

2

O construtor moderno

Este capítulo aborda inicialmente a questão do papel da arte, da adoção de princípios racionais e científicos e do elogio à máquina, aspectos relacionados às reflexões e ações das vanguardas artísticas no começo do século 20. Tais princípios foram traduzidos em linguagem abstrata e geométrica – assunto tratado no tópico Ordem clássica e abstração, a partir de argumentações sobre a forma de alguns agentes integrantes da vanguarda artística russa e do movimento holandês De Stijl (neoplasticismo). A tectônica construtivista de agentes comprometidos com intervenção social mais direta na Rússia, assim como os objetivos preventivos do neoplasticismo, contra qualquer retorno ao figurativo, ou “germe histórico”, é examinada em, A realidade da construção. Essas ideias (construtivistas e neoplasticistas) encontravam-se também nos discursos e nas oficinas da escola alemã Bauhaus e são observadas no último tópico, cujo título, A construção como programa, faz menção à preocupação com a busca e implantação de método de construção que abrangesse a vida em sua totalidade, incluindo o homem, em unidade harmônica.

Os conteúdos tratados não contemplam (e nem o poderiam fazer) a totalidade e riqueza dos embates discursivos relativos à configuração formal naquele período de crise, descobertas e mudanças, mas constitui um cenário (entre outros possíveis) da *forma* a partir do ponto de vista do pensamento abstracionista de caráter construtivo, resultado do estabelecimento de relações entre vários aspectos da configuração de um repertório formal característico (preservadas as diferentes nuances dos diversos movimentos e tendências do período) e normativo. Aspectos que constituíram um determinado solo epistêmico, um porto considerado seguro para quem configurava o mundo material – a razão validava o programa e a construção do mundo e da realidade.

Atualmente, pensamentos, ideias e formas daquele período constituem parte do imaginário sobre o design não apenas no Brasil; funcionam como marcos

históricos, fornecendo ainda hoje conceitos, princípios e fundamentos, revisitados em salas de aula, revitalizados nas exposições e reinterpretados nas versões *retro*.

2.1

Breve introdução ao pensamento construtivo/abstrato

Sabe-se que parte da vanguarda artística, otimista em relação aos avanços técnicos e científicos, valorizou a máquina, a economia na configuração, a racionalização dos processos e materiais de trabalho, o objeto industrializado, a geometria euclidiana, a ordem matemática, a modulação dos elementos construtivos, a síntese das formas: valores racionalistas que tinham como ideias centrais a funcionalidade, o objeto e a construção de uma “nova sociedade”. Quanto à natureza ideológica das vanguardas, sabe-se também que parte dos artistas buscou colocar a arte a serviço da Revolução e de produções concretas para a vida do povo. A luta pela liberação dos limites formais era a luta pela revolução cultural (a ideia de uma nova sociedade). Localizada por parte dos artistas no centro da vida social, a arte era considerada ferramenta de construção de linguagem e de realidade, e a produção artística deveria ser aplicável, funcional, informativa, concreta.

Em relação às formas, comenta Giulio Carlo Argan (2004:119) esse momento é o de afirmação do caráter racional e científico dos processos mecânicos – “reduz o belo, o prático ao racional; admite que não pode haver beleza fora da racionalidade, porque fora da racionalidade não pode haver idealidade, e por isso tende a ligar-se com a arte mas só se esta se tornar puramente racional”. Logo absorvido, esse caráter racional e científico foi extensamente aplicado na produção material e ocasionou tensão nos limites da produção industrial e da projeção e produção artística, que tenderam a fundir-se. Princípios racionais e científicos se constituíram como orientadores da forma.

O aproximar-se do conhecimento científico e do pensamento racional não foi privilégio das artes naquele período e contexto. A mecânica constituiu-se como modelo para a compreensão e construção da realidade no século 17, tendo na máquina a expressão de uma tendência racionalista – assunto que será examinado mais detidamente no capítulo 3 deste trabalho.

A inclusão de métodos exatos, científicos, em cada setor de trabalho e ação, desde a educação à arquitetura, incrementou em certa medida o alcance e poder do quadro mundial da mecânica que se havia formado no século XVII, pois os técnicos tendiam a considerar o mundo dos homens de ciência especialistas da física o setor de experiência mais real, por ser o mais mensurável... (Mumford, 1971: 240-241).

A aquisição de conhecimento e a geração de soluções, que se davam pela inspiração isolada e por tentativas empíricas (ensaio e seleção), passaram a ser orientadas por métodos exatos de análise e observação controlada, sistematização e premeditação das aplicações práticas de leis gerais (estabelecidas por cientistas). Os inventos fizeram-se então um produto originário de procedimentos científicos, e a questão da utilização tornou-se novo instrumento orientador da forma – trazendo um novo problema: buscar a fórmula teórica que permitisse produzi-lo (Mumford, 1971: 238). Essa fase (neotécnica), considerando os últimos mil anos, explica Mumford (1971:233) em seu livro *Técnica y civilización*, diz respeito ao “terceiro desenvolvimento determinado pela máquina”.

Durante a fase neotécnica, os conceitos, as antecipações, as visões imperiosas de Roger Bacon, Leonardo, Lord Verulamio, Porta, Glanvill e demais filósofos e técnicos daquela época encontram enfim uma morada. Os rígidos esboços iniciais do século XV converteram-se então em projetos de trabalho: as primeiras conjecturas foram reforçadas por técnica de verificação; as toscas máquinas pioneiras voltaram-se, afinal, para a perfeição com o refinamento da tecnologia mecânica da nova era, que atribuiu aos motores e às turbinas propriedades que durante o século anterior só haviam pertencido ao relógio (Mumford, 1971: 233).

Ultrapassando as esferas científicas, procedimentos e métodos utilizados inicialmente pela matemática e pela física foram aplicados de maneira análoga por diversos campos. Importante salientar que estudos da biologia (fisiologia) influenciaram os da física. Se no século 17 a mecânica (mecanismos) serviu de modelo para a vida, no século 19 o universo da vida (organismos vivos) serviu de modelo para o mecanismo (Mumford, 1971: 237) – “abriu novas possibilidades para a própria máquina: interesses vitais, antigos desejos humanos, influenciaram o desenvolvimento de novos inventos” (Mumford, 1971: 271).

Graças às análises e aos instrumentos das ciências físicas incorporados à técnica, se haviam criado alguns dos instrumentos preliminares necessários à exploração biológica e social. Mantendo a tendência à ordem, como nos estudos da física, os refinamentos de procedimentos da atividade (minuciosa e

microscópica) revelaram a “economia superior da natureza”. Esse fato despertou o interesse pela complexidade de organismos vivos¹ (formas e funcionamentos), bem como sua consideração, e caracterizou o pensamento científico, inspirando aplicações práticas: “Maior não significa automaticamente melhor: a flexibilidade da unidade, maior estreitamento, adaptação dos meios aos fins, melhor regulação das operações são as novas marcas de uma indústria eficiente” (Mumford, 1971: 246), indústrias que deveriam produzir formas identificadas pela eficiência.

Os avanços científicos e tecnológicos descortinaram novas realidades – uma microscópica, de texturas, matérias e estruturas microscópicas e impulsos elétricos (os elementos transmutaram-se de matéria sólida em “energia fluente” (Mumford, 1971: 238)), uma macrocósmica e intangível, um universo em contínuo movimento – e ainda as novas formulações sobre espaço-tempo (teorias de Einstein), a consideração de universo (em contínuo movimento), objetos e acontecimentos fragmentados, e da percepção cinemática, dinâmica e simultânea, tendo sido dínamos para o rompimento com o espaço tradicional, clássico.

Os conceitos de tempo e de desenvolvimento no tempo foram reduzidos de segmentos longos, lineares, tranquilos e contínuos para arrancos e fragmentos curtos, rápidos, múltiplos e simultâneos – ou assim parecia. As artes, até então percebidas habitualmente em termos de amplas categorias de classificação *a posteriori*, ou o que os historiadores da arte chamam “estilos”, pelo menos quando vistos de uma certa distância, agora desenvolviam-se em função de “movimentos” que pareciam suceder-se uns aos outros com aceleração sempre crescente, até alcançarem o ponto em que se tornavam tão fugazes, tão efêmeros, que ficavam praticamente imperceptíveis, exceto para o especialista (Stangos, 2000: 8).

Esses novos paradigmas abalaram o terreno aparentemente estável das artes, trazendo o rompimento, no início do século 20, com valores artísticos tradicionais vinculados ao passado. Foi necessário novo posicionamento das artes diante dos progressos científicos e tecnológicos, e, portanto, nova expressão que, assim como outras atividades, buscou base de conhecimento científico, exato, e incluiu a máquina em suas funções e produções. “Aquilo a que se chamou, genericamente, arte moderna, refletindo outras atitudes análogas na sociedade, tornou-se no início do século, uma força libertadora explosiva contra a opressão de pressupostos aceitos, com frequência, cegamente” (Stangos, 2008: 7) – força que em

¹ “O organismo vivo e a sociedade humana, converteram-se também em objetos de investigação sistemática...” (Mumford, 1971: 237).

determinados contextos conjugou ordem normativa cujos pressupostos passaram a ser aceitos dogmáticamente, determinando ordem formal e única linguagem expressiva considerada válida.

Teorias e conceitos das ciências físicas gradualmente tornaram-se os principais elementos da atividade artística – “com frequência, precediam, condicionavam e predefiniam a natureza do próprio objeto de arte (se não no sentido temporal, pelo menos no conceitual)” (Stangos, 2008: 8) –, fonte de inspiração para experimentações, apesar do ponto de partida arbitrário e intuitivo segundo Nikos Stangos.

O método ou enfoque científico estimulou um certo número de mudanças de rumo, embora seja duvidoso que ele tenha tido qualquer efeito direto nas artes ou que subentendesse um conhecimento claro, por parte dos artistas, dos avanços científicos. Simplesmente as novas ideias estavam no ar e ajudaram a canalizar a atividade imaginativa para novas direções, além de encorajar a experimentação, mesmo quando interpretadas de forma errônea (idem).

A busca do entendimento de novas realidades e das novas possibilidades expressivas possibilitou movimentos simultâneos nas artes, gerando uma rede complexa e múltipla de ideias e conceitos que passaram a ser orientadores (em tese) das produções formais – “as obras de arte eram consideradas em função dos conceitos que exemplificavam” (idem). Em torno de posições antitradicionais e antiautoritárias, manifestos, programas, documentos e declarações programáticas “explicavam” aspectos particulares das intenções artísticas de diversos movimentos. Na prática, a experimentação foi adotada como método de trabalho para tendências artísticas, tornando-se aparentemente “o único padrão de avaliação para a arte”² (idem) – a noção de vanguarda praticamente tornou-se sinônimo de “experimental” (Stangos, 2000: 7).

O cubismo, mediante suas experimentações antinaturalistas, revelou mecanismos da criação pictórica e derrubou barreiras artificiais entre abstração e representação (Golding, 2000: 56) – em sua fase inicial tinha como fim transformar o quadro em forma-objeto que possuísse realidade própria e autônoma irreduzível a qualquer outra, dotado de estrutura e funcionamento específicos (Argan, 2006: 303-304). O orfismo considerou certos estados de consciência que

² “Embora essa paixão anti-tradicional pela renovação e pela mudança fosse típica de todas as artes, ela foi mais patente nas artes visuais, e foi nelas que primeiro prevaleceu e, depois, lentamente conquistou uma aceitação pública mais geral” (Stangos, 2000: 7).

o impulsionavam à abstração, o que não excluía o interesse em expressar outras coisas, para as quais seria mais apropriada uma imagem reconhecível. O Futurismo levou em consideração o dinamismo do ambiente externo, buscou captar aspectos visíveis e não visíveis, e trabalhou com a aceleração de imagens sucessivas vistas simultaneamente, “uma arte de superfície, ou extensiva”, diferente do Vorticismo, arte intensiva, que ampliou a aceleração futurista em profundidade, criando uma perspectiva intensa – um vórtice (Overy, 2000: 79). O surrealismo interessou-se pelo interior irracional e subjetivo e partiu da irreducibilidade da arte ao sistema cultural vigente e do individualismo absoluto, como a metafísica e o dadaísmo (Argan, 2006: 301-302).

O afastamento do tema como inspiração para a expressão, o abandono da representação figurativa e mimética da realidade, a consideração de novos “universos” revelados pela ciência, da influência da biologia, física e matemática, e a valorização da máquina (sua estética e seu funcionamento serviram de inspiração para agentes do período) foram aspectos, entre outros, que orientaram diversas tendências artísticas, “racionais e irracionais”, e, portanto, as formas produzidas.

