



Ateliê

ARTE, EXPERIÊNCIA & ENSINO

POR MANUELA SIEBERT

*Revista realizada para a disciplina "Sobre ser artista professor" ministrada pela
Profª Drª Jocielle Lampert em 2016/2*



*Revista realizada para a disciplina "Sobre ser artista professor" ministrada pela
Profª Drª Jocielle Lampert em 2016/2*

Ateliê

ARTE, EXPERIÊNCIA & ENSINO

POR MANUELA SIEBERT

Na capa: Josef Albers em uma de suas aulas sobre cores no Black Mountain College, verão de 1944.
Foto de Josef Breitenbach. Cortesia de Breitenbach Trust, New York, e da fundação Josef and Anni Albers.



PROGRAMA
PÓS-GRADUAÇÃO
ARTES VISUAIS
CENTRO UDESC



SUMÁRIO

EDITORIAL ————— **7.**

ARTIGO ————— **9.**

A importância do ateliê para a graduação em artes.
Uma análise comparativa entre os ateliês da UDESC e da Algoma University, Canadá.

PROJETO ALBERS ————— **14.**

EXPERIÊNCIA E PRÁTICA NA POÉTICA ARTÍSTICA:
Relações entre Josef Albers, John Dewey e as vivências no Ateliê de
Pintura Apotheke

TRADUÇÃO ————— **18.**

EDUCAÇÃO E VORKURS (Education and Vorkurs), de Miette Bretschneider.

DESAFIO ————— **27.**

Frida Kahlo, Hélio Oiticica e a arte como experiência



ARTE
COMO EXPERIÊNCIA

JOHN DEWEY

martins
Martins Fontes

EDITORIAL

O ateliê é o foco desta revista que pretende explorar esse espaço como lugar do fazer prático e teórico, e da experiência. Um lugar de ensino e aprendizagem, de trocas e reflexões. A ideia de explorar o ateliê veio da necessidade de discutir e pensar sobre esse espaço/lugar como parte de grande importância para o ensino das artes visuais tanto na graduação quanto na escola. A partir disso a revista conta com um artigo que discute as formas de ocupação e uso do ateliê na graduação de artes comparando os ateliês de duas universidades, a Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) e a Algoma University, em Sault Saint Marie, Canadá. A revista ainda traz o Projeto Albers, desenvolvido no Estúdio de Pintura Apotheke, que nada mais é do que uma reflexão sobre os exercícios práticos estudados em ateliê. Uma tradução sobre o curso preliminar da Bauhaus, o Vorkurs, o qual nos dá dimensão da importância do ateliê, da vivência, da prática e da experiência para o ensino de artes, e Um desafio proposto na disciplina Sobre ser artista professor, que também traz uma reflexão sobre a experiência e suas reverberações na arte.

A IMPORTÂNCIA DO ATELIÊ PARA O ENSINO NA GRADUAÇÃO EM ARTES

POR MANUELA SIEBERT

RESUMO

Este artigo reflete sobre a importância e a necessidade do ateliê para os alunos de graduação em Artes, abordando algumas questões sobre idéia e técnica e experiência em John Dewey. Trata-se de uma análise comparativa sobre a forma como os ateliers funcionam nos cursos de Artes de duas diferentes universidades, uma delas a universidade na qual realizei minha graduação entre os anos de 2012 e 2015 e na qual faço mestrado atualmente, a Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), e a outra uma universidade Canadense na qual realizei um intercâmbio em 2014, a Algoma University na cidade de Sault Saint Marie, Ontário. Busquei refletir sobre como os ateliers se diferem tanto com relação aos espaços físicos como em sua forma de operação e como isso reflete na prática e na experimentação dos alunos.

palavras chave: ateliê - UDESC - Algoma University - John Dewey - experiência

ABSTRACT

This article reflects about the importance and necessity of the studio for the arts' graduation students, approaching some questions about idea and technique and experience in John Dewey. This is a comparative analysis about how the studios of arts' graduation courses of two different universities works, one of them is the Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) where I graduated between 2012 and 2015, and where I am currently doing my masters degree. The other one is a Canadian University where I did an exchange in 2014, the Algoma University, in Sault Saint Marie, Ontário. I reflected about how the ateliers are differ from each other in their work spaces and their form of operation, and how this characteristics reflects in the practice and the experimentation of the students.

