta permanência do tema da natureza morta, constante na história da pintura, ao mesmo tempo que é o aproveitamento da tradição no sentido da abstração, pois a passividade, imobilidade, do objeto faz emergir os valores subjetivos ou puramente formais, como queria Kandinsky. Por outro lado faz com que a abstração nunca se desligue totalmente do tema, da figura, que permanecem a matriz da construção, por mais que esta renegue a mimese: "forças=tensões regulares, que se podem descobrir nos objetos existentes,e da construção regular das mesmas - educação para observação e reprodução clara das relações"([124]).

99 "As primeiras *tarefas* do desenho analítico são:
1. Subordinação do complexo geral a uma *grande forma* simples, que deve ser desenhada de maneira exata dentro dos limites fixados pelo próprio estudante.
2. *Caracterização formal* de cada uma das partes da natureza-morta vistas isoladamente e em relação com as demais.
3. Representação da composição global em um *esquema* o mais sucinto possível.

100 Passagem progressiva ao *segundo estágio* das tarefas, que resumidamente consiste no seguinte:
1. Explicar as *tensões* descobertas na estrutura, e que são representadas por formas lineares.
2. Enfatizar as *tensões principais* por linhas amplas ou, posteriormente, por cores.
3. Indicar a rede construtiva com um ponto de partida ou foco (linhas pontilhadas)...

101 *Terceiro estágio*:
1. Os objetos finalmente são vistos como tensões energéticas e a estrutura se limita a *complexos de linhas*.
2. Diversidade de possibilidades de composição: *construção* clara e escamoteada.
3. Exercícios até a máxima simplificação possível de todo o complexo e das tensões isoladas - *expressão concisa, exata.*"([125])

102 Hannes Meyer é contratado em 1927 para assumir a direção do departamento de arquitetura. Meyer era suiço, proveniente de "uma velha família de Basileia que contava com

---

[123]- Kandinsky, CATALOGO DO CONGRESO INTERNACIONAL DE PROFESSORES DE ARTE, Praga 1928, in Wingler, LB, pg.175

[124]- Kandinsky, ANALYTISCHES ZEICHNEN, in Wick, PB, pg.302

[125]- Idem, pg. 304

inúmeros arquitectos"(126), e em 1925 funda, juntamente com El Lissitzky (importante construtivista russo), o grupo e a revista de orientação esquerdista; ABC : BEITRAGE ZUM BAUEN. Os arquitetos do grupo ABC "se dedicaron al diseno de edifícios socialmente relevantes de acordo con princípios científicos"(127). "Inspirado pelos mais importantes artistas vanguardistas contemporâneos do de Stijl holandês e do construtivismo russo, o "ABC" desenvolveu a idéia de uma arquitetura radicalmente funcional que rejeitava inteiramente o conceito de "arte"(128), produzindo obras com uma "síntesis.de estructura funcional con elementos abstractos"(129). Meyer ao assumir, afirma explicitamente: "O fundamental de meu ensino será absolutamente dirigido ao construtivo-colectivista-funcional..."(130)

103 Em 1928, indicado por Gropius, Hannes Meye assume a direção da Bauhaus e a reorienta na direção da cientifização e das necessidades populares. "Construir e criar são uma única coisa, e são um acontecimento social. Enquanto "Escola Superior de Criação", a Bauhaus de Dessau não é um fenômeno artístico, e sim social... .Nosso trabalho é servir ao povo... Não buscamos um estilo Bauhaus ou uma moda Bauhaus. Tampouco buscamos uma ornamentação de superfície ditada pela moda de decoração de planos, dividida horinzontal e verticalmente, e cuidadosamente alimentada por concepções neoplasticas... Desprezamos toda e qualquer forma que se prostitua em fórmulas."(131).

104 A orientação técnico-utilitarista imprimida por Meyer na Bauhaus é consolidada com a implamentação de cinco alterações na organização da Bauhaus. A primeira alarga o período de formação básica para quatro semestres:ao encargo de Albers e Kandinsky (primeiro semestre), Albers e Klee (segundo semestre), Schlemmer com seu curso sobre o "Homem" (terceiro semestre) e novamente Kandinsky no quarto semestre. Em segundo lugar o período nas oficinas de três anos é ampliado para sete semestres, onde se promove uma clara

---

126- Droste, BA, pg.166

127- Frampton, HISTORIA CRITICA DE LA ARQUITECTURA MODERNA, pg. 134

128- Droste, BA, pg.166

129- Frampton, HCAM, pg.134

130- Droste, BA, pg.166

131- Wick, PB, pg.56

distinção entre arte e ciência (as segundas-feiras são dedicadas à música e as sextas-feiras à ciências). E o número de oficinas é reduzido de sete para cinco (as oficinas de argila, pedra e vidro, as mais artesanais são eliminadas ou incorporadas). O departamento de arquitetura é dividido em atividades teóricas e práticas com um período de nove semestres, para onde são orientadas as atividades de todas as oficinas. Aumenta a participação dos estudantes na venda de produtos da Bauhaus, o que promove um aumento da produtividade (aliada ao fato de a Bauhaus ter acumulado uma grande quantidade de matéria prima). E por fim , Meyer "abriu, então, as portas da escola mesmo para alunos que aparentemente não tinham talento"(132).

105 O progressivo isolamento dos pintores (dos artistas de uma forma geral), primeiro no curso básico e depois nos cursos livres de pintura oferecidos voluntáriamente por Klee e Kandinsky, fez com que este último incorporasse a oposição à eliminação do elemento artístico dos objetivos e sua redução no ensino. Desde o início de suas aulas na Bauhaus, que Kandinsky reconhece a legitimidade de se reconhecer "la pintura... como un fin en sí misma". Mas está mais interessado na "pintura ...como una fuerza que coopera al processo de organización ...hacia la obra sintética", pois "es evidente que, además de la pintura, las otras artes también podrían contribuir a este fin educativo", mas "es evidente que en la Bauhaus la pintura es precisamente el arte más apropriado", já que o fenômeno da cor "sierve, pues, también para fines exclusivamente prácticos" e a "pintura és... la cabeza del movimiento de todas las artes... en particular de la arquitectura"(133).

106 Num artigo intitulado "La pared desnuda...", de 1929, no auge do período Meyer, Kandinsky ironiza aqueles que "de todas as artes, sólo combaten la pintura" e gostam tanto da "pared ideal, sobre la qual no hay nada... sobre la que no se ve *nada*.", e no entanto, esta parede "casta" e "egocéntrica" não passa de uma "pared romántica". Recorrendo mais uma vez à analogia com a música, Kandinsky compara o ecletismo do século XIX à "música de cervecería... ruidosa y retumbante como una vivienda burguesa. El hombre de hoy está aturdido, sólo pode oír los sonidos muy fortes". Por isso entende a parede "muda": "La pared bidimensional, ...lisa, vertical, proporcionada, ...limitada al exterior e irradiando

---

132- Droste, BA, pg.171

133- Kandinsky, EL VALOR DE LA ENSENANZA TEORICA EN PINTURA, Periódico "bauhaus" 1, 1926. In Wingler, LB, pg.136

al exterior, es un "elemento" casi primario", como um som forte, sóbrio, que sobressai na balburdia e educa os ouvidos, mas que "el elemento primario es la "A" de la comprensión de la arte, a la que debe seguir inevitablemente la "B" : debe porque puede".

107 Kandinsky, neste artigo, faz uma gradação do desaparecimento da pintura sob o imperativo técnico; "Según la "dirección" y la actitud se le prohíbe al pintor de hoy: la pintura de caballete, la pintura mural, la ejecución de modelos para telas y todos los demás objectos, la tenidura de paredes exteriores, la tenidura de paredes interiores, la pintura en general". Depois num tom bem "Blauer Reiter" lembra da maldição: "El abandono por parte del pintor de la antiga e segura tradición se castiga, ...con la esterilidad". Conclui com a observação de que "encontramos con estudiantes que no frecuentan ni la sección práctica ni los cursos libres no prácticos de pintura y que, con todo, practican la "pintura libre": por ejemplo, entre los que pintan hay carpinteros, operarios de los metales, tejedoras e incluso arquitectos. Incluso arquitectos.". Termina com uma afirmação conciliatória, que além de nua, possa também a parede acolher "en su seno con muda alegría "los mundos pictóricos", "con pleno respeto del proyecto y de la funcionalidad"(134)

134- Kankinsky, LA PARED DESNUDA, Periódico "Der Kunstnarr" 1, abril de 1929. In Wingler, LB, pg.187

CURSO: Arquitetura / 1 ano

PROFESSSOR: Silvio e Luciano

FORMAÇAO: Ambos Arquitetos

DISCIPLINA: Desenho de Observação e Meios de Expressão I.

O exercício é constituído de quatro partes, e é referente à unidade IV do programa da disciplina. A primeira consiste num desenho de observação, que tem por tema a paisagem urbana na realidade cotidiana. Este tema permite, paralelamente ao adestramento do olho e da mão , uma apreciação crítica da paisagem urbana através da distinção entre cenas caóticas e equilibradas. Na segunda parte acontece a utilização destes desenhos como *pretexto*, onde se isolam duas e apenas duas, formas dentro da trama de linhas do desenho de observação. A trama de linhas é considerada de uma maneira abstrata, considerada em si e não mais em seu valor referencial do espaço real; agora a trama de linhas não tem mais qualquer significação de profundidade ou denotativa de objetos reais, é sómente um plano abstrato. Neste quadro, que pode ter uma sintetização dos elementos, de maneira a estabelecer uma maior regularidade e organização, são isoladas as duas formas (como se fossem recortes de um vitral) passíveis de gerarem composições equilibradas no plano, através da repetição

em diferentes tamanhos (escala) e do uso de duas ou três cores (desta fase são as ilustrações com a **letra A**, após o número).

Depois de estabelecidas estas composições no plano, elas são projetadas perpendicularmente ganhando volume (relevo), as alturas podem variar.Esta etapa explora a diferença de equilíbrio entre a composição das figuras planas no plano e das formas tridimensionais no mesmo suporte. Ou seja a relação de equilíbrio que se deve ter na planta de um objeto de três dimensões. O suporte, o fundo, é ativo , ou respondendo a geometrias derivadas das figuras, ou as figuras se conformam à retícula geométrica e genérica do fundo (todas as ilustrações com a **letra B**, após o número).

. Após esta etapa, as volumetrias são desenhadas de maneira perspéctica. Note-se que esses desenhos de representação são feitos após o "elemento construído"(1), de maneira que a percepção da volumetria sirva de orientação do desenho de representação(2). As perspectivas colaboram, com seus efeitos de sombra e principalmente com a posição do ponto de vista, na definição da magnitude (escala) dos objetos (todas as ilustrações com a **letra C**, após o número).

Os primeiros desenhos não foram apresentados neste trabalho, pois o grau de abstração destas composições, as colocam a grande distância daqueles exercícios que as procederam. As primeiras composições (A), feitas em colagem (manipulação de

---

1- Programa da Disciplina DOME I, pg. 2
2-Gombrich, ARTE E ILUSAO, pg.147. "Talvez a forma de ovo seja tão útil por funcionar como um eficaz corretivo para um dos erros mais frequentes das pessoas inexperientes que tentam desenhar uma cabeça: o erro de identificar o que mais interessa, a face, com a cabeça inteira"

partes), podem ser agrupadas pelos sequintes parametros. Em primeiro lugar, do ponto de vista das diferentes relações entre as duas figuras, desde relações de adição (ilustr.1A, 3A, 6A, 7A e 9A), algumas mais estruturais (ilustr.3A e 9A) do que outras (ilustr. 2A e 5A), até uma maior fragmentação (ilustr.5A) ou isolamento (ilustr.2A) ambas dando uma maior ênfase na singulariedade dos elementos. E também aqueles onde há, não apenas uma repetição dos elementos, mas a repetição de conjuntos de elementos(ilustr.2A, 6A e 7A).

Em segundo lugar, a relação entre o fundo e as figuras.Há, desde os mais centrais (ilustr.4A e 7A) ou setoriais (ilustr.5A) que se conformam menos com os limites, até aqueles que se conformam nos limites (ilustr.1A, 3A, 8A e 9A) e/ou se fundem com ele numa integração entre fundo e figura (ilustr.1A, 3A, 5A, e menos intensamente ilustr.6A e 9A), e por último aqueles que se sobressaem de tal maneira do fundo, que ele quase "desaparece" (ilustr.2A, 4A, 7A e 8A).

Neste mesmo segundo grupo (fundo/figura), a relação pode se estabelecer na intensidade que os limites (fundo) agem na figura (conjunto de elementos). Por exemplo, a composição 3A tem um sentido raiocêntrico (os cantos são bem marcados) que somado ao efeito de multiplicidade (muitas unidades), implica numa idéia de expansão, de extravazamento (o centro, origem, emerge como figura que vai se saturando à medida que se aproxima dos limites). A composição 5A por sua vez "flutua" no espaço, o isolamento dos elementos somado à alteraçào de escala dos elementos (três tamanhos para cada elemento) nem mesmo constitui um plano como nas outras composições; há um efeito com tendência

suprematista no movimento de escape pelo canto esquerdo superior. Da mesma forma, com menos movimento, a composição 2A (as "bases" laterais estão bem assentadas) .

Dentro desta mesmo relação, a composição 1A se "apoia" no limite inferior do quadro, assim como a 8A. Na composição 9A a 'vontade' da curva se conforma à realidade ortogonal do fundo. A composição 7A pela relação dos três conjuntos, apesar de estarem a 45 graus e afastados dos limites, se conforma também aos limites ortogonais.

As segundas composições (B), as volumétrias, podem ser analisadas em primeiro lugar, pelo forte efeito espacial que faz com que nas composições o 'peso' das figuras aumente em relação ao fundo. Na composição 3B o efeito de extravasamento cessa e surge uma clara definição dos limites; na composição 8B o fundo "diminui", assim como na composição 2B a figura "flutua" menos devido a percepção de "peso". Assim como a composição 9B aumenta a conformidade (ortogonal) já existente com a elevação. A composição 5B, apesar da elevação, continua ainda a ter uma liberdade em relação ao fundo.

As volumétrias podem também serem analisadas em função das diferenças de altura de seus elementos, já que a dependência da planta impede que outras diferenças pudessem surgir. Na composição 1B o conjunto central é escalonadamente mais alto que os conjuntos laterais vermelhos (compensado, anulado pela não-cor). Na composição 2B a igual elevação dos elementos lineares (figuras de vetores) atenua a idéia de movimento, e a combinação das cores primárias (azul, vermelho e amarelo) com diferentes luminosidades (quantidade de branco) com o predominio do azul

escuro e apenas os elementos pontuais em rosa claro (quase se desmaterializando) tambem limitam o movimento de ascenção. O fato dos conjuntos laterais terem duas cores, faz com o amarelo "ilumine" o branco do interior.

Na composição 3B as diferenças de altura impõe na elevação o mesmo ritmo que existia no plano (escalonamentos), assim como a maior altura dos elementos dos cantos, acentua, baliza os limites. A cor nesta composição se polariza entre o azul e o vermelho, com o amarelo aparecendo apenas numa cor secundária (laranja que é complementar do azul). Esta separação em duas cores básicas, faz com que os elementos azuis (aliado a sua maior altura) fiquem mais fixos e os elementos, que são em maior número, vermelhos e de sua cor derivada (laranja)., gerem um efeito de radiação (propagação).