Alguns artistas faziam da arte meio para transmitir a experiência pessoal, meio de autoexpressão imediata. O expressionismo foi a arte do individualismo expressivo, o que explica a ausência de estilo, grupo ou movimento particularmente representativo (Lynton, 2000: 30-31). Sua contribuição efetiva foi o deslocamento do foco no tema como força expressiva para cores e formas – “A palavra expressionismo não pretendia, em geral, significar nada de mais preciso do que subjetivismo antinaturalista” (Lynton, 2000: 27-28). Outros artistas buscaram de modo diferente uma produção voltada para o coletivo, procurando modelar gradualmente, por meio de testes, produção e linguagem controláveis – a ideia era equiparar o experimento estético ao científico, “sendo o experimento guia para o pensamento e maneira de planejar a ação” (Mumford, 1971: 344-345). Tratava-se, para esses artistas, de uma questão de ordem, não mais aquela regida por critérios individuais, sensações, sentimentos e percepções, mas outra ordem (neutra), ditada pela ciência como esquema para o entendimento de fenômenos e relações. Com o desenvolvimento das ciências e com a articulação da máquina na

vida prática, a ordem transferiu-se do domínio pessoal divino, monárquico,³ para um universo de natureza impessoal e para o mundo da máquina.

A ordem científica ditava o discurso da neutralidade – qualidade exigida pela ciência e obtida por meio de índices estabelecidos dentro de um sistema mecânico, construído para limitar erros oriundos de interpretações dos sujeitos – “quanto maior o grau de abstração, maior a precisão da referência” (Mumford, 1971: 346-347). Supunha-se que regularidade, série, repetições, certificação, predição e controle (critérios do mundo mecânico) possibilitariam maior compreensão e domínio mais efetivo do ambiente externo, do homem e da vida, e clara posse da produção.

A atribuição do juízo qualitativo perdeu terreno frente à relevância conferida à questão quantitativa, que tomou proporções resultantes em nova condição: para compreender a natureza essencial de algo era preciso pensar com exatidão, era necessário poder mensurar sua qualidade. Era, portanto, fundamental a consideração da composição local (objeto examinado) e da relação ambiental em cada situação particular. Sem essas considerações seria impossível a atribuição de valor quantitativo, portanto qualitativo, ao objeto examinado – “Toda medição supõe referência de certas partes de um fenômeno complexo a um mais elementar cujas características são relativamente independentes, fixas e determináveis” (Mumford, 1971: 347). Esse processo de desmembramento pela ciência criou “um tipo de ordem mais útil: uma ordem externa ao ser” (idem), e o ambiente externo passou a ser considerado resultado da experiência coletiva do homem, objeto de intervenções da ciência, da técnica e das artes (Mumford, 1971: 349).

Economia e objetividade também fizeram parte da pauta dessa nova ordem: artistas e técnicos deveriam responder à natureza da máquina em suas produções, suprimir expressões pessoais despropositadas, respeitar as características dos materiais empregados (já analisados por meios físicos e químicos) e desconsiderar ornamentos à margem da função.

Em busca de nova “ordem”, artistas não figurativos no início do século 20 adotaram a geometria em produções artísticas não mais orientadas por um tema.⁴

³ “Antes de a máquina penetrar a vida, a ordem era prerrogativa dos deuses e dos monarcas absolutos” (Mumford, 1971: 346).

⁴ O uso de formas geométricas e a produção de arte sem tema não representaram novidade; imagens abstratas eram utilizadas na arte aplicada ou utilitária em épocas distantes (Rickey, 2002: 31). Geometria, proporção e efeitos ópticos, em si mesmos, substituíram o “ilusionismo”, o

Embora marcadas pela exatidão (formas geométricas são obtidas por instrumentos de precisão), as produções eram tidas como declarações menos mecânicas e mais “espirituais” e para dar forma às figuras matemáticas, a abstração – “ao dar uma forma concreta ao pensamento abstrato como nos modelos matemáticos do espaço – introduz nele um elemento sensível” (Krauss, 1998: 81). A arte abstrata (a abstração é assunto examinado adiante, neste capítulo) buscou o “mais essencial e simples” para servir de denominador comum universal – “o quantitativo e o mecânico fizeram-se sensíveis ao essencial, vital, necessário” (Mumford, 1971: 275).

2.2. Ordem clássica e abstração

A abstração representou a transposição irreversível às normas acadêmicas de representação da realidade, à mimese (uma ilusão) – “os artistas modernos demonstraram que a pintura consistia exclusivamente em pontos, linhas e formas de cores sobre o plano, se baseava na conceituação do plano de suporte e não na representação da paisagem de fundo” (Montaner, 2002: 64) – e à concepção tradicional, clássica da obra de arte como objeto estático, acabado.

As teorias psicológicas sobre a percepção (segunda metade do século 19), as teorias da visualidade pura (elaboradas na virada do século 19 pelos teóricos da arte na Europa Central) e a introdução dos conceitos de espaço-tempo e de fragmentação do espaço revelaram novas maneiras de ver e interpretar a realidade, que poderia então ser percebida a partir de diversos pontos de vistas.

As teorias da *Einfühlung*⁵ e da *pura visualidade* originam-se de pesquisas em torno da teorização da arte. De acordo com a primeira, a arte deveria expressar o sentimento da realidade, estabelecendo identificação com o mundo (a obra é meio, mensagem) pelo uso de formas simbólicas extraídas da própria realidade (a vertical como aspiração à transcendência, elevação, e a horizontal como efusão, expansão). Segundo a teoria da pura visualidade,⁶ que influenciou a crítica, a

figurativo, em diversas culturas. No Ocidente esse vocabulário imagético, anteriormente domínio do artesanato, foi transmitido ao longo do tempo e incorporado como princípio estético por vários artistas. Na Alemanha, depois da Primeira Guerra Mundial, artistas sob a influência do radicalismo russo e holandês interessaram-se pela exploração da forma geométrica (Lynton, 2000: 34).

⁵ Empatia, simpatia simbólica, naturalismo ou relação mimética com a natureza (Argan, 2006: 172), (Montaner, 2002: 42).

⁶ Origens em K. Fiedler (1841 – 95)

historiografia e o desenvolvimento da arte moderna na Alemanha, regiam a arte as leis da visualidade e o fundamento a percepção (com a reação motora por ela despertada – pintar, esculpir, etc.), não sendo necessária qualquer relação com a realidade objetiva; só as *formas* (linhas, volumes, cores) deveriam ser consideradas nas representações, pois é através desses elementos que a obra de arte se dá à percepção (Argan, 2006: 171-172).

o que se apresenta como qualquer percepção estruturada é apenas a forma que se apresenta na obra. A única estrutura que pode ser investigada é a da obra; ela não é reprodução, ainda que interpretativa, e sim produção criativa. A teoria da visualidade pura não exerceu uma influência imediata sobre o direcionamento da arte alemã (...) Foram os expressionistas que, nos primeiros anos do século, encontraram no pensamento de Fiedler um apoio teórico para seu programa de dar importância não ao que o artista vê, e sim ao que *deixa ver* (Argan, 2006: 172).

De acordo com o historiador da arte alemão Wilhelm Worringer (1881-1965) (citado frequentemente a respeito da passagem de Kandinsky (1866-1944) para a abstração) – que em sua tese de doutorado, publicada em 1908, e em seu livro *A forma no gótico*, de 1911, trabalhou a distinção da “atitude naturalista generalizada característica da arte clássica, e a tendência para a abstração, observável nos artefatos do homem nórdico, vivendo num ambiente mais hostil” (Lynton, 2000: 33) – o esforço da abstração era consequência da inquietação humana diante de fenômenos do mundo circundante, e as formas abstratas, sujeitas à lei, “as únicas e supremas formas onde o homem pode descansar frente ao imenso caos do panorama universal” (Worringer *apud* Montaner, 2002: 64).

A noção de universo em movimento e em expansão tanto estimulou a experimentação artística em torno da ideia de manipulação do espaço – “como material plástico que pode ser modelado, cortado, dividido, dobrado, espremido, interrompido, compartimentado, expandido, contraído e arranjado, como a argila, a madeira, a pedra ou o metal o são” (Rickey, 2002: 115) – quanto tornou problemáticas e inadequadas relações espaciais clássicas, como figura/fundo e volume/vazio. Outras relações foram estabelecidas, figura e fundo tornaram-se intercambiáveis e romperam com os limites das margens da tela, e, quanto à relação dicotômica volume/vazio, contornos foram eliminados, possibilitando fluxo livre, sem fronteiras entre interior e exterior – concepção de construção (arquitetura e escultura) que se distanciou da ideia de estruturas monolíticas,

massa erguida no vazio. Os resultados formais deveriam aparentar ausência de peso e resistência à gravidade obtidos a partir de relações mútuas de superfícies e linhas, apresentar-se como construção mental (menos densa e material), promovendo “um modo matemático de pensar - assimilada aos termos ideacionais ou conceituais de um espaço mental” (Krauss, 1998: 80).

No início do século 20 a arte deixou de ser representação do mundo para tornar-se “ação que se realiza”, de representativa, passou a funcional, e diversas correntes/tendências artísticas nesse momento lançaram-se em novas e diversas experimentações formais, preocupando-se não mais em modernizar ou atualizar, mas em “revolucionar radicalmente as modalidades e finalidades da arte” (Argan, 2006:185), estabelecendo relação concreta entre arte e sociedade.

De todas as correntes de vanguarda animadas por propósitos revolucionários, a que se desenvolve na Rússia nos primeiros trinta anos do século com o Raísmo, o Suprematismo e o Construtivismo é a única a se inserir numa tensão e, a seguir, numa realidade revolucionária concreta, e a colocar explicitamente a função social da arte como uma questão política (Argan, 2006: 324).

Pintores expressionistas do tipo construtivo (Lynton, 2000: 36) reuniram-se na Alemanha; o movimento De Stijl agrupou Piet Mondrian (1872-1944), Theo van Doesburg (1883-1931), Thomas Gerrit Rietveld (1888-1964) e outros artistas holandeses; o suprematismo foi encabeçado por Kazimir Malevich (1878-1935) na Rússia, onde também se destacaram construtivistas como, por exemplo, Vladimir Tatlin (1885-1953), Alexander Rodchenko (1891-1956), Eliezar Lissitzky (1890-1941), Naum Gabo (1890-1977) e Antoine Pevsner (1886-1962).

Na Rússia, a ruptura com a pintura e a escultura cubista foi parcialmente catalisada pelo futurismo – em Moscou, foram lidos os manifestos, e Marinetti deu palestras para os futuristas russos, em Moscou, e São Petersburgo, em 1914 – parcialmente pelo livro *Do espiritual na arte*, de Kandinsky, escrito em alemão em 1910, e traduzido em parte para o russo em 1912. Deste modo, os russos encontravam-se preparados para o salto rumo a uma arte completamente não-figurativa (Rickey, 2000: 40).

Embora uma base teórica para a arte não figurativa se constituísse na Rússia, isso não impediu divergências entre artistas que entendiam que a arte deveria servir utilitariamente à massa e aqueles interessados numa arte livre de

compromissos ideológicos. Apesar da rejeição às pinturas convencionais de cavalete e à ideia de arte pela arte, sendo a favor de desenhos utilitários destinados à produção em massa, a abstração construtivista tem suas raízes na arte não utilitária do suprematista Kazimir Malevich e de Pablo Picasso (1881-1973).

Malevich proporcionou os fundamentos teóricos da estética revolucionária da não-objetividade na arte através de atuação “puramente espiritual e artística”, desconsiderando a arte industrial (Selle, 1973: 121). As formas suprematistas deveriam ser livres de fatores condicionantes do meio ambiente, pois, para o artista (como, aliás, para Platão), “o mundo dos sentidos era ilusório; e a realidade encontrava-se além” (Rickey, 2000: 42). Em 1915, quando publicou o *Manifesto Suprematista*, os trabalhos de Malevich já eram conhecidos, seus quadros, os “mais econômicos e austeros que o mundo já vira” (Rickey, 2000: 45) exploravam imagens geométricas – a linha reta fundamentava a geometria e representava o domínio do homem sobre a natureza, e o quadrado, produzido pelo homem, não pela natureza, era considerado o elemento básico do qual se originavam todas as demais formas, representando a oposição ao mundo das aparências e da arte e da iconografia tradicionais.