keywords: atelier - UDESC - Algoma University - John Dewey - experience

O ateliê que gostaríamos de ter, e aquele que temos

Um espaço de trocas e experimentações, local aonde o estudante de artes pode colocar em prática as técnicas e processos que estuda ao longo da graduação. Um ambiente próprio para o estudo, e estruturado para o trabalho. Pensado para possibilitar as práticas artísticas, e o desenvolvimento de técnicas e procedimentos variados. Equipado materiais e ferramentas que possam ser úteis para o processo de confecção de um trabalho, oferecendo as condições necessárias para a prática de diferentes linguagens.

Um ateliê "aberto", entende-se por aberto um espaço físico disponível para o uso de todos que precisam e desejam utilizar o espaço para a sua prática artística e pra desenvolverem seus estudos. Esse seria um ateliê muito bem vindo à graduação em artes, propiciaria aos estudantes uma boa condição de trabalho prático e de

estudos em grupo, de troca de experiências e de uma possibilidade de desenvolver seus processos artísticos de forma satisfatória com relação ao ambiente de trabalho. Porém na prática, existem diversas barreiras que impedem que esse ateliê possa existir e ser sustentado nessas condições na Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). São barreiras burocráticas, políticas, orçamentárias, falta de infra-estrutura e recursos, de materiais e de espaços adequados para que esses ateliers possam existir nas condições satisfatórias para a prática artística e docente nesses locais.

Ao longo da graduação em artes visuais, falo sobre UDESC em particular, constantemente nos deparamos com ateliês fechados por falta de técnicos e monitores, poucas opções de trabalho, em alguns casos: nenhum material disponível. Torna-se difícil para um estudante trabalhar ou estudar em um local pouco planejado para ser utilizado como ateliê. Os ateliers, dessa universidade em particular, não tiveram seus espaços pensados para tal finalidade quando foram projetados, e isso é bastante claro quando observamos sua infra-estrutura. No geral os ateliers não contam com uma boa climatização, ou circulação de ar adequada para trabalhar com químicos e tintas, alguns são de difícil acesso para o transporte de materiais, são exemplos: o ateliê de pintura, localizado no piso superior do prédio de Artes Visuais, e o laboratório de fotografia o qual fica afastado do prédio de artes visuais e conta com estrutura bastante precária.

Claro que devemos considerar os espaços que temos, que não são poucos, e a partir disso precisamos tentar melhorar o que está insatisfatório em cada uma deles. Na UDESC contamos com pelo menos 4 grandes espaços de trabalho aonde funcionam os ateliês: de pintura, de gravura e marcenaria, de escultura, e de cerâmica; que podem e devem ser melhor ocupados tanto pelos alunos e professores, como pela comunidade.

Os ateliers da Algoma University

Existe sem dúvida um grande contraste entre os ateliês da UDESC e os que pude conhecer durante o

intercâmbio na Algoma. Obviamente que os recursos da Algoma são maiores, considerando que se trata de uma universidade particular, porém as diferenças entre as formas com que os ateliês funcionam vão além dos fatores: estrutura, ferramentas e materiais. O contraste diz respeito também à forma com que esses ambientes são explorados pelos alunos e professores, e por estudantes dos outros cursos oferecidos na universidade.

O curso de artes da Algoma contava com 2 ateliers na época em que realizei meu intercâmbio, o que era suficiente tendo em vista que a quantidade de estudantes era consideravelmente menor do que temos na UDESC hoje. Mesmo com espaço suficiente a universidade investiu no ano de 2015 na construção de um novo prédio de Artes, e atualmente o curso conta com vários espaços de trabalho e de exposição. Apesar de apenas 2 espaços nas antigas instalações, os mesmos contavam com muitos materiais disponíveis para o uso dos estudantes, vários tipos de ferramentas, além de uma ótima estrutura para trabalhar com químicos e que também facilitava a limpeza dos materiais e do local de trabalho.