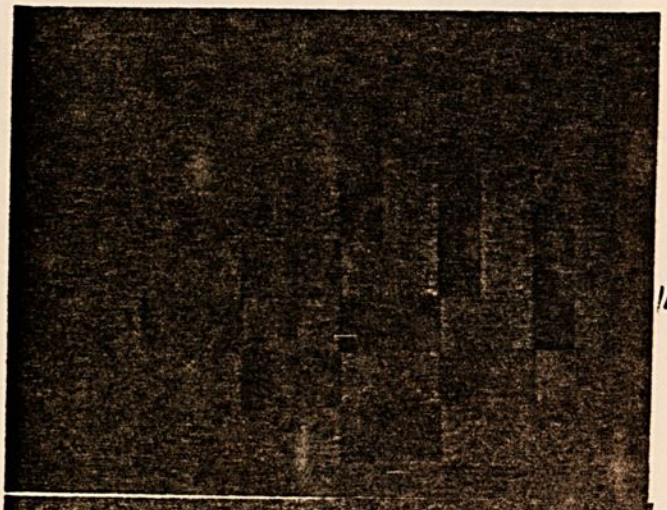
A composição 4B e a 8B trabalham as mesmas cores; amarelo, vermelho e preto. Uma possível explicação da substituição do azul (que estabeleceria o equilíbrio das primárias) pelo preto (não-cor), pode estar no fato do equilíbrio cromática estar muito submetido ao contraste do claro/escuro. Na composição 4B os elementos em forma de L, por seu contraste entre um lado em ângulo reto e o outro em curva, cria um dinamismo que é neutralizado, equilibrado, pela imobilidade dos elementos centrais. Imobilidade no sentido horizontal, pois na vertical há uma escala de alturas (contraste entre uma ascendente e outra alternada e não inversa). Os elementos da mesma cor tem a mesma altura (compensação); os pretos.são menores, os vermelhos são maiores (apesar da correspondente no claro/escuro ser o amarelo), a não ser nos elementos centrais onde os amarelos são maiores.

Nas composições 6B e 9B o 'acorde' cromático se estabelece entre o verde e o vermelho (como dominante), quase estabelecendo um par de complementares. Novamente o contraste cromático se estabelece como uma relação dual (claro/escuro) e não triádica (cores primárias). Em ambas composições o verde escuro é mais estável, e os elementos são mais altos (estes elementos são mais refenciais na composição), na composição 6B as partes com maior liberdade (variação formal) são em vermelho e num tom derivado (rosa). Na composição 9B a ênfase recai no pólo mais frio, os maiores elementos são verdes e os menores pretos, dando uma maior "estabilidade" da figura (que é linear e não tão extensa como a 6B)

As perspectivas podem ser vistas de uma maneira bastante matemática, genérica, homogênea, artificial (ilustr.1C, 7C e 9C) outras refletem uma situação particular, tanto os contornos não são precisos como os efeitos gerados pelo jogo de luz e sombra criam uma imagem de uma observação concreta (ilustr.3C, 4C, 5C e 6C). Esta divisão não é estanque, o trabalho 9C, apesar do desenho técnico, tem um jogo de sombras bastante pitoresco, 'local' (não artificial). Assim como o trabalho 3C, apesar das sombras singulares e assimétricas, tem uma imagem fortemente abstrata (geométrica), mantendo a idéia de crescimento.

Todas as perspectivas são aéreas e cúbicas, mas algumas tem um ponto de vista baixo (ilustr.3C, 4C, 7C e 6C). Na composição 4C, o ponto de vista realça o aspecto da proteção que os elementos mais volumosos (a face curva, refletora, voltada para fora) fazem aos elementos centrais. A composição 6C também

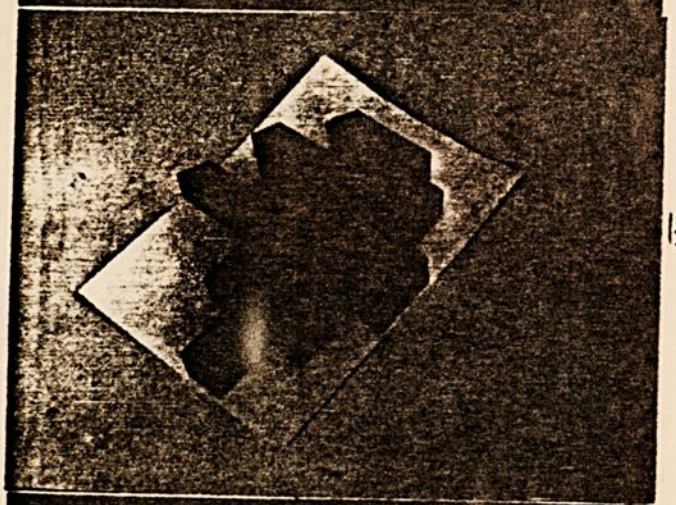
se benificia de um ponto de vista mais baixo,devido a grande diferença de escala dos elementos (os elementos secundários estão dentro dos principais).