Suas imagens geométricas, incluindo os quadrados *Branco sobre branco*, de 1918, permaneciam como postulado não-figurativo mais puro daquela época. Definiu-se o seu suprematismo como: [1] Uma generalização de todos os fenômenos; [2] “A linha reta suprematista (dinâmica em caráter)”; [3] “O suprematismo dinâmico do plano”; [4] “Suprematismo estático no espaço – arquitetura abstrata (com o elemento adicional do “quadrado suprematista”)... uma sensação plástica realizada na tela pode ser transportada para o espaço”; [5] “O quadrado [preto] = sensação, o campo branco = o vazio além dessa sensação” (Rickey, 2000: 42).

Em defesa das formas suprematistas, Malevich sustentava o argumento de que elas não eram menos significativas que as encontradas na natureza; o quadrado não estava vazio e sim “cheio da ausência de qualquer objeto; estava prenhe de significado”, e os campos brancos em que pairavam as formas representavam as extensões sem limites do espaço interior – “O suprematismo refletiu a essência material do mundo feito pelo homem, como também comunicou um anseio pelo inexplicável mistério do universo” (Scharf, 2000: 100).

Assim como a forma, o artista deveria ser livre (da estrutura de realidade construída pelo socialismo que passou a ser a consciência das massas); para criar, deveria manter sua individualidade, sua “independência espiritual”. Malevich

acreditava que o subconsciente fosse mais infalível que a mente consciente, sendo as obras criativas eram justamente manifestações do subconsciente, temporais e não circunstanciais, como as invenções da ciência e tecnologia (Scharf, 2000: 101).

As obras suprematistas eram não figurativas, não tinham o objetivo de atender a necessidades materiais nem o compromisso de ser socialmente úteis. Tanto a utilidade social quanto o puro esteticismo da arte foram rejeitados pelo artista, que idealizou um mundo, no qual objetos e sujeitos reduzidos ao “grau zero” se exprimissem em forma única, noção de mundo que de certa maneira se aproxima da concepção proletária no que diz respeito à “não propriedade das coisas e noções” – “a formulação poética do suprematismo era a identidade entre ideia e percepção, fenomenização do espaço num símbolo geométrico, abstração absoluta” (Argan, 2006: 324).

A partir de 1915 o Suprematismo de Malevich foi uma das grandes corrente da arte de vanguarda russa, assim como o Construtivismo do arquiteto Wladimir Tatlin (1885-1953). Segundo Argan, aliás, o projeto de Tatlin para o *Monumento à Terceira Internacional* (1919) constitui o marco inicial da nova arquitetura:

Contém todas as premissas do construtivismo. Indistinação das artes: é arquitetura, estrutura provisória, escultura construtivista em escala gigantesca; funcionalidade técnica e sistema de comunicação; expressividade simbólica do dinamismo ascendente da espiral inclinada (como uma torre Eiffel vista por Delaunay) (Argan, 2006: 284).

Diferente de Malevich, Tatlin tinha como objetivo intervir diretamente na situação, “um programa preciso de ação política” (Argan, 2006: 326), em que a arte deveria estar a serviço do desenvolvimento da revolução, produzindo “coisas” úteis para a sociedade. Combateu distinções entre as artes maiores e menores, e incorporou a utilização de materiais e procedimentos técnicos da engenharia e arquitetura (aspectos fundamentais da produção) na configuração/construção de objetos, pinturas e esculturas. Em suas “construções” Tatlin procurou alternativas à estabilidade possibilitada por paredes ou pedestais, influenciado pelas *assemblages* tridimensionais de Picasso e pelas abstrações de Malevich, e produziu os contrarrelevos, de metal industrializado, madeira, arame, vidro e plástico, suspensos e estendidos no encontro de dois planos de parede – “A função do canto de Tatlin é a de insistir em que o relevo que ele contém apresenta uma

continuidade em relação ao espaço do mundo e depende deste para ter um significado” (Krauss, 1998: 67).

Tatlin entendia que produções concretas (pintura, escultura, objetos) deveriam informar o povo sobre o desenvolvimento da revolução, estabelecendo um circuito de comunicação entre os membros da coletividade – “É uma intuição profética, que será retomada apenas muitos anos depois; mas já não no quadro de uma revolução em andamento, e sim no de uma sociedade neocapitalista ou de consumo” (Argan, 2006: 329), situação que será examinada no Capítulo 5 deste trabalho.

Apesar de entenderem que a ação artística era também uma ação governamental, que “se desenvolve principalmente na planificação urbanística, no projeto arquitetônico, no desenho industrial” (Argan, 2006: 329), os construtivistas russos, como Tatlin, não puderam contar na prática com esse apoio; o difícil quadro político e econômico, as limitações tecnológicas e industriais vividas pela Rússia naquele momento não contribuíram em termos formativos nem técnicos, nem tampouco produtivos, o que inviabilizou a implantação de programas construtivos e a produção concreta de ideias, que ficaram limitadas aos projetos e ao plano teórico. Tatlin produziu objetos puramente abstratos e não funcionais, mas que representaram a racionalidade científica e a tecnologia da máquina.

Cabe utilizar a definição de Gert Selle (1973:123) sobre a teoria que fundamenta o construtivismo (tectônica) de Tatlin: “uma construção racional, uma estrutura lógica que repousa sobre as qualidades do material, isto é, os critérios fundamentais que podem aplicar-se indistintamente à arte e à sociedade revolucionária”, como também cabe atribuir outro aspecto às construções de Tatlin, a partir da observação da Argan (2006:283) sobre as formas arquitetônicas do construtivismo que, tendo como fim exprimir “o ímpeto dinâmico da revolução”, possuíam “um forte componente expressionista”.

Se as construções/formas numa sociedade revolucionária se constituíam, como define Argan (2006: 283), enquanto “símbolo visível da edificação do socialismo”, a arte deveria propagar a revolução e não mais servir à clientela de elite produzindo mercadorias/formas que exigiam requinte na técnica e na produção; esse “postulado ideológico” foi o adotado pelos irmãos russos Anton Pevsner (1886-1962) e Naum Gabo (1890-1977). Partícipes da ação cultural

revolucionária, buscaram demonstrar a continuidade entre arte e ciência, e suas implicações em operações técnicas, e se afastaram das ideias de distinção entre pensamento e experimentação, e de hierarquia nas disciplinas; eram todas inspiradas em “verdades objetivas indiscutíveis, não suscetíveis de interpretações unilaterais ou pessoais” (Argan, 2006: 453-454).

As características formais, entre elas a geométrica, das produções de Gabo e Pevsner derivaram da teoria suprematista de Malevich (embora mantivessem críticas aos dogmatismos do artista) e de algumas das ideias de Wassily Kandinsky e de Wilhelm Worringer. Argan (2006:454) explica que a geometria presente na morfologia plástica dos trabalhos de Gabo e Pevsner não diz respeito à geometria euclidiana (que encerra a realidade dentro de lei lógica, pretendendo representar o espaço como ele é), mas a uma “geometria fenomenizada”, cujas formas não são símbolos de conceitos e sim formas concretas, com estrutura e comportamento passíveis de serem estudados como fenômenos, se desenvolvendo em espaço e tempo contínuos; as formas não se restringem a alguma noção predeterminada, mas são livres, abertas à invenção e construção contínua do espaço e da realidade – “do ponto nasce a linha, das linhas os planos, dos planos os volumes...”.

A forma de ambos, com efeito, é uma forma geométrica plana que, deformando-se elasticamente, assume diversas posições e configurações no espaço: é um movimento puramente figurativo, porém antecipa a concepção da forma “cinética”... Dada como realidade existente, e não mais como entidade conceitual, a forma geométrica ou, mais precisamente, tipológica e estrutural, converte-se em princípio morfológico de todas as formas possíveis (Argan, 2006: 351-352).

A ideia era apresentar conceitualmente ao observador ancorado uma síntese de todos os pontos de vista separados relativos ao exterior do objeto, mostrando “o entrelaçamento tridimensional das formas pelo interior”, revelando o núcleo estrutural do volume, sua anima – “é preciso ter acesso ao núcleo do objeto quando o princípio de sua estrutura – sua rigidez e sua coerência enquanto volume – está alojado na interseção mantida ao longo de seu eixo axial” (Krauss, 1998: 75).

...não era apenas o espaço normalmente deslocado pelos volumes fechados, mas o núcleo do objeto geométrico, exposto com a mesma simplicidade que o próprio princípio de interseção, tornando a figura compreensível de modo semelhante ao

que um teorema geométrico isola e coloca a nosso alcance determinadas proposições essenciais referentes aos objetos sólidos (Krauss, 1998: 72).

Gabo anunciou limites e possibilidades de uma arte não figurativa em seu *Manifesto Realista* (1920), posteriormente ampliado em escritos subsequentes, assinado também por seu irmão Pevsner, em que excluía:

[1] a cor acidental e superficial, [2] o valor descritivo da linha, em favor da linha como direção de forças estáticas, [3] o volume, em favor da profundidade, como única forma plástica e pictórica no espaço, [4] a massa na escultura, em favor do volume construído por planos, e [5] a ilusão de cinco mil anos de ritmo estático, em favor de “ritmos cinéticos como as formas básicas da nossa percepção do tempo real” (Rickey, 2000: 48).

O exame da relação entre discurso e produção em meio à vanguarda indica duas posições principais, a primeira defendendo como o mais importante ponto da prática a criação de novos objetos; construtivistas como Alexander Rodchenko e alguns produtivistas promoveram a reunião de artistas e teóricos, formando conselhos econômicos e estabelecendo aproximação concreta com a indústria (indo para dentro das fábricas a fim de desenhar novos produtos). Em contraste, a segunda posição pode ser exemplificada por Kazimir Malevich e Eliezar Lissitzky, convictos da capacidade dos objetos de “encarnar” ideais/valores em vez de apenas desempenhar alguma função útil (Margolin, 1997: 9-10).

Alexander Rodchenko, artista alinhado ao programa construtivista e produtivista russo (influenciado pelas pinturas abstratas e geométricas de Malevitch e pelas construções tridimensionais de Tatlin, explorou de maneira original a fotografia como meio de expressão), foi, segundo Argan (2006:329), o “teórico marxista do Construtivismo”. De acordo com sua visão materialista, Rodchenko acreditava que novas formas poderiam ser geradas através da análise e combinação de elementos visuais (cores, linhas e planos) e que essas formas não evocavam valores transcendentais. Em oposição, Lissitzky insistiu em sua convicção idealista de que as formas podiam “encarnar” uma nova consciência ao indicar estado ou condição exterior às limitações da experiência contemporânea (Margolin, 1997: 10-11) – Lissitzky, comenta Argan (2006: 329) ligou o suprematismo ao construtivismo; foi o “artista gráfico para quem a teoria da forma é teoria da comunicação visual”. Apesar da diferença, ambos enfatizaram o rigor formal suprematista, tinham como objetivo, enquanto criadores, responder às

demandas práticas da vida cotidiana defendendo a ideia da arte industrial como “a nova e verdadeira *arte popular*” autônoma da superestrutura capitalista (idem). Mais do que Lissitzky, Rodchenko procurou integrar em seus projetos problemas da forma e do uso, mas foi Lissitzky quem se tornou o principal designer da União Soviética durante o stalinismo (Margolin, 1997: 10-11). Comenta Argan (2006: 283) que “todas as correntes avançadas da arquitetura ocidental são tendencialmente socialistas, e a novidade de suas propostas formais está solidamente fundada sobre as possibilidades das técnicas modernas...”.

O construtivismo, para dar ao termo seu significado original, repudia o conceito de “gênio”: intuição, inspiração, auto-expressão. O construtivismo é didático, dirige-se mais para a fisiologia do que para a psicologia, tem intimidade com a ciência e a tecnologia, é concreto (Scharf, 2000: 121).

Pesquisas em lingüística, a busca de estruturas básicas de organização visual, reinvenção da narrativa e das relações espaço/tempo, pesquisas com veículos de comunicação de massa e o papel da propaganda, a adoção da geometria (como fenômeno) e de conceitos e ideias gregas, como unidade, simplicidade, moderação, proporcionalidade e ideal, e o atendimento restrito a alguma “necessidade exterior” foram atores que orientaram diversas produções formais e não eram considerados impeditivos para o atendimento da “necessidade espiritual” do artista que, “não obstante, obedece a uma necessidade exterior, que lhe é imposta por escolha deliberada, e por sua própria vontade. Com essa força e orientação, constrói um trabalho” (Rickey, 2002:103) – a arte deveria servir de modelo de operação criativa, modificando condições objetivas e recuperando “energias criativas fora da função industrial alienante” (Argan, 2006: 301-302).