Os ateliês ficavam abertos todos os dias da semana (inclusive aos sábados, domingos e feriados), nos períodos da manhã, tarde e noite. Qualquer estudante da universidade tinha acesso aos ateliês quando os monitores estavam presentes, e os estudantes de Artes tinha acesso livre aos ateliês mesmo quando os monitores ou professores não estavam no local. As portas contavam com sistemas de controle por cartão magnético, e cada estudante tinha o seu cartão para abrir as portas dos ateliês e salas de aula, dessa forma a universidade tinha controle sobre o uso dos espaços. O sistema era bastante seguro e prático para os estudantes, que podiam utilizar o ateliê nos seus horários livres, se beneficiando do espaço, da estrutura e dos materiais do local para a produção dos seus trabalhos.

Muitos estudantes levavam seus próprios materiais para a produção de trabalhos pessoais, ou seja, trabalhos que não estavam nos planos das disciplinas, aproveitando assim o espaço e a estrutura dos ateliês. Já para a realização dos trabalhos solicitados pelos

professores, a maioria dos materiais ficava disponível para o uso de todos os estudantes. Materiais como: tintas à óleo e acrílicas, solventes, diluentes, pincéis, paletas, madeiras para confecção de bastidores, materiais de limpeza, diversos materiais de desenho, papéis, tintas de gravura, prensas, entre outros; ficavam disponíveis nos ateliês para o uso de todos, e os estudantes utilizavam tais materiais de forma consciente (sem abusos ou desperdícios) tendo em vista que os materiais eram para o uso comum.

Contraste nas formas de utilização dos ateliês

Na Algoma university, como dito anteriormente, os ateliês são abertos aos estudantes de Artes e também para os demais estudantes da universidade, o que não acontece na UDESC, aonde os ateliês são bastante restritos inclusive para os alunos de Artes Visuais. Uma outra diferença pode ser vista pela forma como os ateliês são pensados e utilizados pelos próprios professores. Os ateliês da Algoma são totalmente interdisciplinares, os alunos e professores exploram os ambientes para a prática de diversas técnicas, ou seja, o ateliê utilizado para as aulas de desenho é também espaço para a prática de pintura, gravura, ou escultura. O ateliê de gravura, leva esse nome somente pela presença da prensa e dos materiais de gravura que lá ficam guardados, porém é utilizado para a prática de pintura, de desenho, e conta com impressoras e computadores para trabalhos com desenho digital e fotografia, entre outros.

Essa prática faz com que os estudantes fiquem mais tempo trabalhando juntos, existindo uma maior troca e maior convivência entre eles, pois mesmo trabalhando em diferentes técnicas, eles podem dividir o mesmo espaço de trabalho. Por diversas vezes durante o intercâmbio pude trabalhar nessas condições, combinava com alguns amigos de irmos para o ateliê estudar e fazer os trabalhos das disciplinas. No ateliê, cada um trabalhava em algo diferente, alguns precisavam terminar uma pintura, outros precisavam montar bastidores, ou imprimir suas xilogravuras. Todos trabalhavam juntos, discutiam e conversavam sobre seus trabalhos, ajudavam uns aos outros, e dividiam a tarefa de limpeza e organização dos espaços.

Os ateliês da Algoma eram ambientes cooperativos, e interdisciplinares que ampliavam as possibilidades de trabalho dos estudantes e incentivavam indiretamente uma maior convivência dos alunos. Os ateliês eram locais bastante utilizados pelos estudantes, justamente porque existia a possibilidade de todos trabalharem juntos, apesar de estarem trabalhando em técnicas e processos diferentes. Essa característica dos ateliês também fazia com que alunos de disciplinas isoladas pudessem ter contato com diferentes técnicas, pois muitos faziam apenas a matéria de desenho, por exemplo, e ao utilizarem o ateliê tinham contato com os estudantes de Artes trabalhando em diversos tipos de processos em pintura, gravura, e etc.