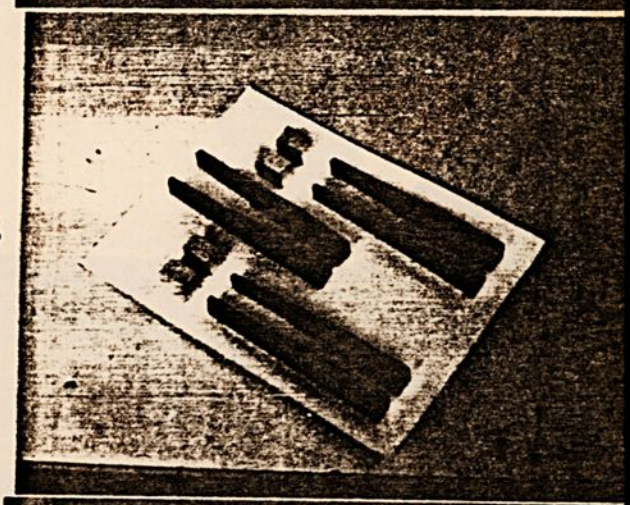
1A



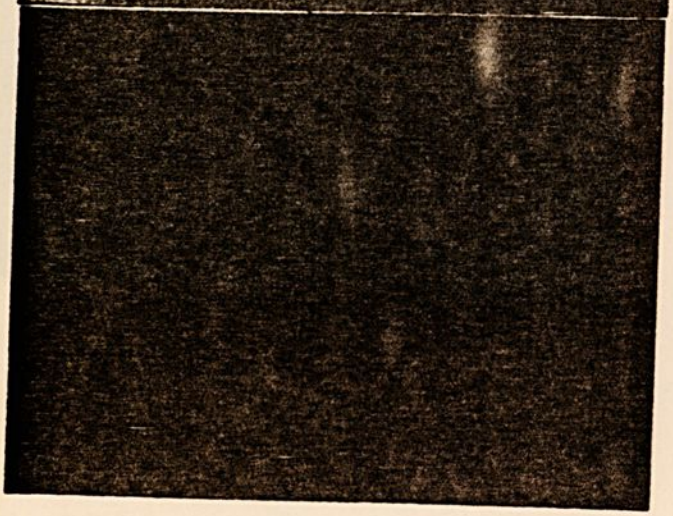
2A



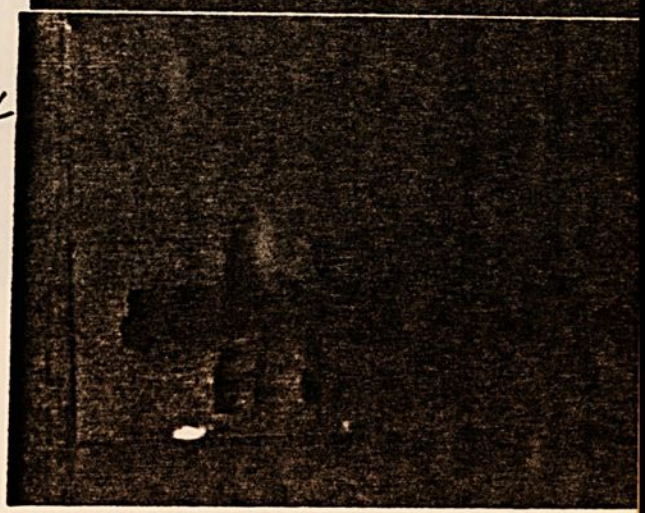
1B



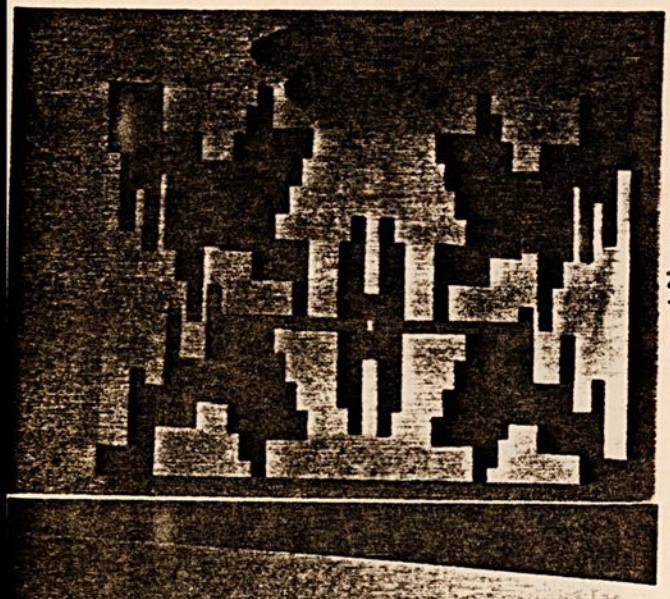
2B



1C



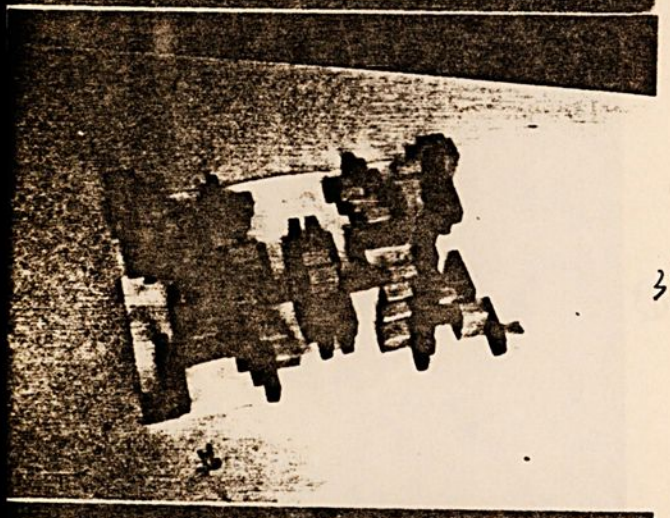
3C



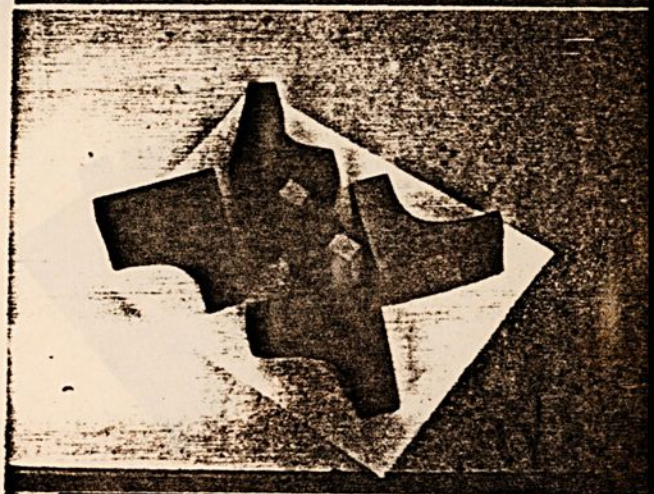
3A



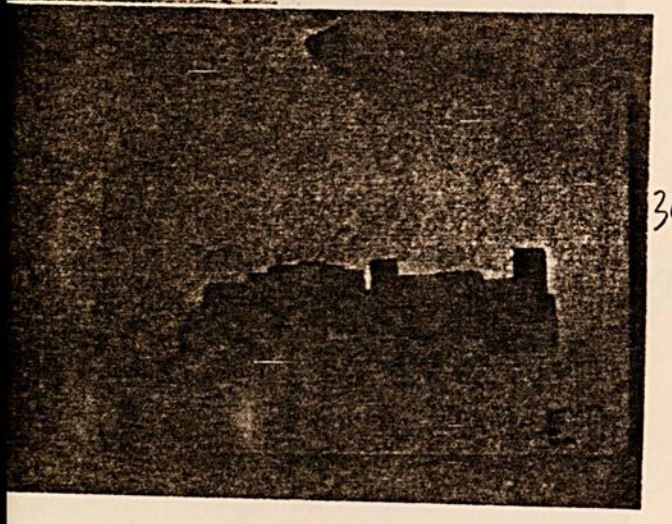
4A



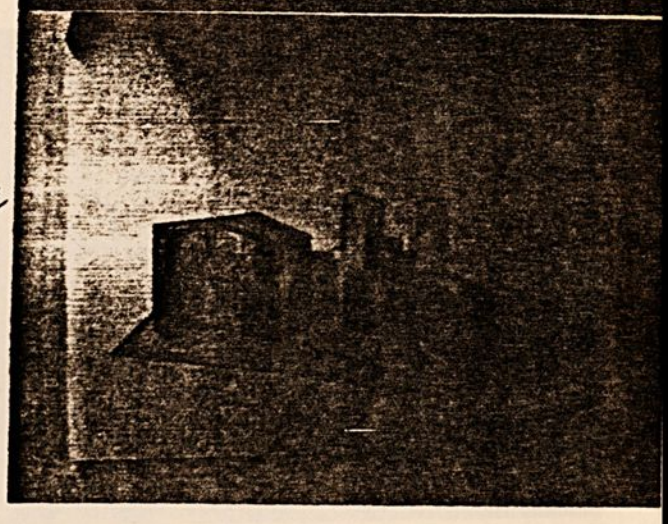
3B



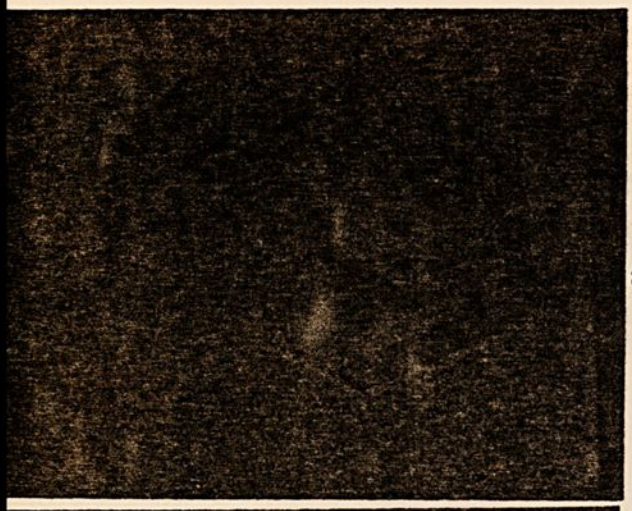
4B



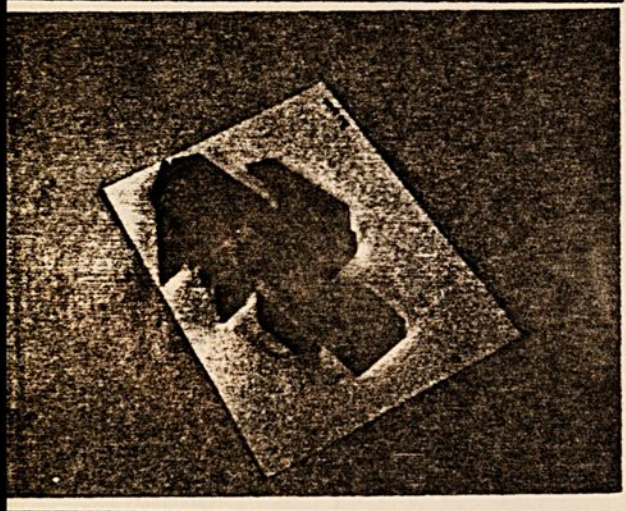
3C



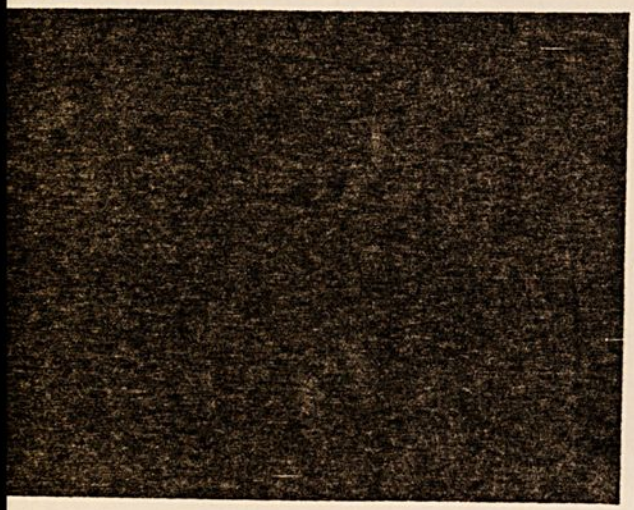
4C



5A



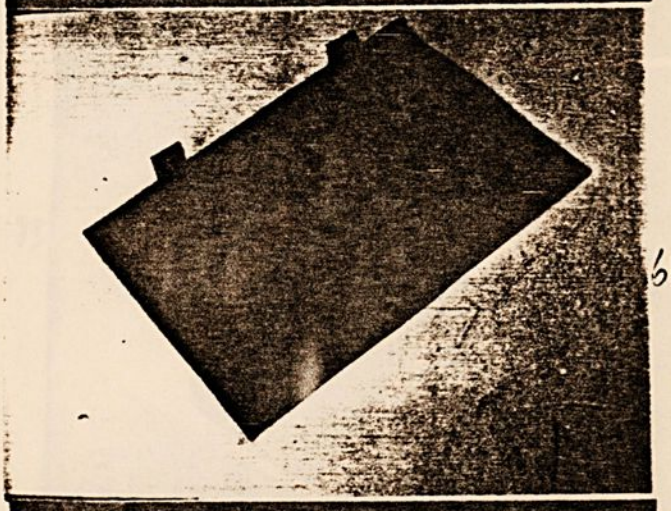
5B



5C



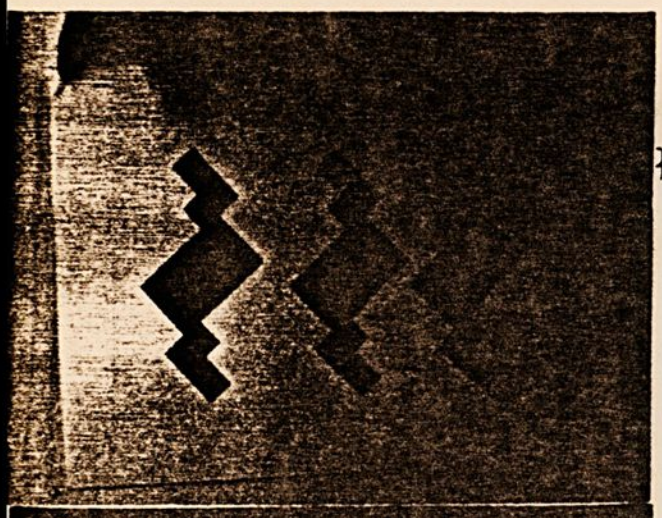
6A



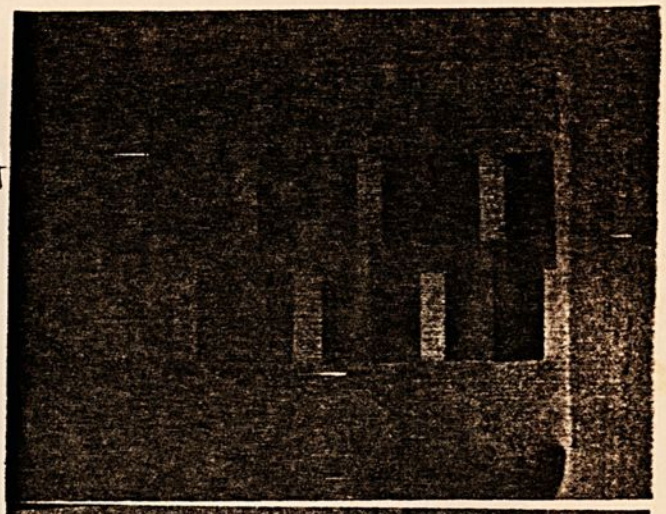
6B



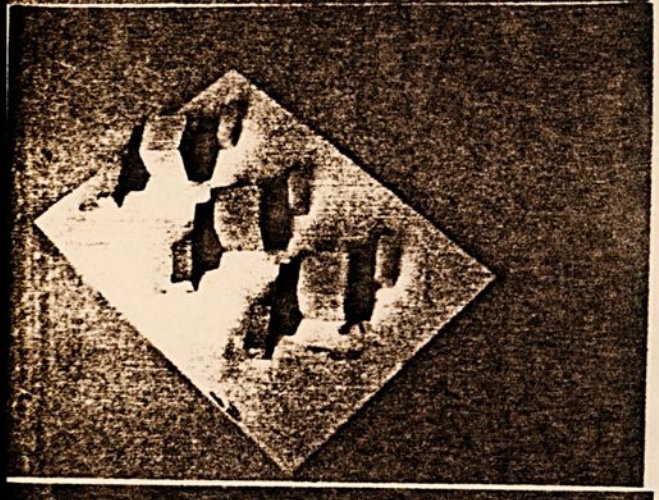
6C



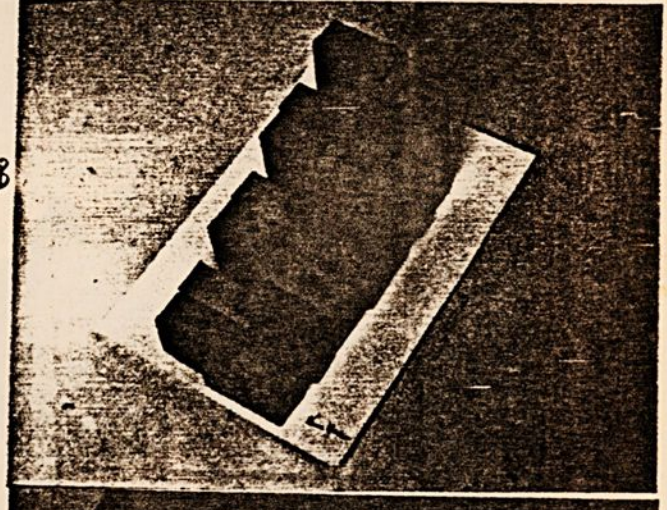
7A



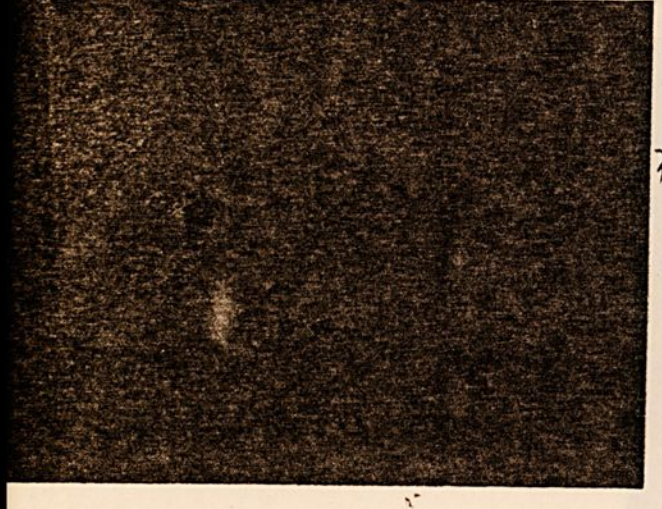
8A



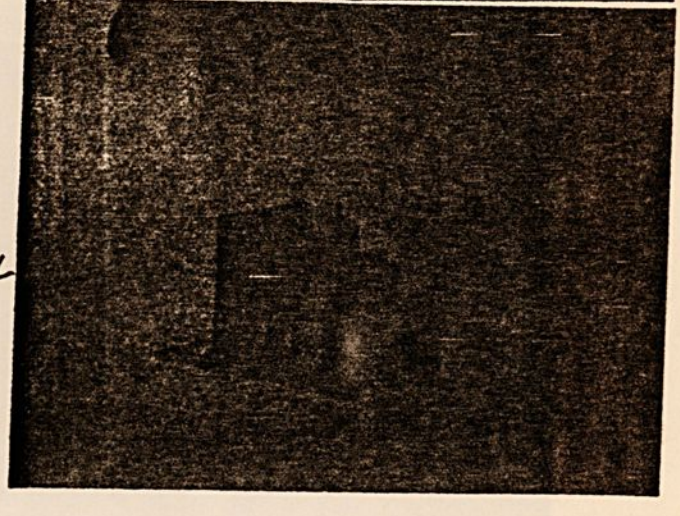
7B



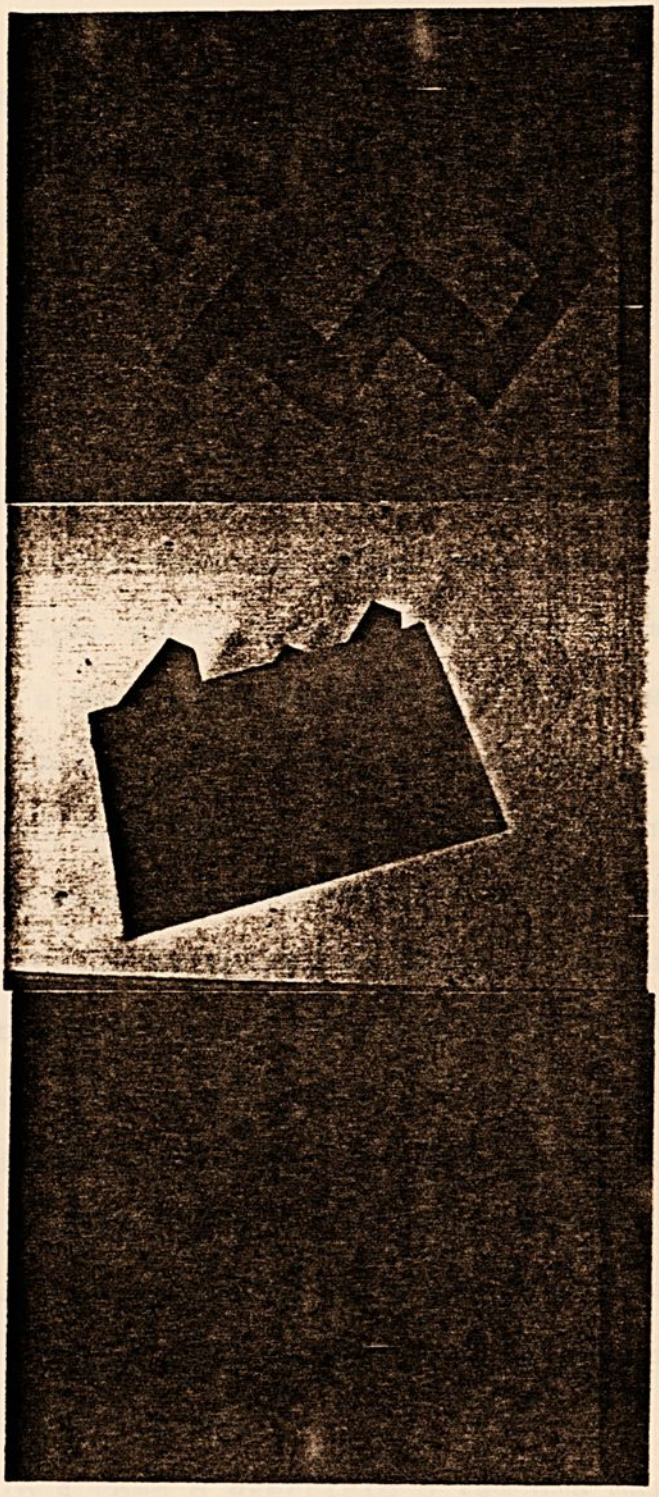
8B



7C



8C



9A

9B

9C

CURSO : Arquitetura / 1 ano

PROFESSOR : Alexandre Sampaio

FORMAÇAO : Arquiteto

DISCIPLINA : Plástica I (Introdução ao objeto)

Estes exercícios correspodem a unidade II do programa da disciplina: "concepção e realização do objeto tridimensional". Três grupos, mais ou menos consistentes, foram isolados ; um grupo, bastante definido, é denominado de Verticais (que tem por base a repetição de um módulo), outro grupo , em oposição ao anterior, os Terrestres, são colocados aqueles que tem uma maior dependência do solo (de uma base como situação). E por último, o grupo mais abrangente que inclui os Moles, os Aéreos e outros.

O primeiro grupo se caracteriza por uma forte relação espacial, pois tem tanto um eixo vertical que estabelece um entorno, quanto uma interioridade. Os exercícios 1, 2, 3, 6, 7, 8, 9 e 10 são os que mais trabalham com estes dois fatores; os exercícios 4 e 5 tendem mais ao relevo. O exercício 4 estabelece um contraste formal entre dois planos com a direção invertida e um contraste de cor - vermelho e preto.

Tanto o exercício 4 como o exercício 5 tem uma maior frontalidade , o primeiro através de um jogo entre côncavo e convexo, e o segundo através de incisões profundas, que lembra

máscaras tribais com os ritmos do grafismo primitivo. As cores no exercício 5 estão na mesma escala (azul/amarelo) com excessão do violeta que se contrapõe e estabelece um pouco do equilibrio cromático. Esta estrutura cromática (a cor dominante, amarelo, faz parte do verde e laranja) vem de encontro com os instrumentos utilizados ("spray") que propicia a sobreposição de cores (processo aditivo pontilista) produzindo um grande número de matizes

No exercício 2, o detalhamento e as proporções, aproximam o objeto da arquitetura (representação em escala), apenas os planos triangulares escapam da proporção arquitetônica. E também o caso do exercício 6, mas aqui a fatura na superfície externa concorre com o desenho, a forma do objeto. No exercício 3 a cor, apesar de desmenbrar a volumetria, promove uma legibilidade dentro dos parâmetros da arquitetura, pois realça os planos constituintes da forma

No exercício 7, apesar da informalidade e da cor mais gestual e variada, as proporções e a oposição cromática entre o interior (base vermelha, tons rosa, azul e amarelo) e o exterior (base preta, com rosa, amarelo e verde) reforça a idéia de abrigo. A relação entre a cartolina e o cordão (fibra), entre dois tipos diferentes de materiais, é técnica (construtiva), trabalhando a tensão (estrutura) entre os materiais.