Os artistas da vanguarda russa tinham como objetivo primordial a busca de estruturas formativas do olhar, que não apenas vê o mundo, mas o define, o conforma, estabelecendo a realidade. A ideia de uma estética fenomenológica e técnica como expressão de uma nova forma social e como princípio ordenador de seu meio foi comum ao construtivismo russo, ao De Stijl (Selle, 1973: 121) e à Bauhaus, e será tema dos dois próximos subcapítulos.

2.3.

A realidade da construção

A orientação era materialista: trabalho organizado, conveniência social, significação utilitária e produção baseada em ciência e técnica eram fatores considerados determinantes no fabrico de coisas/formas, úteis, adequadas à realidade socialista e que respondiam não mais a preocupações estéticas “burguesas”, como a interpretação da realidade, mas a questões sociais – “Não queremos fazer objetos abstratos, mas tomar problemas concretos como ponto de partida”, escreveu Alexei Gan, um dos teóricos do movimento construtivista russo (Scharf, 2000: 117).

O construtivismo rejeitou a arte pela arte e o niilismo frívolo, “não pretendia ser um estilo abstrato em arte nem mesmo uma arte, *per se*”; sua expressão correspondia à convicção de que o artista deveria contribuir para suprir as necessidades materiais e intelectuais da sociedade como um todo; “expressar as aspirações, organizar e sistematizar os sentimentos do proletariado revolucionário – eis o objetivo: não a arte política, mas a socialização da arte” (Scharf, 2000: 116).

Declaração da Associação dos Jovens Arquitetos de Moscou (OMA)⁷

Entre outras coisas (bases e função), a OMA preconiza que se leve em conta o “efeito emocional-estético” sentido pelo homem, mesmo nos cálculos do “valor utilitário” dos elementos.

A OMA declara ser a favor de uma construção que traga em si mesma sua estética.

A OMA se ergue contra a estética como fim em si, em detrimento da construção (...) Os detalhes devem ser subordinados à composição total. Eles dependem da finalidade precisa e da estrutura do prédio (...) Os problemas essenciais da arquitetura devem ser resolvidos por um trabalho coletivo (Kandinsky, 1996: 181).

A fim de demonstrar o processo criativo dialético cuja síntese resultava em realidade construtiva, teóricos construtivistas se apropriaram dos termos tectônico e fatura. O primeiro se refere à ideia total, concepção fundamental baseada no uso social e em materiais convenientes – fusão de conteúdo e forma; o segundo, à realização das propensões naturais dos próprios materiais e transformações específicas decorrentes do processo de fabricação⁸ (Scharf, 2000: 118).

Na arquitetura, desde o século 19 o que estava em jogo era justamente a natureza da estrutura e da construção como substrato teórico. A ideia era que a própria estrutura gerava espaço arquitetônico/construção definindo a manifestação

⁷ Publicada em *Cahiers d'art*, n.1, 1928 (Kandinsky, 1996:181)

⁸ “Com toda a probabilidade, as modernas panacéias acerca da “integridade do material” ganharam impulso graças à terminologia dos dialéticos construtivistas” (Scharf, 2000: 118).

física, visível, ou seja, a aparência, forma do conteúdo construtivo: o componente estrutural era intensificado em relação ao conjunto das demais partes e as articulava, tanto plástica como cognitivamente em espaço pensado como experiência que se realiza – “a clareza da definição espacial depende do método com o qual a experiência se realiza” (Argan, 2004: 218). A construção/objeto não era pensada como uma realidade em si, como algo acabado e com configuração formal fixa própria, autorreferente, em espaço enquanto realidade constante; era real, mas “apenas na experiência que a determina” (Argan, 2004: 139). Como já comentado, para os artistas da vanguarda russa que buscavam as estruturas formativas do olhar, o construtivo era um modo de se fazer ver algo. A configuração das construções/formas que se davam no espaço contínuo exigia intervenções para a realização de uma condição de equilíbrio obtida mediante organização em sistemas de equilíbrio que se fundamentavam nos princípios hiperestáticos, a interação entre carga e suporte encontrando sua estabilidade na unidade e na completude do sistema, numa construção sem peso.

Comentários de Nikolaus Pevsner (1980), em *Os pioneiros do desenho moderno* ilustram a tectônica construtiva da produção de arquitetos e engenheiros em contextos diferentes do russo, caso da ponte pênsil de Clifton, em Bristol, projetada por Isambard Kingdom Brunel (1806-1859) entre 1829 e 1831, e iniciada em 1836, e da fábrica-modelo para a Exposição de Werkbund em 1914, construída pelo arquiteto Walter Gropius (1883-1969). A primeira citação a seguir diz respeito à obra de Brunel, a segunda, à de Gropius.

Uma arquitetura sem peso, os velhos contrastes entre a resistência passiva e a vontade ativa neutralizados, pura energia funcional lançando-se numa curva gloriosa para conquistar os 210 metros que separam as duas margens do vale profundo. Não há uma única palavra a mais, não há uma só forma de compromisso que seja. Nem sequer os pilares são ornamentados (Pevsner, 1980: 144).

São bem claras a redução dos motivos ao mínimo absoluto e a simplificação radical das linhas. Tem sobretudo importância a substituição dos pesados pilares de esquina de Behrens por finas linhas metálicas ... Há qualquer coisa de sublime no domínio sem esforço do material e do peso que ele consegue. Desde a Sainte-Chapelle e o coro de Berauvais, nunca a arte humana de construir triunfara dessa maneira sobre a matéria. E contudo, estes novos edifícios nada têm a ver com o gótico, são até radicalmente opostos a este. Enquanto no século XIII todas as linhas, embora funcionais, estavam submetidas à finalidade artística de apontar para o céu, para um limite extraterreno, e as paredes eram translúcidas para conferir uma magia transcendente às figuras santas do vidro colorido, agora as paredes de vidro são claras e sem mistérios, o enquadramento de aço é rígido e a

sua expressão é inteiramente alheia a toda e qualquer especulação metafísica. A arquitetura de Gropius glorifica a energia criadora deste mundo em que vivemos e trabalhamos e que queremos dominar, um mundo de ciência e de técnica, de velocidade e de perigo, de duras lutas, sem segurança pessoal, e enquanto o mundo continuar a ser assim e estes continuarem a ser seus problemas e ambições, o estilo de Gropius e dos outros pioneiros continuará a ser válido (Pevsner, 1980: 234-236).

Como o reducionismo abstrato do suprematismo (já comentado) e o elementarismo neoplasticista (analisado adiante), o construtivismo soviético explorou as formas leves que desafiavam as leis da gravidade. Em nota Frampton (2000: 114) explica que a aceitação do elementarismo como “estética de formas desmaterializadas no espaço” se deu no início dos anos 20 devido, em parte, à atividade desenvolvida por Lissitzky, os Proun – abreviação russa de “Proekt utverzhdeniia novogo”, traduzida por Margolin (1997:22) como Project for the Affirmation of the New, algo como “projeto para afirmação do novo” “novos objetos de arte”. O conceito de economia visual, pioneiramente articulada nos Proun, foi central em todo o trabalho de Lissitzky. Proun era a criação da forma (controle do espaço) por meio da construção econômica do material ao qual novo valor é associado; a fim de obter essa economia reduziu-se a construção pictórica a um conjunto de elementos básicos universalmente compreensíveis (Margolin, 1977: 32).

A posição de Lissitzky e dos outros arquitetos do grupo Asnova (...) é clara: geometrismo, pois a geometria expressa o espírito racionalista da revolução; soluções formais extremamente ousadas (corpos salientes, estruturas à mostra, mecanismo estrutural a descoberto), pois a técnica que permite a sua realização reflete a ética revolucionária; dinamismo e simbolismo formais, pois a construção deve ser a imagem-símbolo da sociedade socialista que se auto-constrói (Argan, 2006: 284).

A noção de arquitetura elementarista (construída exclusivamente a partir de seus próprios elementos), embora desenvolvida por Lissitzky junto com seu mestre Malevich, distanciava-se do suprematismo⁹ por ser destituída de conotações filosóficas – “Seu princípio condutor para a arquitetura era que o espaço era feito para as pessoas, não as pessoas para o espaço” (Scharf, 2000: 119). Procedimentos da engenharia e da arquitetura foram adotados como método

⁹ Segundo declaração de Lissitzky no manifesto alemão Aufruf zur Elementaren Kunst, publicado em outubro de 1921 pela revista *De Stijl* e subscrito por Hausmann, Arp, Puni e Moholy-Nagy (Frampton, 2000: 114).

de trabalho; a ideia era considerar “todos” os elementos essenciais no processo de configuração formal, adequado aos modernos recursos tecnológicos, como massa, plano, horizontal, espaço, proporção, ritmo, propriedades de materiais usados e as exigências feitas pela função básica do objeto.

Esse paradigma do realismo construtivista pretendia, em sua essência, veicular a ideia de evolução criadora, começando com o plano horizontal e versões mais ou menos ilusionísticas (uma espécie de planta de arquiteto ou projetista), seguido pela fabricação de modelos tridimensionais, até à realização total na construção de objetos utilitários (Scharf, 2000: 118).

As teorias em relação à forma tridimensional de Lissitzky influenciaram as produções de agentes do movimento De Stijl em sua segunda fase de desenvolvimento (1921-1925), período do ingresso do arquiteto no grupo (1922), quando é possível verificar transições formais de desenhos e projetos desenvolvidos, por exemplo, por Theo van Doesburg (1883-1931) e Cornelis van Eesteren (1897-1988).

Axonometrias ou construções arquiteturais hipotéticas nas quais os principais elementos planares engendram uma multidão de planos secundários, que nebulosamente parecem flutuar no espaço em torno de seus respectivos centros de gravidade. Essas obras só podem ser vistas, certamente, como uma resposta direta do *De Stijl* ao desafio do estilo Proun (Frampton, 2000: 108).

No artigo *De Stijl. A evolução e dissolução do neoplasticismo: 1917-1931* Kenneth Frampton (in Stangos, 2000:103) discorre sobre o movimento que se configurou inicialmente na união “não muito coesa” de artistas e arquitetos, signatários do primeiro manifesto De Stijl, publicado em novembro de 1918, sob a égide editorial de Van Doesburg, no primeiro número, do segundo ano da revista *De Stijl*. Substituições e dissociações marcaram a existência do movimento, cuja fase de amadurecimento foi caracterizada pelos trabalhos de Theo van Doesburg, Piet Mondrian e Gerrit Rietveld. A fusão da filosofia neoplatônica do matemático dr. Schoenmaeckers¹⁰ e os conceitos arquiteturais de Frank Lloyd Wright e Hendrik Petrus Berlage dão origem ao De Stijl (Frampton, 2000: 103).

¹⁰ Frampton menciona o ensaio de Joost Baljeu (1965) em que o autor comenta que Schoenmaeckers teria sido influenciado pelo também matemático L. E. J. Brouwer, autor do livro, *Life, Art and Mysticism*, de 1905 (Frampton, 2000: 113).

Frampton (idem) atribui ao matemático à expressão em holandês *nieuwe beelding*, de onde se origina o termo neoplasticismo – “*beelding*, com conotações mais amplas, pode ser traduzido para o alemão como *Gestaltung*”. Concordando com o historiador de arte holandês H. L. C. Jaffé, Frampton também confere a Schoenmaeckers a formulação em potencial dos princípios plásticos e filosóficos do movimento, por ocasião de sua publicação, sob o título *A nova imagem do mundo* (*Het nieuwe Wereldbeeld*), em 1915, quando escreveu sobre a preeminência cósmica da ortogonal (“os dois contrários fundamentais completos que dão forma à Terra são a linha horizontal de energia, isto é o curso da Terra em redor do Sol, e o movimento vertical, profundamente espacial, dos raios que se originam no centro do Sol”) e sobre o sistema de cores primárias, consideradas no De Stijl (“o amarelo é o movimento do raio ... O azul é a cor contrastante do amarelo ... Como cor, azul é o firmamento, é a linha, a horizontalidade. O vermelho é a conjugação de amarelo e azul ... O amarelo irradia, o azul ‘recua’ e o vermelho flutua”) (Frampton, 2000, 103-104).