Outra forma de ocupação bastante interessante nos ateliês da Algoma, eram as oficinas regulares e os eventos promovidos pela Artist's Society, sociedade de artistas criada pelos próprios estudantes de artes e da qual fui membro durante o intercâmbio. O grupo oferecia oficinas de desenho abertas à estudantes e à comunidade, além de promover feiras de arte e artesanato a fim de arrecadar fundos para a realização de viagens.

Já na UDESC vemos uma maior divisão entre os ateliês, como se cada disciplina que conta com um trabalho prático tivesse que ter seu próprio território, os ateliês acabam tornando-se locais bastantes específicos para a prática de determinadas técnicas e isso resulta em uma limitação dos seus usos pelos estudantes. Existe inclusive, em alguns momentos, uma resistência por parte dos professores de eliminar essas divisões, ou de atenuá-las admitindo que os ateliês possam ser utilizados para diferentes práticas.

Obviamente que existem determinadas práticas que precisam de locais específicos e apropriados. Por exemplo, trabalhar com escultura em gesso em um ateliê em meio à prática de pintura com certeza traria problemas para os alunos que estivessem trabalhando com pintura, devido à poeira e sujeira que poderia ser prejudicial aos seus trabalhos e materiais. Porém existem diversos outros casos, falando por experiência própria, em que os ateliês poderiam ser utilizados em conjunto. Como utilizar o ateliê de gravura para pintura, e desenho, ou utilizar o ateliê de pintura para trabalhar com colagens, fotografias e outros processos híbridos, que buscam a utilização de diversas técnicas em um mesmo trabalho.

Dessa forma os alunos teriam muito mais tempo e ateliês disponíveis para trabalhar, além de terem a possibilidade de trabalharem em conjunto, dividindo experiências, conhecendo mais sobre o trabalho dos colegas e vivenciando através do outro algumas práticas que não conheciam. Joaquim de Jesus coloca na sua tese¹ o estúdio ou ateliê como um local de transculturação, assim sendo um lugar de mestiçagens, trocas, e múltiplas experiências.

A importância do ateliê para a experiência, idéia e a técnica em arte

Para Dewey a arte está ligada à experiência, e a experiência é algo inerente do ser humano, segundo ele a experiência ocorre continuamente, porque a interação do ser vivo com as condições ambientais está envolvida no próprio processo de viver². Dessa forma estamos constantemente tendo experiências dos mais diversos tipos e que estão relacionadas à todas as experiências que já vivenciamos anteriormente. Sendo assim, acumulamos experiências ao longo de nossas vidas. Dewey também coloca que para toda idéia deve haver uma técnica, mais apropriada e no caso da arte, que

possa transmitir suficientemente a idéia do artista. Partindo das colocações de Dewey podemos pensar a importância do ateliê para a experiência e para a busca das técnicas adequadas ao trabalho poético.

O ateliê é o local apropriado para as experimentações, aonde os estudantes podem buscar através da prática a linguagem que mais se adequa à sua idéia. Sem a prática e sem a experimentação dos meios e processos, o trabalho estaria fadado à se manter apenas no nível da idéia, o que para Dewey significa não encontrar um canal de comunicação, ou seja, uma idéia sem um modo de expressão não poderá chegar ao espectador. De acordo com Dewey:

[...]a função principal é aquela da idéia e cabe à técnica a função secundária; elas estão relacionadas entre si enquanto conteúdo e forma, enquanto material e ser comunicado e transmitido e, enquanto forma de comunicação, ao quê e ao como.³

[...]não significa que se deve concentrar a atenção em um deles e ignorar o outro. Quando alguém está realmente interessado numa idéia como algo a ser expresso, esse alguém deve ter interesse no seu modo de expressão.⁴

A prática no ateliê, bem como a convivência com os colegas, e a exploração de diversos meios faz com que os estudantes de Artes tenham novas experiências e ampliem seu repertório de técnicas e procedimentos, assim sendo, aumentam também suas possibilidades de encontrar as técnicas mais apropriadas para a representação das suas idéias, além de engrandecer seus repertórios como artistas.