O exercício 1 se situa entre a escultura e a arquitetura. As poucas aberturas (insuficientes para os parâmetros arquitetônicos) e a grande abertura superior, mais a cor externa com vários tons de azul até o branco o aproximam da escultura, enquanto o contraste entre a cor interior (vermelha) e

a exterior (azul) e a modulação das aberturas o aproximam da arquitetura. A cor externa neste objeto, um azul com graus de claridade crescentes, até atingir o branco,se comporta como se fosse cor refletida (céu e nuvens), como se fosse cor local (singulariedade)

No exercício 10, a ausência de aberturas impõe uma oposição absoluta entre interior e exterior colocando este objeto entre o embrulho (proteção de objetos inanimados) e o objeto decorativo. Isto é reforçado pela fatura artesanal (tecelagem) da superfície, e pelos elementos "externos" da forma (as fitas 'soltas' e principalmente o 'pingente').

O exercício 12 é um bom exemplo do uso da linha para a definição de planos. A ambiguidade entre linha e plano é realçada pela oposição entre as cores azul esverdeado e verde azulado, que estão ambas na mesma escala (entre o azul e o amarelo), e estabelecem uma inversão estrutural - a cor subordinada numa mistura é dominante na outra. A ambiguidade continua na relação entre o interior e o exterior, a configuração do objeto remete à forma tradicional de um cesto, ou um vaso, mas ele não tem próprio um interior (funcional). Apesar da estandartização (formas puras, repetição, etc.), ele é anti-funcional, seu formalismo 'ocupa' o interior funcional.

Os Terrestres são aqueles que dependem de um ponto de vista superior (ilutr.13 e 14), pelo peso (gramatura do papel) (ilustr.18), pela relação de estabilidade (ilustr.22). Todos buscam, através da posição no solo, uma maior presença na realidade cotidiana. Os exercícios 20, 18 e 13 são de cor cinza (não-cor), por este aspecto são o resultado da soma de todas

'camuflados'. O exercício 20 é um desdobramento geométrico de triângulos que variam na quantidade de vazio (espaço negativo) e se estrutura num movimento do apoio à ascenção ritmada.

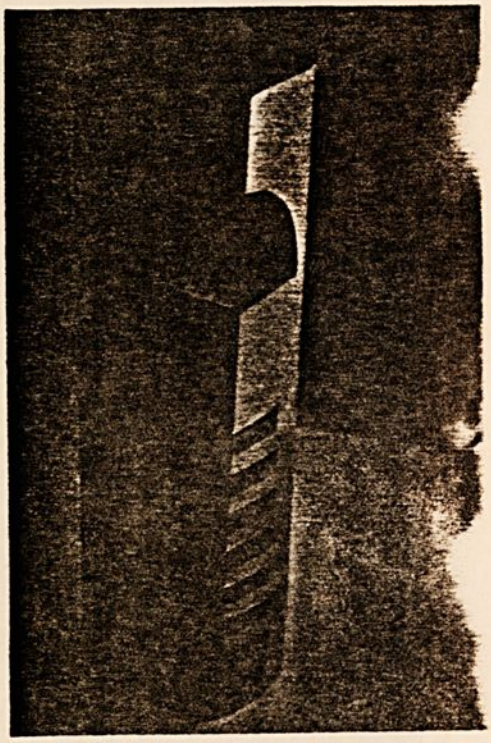
O exercício 13 (ilustr.13 e 14) é um objeto que não é volumétrico, mas é espesso, não é equilibrado, mas é geométrico (os sete pontos das arestas não estabelecem um plano). Um só plano não é suficiente para a estabilidade, portanto cria sombra, é mesmo um prisma de sombras; esconde, absorve espaço. Sua geometria tem um desdobramento regressivo.

O exercício 15 (ilustr.15, 16, e 17) tem um desenho geométrico, progressivo, com movimentos compensatórios escalonados (como um orgão musical) e também objeto marinho; atravessado pelo meio ambiente (água/ar) como uma concha. A cor determina mais o aspecto marinho. pois o azul é dominante nas duas misturas criando um efeito de revolução gradual, que é corroborado pelo desenho aerodinâmico (da horizontal para a vertical).

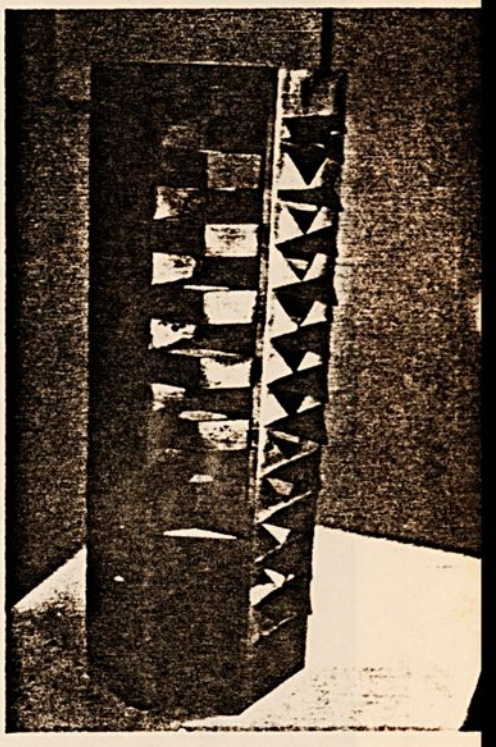
No exercício 24 (ilustr.23 e 24) oscila entre uma verticalidade desestruturada e uma horizontalidade rígida. Entre os rígidos conceitos geometricos de suas partes (quadrado, triângulo e círculo) e as deformações que a forma cria. Um modernismo sem consistência, a cor expressa esta submissão do conceito frente a matéria. As cores primárias (o azul substituido pelo verde) associadas às figuras geométricas, aparecem apenas na espessura do papelão, enquanto as duas maiores superfícies são totalmente azuis.

Há dois exercícios aéreos; pendurados por um fio no teto (ilustr.25, em elevação e a ilustr.26, de baixo para cima).

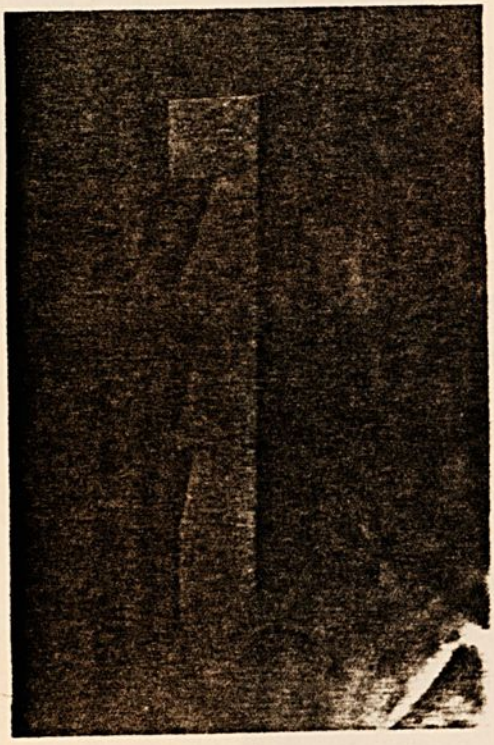
Em ambos a quantidade de vazios na forma e alta, distribuída com bastante ritmicidade, são mesmo musicais. No exercício 25 este efeito é realçado pela ampla escala de cores (verde, azul, amarelo, laranja, vermelho e roxo), o exercício 26 remete muito à uma lira.