A influência dos princípios de Schoenmaeckers pode ser averiguada nas primeiras composições estritamente pós-cubistas de Piet Mondrian (que com ele manteve contato próximo em 1915 e 1916), constituídas quase inteiramente por linhas quebradas horizontais e verticais. Em 1917 a partir do desenvolvimento de uma série de composições que consistiam em planos flutuantes, retangulares e coloridos, Mondrian formulou o que considerou ser uma ordem inteiramente nova e “plástica pura”, um “ponto de partida intelectualmente novo”, a ideia de uma arte relacional (Frampton, 2000: 106).

Gradualmente, a arte está purificando seus meios plásticos e assim destacando as relações entre eles (isto é, entre figurativo e não figurativo). Assim, em nossos dias, aparecem duas tendências principais: uma, que mantém o figurativo, e outra, que o elimina. Enquanto a primeira emprega formas mais ou menos complicadas e particulares, a segunda usa formas mais simples e neutras ou, em última instância, a linha livre e a cor pura ... A arte não figurativa põe fim à cultura de arte ... a cultura de forma particular está chegando ao fim. Começou a cultura de relações determinadas (Frampton, 2000: 113).

O que as composições rigorosamente abstratas de Mondrian oferecem, explica Argan (1990:53), é um esquema obtido pelo princípio da divisibilidade, entendido pelo artista como princípio de movimento, oposto à imobilidade contemplativa, referente ao passado naturalista. Alcançado pelo equilíbrio, via

verticais e horizontais, de zonas cromáticas (divisão e distribuição do espaço), esse esquema determina ao observador “um certo estado mental que o habilita a conceber imagens espaciais”: ele deixa de ser espectador passivo de formas preconcebidas associadas a valores preestabelecidos. A Mondrian interessavam os dados perceptivos, a percepção pura, livre de valores; esta era sua analítica das formas pictóricas: “percepção e forma, sobrepostas e identificadas são igualadas a zero” (Argan, 1990: 53). Suas produções não tinham como fim ser úteis, responder a solicitações objetivas (também fruto de valores, convenções sociais e preconceitos de classe); a ideia era justamente reduzir o “utilitarismo empírico e supérfluo, a necessidade efetiva, absoluta e racional” (Argan, 1990: 54).

A perfeita racionalidade de uma planimetria, reconhece-se exatamente pelo seguinte: quando todos os espaços que ela divide, seja qual for a sua extensão métrica, se nivelam como valores espaciais absolutos, encontra-se em cada unidade, a mesma completude ou clareza espacial; não subsiste qualquer espaço inerte, ou formalmente impreciso, na concisa economia da planta (idem).

As experimentações sobre relações entre percepção, espaço e forma estabelecidas por Mondrian se aproximavam da busca de Gropius de um esquema gerador de forma como teoria da própria arquitetura – “é certo que a analítica das formas arquitetônicas elaborada por Gropius pode ser, em vários aspectos, comparada com a analítica das formas pictóricas elaboradas por Mondrian” (Argan, 1990: 53-54) – o programa de Mondrian, de Malevich e da vanguarda soviética (em relação aos dois últimos exceto pelo postulado revolucionário) não diferem do de Gropius, apesar de algumas divergências (Argan, 2006: 412).

Gerrit Rietveld, arquiteto também integrante do movimento De Stijl, distanciado do simbolismo sintético do século 19, adotou o princípio da elementaridade construtiva (elementos retilíneos puros, articulados) de maneira minuciosa na construção de móveis e brinquedos (estes últimos de inspiração froebeliana¹¹). A forma (que deveria ser elementar, forjada por uma construção elementar) “não existe por si, *a priori*”, é obtida na ação, um processo, de juntar, compor, construir utilizando-se o que se tiver disponível, à mão, sem excluir materiais e elementos produzidos industrialmente – o processo mental/manual do construir ou compor é reconduzido a um estágio pré-técnico e, mesmo, pré-

¹¹ Relativo ao educador alemão Friedrich Froebel (1782-1852).

artesanal (Argan, 2006: 289). Sobre as formas geométricas adotadas nas produções de Rietveld, comenta Argan (idem) que essas se apresentavam de maneira mais concreta, com densidade, cor, etc., podendo ser tocadas, manejadas, e eram utilizadas não como símbolos espaciais, por proporcionalidade abstrata, mas por ser familiares e menos “inventadas”. O arquiteto trabalhou ainda construções assimétricas, de organização espacial aberta, apropriada ao programa cultural mais amplo do movimento e estabeleceu o sistema cromático neoplástico do De Stijl. “De fato, foi principalmente Rietveld, sob a influência de Van Doesburg e – indiretamente – de Mondrian, quem primeiro desenvolveu a estética arquitetural do movimento como um todo” (Frampton, 2000: 105).

A aplicação incondicional de princípios do neoplasticismo por Mondrian, interpretada por outros integrantes como excessivamente dogmática, e sua recusa das novas orientações propostas apresentadas por Theo van Doesburg resultaram em seu rompimento com o movimento De Stijl. Doesburg apresentou sua noção de elementarismo em 1926, propondo um sistema antiestático de contraposição, deliberadamente instável, com planos inclinados – “ele une a visão bidimensional e a estereométrica numa morfologia fundada nas oblíquas assim reintroduzindo um processo dinâmico que necessariamente se conclui em efeitos opostos e dramáticos” (Argan, 2006: 288). A nova arquitetura e sua expressão plástica, construção e forma deveriam ter, para Doesburg, aspecto flutuante opondo-se às forças gravitacionais da natureza; seria esquelética, aberta, sem congelar diferentes células espaciais funcionais, ou seja, anticúbica (considerando *altura, largura, profundidade e tempo*, isto é, uma entidade quadridimensional imaginária), bem como elementar, econômica, funcional, não monumental e dinâmica, antidecorativa em sua cor (Frampton, 2000: 109), ou seja, toda ênfase à estrutura, no que, nela, se faz mais fundamental. Frampton (2000: 110) comenta o procedimento construtivo adotado por Doesburg, segundo ele de inspiração lissitzkiana:

separar os modos de operação e conseqüentes formas técnicas e artisticamente engendradas nas várias escalas do ambiente construído. Assim, móveis, instalações, equipamentos e utensílios “espontaneamente” fabricados pela sociedade em geral, podiam ser aceitos como os objetos tipo *ready-made* da cultura – ao passo que, no nível macro, o espaço que contém tais objetos ainda requer que seja modulado e ordenado por um ato estético deliberado e consistente.

A arquitetura (em ação) condicionava ambientes e espaços – “todo o complexo realiza a integração através de um tratamento estético diferenciado dos objetos em diferentes escalas; uma lei respeitante ao espaço em bloco e uma outra aplicável às instalações” (Krauss, 1998: 79). Em Paris, a exposição conjunta de Van Doesburg e Van Eesteren ajuda a consolidar o reconhecimento público do estilo arquitetural neoplástico.

Seus princípios gerais foram imediatamente reconhecidos: um arranjo assimétrico e dinâmico de elementos articulados; a explosão espacial, tanto quanto possível, de todos os ângulos internos; o uso de áreas retangulares coloridas em baixo-relevo para estruturar e modelar espaços internos; e, é claro, finalmente, a adoção de cores primárias para fins de acentuação, articulação, recessão, etc. (Frampton, 2000: 109).

Doesburg não se alinhava totalmente ao princípio da poética neoplástica (adotado por pintores como Mondrian, escultores como Georges Vantongerloo (1886-1966) e arquitetos como Gerrit Rietveld, Jacobus Johannes Pieter Oud (1890-1963) e Cornelis van Eesteren (1897-1988) de que o “puro ato construtivo é estético: unir uma vertical e uma horizontal ou duas cores elementares já é construção”; sua convicção era de que “apenas um impulso genial criativo pode realizar a síntese absoluta das artes” (Argan, 2006: 287). Diferente de outros integrantes do De Stijl que entendiam o Neoplasticismo como uma ordem nova e mais lúcida, Doesburg o concebia como uma ‘vanguarda’, com seu conjunto de programas, manifestos, polêmicas, alianças e batalhas”, e se tornou figura propagadora do movimento no exterior e agente influente das transformações vividas pela Bauhaus, que visitou em 1921 a convite de Walter Gropius (1883-1969) (Argan, 2006: 285).

O De Stijl foi um movimento revolucionário, mas não em relação a uma cultura ultrapassada, explica Argan (idem); sua revolução, que se deu no interior de uma cultura moderna, nasceu da revolta moral contra a irracionalidade da guerra na Europa e tinha por finalidade desenvolver atividade criativa livre (sem distinção entre as diversas atividades artísticas e técnicas do passado), imune às impurezas de todas as “formas históricas”, corruptas e impuras; a razão é que deveria orientar as transformações nos diversos campos da humanidade, mediante radical revisão das premissas e finalidades; um novo programa – “De Stijl foi, de fato, um dos episódios-chave da história da arte contemporânea” (idem).

A vanguarda holandesa, por sua tensão, encontra paralelo na vanguarda russa; a arquitetura russa torna-se cada vez mais foco de interesse na Europa Ocidental – “se a arquitetura racional pretendia ser, e em certo sentido é, um processo revolucionário incipiente no próprio interior dos regimes burgueses, a arquitetura da revolução russa é o guia e o modelo ideal” (idem).

Do ponto de vista de Maldonado (1977:65), conceitos do De Stijl e do construtivismo russo (após a saída de Johannes Itten [1888-1967]) tiveram papel fundamental na mudança de rumo na Bauhaus que, em relação a questões formais, deixou mais nítido seu comprometimento com materialidade mais objetiva e concreta. Vale, porém, pontuar que Walter Gropius, indicado primeiro diretor da escola, como sabemos, tinha plena consciência de que a instituição fazia parte de uma reformulação do cenário produtivo alemão: o primeiro programa da escola, de 1919, privilegiava a práxis produtiva em detrimento da inspiração artística. Gropius reconhecia ainda a relevância das propostas formais, via construtivismo, de Doesburg; o que rejeitava era a tendência, que ele considerava formalista, do movimento De Stijl – para o diretor a função didática e social da escola, que se faria pela arte, era restabelecer relações de colaboração social pelo método de trabalho e não assumir e defender um estilo, um dogma formalista (Argan, 1990: 55). Esses fatos não impediram posteriormente críticas veementes de Doesburg aos “caprichos românticos”, à abordagem individualista, expressionista e mística da Bauhaus; ele escreveu ao poeta Anthony Kok (ex-integrante do grupo De Stijl):

Pus radicalmente tudo de pernas para o ar em Weimar. É essa a mais famosa Academia, aquela que possui hoje os professores mais modernos! Todas as tardes, falo aí aos alunos e dissemino por toda a parte o veneno do novo espírito. O “estilo” não tardará em surgir de novo, mais radical. Não me falta a energia e sei agora que as nossas ideias triunfarão: sobre todos e sobre tudo (Frampton, 2000: 107).

Alinhando-se às críticas de Doesburg, o artista Vilmos Huszár acreditava que a Bauhaus (por muitos considerada uma “mistura expressionista”) não mantinha disciplina rígida, “cada um fazia o que lhe apetecia”, e em relação à criação da forma não buscava a uniformidade (de espaço, da forma e da cor) (Droste, 2004: 54).

Mas não interessam diretamente a este trabalho as posições contraditórias que sem dúvida constituíram o paradoxo Bauhaus; é conhecido o caldeirão

cultural e artístico, experimental e inovador, da escola, centro de cultura artística que manteve contato com tendências avançadas da arte europeia como o Neoplasticismo holandês, o Construtivismo russo, o Dadá e o Surrealismo (Argan, 2006: 272). Se a didática racionalista da Bauhaus tinha como fim definir um módulo espacial, construtivista, para ser utilizado amplamente na vida (da cidade a colher), constituía-se também de atividades dirigidas ao estímulo à imaginação, das tensões lineares de Kandinsky e dos ritmos plásticos de Klee, que ensinaram na Bauhaus e influenciaram mais Marcel Breuer, por exemplo, do que os temas da divisibilidade geométrica – que estão na base da teoria racionalista (Argan, 2006: 146).

A próxima e última parte deste capítulo examinará justamente discursos relativos à configuração formal de agentes ligados ao ensino na Bauhaus que buscavam um programa, um método para a construção do homem e do mundo material.

2.4.

A construção como programa

A Bauhaus enfatizou a formação de homens que, comprometidos com a esfera social e com “o mundo real do trabalho”, deveriam mudar a realidade e a sociedade mediante a utilização das máquinas e de formas universais. A escola incorporou o conhecimento neoplasticista e a tectônica construtiva mais nitidamente a partir dos objetivos de László Moholy-Nagy (1895-1946) e Hannes Meyer (1889-1954), disseminando uma estética voltada para o objeto industrial e sua validade social.

Cabe observar que o período entre as duas guerras mundiais foi dramático na Europa, com consequências em outros continentes, e acarretou mudanças no plano social, político, econômico. Cabe também lembrar que a escola (estatal) inaugurada em 1919 foi resultado de um plano de ação integrado, que envolveu diversos setores e áreas – cuja meta era a inserção da Alemanha em um mercado industrial - exportador cada vez mais competitivo –, contou com a cooperação entre arte e indústria e adotou a estandarização na produção, posição defendida pelo arquiteto Hermann Muthesius (1861-1927), em detrimento da individualização e liberdade criativa defendida pelo artista e também arquiteto

Henry Van de Velde (1863- 1957). O debate em torno da produtividade na Alemanha será examinado no Capítulo 3 deste trabalho.

Partícipe da crise do utopismo expressionista, Walter Gropius, alinhado ao programa da socialdemocracia, afirmou o comprometimento da escola e dos artistas (cuja tarefa social era ensinar, premissa também postulada por Malevich) com a sociedade, coordenando um programa de ação com o objetivo de aproximar arte e indústria produtiva (arte e artesanato). Formulismo rígido e esquemas teóricos exatos eram traduzidos em “inflexível disciplina racional”, fundamentando a superioridade da produção industrial sobre a artesanal no campo da arte aplicada (Argan, 1990:7).

Gropius imprimiu na escola o racionalismo metodológico-didático (Argan, 2006: 269), que também caracterizou suas obras/formas, marcadas pelo rigor lógico, quesito fundamental para dar conta da reconstrução da realidade alemã após a Primeira Guerra Mundial. O pensamento racional deveria orientar as ações da vida e da construção (grandes e pequenas), como um programa: “apenas um método de construção ou, mais precisamente, de projeto deve determinar a forma racional de tudo que serve a vida e a condiciona” (Argan, 2006: 270).

A arquitetura, embora construção do espaço, é também o próprio espaço a construir-se; como a construção resolve todos os problemas da realidade e da existência, isto é, as infinitas relações dos homens entre si e com as coisas, o espaço da arquitetura é a dimensão da vida social na sua complexidade e totalidade. Só neste sentido, como síntese da vontade de um povo inteiro, essa construção pode ser completamente pura ou desinteressada (Argan, 1990: 35).

A valorização do fazer e do espírito coletivo, que deveria permear esse fazer (tradição que foi mantida) traduziu o comprometimento de Gropius com o mundo do trabalho; as formas deveriam ser resultados de uma combinação artística e de inúmeros processos (de pensamento e trabalho no domínio técnico, econômico e da criação formal) alcançados em cooperação. O Manifesto de Fundação da Bauhaus apresentou o programa e os objetivos da instituição, especificando que artistas e artesãos deveriam criar juntos a nova “estrutura” do futuro, pois o artesanato não representava a criação (intelecto) pura, já que limites dos materiais deveriam ser considerados, e nem a indústria era execução pura – as máquinas não criam sozinhas. Gropius entendia que o conhecimento do processo completo de configuração formal era fundamental no ensino que combinasse trabalho coletivo

e envolvimento pessoal, a fim de aproximar cultura e a produção, decorrente da revolução industrial.

Caberá à didática da Bauhaus dar o último passo: dado que a tarefa tradicional da “práxis” artística era encarnar a ideia ou a teoria numa experiência concreta e construtiva da natureza, sobrepondo-se o momento da teoria e o da prática, reduzindo-se à unidade os dois termos do naturalismo ou do intelectualismo artístico. A arte deverá, necessariamente, realizar-se sem passar pela natureza. (Argan, 1990: 26)

No curso básico (*Vorkurs*) os estudantes se familiarizavam com técnicas, conceitos e relações formais consideradas fundamentais para toda expressão visual – composições, cores, materiais e formas tridimensionais. Considerado base da estrutura educacional da Bauhaus, sobre a qual se faria o desenvolvimento subsequente, no *Vorkurs* a ideia era destacar particularidades visando descobrir verdades fundamentais que operavam no mundo visual, a fim de desenvolver uma linguagem visual abstrata que proviria a base teórica e a prática de qualquer ação artística (Lupton, 1993: 5).

Os conceitos pedagógicos do curso básico na Bauhaus referiam-se a uma noção cujos precedentes se encontram nas progressistas reformas de educação do século 19, particularmente nas ideias do educador alemão Friedrich Froebel (1782-1852) oriundas dos conceitos do educador suíço Heinrich Pestalozzi (1746-1827) (sua proposta de educação sensorial representou a aplicação dos ideais iluministas, de acordo com Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) – a educação é o cultivo das faculdades inerentes, em vez da imposição do conhecimento). Froebel buscou um modelo de educação que se apoiava no envolvente domínio de conceitos e habilidades, privilegiando atividades lúdicas e o desenho como modo de cognição. Os diagramas (quadriculados) utilizados por Froebel como base para o desenho eram meios de reduzir a complexidade do mundo visual a componentes simplificados e dizem respeito a sua concepção do processo de recepção, subordinado aos conceitos de horizontalidade e verticalidade. Froebel acreditava correspondência natural entre as superfícies quadradas dos diagramas e o modo como recebemos as imagens – elementos construtivos de uma matéria (Lupton, 1993: 5).

A ideia na Bauhaus era a da construção de uma realidade moderna, uma “nova concepção de vida”, uma construção que, como a natureza humana,

abrangesse a vida em sua totalidade – a “grande construção da obra de arte integral”, grande porque sem fronteira entre arte monumental e decorativa e integral, porque não fazia distinção entre atividades artísticas (disciplinas e vocações anteriormente separadas), todas envolvidas numa tarefa comum, numa unidade. Com a missão de eliminar as diferenças e unir povo e artista, a construção era entendida por Gropius como atividade social, intelectual e simbólica, e seu resultado (a coisa construída), a própria construção/forma, deveria ter significado universal, servindo de instrumento e imagem de uma nova organização social. Para tal empreendimento, seria necessário preparar profissionais, e treiná-los por métodos de ensino que possibilitassem o desenvolvimento de consciência criadora nos participantes em relação a suas obras e compromisso social, atitudes que, de acordo com o diretor, solucionariam muitos problemas – “a obra se destina à coletividade, ela reflete a relação entre indivíduo e corpo social. Da clareza desta relação depende a validade efetiva, simultaneamente artística e social, da obra de arte” (Argan, 1990: 13).

O objetivo mais nobre seria a criação de um homem de espírito aberto, capaz de coordenar, como requeria a experimentação (naquele momento, centro da arquitetura), uma visão ampliada, em vez da visão restrita da especialização; capaz de unir o pensamento preciso (análise e síntese) e a emoção (liberada da “sensibilidade”). Kandinsky entendia que a Bauhaus poderia formar o que ele denominou seres ambivalentes: “de um lado, as ciências exatas, um trabalho artesanal preciso, um pensamento artístico rigoroso; de outro, uma compreensão intuitiva pela educação artística e pelo desenvolvimento criador” (Kandinsky, 1996: 218). Para forjar um “tipo de homem de visão”, uma nova concepção de vida e uma boa arquitetura/construção (aquela que refletia a vida da época através de formas de importância universal), na Bauhaus combinava-se o conhecimento de questões biológicas, sociais, técnicas e artísticas com a intuição; indivíduo com cosmo – prática que acontecia nos ateliês, oficinas e aulas de vários professores, artistas (pintores expressionistas, do tipo construtivo [Lynton, 2000: 36]), entre eles Johannes Itten, Paul Klee (1879-1940) e Wassily Kandinsky.

A direção de Itten no curso básico (base pedagógica da Bauhaus) foi relacionada por agentes do período e comentaristas posteriores a um transcendentalismo relacionado às especulações teosóficas de Madame

Blavatzky¹² (que influenciaram Kasimir Malevich, mentor de Lissitzky), às análises metafísicas de Kandinsky sobre cor e forma, e ainda às teorias de Itten, Grunow, Scryer e Klee, que se consolidaram num sistema de unidade cósmica – síntese do estudo da natureza e do ser interior (Droste, 2004: 65). Johannes Itten considerava que o princípio primordial da educação da Bauhaus era o desenvolvimento do indivíduo criativo em harmonia com ele próprio e com o mundo. Adepto da seita masdeísta,¹³ praticava a reflexão e a meditação, enfatizava a observação da natureza, dos materiais e das leis básicas da harmonia estética – “A teoria da forma de Itten partia de formas elementares geométricas, círculos, quadrados e triângulos, conferindo a cada uma delas um determinado caráter. O círculo era assim ‘fluente’ e ‘central’; o quadrado, ‘calmo’; e o triângulo, ‘diagonal’” (Droste, 2004: 28).

Na primeira versão do curso preliminar, estudado por Itten sobre bases essencialmente pedagógicas, dava-se grande importância ao exame de obras de arte antigas segundo os métodos analíticos da “visibilidade pura”: mais um indício que a Bauhaus tinha origens mais nas teorias contemporâneas da arte que numa determinada corrente figurativa. Essas análises tinham em vista, pôr a claro a estrutura interna da forma e investigar o seu processo genético; mas também desenvolver no aluno a capacidade de entender através de que processos uma dada matéria pode evoluir em forma (Argan, 1990:39).

Objetivando tanto o reconhecimento (consciência) quanto a avaliação precisa dos meios de expressão individuais, Itten incluía o estudo da natureza não como complexo de noções, mas como realidade em desenvolvimento, mutável e transcorrente com o ritmo contínuo do espaço-tempo (idem).

O ensino formal articulava-se naqueles que eram considerados os três estágios geradores da forma: a observação (estudo particularizado da realidade, teoria dos materiais); a representação (teoria das projeções, técnica da construção, desenho e modelos para todo o tipo de construções); a composição (teoria do espaço, teoria da cor, teoria da composição) (Argan, 1990: 33).

¹² Helena Petrovna Blavatsky (1831-1891), ativista, escritora, ocultista russa, fundadora da Sociedade Teosófica. Considerada sua maior obra literária, *A doutrina secreta*, dedica-se aos estudos da cosmogênese (relativos à evolução do universo) e da antropogênese (descrição da evolução humana). Dados extraídos de sua obra intitulada *Ísis sem véu*, publicada pela Editora Pensamento-Cultrix Ltda., de São Paulo, sem identificação do ano.

¹³ Antigo sistema religioso-filosófico naturalista dualista: duas divindades (Ormuz-Mazda e Arimã) representavam o “bem” e o “mal”, inerentes a todos os elementos do universo. Zoroastro ou Zaratustra (Pérsia, século VI a.C.) parece ter sido um reformador do masdeísmo ou mazdeísmo e quem estabeleceu os pressupostos do sistema e fixou seus fundamentos (até então transmitidos oralmente) no Avesta, conjunto de livros sagrados da religião.

Nos dois primeiros anos da Bauhaus, Walter Gropius, Johannes Itten e Gertrud Grunow defendiam em termos formais um “contraponto”¹⁴ das belas-artes”, aplicado também à arquitetura – uma espécie de sistema supraindividualista para coordenação do mundo tonal, pelo uso de formas elementares e cores primárias; uma proposta normativa; linguagem que criaria base comum para artistas e artesãos, “em cujo ritmo cada um dos indivíduos deveria encontrar sua própria identidade e seu espaço, entrando em contato com a totalidade cósmica” (Droste, 2004: 50).

Paul Klee havia assistido às aulas de Itten e, como ele, foi influenciado pelo ensaio de Kandinsky (1996) *Do espiritual na arte*. De maneira semelhante aos colegas, trabalhava em suas aulas o estudo de cores e formas elementares (que em conjunto deveriam estimular o sentido pela organização dos espaços, abrindo a visão para infinitas possibilidades de composição mediante proporção, rotação, reflexões, etc.). Isso demandava o estudo da natureza, experiência fundamental que, transferida para o trabalho do aluno, revelaria, segundo Klee, o nível de seu diálogo com os objetos naturais “Ele passa da natureza para uma concepção do mundo e está então apto para criar livremente formas abstratas” (Droste, 2004:65). Em seu ensaio de 1923, *Caminhos do estudo da natureza (Wege dês Naturstudiums)*, Klee ilustrou sua visão de unidade cósmica (a relação entre o artista, o objeto e o mundo exterior) com determinado diagrama, seguido deste comentário:

Todos os caminhos convergem para o olho e, convertidos em forma em seu ponto de união, conduzem à síntese de visão exterior e olhar interior. A partir do ponto de união, formam-se entidades manuais totalmente diferentes da imagem óptica de um objeto, mas que do ponto de vista de totalidade não o contradizem (Droste, 2004: 63).