1



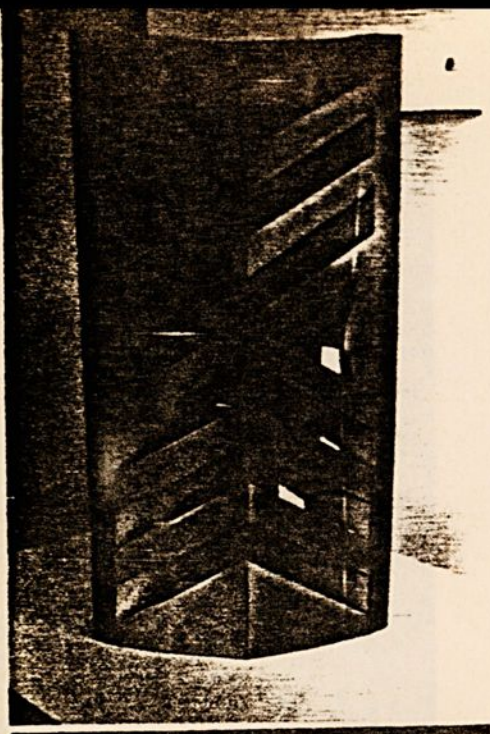
2



3



4



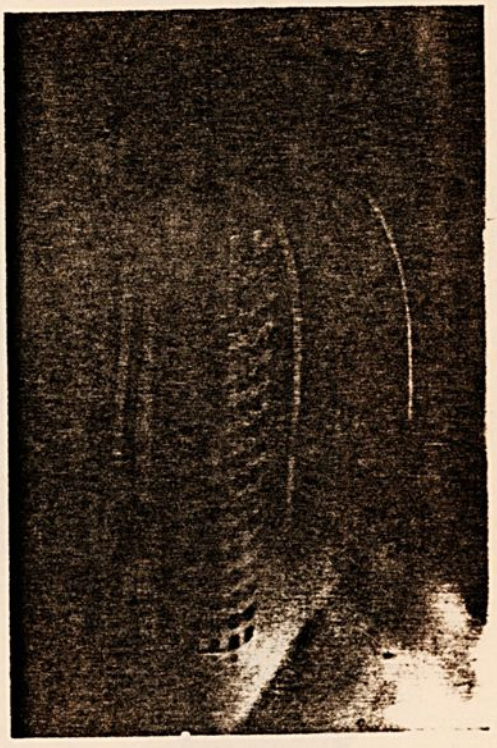
5



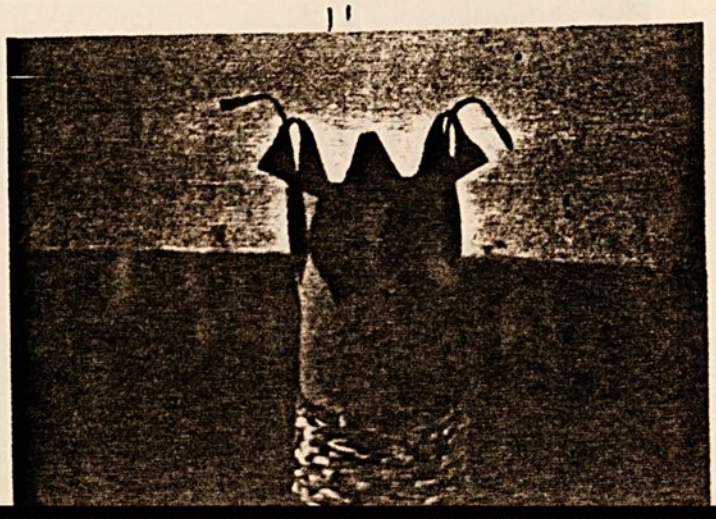
7



6

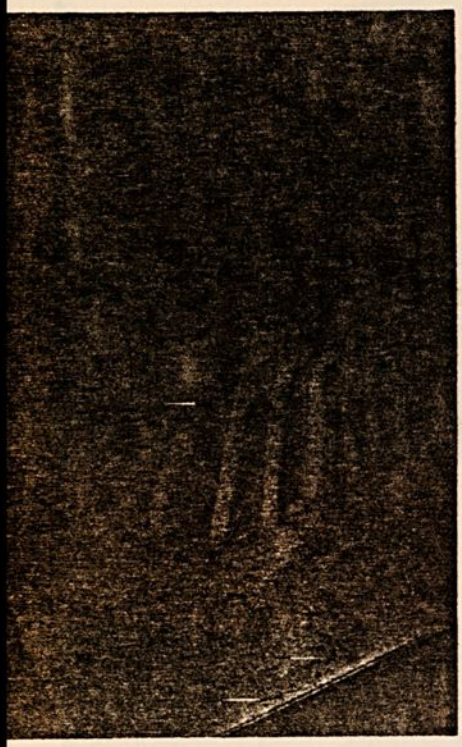


10



11

12



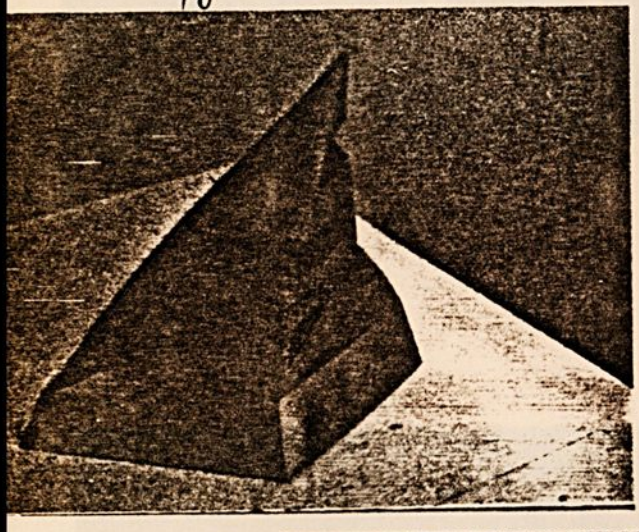
13

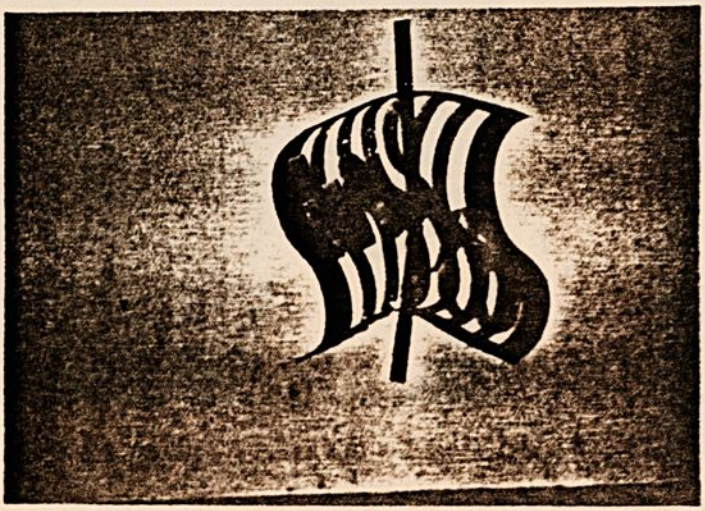


14



18

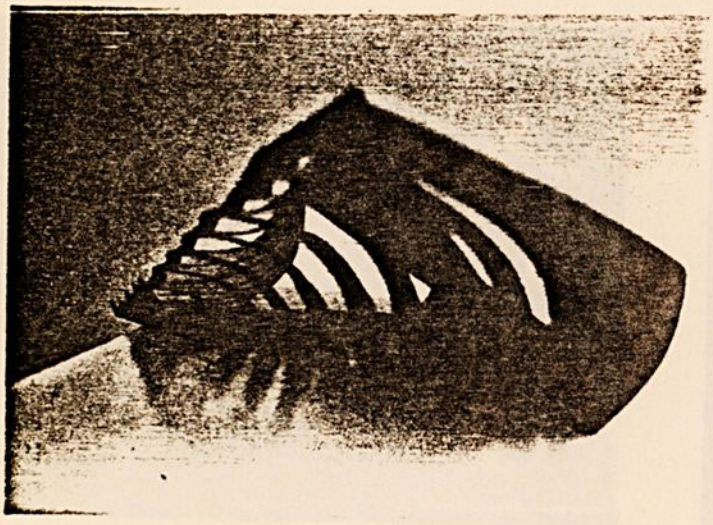




26



16



17

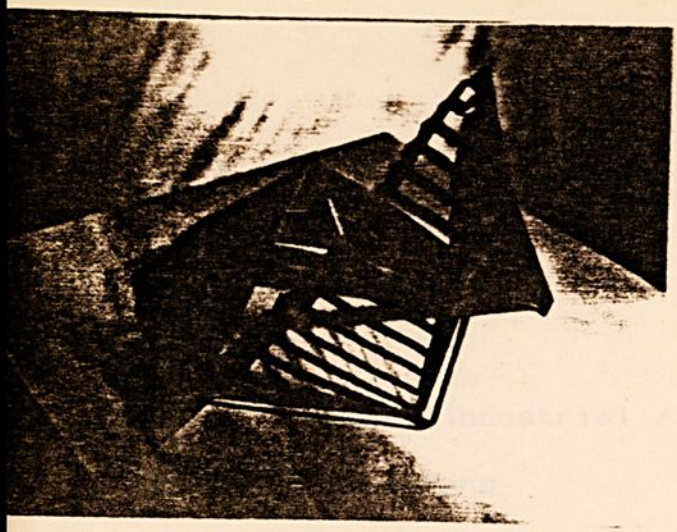


27



21

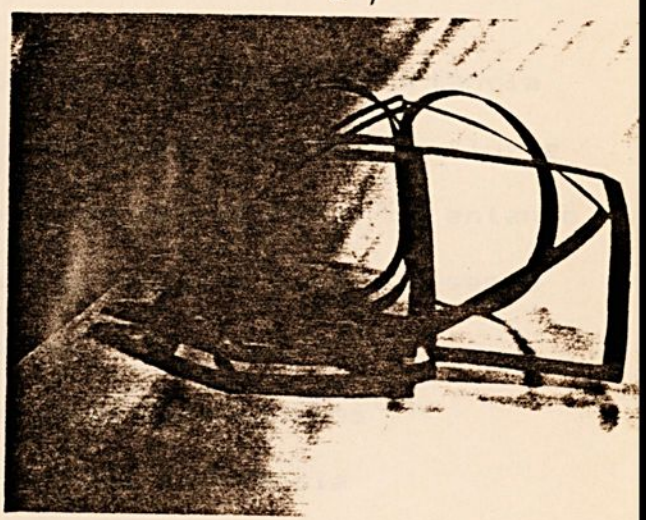


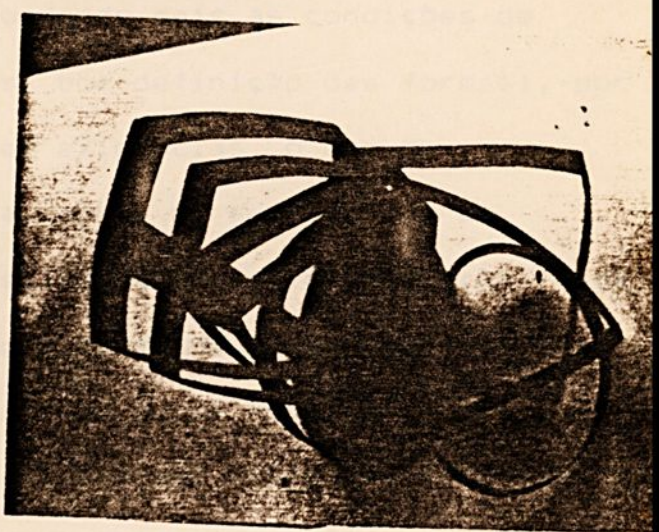


22



23





24

25



CURSO : Desenho Industrial / 1 ano

PROFESSOR : Luciano

FORMAÇAO : Arquiteto

DISCIPLINA : Meios de Representação Bidimensionais I

A ementa desta disciplina deixa claro a importância atribuida às técnicas tradicionais de representação, da "luz e sombra" e a "importância do desenho geométrico"(3), no entanto os exercícios coletados mostram uma orientação para o desenho publicitário, de intenção persuasiva.

As formas se estabelecem mais como imagens (representam, remetem à algo que tem uma existência independente). Por um lado, respondendo mais às condições de reprodução mecânica (poucas cores, boa definição das formas), por outro, em função destas anteriores exigências, o uso de "técnicas" compositivas . Técnica, aqui, no sentido de um "conhecimento da destinação artística de uma matéria e prática de sua manipulação artística", sendo a *imitação* "não entendida como repetição mecânica de formas estáticas ou de modulos esteriotipados, mas como retomada ativa dos desígnios criativos e de gestos formativos"(4). Ou seja a copia de ilustrações de revistas, na medida em que tem ser reproduzida através de

---

3-Meios de Representação Bidimensional I.Plano de Estudos para 1995-1998

4- Pareyson, OS PROBLEMAS DA ESTETICA. pg.128

diferentes processos de configuração ("técnicas"; guache, hidrocor, lápis de cor, etc.), tem que ser necessáriamente uma reinterpretação.

Esta orientação comercial, em função do consumidor/fruidor, realça a importância dos códigos vigentes de interpretação das imagens, como por exemplo o uso da abstração das imagens (que não pode se distânciar muito do objeto de refenrência) e principalmente dos contrastes acentuados (e pouco naturais) de cores. Ou seja é um problema mais de verismo do que de realismo, a imagem é evocativa e não a representação de uma concepção positiva do mundo, é mais a demonstração de um certo modo de comportamento (moda) do que a demonstração da verdade.(verdade).

Neste sentido a técnica ilumina, também, como a *retórica* (5) "mostra o aspecto de um código normativo extrínsico, ou revelar uma eficácia operativa; assim a técnica pode invadir o domínio da arte de modo que a perícia mais astuta e sutil substitua o robusto vigor"(6) da arte.

No entanto estes trabalhos de alunos tem singulariedades que revelam a subjetividade do emissor, do criador, mesmo que através de esteriótipos. Mas o suficiente para constatar que está se exercitando não só os efeitos (sedução) mas também as causas da obra.

Os trabalhos podem ser divididos em três grupos. Os primeiros podem ser agrupados am torno da idéia de um

---

5- Argan, LA EUROPA DE LAS CAPITALES, pg. ."Modo de encontrar, ordenar e expor como fundamento da conciência comum". Mais a situação do sujeito no mundo do que a noção da estrutura do universo

6- Pareyson. OS PROBLEMAS DA ESTETICA, pg.131

adestramento da mão em função da imagem, enquanto aparência tridimensional que é convertida em bidimensional pela geometria (perspectiva). Mais os efeitos indispensáveis de luz e sombra, pois sem o efeito de profundidade a idéia de espacialidade não se estabeleceria.

Em todos estes trabalhos figurativos, há uma enfase no brilho e na escala de cinzas, poucas vezes com cor adicionado (ilustr.1 e 2 - há pelo menos dois tons de azul e a ilustr.6 que utiliza marrom e amarelo). Outros, apesar dos fundos abstratos que recortam as figuras (ver disciplina Técnicas de Pintura), parecem exercícios de representação esterométrica, com a iluminação tão realçada que parecem estarem sob a luz de um estúdio, mesmo que feitos com técnicas diferentes; caneta hidrocor (ilustr.5, 7 e 8), guache (ilustr.4) e lápis de cor (ilustr.6). E interessante notar que, em certa medida, muitos estão ttraabalhando com os marrons e azuis."Os mestres do século XVIII conseguiram os mais satisfatórios efeitos com os primeiros planos de um marrom quente e distâncias que se perdiam em frios azuis prateados"(7).

A ilustração 3, tanto faz parte do primeiro grupo , quanto do segundo, sendo mesmo uma verdadeira ilustração da conexão dos dois gupos. No segundo grupo os efeitos de sombra podem existir (ilustr.9, 13 e 15), mas começam a se transformarem em abstrações (na ilustr.14 e 10, ajudadas pelo fato dos abjetos representados terem formas puras, geométricas), até atingirem uma condição planar (ilustr.23), com cores homogeneas, sem efeitos de textura e claro-escuro (a ilustr.11, e principalmente a ilustr.10

7- Gombrich, ARTE E ILUSAO, pg.38

e 23). "O fato de que todas as técnicas gráficas operarem com notação convencional nos é, familiar, ...A tarefa do pintor, com suas muitas cores, parece curiosamente mais simples que a do artista gráfico, com seus limitados criptogramas."(8).

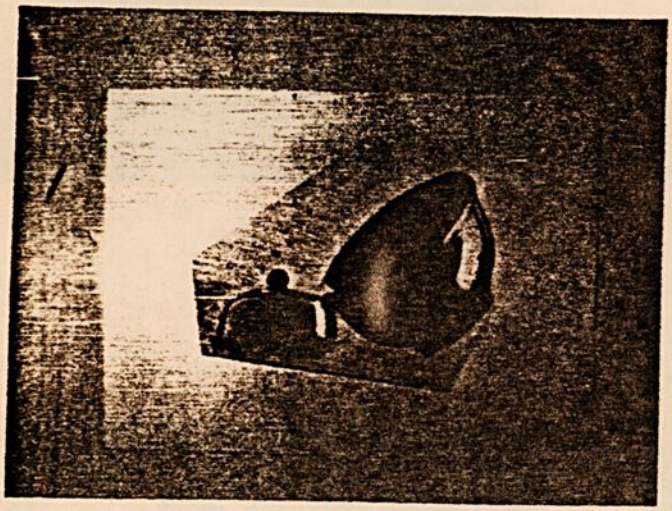
Por último, neste segundo grupo, aqueles onde os mecanismos de abstração assumem um grau máximo, seja através de um contraste radical no contraste anulando as cores e tons intermediários (ilustr.16, apesar de um pouco de azul e dourado, e também na ilustr.22; onde a escala de cinzas cria um efeito metálico), seja através do contraste de cores que quase se sobrepõe ao desenho (principalmente na ilustr.20, onde um grande contraste entre o verde e o vermelho é apresentado com o mesmo nuançe azul nas duas cores, mas também nas ilustr.12 e 18), ou também aqueles que através de artifícios figurativos, índices, induzem a visões zoomórficas, caricaturais (ilustr.19 com "pés" e ilustr.21, com "nariz", ambas com o mesmo contraste).

.O terceiro grupo é formado em torno de seu tema ; o mobiliário, mais especificamente a cadeira. A cadeira é um tema recorrente entre arquitetos devido ao fato de ser o menor objeto, indispensável, de nossa vida cotidiana, que ainda tem uma definição formal com uma forte presença espacial. Por mais decorada que seja a cadeira, ela sempre esta próxima do desenho de sua estrutura ortogonal, tendo uma presença bastante formal. "La forma apura su funcionalismo en el próprio equilibrio tectónico; la imagem tiene siempre una función en relación a un fiin que la trasciende y que puede cambiar de vez en cuando"(9)

8- Idem
9- Argan, LA EUROPA DE LAS CAPITALES, pg.16

Por isso que apenas quatro cadeiras podem ser associadas ao segundo grupo (ilustr.25, abstração pela cor; ilustr.8 e 24, com efeitos de sombra; ilustr.28, meio expressionista e caricatural e a ilustr.32, onde a luz do ambiente imprime no objeto uma cor 'irreal'). Note que quando o tema tem um desenho moderno (no sentido da mudança da relação construtiva; é mais uma máquina do que um móvel; rodas, apoio central, aço) o enquadramento mais revelador do objeto é a elevação, como na ilustr.8 (compare com a ilustr.24, o mesmo tipo de cadeira no enquadramento "normal")

As outras sete cadeiras restantes se situam no primeiro grupo, mais orientado ao desenho de observação. As escalas de cinzas estão misturados com as cores (na sua maioria , novamente os tons castanhos: ilustr.27, 33, 34 e 35). Todas as sete ilustrações representam bem a qualidade dos materiais, a textura da madeira, o contraste entre o tecido, madeira e metal, o relevo (detalhamento), etc..