Para Klee como para Kandinsky a arte era uma operação estética, e a operação estética, comunicação intersubjetiva com clara função formativa ou educativa – conceito de educação estética como educação para a liberdade (Argan: 2006: 321).

¹⁴ Contraponto que existia nas artes góticas, grega, egípcia e indiana, provado pelo uso de quadratura e triangulação, segundo as quais os desenhos derivavam das dimensões básicas do triângulo e do quadrado. Assim como para a composição espacial, podiam ser encontradas leis regulares para criações musicais.

O objetivo não era representar e sim visualizar algo, antes de se visualizar algo - a estrutura da forma não pode ser senão o processo de formar-se (*gestaltung*).

Wassily Kandinsky buscou ligar diretamente a matéria visual da arte à vida interior do homem, considerando essencial a relação harmônica entre os meios pictóricos e os anseios emocionais e espirituais do artista, mais do que a abstração (Lynton, 2000:33). Sua doutrina da “necessidade espiritual” reforçou a arte não figurativa.

Três necessidades místicas constituem essa Necessidade Interior: [1] Cada artista, como criador, deve exprimir o que é próprio de sua pessoa. (Elemento da personalidade.) [2] Cada artista, como filho de sua época, deve exprimir o que é próprio de sua época. (Elemento de estilo em seu valor interior, composto da linguagem da época e da linguagem do povo, enquanto ele existir como nação.) [3] Cada artista, como servidor da Arte, deve exprimir o que, em geral, é próprio da arte. (Elemento de arte puro e eterno que se encontra em todos os seres humanos, em todos os povos, e em todos os tempos, que aparece na obra de todos os artistas, de todas as nações e de todas as épocas, e não obedece, enquanto elemento essencial da arte, a nenhuma lei de espaço nem de tempo.) (Kandinsky, 1996: 83-84).

Sua formação russa e ortodoxa levou-o a interessar-se pelo oculto e pela teosofia, a música teve papel importante, fomentando sua análise teórica e sua busca de uma expressão direta (Lynton, 2000: 31), assim como algumas ideias de Wilhelm Worringer (como já comentado, a respeito da passagem de Kandinsky para a abstração). Sob a influência do primitivismo russo e bávaro, e seguindo o fauvismo,¹⁵ Kandinsky reduziu o naturalismo e intensificou o poder expressivo em suas produções utilizando manchas de cor, cores brilhantes, pinceladas intensas e técnicas improvisadas a fim de obter resultados imediatos, fatores considerados forças expressivas suficientes para comunicar diretamente ao espectador o significado da obra – “O espectador tem que explorar e reconhecer seu caminho para penetrar na composição, em vez de simplesmente ler” (Lynton, 2000: 31).

Sua busca de relação direta da matéria visual com a vida interior do homem consignava a arte ao mundo do espírito - “Em vez de reforçar os falsos valores de

¹⁵ Henri Matisse, André Derain, Maurice Vlaminck e outros poucos artistas desenvolveram entre 1904 e 1907 um estilo de pintura conhecido como fauvismo. A liberdade de expressão caracterizou as produções artísticas de cores puras e intensas, e de desenhos e perspectivas exagerados.

uma sociedade materialista, a arte assim usada ajudaria as pessoas a reconhecerem seus próprios mundos espirituais” (Lynton, 2000: 33) – crítica à ênfase no progresso material. Segundo Rickey, a arte de Kandinsky tinha natureza poética (ele era um romântico), era repleta de espiritualidade e simbolismo (não rejeitava indícios de figuração) e foi “como uma profecia ou, pelo menos, como um protótipo para o expressionismo abstrato”, extremo oposto do construtivismo (Rickey, 2002: 45).

A consideração das subjetividades, a ênfase dada às discussões de caráter ideológico nas oficinas, em detrimento do ensino prático, o ensino da pintura e escultura livres, as análises de cor e forma, consideradas um tanto metafísicas, foram condenados na Rússia. Membro do Instituto de Arte e Cultura – INChUK, Kandinsky organizou o programa das novas escolas que surgiram na Rússia revolucionária para a formação de artistas projetistas. O programa era um amálgama, sobretudo das ideias de seu livro sobre o suprematismo e sobre os conceitos incipientes do construtivismo, conhecidos como a “cultura dos materiais”. O programa proposto foi reorganizado com sua saída, eliminada qualquer menção artística, e orientado para as técnicas de produção. Posteriormente o programa de Kandinsky serviria de protótipo para partes do curso da Bauhaus (Scharf, 2000: 120). O método utilizado pelo artista em seu trabalho refletiu-se em seu ensino.

Exponho por que o homem deve proceder de maneira rigorosamente analítica (como os cientistas), por que é importante começar pelo universal (grande forma) para avançar progressivamente do maior ao mais ínfimo detalhe (...) É impossível uma construção rigorosa sem uma análise precisa (Kandinsky, 1996: 218).

De acordo com a nova espiritualidade (juízo novo) de Kandinsky, a matéria era portadora de força interior, e sua própria expressão, a forma, só seria importante e significativa sob esse aspecto – “Pelo conteúdo, a forma é essencial” (Kandinsky, 1996: 29). Para alcançar o conteúdo, “o fundo humano do problema”, Kandinsky considerava importante ter visão mais ampla, conhecer “todos” os fenômenos (mudanças temporais, do ambiente, condições socioeconômicas); essa seria, para o artista, a solução de problemas do século 20 como especialização, fracionamento e alienação da arte (separada dos domínios do espiritual e sem contato com a vida), bem como a repartição e especialização da ciência.

Com base em análise e síntese (matéria externa mais interna), a arte abstrata deveria estar em harmonia com o futuro (função do “espírito da época”), sua expressão deveria ser clara, concisa e simples. Quanto à exclusão do ornamento, Kandinsky atribuiu o fato menos a sua inutilidade e mais ao fato de reduzir a expressão do objeto – “uma forma simples atualmente é mais expressiva” (Kandinsky, 1996: 59).

Clareza e concisão eram os elementos puros de todas as artes e as propriedades características da arte abstrata: a desmaterialização¹⁶ na consideração das tensões, da superação das forças da gravidade, forças concêntricas (justaposições) e excêntricas (afastamentos) de valor igual nas composições. O conteúdo se deveria relacionar com a finalidade, e a matéria exterior possibilitar a vivência/experiência do interior; a forma seria o meio.

Em que bases encontrar a soma do efeito externo ou interno? (...) Uma solução puramente formal é possível? Em que condições? As leis da forma são eternas? Como a forma muda?

(...)

O que é “certo” hoje será “errado” amanhã. Donde um valor contestável da forma, mas tudo é “certo” do ponto de vista abstrato. Aqui, a fórmula apenas não basta. Os conhecimentos teóricos servem de base. Finalidade de nosso trabalho: conhecimento dos elementos, que levam no fim das contas à composição (Kandinsky, 1996: 41).

O livro de Kandinsky (1996) *Curso da Bauhaus* trata dos elementos fundamentais da pintura, cor e forma, e da teoria e síntese das artes, suas aplicações e seu controle experimental, e se inicia com a apresentação do resumo do programa de ensino do curso preparatório da Bauhaus, aplicado em vários semestres, a partir de 1925. As aulas de Kandinsky constituíam-se de conferências, exercícios práticos e análise, cujo objetivo era tratar da concepção das formas e de sua “evolução” (a partir de produções do século 19 até aquele momento), e em particular da separação “dos elementos da arte e da natureza da realidade, de sua aproximação por meio da ciência; comparação das diferentes disciplinas: de todas as artes, da arte da ciência, da filosofia, da técnica, etc.” (Kandinsky, 1996: 2).

¹⁶ “Tendência a uma desmaterialização, abolição da gravidade, desejo de afastar do terrestre, descoberta do universo, astrologia, transição do reinado dos peixes para a era de Aquário. O sentido da aproximação do grande período que principia” (Kandinsky, 1996: 162).

O estudo da forma de Kandinsky considerou o valor pictórico das cores, classificadas como primárias, secundárias e terciárias, suas características físicas, químicas, fisiológicas e psicológicas; associou-as a elementos gráficos, ponto, linha, plano, espaço. Dos alunos exigiam-se tanto iniciativa pessoal na definição de propostas de desenvolvimento para os exercícios de composição quanto pensamento lógico, “consequência lógica da análise e da construção” – “A base de todo ensino é o ordenamento. A análise dos fenômenos complexos para descobrir os elementos originais. Do mesmo modo, o ordenamento da composição” (idem). Seu ensino do desenho analítico tinha como meta o desenvolvimento de “percepção do abstrato”, uma visão imediata, rápida e clara da forma essencial e sua representação exata, que eliminasse aspectos secundários (idem), e exigia a utilização de materiais apropriados para o desenho (linear e despojado) e a utilização das leis do equilíbrio, construções paralelas e grandes contrastes. Algumas questões em torno da forma eram levantadas por Kandinsky em suas aulas – “Uma solução puramente formal é possível? Por que seria ela condicionada? Se sua solução fosse possível, seria definitiva? Qual a força que nos leva a propagar a forma simples? Por que preferimos as formas simples?” (Kandinsky, 1996: 175).

A busca de harmonia orgânica com a paisagem se daria, segundo Kandinsky, pela necessidade do contato vivo do homem com a natureza (e com o cosmo, no fim das contas), relação perdida pelos europeus (Kandinsky, 1996: 179) em decorrência da transição que “após o impasse do século XIX, nos conduz à grande síntese” (Kandinsky, 1996: 177).

A forma essencial de Kandinsky, “matéria como portadora de uma força interior e sua expressão”, expressão de conteúdo, aproxima-se da noção de “expressão visível”, de essencialidade (algo por trás da matéria e da técnica que ajudam sempre a dar forma) que Gropius menciona na argumentação em defesa da proposta de uma nova configuração do meio material (construção da realidade):

Segundo essas provas da pureza básica do novo movimento arquitetônico, ninguém que examine suas fontes pode afirmar que ele seja uma ebriedade técnica sem qualquer tradição, que destrua cegamente todos os laços nacionais e termine em fanática adoração materialista. As leis, que devem pôr fim à arbitrariedade do indivíduo, foram conquistadas por meio de pesquisa profunda no campo social, técnico e artístico. *Sou da opinião de que nossa concepção das tarefas da nova*

arquitetura nunca ataca o conceito da tradição, pois o respeito à tradição não significa o prazer da agradável ou cômoda ocupação, estético-formalista, com formas artísticas passadas, mas foi e é sempre luta pelo essencial, portanto por aquilo que está por trás da matéria e da técnica e que com sua ajuda procura sempre a expressão visível (Gropius, 1997: 108).

Esses argumentos de Gropius – que negam o afastamento da tradição técnica do fazer e o perigo de materialismo exacerbado -, não por acaso, mais uma vez se aproximam das ideias de Kandinsky:

Não cometamos o erro habitual de rejeitar tudo o que é superado; façamos a seleção, conservemos os valores sadios do passado para desenvolvê-los e enriquecê-los, associando-os ao presente! Logo, não recusemos totalmente uma concepção materialista, mas integrando o interior, façamos um só todo do exterior e do interior (Kandinsky, 1996: 162).

Kandinsky relacionava a utilidade prática/função à “vida interna e externa” do homem – “o aspecto externo do objeto e o efeito de sua forma interna agirão juntos sobre a consciência do homem” (idem). Portanto, tanto o conteúdo (finalidade interna e externa) quanto a percepção da forma¹⁷ (meio que exprime essa finalidade) “demonstram que a forma não nos pode ser indiferente. O axioma parece ser: utilidade máxima igual a forma ideal” (...) “Função e forma, bases da concepção da Bauhaus, coincidem” (Kandinsky, 1996: 165).

A teoria da matéria é confrontada, no programa da Bauhaus, com a teoria da forma: o seu corolário comum é o *standard*, o produto da média pela média. Economicamente, isto consiste em conseguir um máximo de qualidade com um mínimo de custos; socialmente a sua difusão nivela as diferenças exteriores, de hábitos e de costumes, entre as diferentes classes, ou seja, deixando imutáveis as necessárias diferenças de função, anula as diferenças de grau entre as componentes da comunidade (Argan, 1990:38).

:

Gropius afirmou seu compromisso social, objetivando o desenvolvimento de modelos-padrão (resultado de um processo evolutivo histórico em que necessidades pessoais e transformações sociais convergiram) adequados a um mundo civilizado e coletivo. Formas em comum, linguagem visual em comum, um denominador deveria substituir conceitos individualistas, como “gosto” e “sentimento”, por conceitos de valor objetivo. Fundamentos científicos deveriam

¹⁷ “Como os problemas da forma fazem parte das funções psicológicas, devemos levá-los em conta. De que maneira?” (Kandinsky, 1996: 173).

ser considerados no processo de configuração de fatos biológicos, tanto físicos como psicológicos, e expressariam a experiência suprapessoal em lugar da interpretação arbitrária e subjetiva.

Se o *design* deve ser uma linguagem visual específica para a transmissão de sensações inconscientes, o conhecimento dos fatos objetivos no terreno da escala, forma e cor, assim como o domínio da gramática da composição, constitui seus pressupostos indispensáveis. Só então pode o artista levar a sua mensagem à expressão por meios manifestos, que unem mais as pessoas do que palavras. Quanto mais essa linguagem se espalhar, tanto melhor será compreendida a obra de arte. A arte surge da graça da súbita ideia pessoal. Ela não é ensinável. O ensinável consiste em demonstrar a influência que luz, espaço, proporção, forma e cor exercem sobre a psique humana; expressões vagas como “a atmosfera de uma construção” ou “a comodidade de uma sala” deveriam ser especificadas (Gropius, 1997: 50)

A didática do curso básico na direção de Itten, experimental e formativa, foi modificada com sua saída, em 1923, e o ingresso de Moholy-Nagy e Josef Albers.

Em seu discurso por ocasião da Semana Bauhaus em 1923, Gropius anunciou nova unidade constituída pela “arte e tecnologia”, tendo como seu colaborador mais representativo László Moholy-Nagy, integrado ao mundo da tecnologia e com ele comprometido (Wingler, 1984: 5). Nagy e Albers, cuja postura era mais realista, objetivando o desenvolvimento de protótipos para a indústria e o aprofundamento tecnológico, enfatizaram a construção da obra em detrimento do indivíduo, o conhecimento de instrumentos e trabalho e a exploração rigorosa, racional e econômica de novos materiais. Ambos desenharam nova tendência, outro perfil de atuação, caracterizando a “fase mais nitidamente ‘construtiva’ da Bauhaus” (Argan, 1990:41). A discussão centrou-se nos conceitos de tipo e função, definindo orientação teórica que aparentemente oferecia solo mais estável: a ordem lógica, técnica.

Os corolários desta posição construtivista são facilmente verificáveis nos vários ramos de atividade da Bauhaus e no fato de abarcar todos os atos da existência em que haja um interesse “visual”. Sendo toda a constituição da realidade em imagem, com rigor, o produto de uma atividade artística mais ou menos consciente e organizada, deduz-se daí que o mundo só conseguirá a sua verdadeira “forma”, adequada à situação atual da humanidade, quando todos os processos formativos tiverem sido levados ao mesmo grau de consciência e organização; isto é quando tiver sido eliminada a sobrevivência dos processos empíricos a que estamos habituados e que repetimos por inércia (Argan, 1990: 42).

Josef Albers em suas aulas incentivou o manuseio criativo, racional, econômico e estrutural do material e o conhecimento de suas capacidades internas e potencialidades práticas, valorizando a neutralidade, “impessoalidade”, do aspecto externo (da matéria, superfície) em detrimento de interferências de representações pictóricas. Seus exercícios formais procuravam demonstrar que superfície, volume e demais categorias habituais da forma poderiam assumir diferentes valores, segundo determinações exclusivamente de ordem (vontade) construtiva, já que desatrelados de referências de realidade externa objetiva e “certa” (o que era impossível). A construção/forma, já não mais obrigada a representar, era para Albers e outros contemporâneos seus, como visto ao longo do trabalho, um processo; era a construção do espaço, hipotético e conjectural, uma série de infinitas possibilidades (Argan, 1990: 41-42).

A reprodução em série torna-se então o processo intrínseco da ideação formal, e a máquina o meio mais direto de expressão do artista; e sob este ponto de vista, o problema da arquitetura já não se coloca ao nível do particularismo dos edifícios, mas sim ao de um sistema produtivo que vai desde a pré-fabricação até o urbanismo (idem).

Moholy-Nagy ousou ângulos e espaços inusitados e empenhou-se em experimentações que se caracterizaram pelo estabelecimento de relações invisíveis, espaciais, influenciado pela teoria da relatividade, o que exigia outro tipo de inteligência visual para a compreensão dos objetos produzidos. Seu interesse por questões relativas à transparência, reflexão/refração dos materiais em função da luz e aos efeitos produzidos refletiu-se na prática na produção de difusores de luz, projetados não como objetos ornamentais que incidentalmente iluminariam algum ambiente, mas a ele intrinsecamente relacionados, deveria ser pura funcionalidade solucionando objetivamente o problema de iluminação do ambiente – entre o objeto e o ambiente havia um espaço luminoso a construir (Argan, 1990: 44).

Na direção da oficina de metal da Bauhaus, Nagy eliminou metais preciosos e inseriu outros, adequados à produção industrial, como o aço cromado, o alumínio, o níquel, bem como o vidro, incentivou a combinação de materiais originais com outros, como a alpaca. Nas oficinas eram produzidos difusores de luz em formas variadas (concha, globo, cilindros concêntricos), mas com uma função comum: uniformizar a luminosidade do ambiente, e, para isso, paredes,

tetos e móveis deveriam ter “função iluminante”, atribuída pelos difusores, integrando assim o ambiente “moderno”, unificado pela relação luz/espço (idem). Trabalhando com linguagens variadas, Moholy-Nagy estabeleceu diálogo entre diferentes produções relativas à arquitetura, fotografia, pintura, escultura, ao desenho, design, teatro, combinando signos verbais e não verbais, com o objetivo de obter um princípio unificador que organizasse, ordenasse de maneira lógica, gráfica e tematicamente, a mensagem, permitindo leitura multidirecional.

A relação com a indústria foi reforçada por Hannes Meyer, que assumiu a direção da Bauhaus em 1928 fundamentando o ensino do design em bases científicas e imprimindo currículo de caráter “funcionalista técnico-produtivista” (distante do técnico-formalista de Gropius) baseado na valorização do materialismo, no posicionamento anti-estético, e comprometido com o coletivo, com a sociedade de massa, Meyer procurou responder ao que ele considerava necessidades básicas de grandes camadas da população, ao mesmo tempo em que procurou sistematizar conhecimentos científicos e sociais integrando-os aos ateliers da Bauhaus, cujas atividades deixaram de se fundamentar nos princípios de cores primárias e formas elementares e passaram a enfatizar questões de utilidade, preço e o grupo social.

Em todo desenho correto do ponto de vista das necessidades vitais reconhecemos a forma organizadora da existência. Todo desenho correto e realizado de uma forma autêntica constitui assim o reflexo da sociedade atual.

Construir e desenhar é para nós, uma mesma coisa; constituem um processo social. Nesta sentido, a Bauhaus de Dessau como “escola superior de desenho” não é um fenômeno artístico, sim social¹⁸ (Meyer apud Selle, 1973:123-124)

Meyer entendia a construção como um processo técnico, não estético – “construir é apenas organização: social, técnica, econômica, organização psíquica”¹⁹ e alinhava o designer ao engenheiro e ao construtor, distante do artista designer do passado (Droste, 2004: 190). Construções/objetos deveriam ser resultados necessários, corretos e neutros da fórmula ‘função e economia’, modelos-padrão com validade universal, produzidos em massa para maior alcance

¹⁸ Texto de Hannes Meyer de 1929: Bauhaus und gesellschaft, Teufen, 1965: 98 e ss, citado em espanhol por Selle, 1973: 123-24.

¹⁹ Afirmativa de Meyer: Bauen. em Bauhaus 2.1928. n° 4, p. 12 seg. citado por Droste, 2004: 190, nota 117)

de consumo, exigências semelhantes aos princípios de produção (1925) de Walter Gropius.

Embora Meyer afirmasse que a atividade do designer era socialmente condicionada – a sociedade determinaria as competências (Selle, 1973: 123) –, ele próprio reage contra os valores sociais vigentes na Alemanha naquele momento, defendendo ideais socialistas, cooperação, standardização, equilíbrio harmonioso do indivíduo e da sociedade. Suas ideias marxistas tiveram ampla repercussão na Bauhaus e incomodaram agentes da direita alemã; seus ideais serviriam de justificativa para sua posterior demissão.

À Bauhaus restariam apenas mais três anos de vida, dirigida pelo arquiteto alemão Ludwig Mies van der Rohe, que intencionou “despolitizar” a escola. Seu posicionamento tendeu a determinado elitismo, distanciando-se de preocupações mais amplas, como as sociais. Mies enfatizou a formação em arquitetura, resgatou o ensino da arte e desobrigou parte dos alunos de participar do curso básico. Segundo Tomás Maldonado (2006: 70) esse período foi escasso em relação às produções teóricas e práticas.

Chegou ao fim também o movimento De Stijl; o ideal neoplástico de um mundo de harmonia universal dissolveu-se inicialmente pelas controvérsias internas, como a polêmica formal entre Van Doesburg e Mondrian, e em seguida por questões culturais e produtivas externas ao movimento. O ideal abstracionista do começo do século 20 retornou a seu ponto de partida, sua origem no domínio da pintura abstrata pela qual ficou limitado; a preocupação com uma ordem universal, contudo, continuou sendo mantida, por Van Doesburg, como pode ser observado no último *Manifest sur l'Art Concret*, de 1930 – “Se os meios de expressão estão liberados de toda a particularidade, estão em harmonia com o fim último da arte, que é realizar uma linguagem universal” (Frampton, 2000: 112).

As preocupações e iniciativas de Gropius e Meyer foram estratégias de revolução cultural que se consolidaram, mas com atraso, a primeira quando o capitalismo alemão já havia adotado uma estratégia alinhada ao programa produtivo (racionalização e tipificação) de Henry Ford, a segunda quando os soviéticos já haviam deflagrado a revolução (Maldonado: 2006: 69-70) – “quando a arquitetura soviética está prestes a assumir a liderança da arquitetura mundial, a burocracia do partido conquista a supremacia (...) e consegue obter a condenação política da arte da revolução” (Argan, 2006: 284).

Propiciar e melhorar a qualidade de vida por meio da construção (reformulação) do ambiente humano movia as vanguardas artísticas na resolução de situações problemáticas, tratadas pela via estética, especificamente por um processo de abstração. Esse processo exigia da forma (expressão visível resultado de matéria conformada) sua própria transcendência, a superação de sua materialidade em nome de compromissos “mais nobres e universais”. A proposta de ordenamento racional de vida e mundo se constituiu em linguagem formal que eliminava tudo o que fosse desnecessário à forma para que ela expressasse essa ordem.

Como é sabido, porém, problemas sociais nas primeiras décadas do século 20 não foram solucionados via a estética e a forma, e diversas produções materiais não responderam aos problemas que pretendiam resolver. As formas uniformizadas, padronizadas, simples, regulares, neutras, estáveis, consideradas familiares e universais, foram posteriormente condenadas, e seus criadores, adjetivados, em tom acusatório, de “formalistas”. É, no entanto, necessário pontuar que os construtores modernos tinham em mente o funcionamento dessas formas em circunstâncias diversas (dependendo da cor e localização no espaço), desvinculadas de significado conceitual originário (noção pré-construída), considerando mais relevantes o dinamismo perceptivo, a forma captada em sua formação – premissa que implica a consideração do sujeito, mesmo que em alguns casos apenas no que diz respeito a sua fisiologia, do sistema perceptivo ou nervoso, por exemplo, sem considerar outras dimensões, como a cultural.

Os contextos em que se deu a produção dos discursos e formas abordados neste capítulo propiciaram experimentações e produções formais que tenderam a determinada transcendentalidade, assim como outras que procuraram atender a condições mais concretas, exigência, tanto capitalista como comunista. As tensões geradas nos planos econômico e político desses contextos, por sua vez, ocasionaram a ampliação de discussões, de agentes envolvidos com a configuração formal, a partir de considerações sobre métodos e sobre o entendimento da forma como fruto de escolhas não mais individuais, mas relacionadas ao processo produtivo, e o estabelecimento de parâmetros considerados “ideais” para forjar a forma “ideal”, prática e funcional, assunto abordado no próximo capítulo.