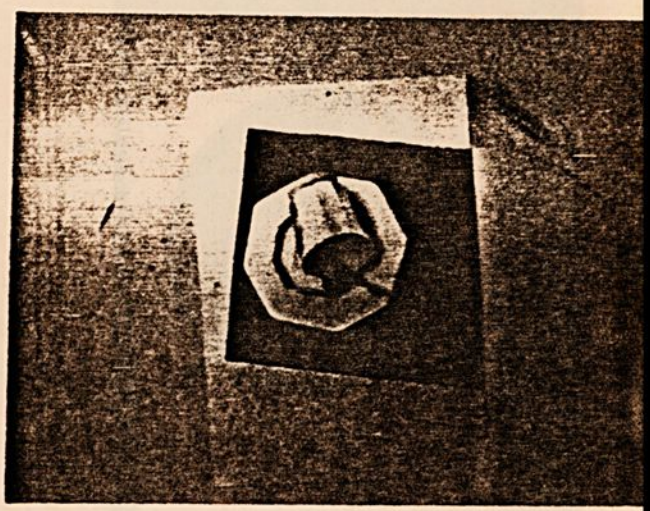
1



2



3



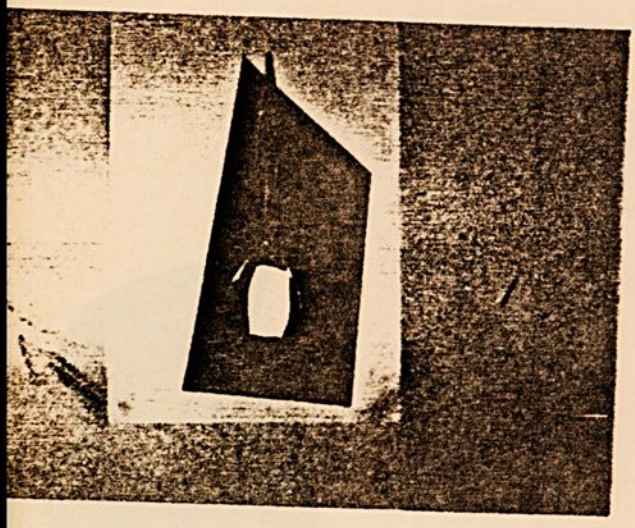
4



5

6

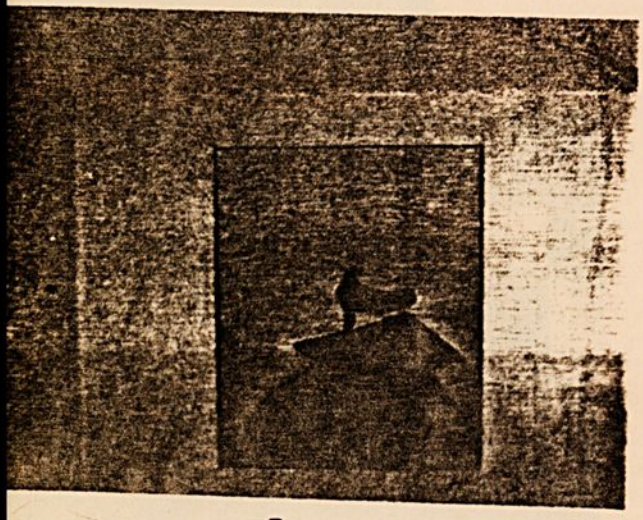




7



8



9

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18



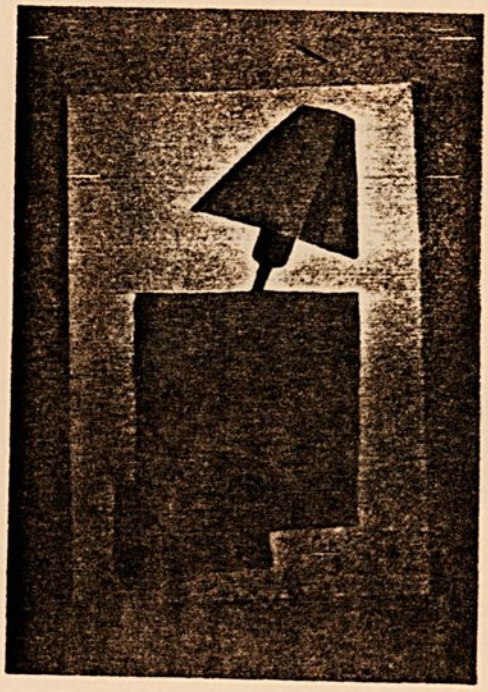
12



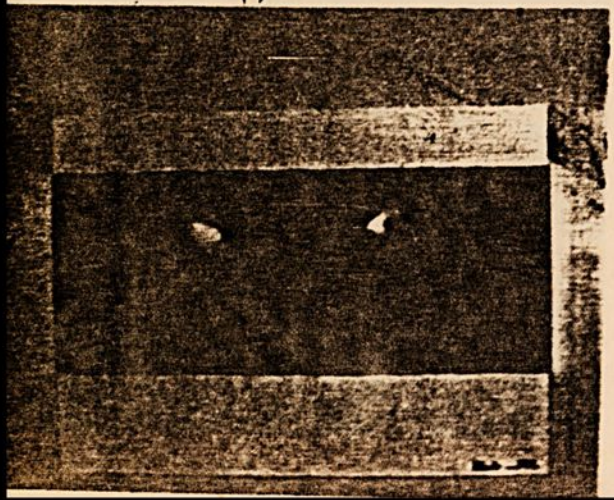
10

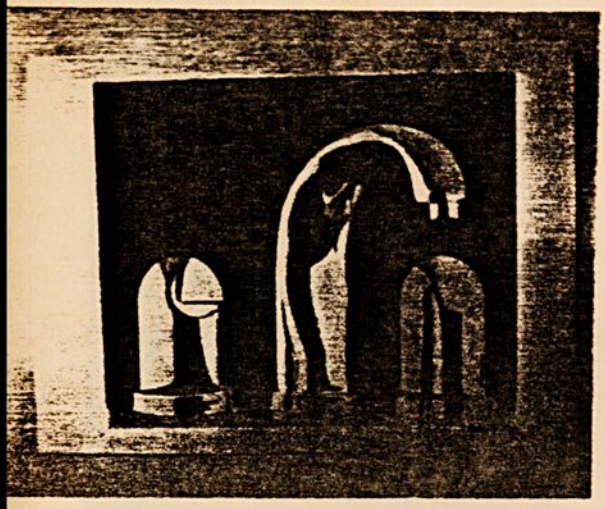


13

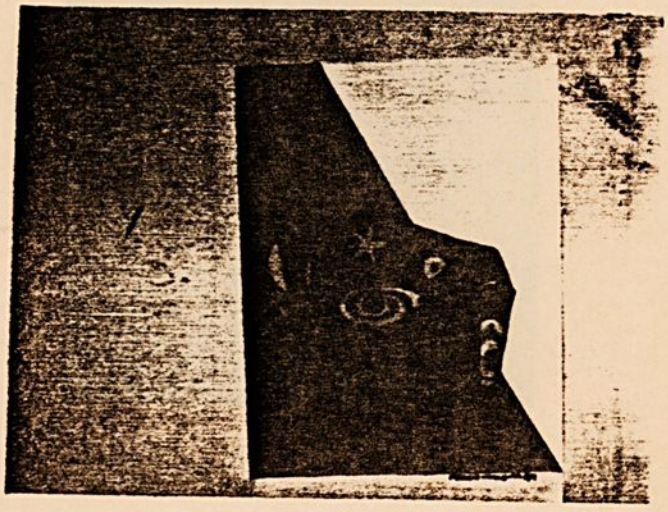


14

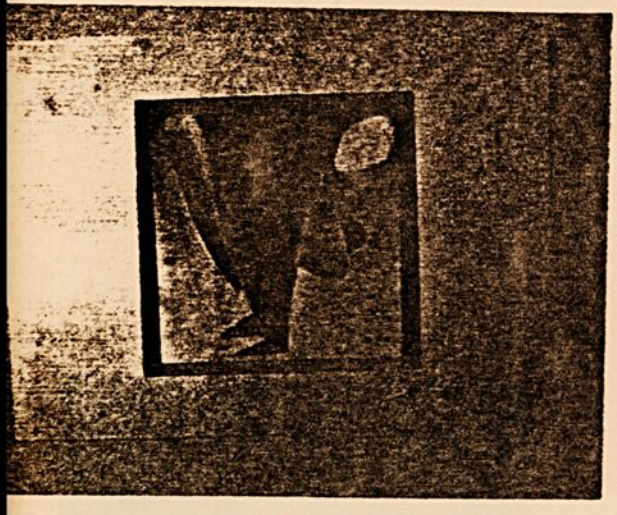




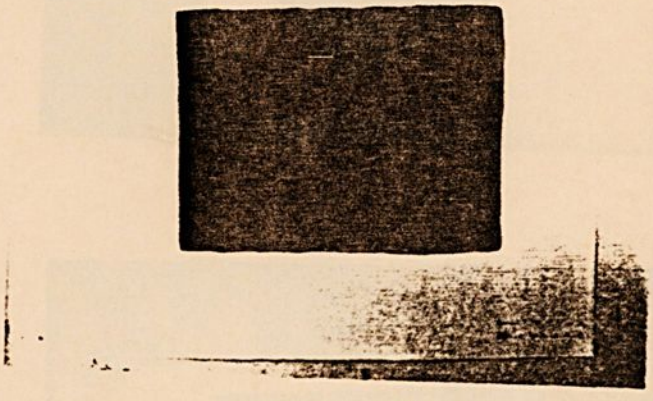
16



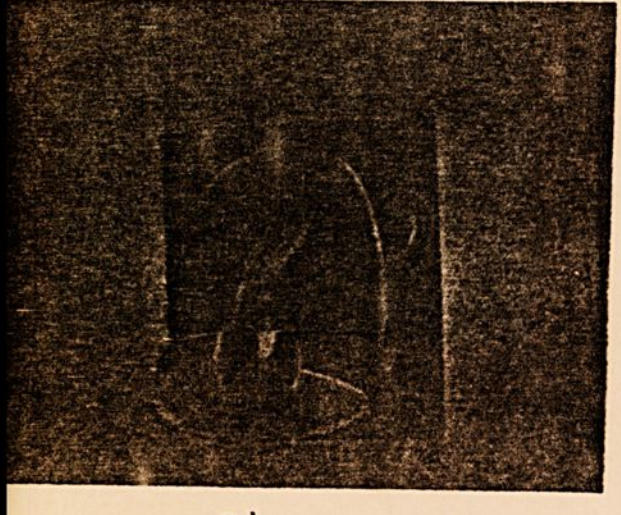
17



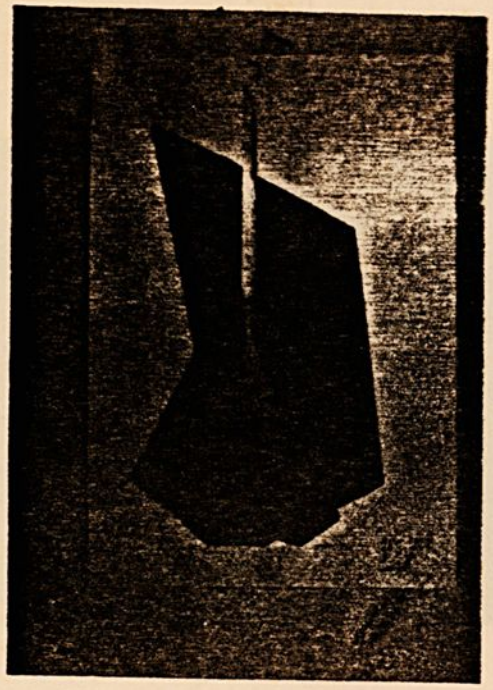
19



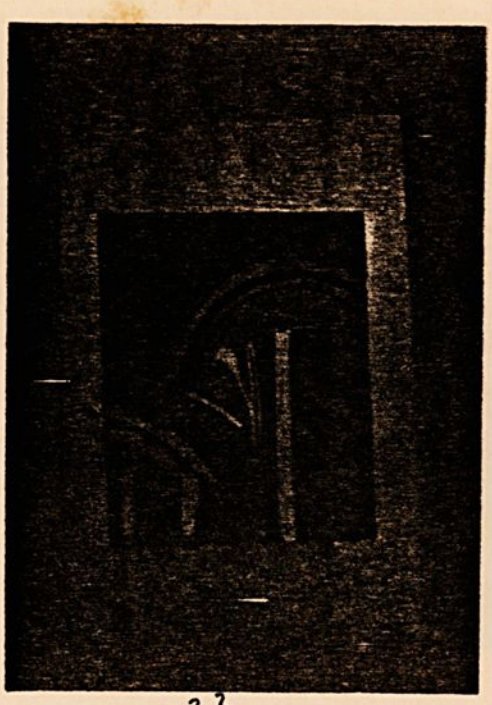
20



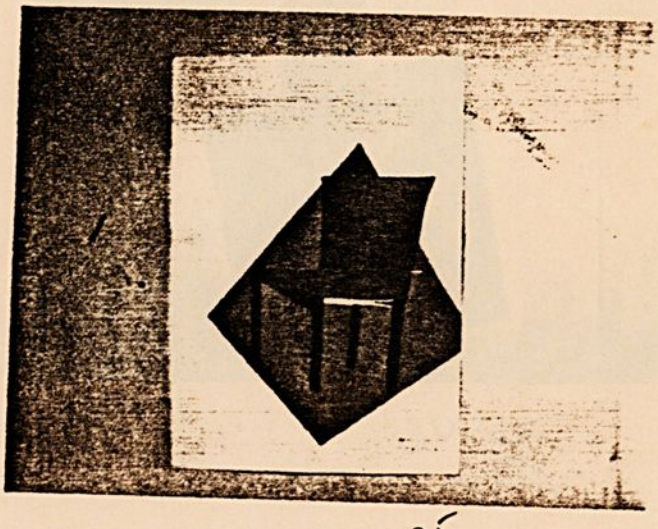
21



22



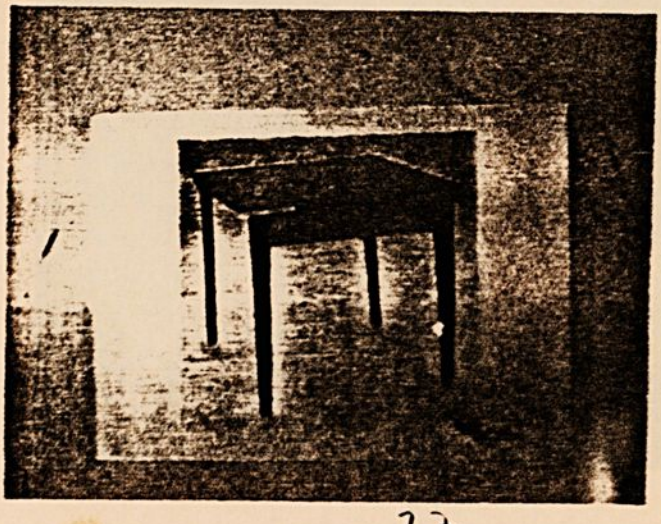
23



25



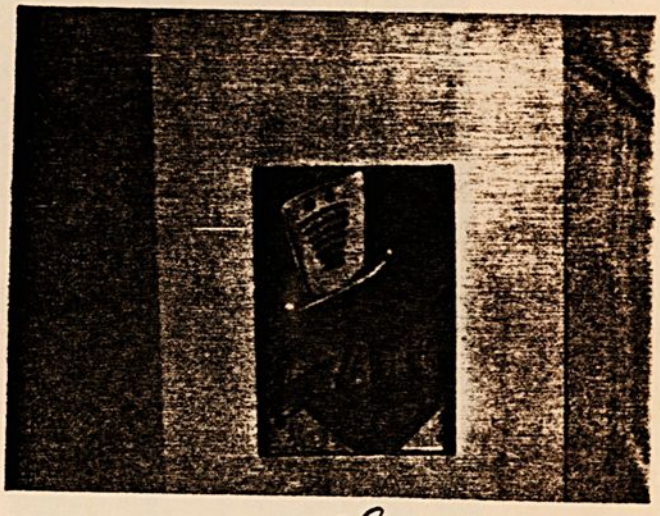
24



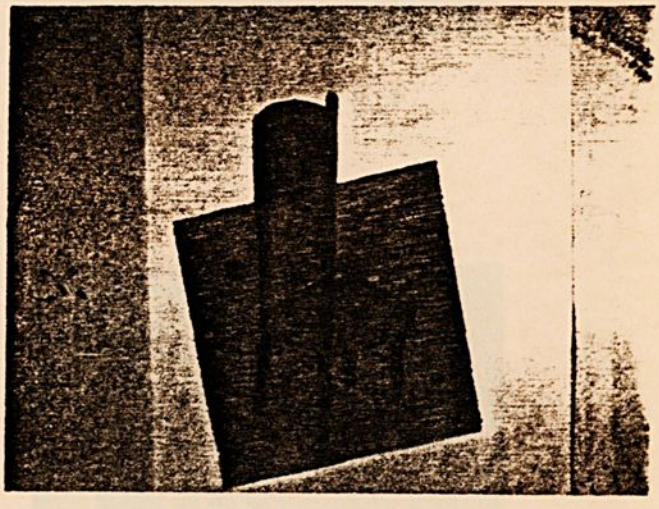
27



29

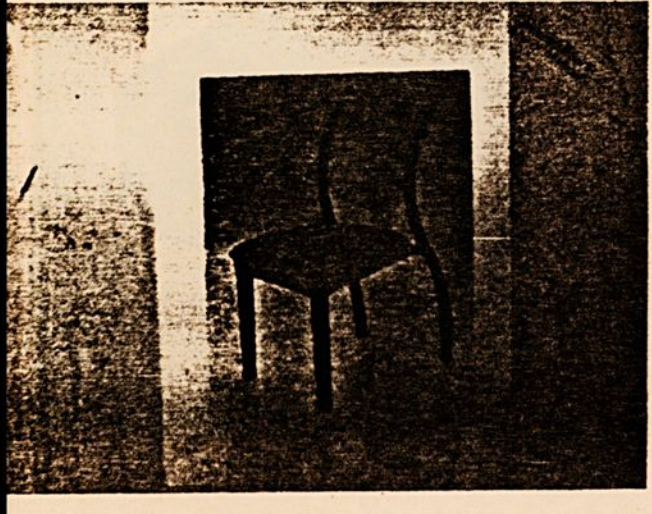


28

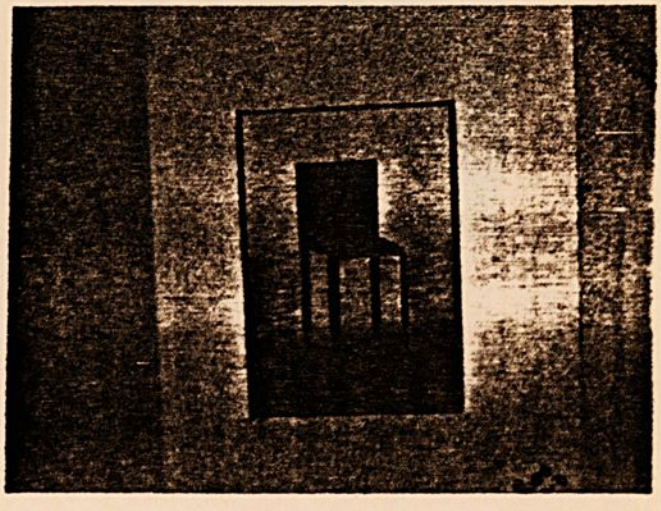


30

30



33



31

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18



26



32



34



35

CURSO : Educação Artística / 1 ano

PROFESSOR : Desliberto de Oliveira

FORMAÇAO : Educação Artística

DISCIPLINA : Formas de Expressão e Comunicação Artística

O tema da natureza morta é recorrente no ensino artístico, nestes exercícios é utilizado uma técnica mista (carvão, giz de cera e guache) que orienta os trabalhos para a representação volumétrica dos objetos pela grande variedade de valores de cinza que possibilita.

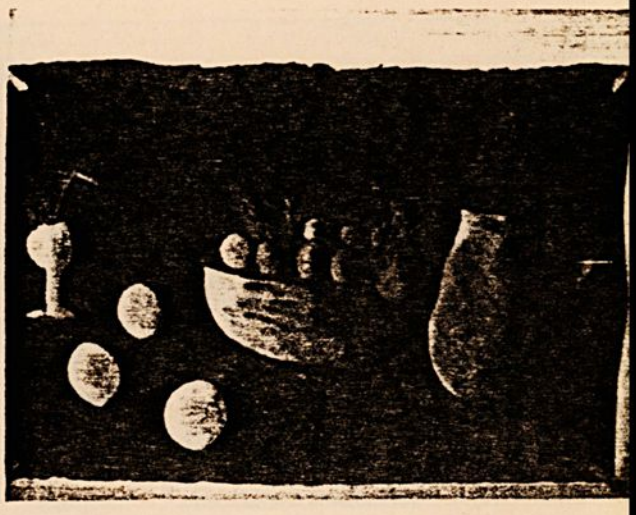
Como pode-se notar o desenho de cópia do natural se estabelece através da escala de cinzas, menos como representação espacial e mais como equilíbrio da composição. A sombra que mais revela a espacialidade é a sombra projetada dos objetos e a linha do horizonte (o limite da mesa). Do exercício 1 ao 15 há um progressivo aumento da presença da sombra projetada assim como a mesa começa a adquirir maior substância, nos íltimos até o plano vertical do fundo ganha representação pela tinta e não mais através da neutralidade da cor natural do papel. Um exemplo interessante é o da composição 5, onde ao invés de representar com tons escuros a sombra dos objetos na mesa, o aluno pinta em tons claros a mancha oposta (uma sombra em negativo).

A sombra própria dos objetos estabelece tanto a rotundidade dos objetos (de maneira acentuada nas ilustr.6 ao 11), quanto um equilíbrio de claro/escuros sem nenhum respeito pela posição da fonte de luz. No exercício 1, apesar da posição do foco estar precisamente marcado dentro do quadro pelo desenho das velas, os dois elementos esféricos em frente do cesto estão comas sombras invertidas.O mesmo acontece na composição 13 onde as sombras das frutas no cesto estão em oposição as do vaso e das frutas na mesa, realçando e dando um equilíbrio entre os dois planos. Novamente no exercício 5, pode-se notar, o jogo de claro-escuros se conformar a realidade plana da composição, nas faixas de sombra do vaso e principalmente a linha branca representando o brilho nas maças; quase uma linha objeto de tão independente que é da figura.

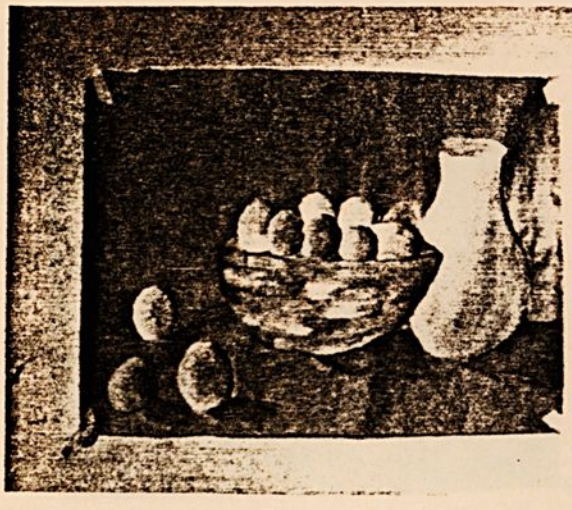
Assim como a ênfase nos tons mais claros e no brilho, faz com que as figuras fiquem mais puras (abstratas) , o desnho ao reduzir as figuras à sólidos geométricos (simétricos) abstrai, também, as particulariedades dos objetos de referência. Apesar da ênfase na rotundidade dos objetos (que muitas vezes utiliza também da linha hachuradas) apenas as ovais do gargalo do vaso denotam a profundidade do campo. O cesto pode estar expresso em sua volumetria (ilustr.2, 4, 7, e 15) mas na sua maioria está reduzido à uma trama reticulada abstrata (que expressa mais a fatura do cesto que sua volumetria) que equilibra a composição no plano, os efeitos de sombra aqui são menos aplicados sobre os objetos e deles fazem parte (principalmente na ilustr.5, mas também nas ilustr.1, 6, 8, 9, 10 e 11)



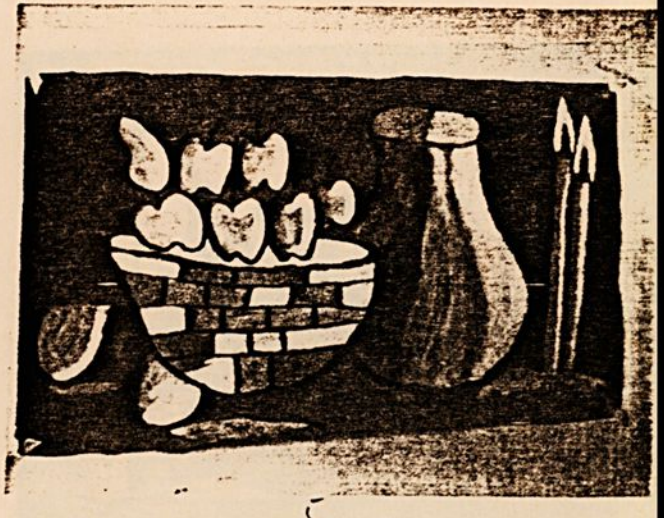
1



4



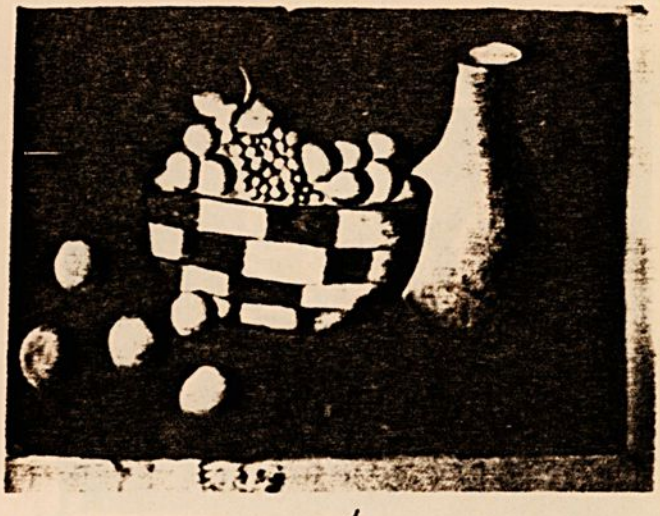
2



5



3

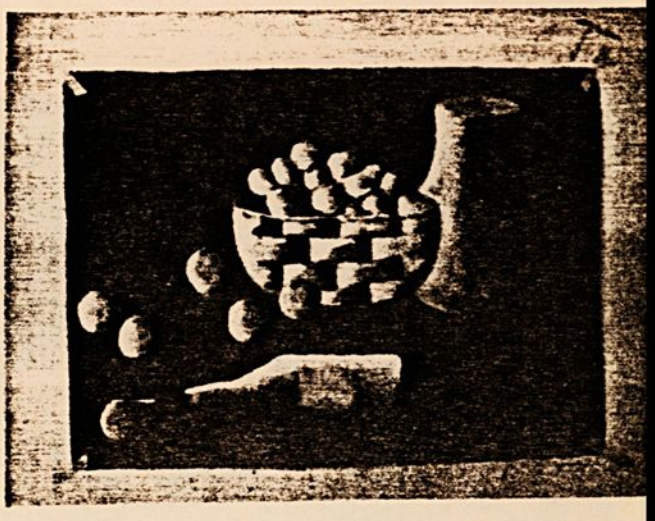


6

unesp



7



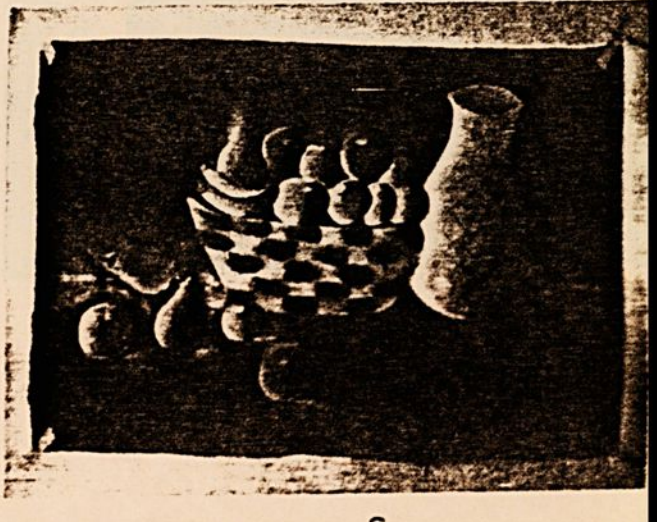
10



8



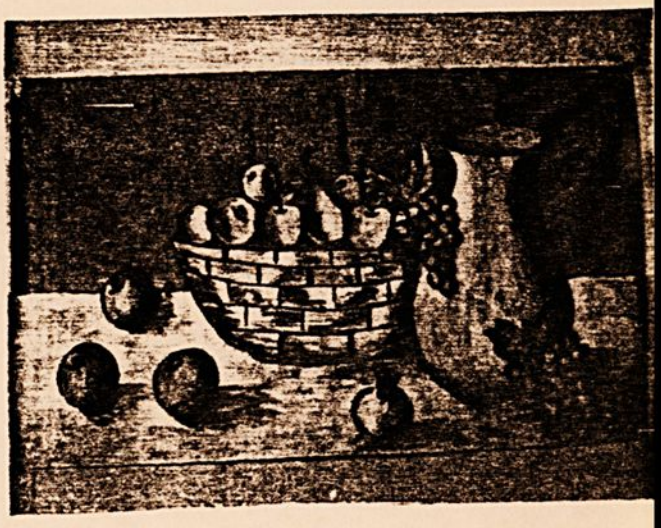
11



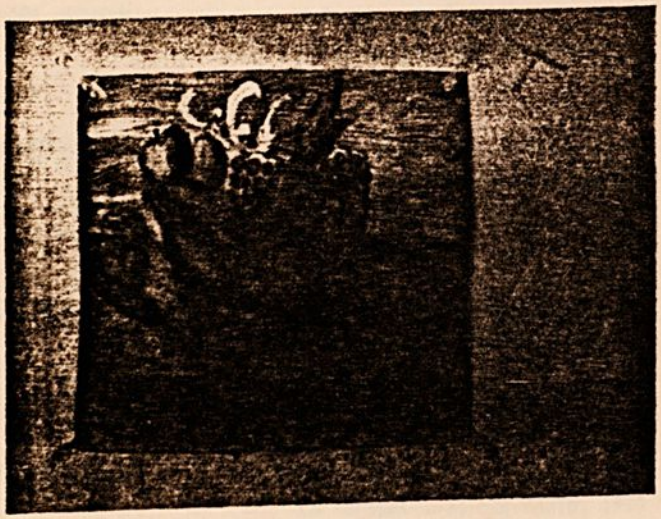
9



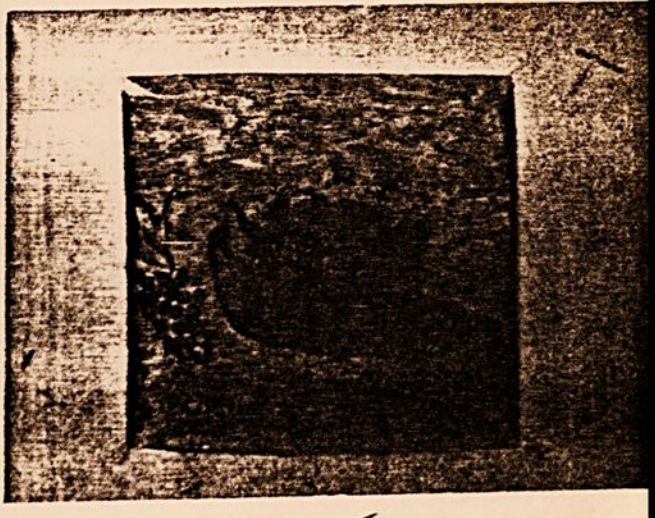
12



13



14



15

BIBLIOBRAFIA

ABBOTT MILLER,J. E LUPTON,E. - *El ABC de : La Bauhaus y la Teoría del Diseño*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1994

ARGAN, GIULIO CARLOS - *Walter Gropius e a BauHaus*, Ed.Presença, Lisboa, 1984

- *Historia del Arte como Historia de la Ciudad*, Ed. Laia, Barcelona, 1984

BACHELARD, GASTON - *A Poética do Espaço*, Ed. Eldorado, Rio de Janeiro, ?

BANHAM, REINER - *Teoria e Projeto na Primeira Era da Máquina*, Ed. Perspectiva,São Paulo, 1975

BAKHTIN, MIKHAIL - *Marxismo e Filosofia da Linguagem*, Ed. Hucitec, São Paulo, 1979

BAUDRILLARD, JEAN - *O Sistema dos Objetos*, Ed Perspectiva, São Paulo, 1973

BENJAMIN, WALTER - *Os Pensadores*, Ed. Abril, 1983

- *Obras Escolhidas I e II*, Ed.Brasilense, São Paulo, 1985

BLANCHè, ROBERT - *A Epistemologia*, Ed. Presença, Lisboa, 1983

BOURDIEU, PIERRE - *A Economia das Trocas Simbólicas*, Ed. Perspectiva, São Paulo, 1982

BRAS, GERARD - *Hegel e a Arte*, Ed. Zahar, Rio de Janeiro, 1990

BROADBENT, GEOFFREY - *La Creatividad en el Diseno Arquitectonico* , Univ. Nacional de Cordoba, 1969

CALABRESE, OMAR - *A Linguagem da Arte*, Ed. Globo, Rio de Janeiro, 1987

CHAUI, MARILENA - *O Que É Ideologia*, Ed. Brasilense, São Paulo, 1981

CHIPP, HERSCHEL - *Teorias da Arte Moderna*, Ed. Martins Fontes, São Paulo, 1988

COCCHIARELE,F. E GEIGER,A. - *Abstracionismo; Geométrico e Informal: A Vanguarda Brasileira nos Anos Cinquenta*, Ed. Funarte, 1987

DE FUSCO, RENATO - *A Idéia de Arquitetura*, Ed. Martins Fontes, Lisboa, 1984

DONDIS, DONIS - *La Sintaxis de la imagen*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1990

DORFLES, GILLO - *O Design industrial (E sua estética)*, Ed. Martins Fontes, Lisboa, 1984,

-*Estética del Mito*, Ed. Tiempo Nuevo, Caracas, 1970

DROSTE, MAGDALENA - *Bauhaus 1919-1933 (Bauhaus Archiv)*, Ed. Taschen, Germany, 1994

DUFRENNE, MIKEL - *Estética e Filosofia*, Ed. Persrectiva, São Paulo, 1981

DURAND, JOSE CARLOS - *Arte, Privilégio e Distinção (Artes Plásticas, Arquitetura e Classe Dirigente no Brasil, 1855/1985)*, Ed. Perspectiva, São Paulo, 1989

ECO, UMBERTO - *As Formas do Conteúdo*, Ed. Perspectiva, São Paulo, 1974

FRANCASTEL, PIERRE - *Arte e Técnica: nos séculos XIX E XX*, Ed. Livros do Brasil, Lisboa, 1963

FOCILLON, HENRI - *A Vida das Formas*, Ed. Zahar, Rio de Janeiro, 1983

GIANNOTTI, JOSE A. - *Trabalho e Reflexão*, Ed. Brasilense, São paulo, 1984

GIEDION, SIEGFRIED - *La Mecanización Toma el Mando*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1978

GRASSI, ERNESTO - *Arte como Antiarte (A Teoria do Belo no Mundo Antigo)*, Ed. Duas Cidades, 1975

GROPIUS, WALTER - *Bauhaus : Novarquitetura*, Ed.Perspectiva, São Paulo, 1977

GUIMARAENS,D. E CAVALCANTI,L. - *Arquitetura Kitsch (Suburbana e Rural)*, Ed. Paz e Terra, 1982

GULLAR, FERREIRA - *Etapas da Arte Contemporânea*, Ed. Nobel, São Paulo, 1985

HABERMAS, JURGEN - *Para a Reconstrução do Materialismo Histórico*, Ed. Brasilense, São Paulo, 1983

HOLZ,H.;KOFLER,L. E ABENDROTH - *Conversando com Lukács*, Ed. Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1969

KANDINSKY - *Punto y Linea sobre Plano*, Barral Editores, Barcelona, 1984

LE BOT, MARC - *Pintura y Maquinismo*, Ed. Cátedra, Madrid, 1979

LEROI-GOURHAN - *O Gesto e a Palavra 1 (Técnica e linguagem) e 2 (Memória e Ritmos)*, Edições 70, Lisboa, 1987

LYOTARD, JEAN-FRANÇOIS - *O Pós-Moderno*, José Olimpio Editora, Rio de Janeiro, 1986

MALDONADO, TOMAS - *El Diseño Industrial Reconsiderado*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1981

MAIER, MANFRED - *Procesos Elementares de Proyectación y Configuración*,,Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1982

MARX, K. E ENGELS,F. - *A Ideologia Alemã (Feuerbach)*, Ed. Ciências Humana, São Paulo, 1979

ORTEGA Y GASSET, JOSE - *La Deshumanizacion del Arte*, Alianza Editorial, Madrid, 1986

PANOFSKY, ERWIN - *Significado nas Artes Visuais*, Ed. Perspectiva, São Paulo, 1979

- *La Perspectiva como Forma Simbolica*, Ed. Tusquets, Barcelona, 1980

PAREYSON, LUIGI - *Os Problemas da Estética*, Ed. Martins Fontes, São Paulo, 1984

PIGNATARI, DECIO - *Semiótica da Arte e da Arquitetura*, Ed. Cultrix, 1981

PIÑON, HELIO - *La Arquitectura de las Neovanguardas*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1984

PLEYNET, MARCELIN - *La Ensenanza de la Pintura*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1978

RICHARD, LIONEL -*Encyclopédie du BauHaus*, Ed. Ainery Somogy, Paris, 1985

ROUANET, SERGIO PAULO - *A Razão Cativa (As Ilusões da Consciência: de Platão a Freud)*, Ed. Brasilense, São Paulo, 1987

SCHANAIDERMAN, BORIS - *Semiótica Russa*, Ed. Perspectiva, São Paulo, 1979

SCRUTON, ROGER - *Estética da Arquitetura*, Ed. Martins Fontes, Lisboa, 1983

SUBIRATS, EDUARDO - *Da Vanguarda ao Pós-Moderno*, Ed. Nobel, São Paulo, 1983

SUMMERSON, JOHN - *A Linguagem Clássica da Arquiteura*, Ed. Martins Fontes, São Paulo, 1982

TAFURI, MANFREDO - *Teorias e História da Arquitectura*, Ed. Martins Fontes, Lisboa, 1979.

TRAMONTIN, RAULINO - *Relatório Final da Comissão de Acompanhamento para a Transformação da União das Universidades Francanas - UNIFRAN em Universidade de Franca. Processo* n 23001.002137/89-53

THOMPSON, HUNTER - *Las Vegas na Cabeça*, Ed. Anima, Rio de Janeiro, 1984

VALLIER, DORA - *A Arte Abstrata*, Ed. Martins Fontes,Lisboa, 1986

VENANCIO FILHO, PAULO - *Marcel Duchamp*, Ed. Brasilense, São Paulo, 1986

VENTURI,R. E SCOTT BROWN - *Aprendiendo de Las Vegas*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1978

WICK, RAINER - *Pedagogia da Bauhaus*, Ed. Martins Fontes, São Paulo, 1989

WINGLER, HANS - *La Bauhaus: Weimar, Dessau, Berlin. 1919-1933.* Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1975

WOLFFLIN, HEINRICH - *Conceitos Fundamentais da História da Arte*, Ed. Martins Fontes, 1984

WOLLHEIM, RICHARD - *A Arte e seus Objetos*, Ed. Martins Fontes, São Paulo, 1993

ZANINI, WALTER - *Tendências da Escultura Moderna*, Ed. Cultrix, 1980

REVISTAS ESPECIALIZADAS

ARTE EM REVISTA N.1/N.2,1979; N.3/N.4,1980 e N.5,1981

CADERNO DE TEXTOS N.1,1980 e N.3/N.4, Funarte, 1983

COMUNICACION 12/BAUHAUS, Ed. Alberto Corazón, 1971

MALASARTES N.1, 1975 e N.2/ N.3 ,1976

NOVOS ESTUDOS N.18,Set./1987

OCULUM N.2,Set./1992 e N.3,mar./1993

DISCIPLINA :- **DES. O. M. EXPR. I (INTRODUÇÃO Á MENSAGEM)**

CURSO :- AQUITETURA E URBANISMO

SÉRIE :- 1º

OBJETIVO:-

Introduzir o aluno ao Estudo da Linguagem Visual, fornecendo ao aluno meios e técnicas;

Desenvolver a linguagem visual ao nível da mensagem gráfica, no auxílio à criação de edificações e dos elementos que compõem o urbano.

PROGRAMA:-

UNIDADE I - HOMEM E OBJETO

A. Estudo das medidas do Homem - "Modulor"

1. exercícios de observação com levantamento das medidas reais do corpo humano - fator comparativo e de proporção;

B. Desenho do Objeto :- Forma e Proporção

1. Exercícios de Observação em out-line;

C. Desenho do Objetvo :- Representação

1. Textura, Luz e Sombra;
2. Exercícios de observação;

D. Seminários :-" A Arte como Ofício", de Bruno Munari

1. Apresentação:- Relatórios escritos e comentados

UNIDADE II - O OBJETO E O ESPAÇO ;

A. Desenho do Objeto inserido no espaço

1. Desenhos de observação;

B. Sky-Line - Análise de proporção e Diferenciação de Planos

1. Desenhos de Observação;

C. Desenhos de Edificações e Esboços Urbanos.

1. Desenhos de Observação

UNIDADE III - O HOMEM, O OBJETO E O ESPAÇO

A. Repertório Gráfico Arquitetônico

1. Exercícios de Cópias Ampliadas

B. Perspectiva à Mão-Livre do Urbano

1. Desenho de criação e repertório gráfico - Observador à 20m altura

C. Perspectiva à Mão-Livre de interiores

1. Desenho de criação e repertório Gráfico - Observador á 1,7m altura

UNIDADE IV - CONCEITUAÇÃO SUBJETIVA DE CONSTRUÇÃO ESPACIAL:- RELEITURA

A. Uso da Linguagem gráfica para tradução de Conceitos subjetivos

1. Desenho e observação do urbano

B. Leitura do Objeto de Estudo e Sintetização dos elementos que o compõem:

1. Desenho e composição Gráfica
2. Colagens sobre o canson

C. Composição Tridimensional do Exercício anterior.

1. Maquete em escala natural em papel colorido.

D. Releitura - Leitura do Objeto criado e construído atraves do desenho de observação.

1. Desenho de observação do elemento construído.

METODOLOGIA:-

Todo o curso será desenvolvido com trabalhos individuais e assistência do professor. Haverão anotações gráficas, exercícios de observação, leitura da realidade visual e seminários sobre a bibliografia dada.

SISTEMAS DE AVALIAÇÃO:-

1. Empenho, Participação e Interesse;
2. Criatividade e Conceituação;
3. Seminários;
4. Avaliações Gráficas

BIBLIOGRAFIA:-

MURARI, Bruno. " A arte como ofício"
JACOBBY, Helmot. "Dibuso de Los Arquitectos"
"Los Dibulos Arquitectonicos"

DISCIPLINA : **PLASTICA (INTRODUÇÃO AO OBJETO) I**

CURSO : ARQUITETURA E URBANISMO

SÉRIE : 1º

OBJETIVOS:-

- Introduzir conceitos sobre a plástica, a expressão, a sensação, a percepção.
- Proporcionar ao aluno que faça descobertas sobre o seu potencial criativo.
- Executar as reflexões sobre a tridimensionalidade.
- Introduzir ao trabalho plástico, objetivando-o entre a concepção e a realização, enfatizando principalmente a interelação entre o projetar (pensar) e o realizar (fazer).

PROGRAMA:-

UNIDADE I - INTRODUÇÃO À CRIAÇÃO

1. O corpo e o espaço
2. A expressão, material e o corpo
3. Esteriótipo e cor
4. Espaço Pessoal e o trabalho criativo
5. Gestualidade
6. Intencionalidade
7. Materialidade
8. Construção do trabalho artístico sobre o suporte ativo
9. Conceituação.

UNIDADE II - CONCEPÇÃO E REALIZAÇÃO DO OBJETO TRIDIMENSIONAL

1. Exercícios tridimensionais preparatórios
2. Do plano ao volume
3. Elementos de composição
4. A cor
5. Exposição / Discussão

UNIDADE III - CONCEPÇÃO E REALIZAÇÃO DO OBJETO ESPACIAL

1. Do plano à Estrutura
2. Interferência Espacial / Sensorial
3. O Figurino e A arte
4. Apresentação

UNIDADE IV - CONCEPÇÃO E REALIZAÇÃO DO PROJETO TRIDIMENSIONAL

1. Análise do Objeto
2. Embalagem de Proteção ao Ovo
3. Materiais alternativos
4. Funcionalidade

UNIDADE V - PROJETO TRIDIMENSIONAL - BIÔNICA

1. Concepção e realização do Objeto tridimensional a partir de elementos da Natureza
2. Materiais Naturais e alternativas
3. Desenvolvimento do Objeto

UNIDADE VI - PROJETO TIDIMENSIONAL - MOBILIÁRIO

1. Concepção e realização a partir da linha, plano e volume
2. Funcionalidade/Ergonomia/Materiais

METODOLOGIA:-

- aulas teóricas
- Exercícios práticos
- Seminários
- Análise, debates,
- Exposições

SISTEMA DE AVALIAÇÃO:-

- Trabalhos práticos
- Participação discente
- Qualidade dos trabalhos apresentados
- auto-avaliação

PLANO DE ENSINO

PLANO PARA O QUADRIÊNIO 1995/1998

DISCIPLINA: MRB I

DEPARTAMENTO: DESENHO INDUSTRIAL

CURSO: DESENHO E ARTES

SÉRIE: 1ª

TURNO: Noturno

C/H S: 4

C/H A: 144

A - OBJETIVO DA DISCIPLINA

1. Matéria que visa desevolver habilidade de manipulação, expressão registro e transmissão das idéias geradas pelo raciocínio espacial por meio de sua correia representação bidimensional.
2. Dar condições do aprendizado na utilização de aparelho e instrumentos técnicos para seu desenvolvimento profissional na aplicação de projetos.

B - PROGRAMA

1º Bimestre :

1. Apresentação de matieriais de desenho
2. Desenho de Observação, Expressão, Representação cópia do natural
3. Volume, Luz e Sonbra - OBJETOS

2º Bimestre:

1. Forma e Proporção
2. Expressão e Representação
3. Volume, Luz e Sombra - MODELO VIVO

3º Bimestre: DESENHO GEOMÉTRICO

I- Construções fundamentais do Desenho Geométrico
Definições e importância do Desenho
Materiais e instrumentos do Desenho
Construções de Retas - pAralelas - Perpendiculares
Construções de Angulos (soma, divisão, subtração)
II- Estudo de Circunferência
Divisão e retificação
Polígonos - Estrelados e Regulares

Tangência.

4º Bimestre: OUTRAS CONSTRUÇÕES

1. Triangulo
2. Quadriláteros
3. Concordância de arcos e retas
4. Secções ônicas (elipse, parábola, hiperbole)

C - EMENTA

Estudos das técnicas de utilização de materiais expressivos, desenho de observação; de expressão e de modelo vivo, geometria descritiva e método de perspectiva, desenho geométrico e desenho técnico, fotografia.

D - BIBLIOGRAFIA

EDWARD, Betty. Desenhando com o lado deireito do Cérebro. São Paulo: Ediouro, s.d.

ARMHEIM, Rudolf. Arte e Percepção Visual.

DISCIPLINA : FORMAS DE EXPRESSÃO E COMUNICAÇÃO ARTÍSTICA

CURSO : EDUCAÇÃO ARTÍSTICA

ANO : 1º

OBJETIVOS DA DISCIPLINA :

1. Levar o aluno ao processo de representação do mundo, através de expressões artística.

UNIDADE I - GRAFITE - MATERIAL

1. Como desenvolver a técnica
2. exerccicios derelaxamento
3. técnicas criativas
4. desenho de criatividade

LÁPIS DE COR - MATERIAL

1. Como desenvolver a técnica
2. exercícios de relaxamento
3. técnicas criativas
4. desenho de criatividade

UNIDADE II - GIZ DE CÊRA

1. Estamparia em papel
2. colagem
3. descoir pigmentos
4. exercícios de criatividade

UNIDADE III - LATEX

1. Misturando e descobrindo as cores

CARVÃO - HISTÓRICO

1. Como desenvolver a técnica
2. mateiriais utilizados
3. como fixar o carvão
4. cópia do natural
5. claro - escuro
6. volume

UNIDADE IV - PINTURA RELEVO

1. Materiais - massa/tecido/tela
2. como desenvolver - folhas secas e outros
3. Técnicas criativas

PAPEL CARBONO

1. como desenvolver a técnica
2. técnicas criativas

METODOLOGIA:

SISTEMAS DE AVALIAÇÃO:

1. Avaliação durante as aulas

BIBLIOGRAFIA:

Curso de Desenho e Pintura - Ed. Globo - S.P.,1985
Curso de Desenho - José de Arruda Penteado - CIA Editora Nacional - 5º edição - S.P. 1968
Psicodinâmica das cores em publicidade - Modesto Farina - Ed. Universidade de São Paulo - SP. 1975
Arte e Percepção Visual - RUDOLF ARNHEM - Livraria Pioneira Editora - 5º edição SP.
Curso de decoraçao de Interiores - LABITE GALESSO - Editora Abril SP., 1989
O queé Arte - JORGE COLI - Coleção 1º Passos - Nº 46 Ed. Brasiliense - 3º Edição SP., 1983


0810000803