Conclusão da análise

A partir da análise podemos perceber que manter um ateliê em boas condições para o uso dos estudantes está além de oferecê-los materiais e

¹ JESUS, Joaquim. Invisibilidades. Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. Portugal, 2014.

² DEWEY, John. Arte como experiência. São Paulo: Martins Fontes, 2010. SILVA, SILVA.

³ BARBOSA, Ana Mae. Imagem e Técnica in John Dewey e o ensino da arte no Brasil. São Paulo: Cortez, 2007.

⁴ Idem

ferramentas, está também relacionado com a forma como o espaço é utilizado e o quanto ele está disponível e aberto aos alunos e professores. Os ateliês da Algoma são melhor aproveitados porque os alunos sentem-se a vontade no ambiente que é claramente aberto e disponível para eles. Os estudantes planejam seus trabalhos de acordo com seus horários livres, têm total liberdade para o uso do local desde que respeitem as regras de limpeza e segurança do mesmo.

Na UDESC dificilmente nos sentimos confortáveis ao usar os ateliês, somos constantemente impossibilitados de permanecermos no local trabalhando após o horário, por exemplo, e sempre existe a preocupação com os horários de aula e de monitoria para sabermos quando o ateliê estará disponível. No meu caso em particular, dificilmente conseguia utilizar o ateliê de pintura ou gravura fora dos horários de aula, pois na maioria das vezes em que podia utilizá-lo ele já estava sendo utilizado para aulas ou não estava em horário de monitoria e o espaço permanecia fechado.

Os alunos e professores da graduação em Artes Visuais da UDESC só seriam beneficiados com a adoção de uma maior disponibilidade dos ateliês principalmente se os mesmos fossem pensados de forma interdisciplinar, pois isso faria com que os estudantes ficassem mais tempo na universidade ocupando esses espaços para estudo e trabalho, além de promover a convivência entre os alunos possibilitando à eles novas trocas de informações e novas experiências.



Domingo de trabalho no ateliê de gravura da Algoma University, Canadá 2014

REFERÊNCIAS

- JESUS, Joaquim. *Invisibilidades*. Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. Portugal, 2014.
- DEWEY, John. *Arte como experiência*. São Paulo: Martins Fontes, 2010. SILVA, SILVA.
- BARBOSA, Ana Mae. *John Dewey e o ensino da arte no Brasil*. São Paulo: Cortez, 2007.



EXPERIÊNCIA & PRÁTICA NA POÉTICA ARTÍSTICA

Relações entre Josef Albers, John Dewey e as vivências no Ateliê de Pintura Apotheke

Para John Dewey todo o canal de expressão por mais mecânico que seja, tem sempre dois lados: a ideia e a técnica. Segundo ele, tanto o que será expressado, como seu modo de expressão tem o mesmo valor de importância para a expressão artística, pois se separados, o modo de expressão tornar-se-ia algo vazio e artificial. Dessa forma podemos entender que para toda ideia, o artista deve encontrar uma técnica/um meio de expressão mais adequada. Para Dewey, um modo de expressão separado de algo à ser expresso é vazio e artificial.

É relativamente simples abstrair a técnica, fazer do domínio de certas ferramentas físicas e mentais o fim e o objetivo; é relativamente simples partir da imagem - a história - e deixar que ela encontre sozinha seu canal de expressão e, em nome da superioridade da ideia sobre a técnica, permitir que um resultado tosco e informe seja interpretado como algo sem a menor importância em si mesmo; fazer isso é encorajar a aquisição de hábitos de expressão grosseiros e desmazelados, o que se torna uma questão da maior importância. (DEWEY, 388)

Josef Albers igualmente nos dá dimensões da importância da prática, do estudo, e do aprimoramento técnico para a conquista de um pensamento crítico a cerca das imagens que criamos. Albers propõe experiências que vão além de uma prática automatizada, na verdade propõe exercícios que exigem reflexões a cerca da pratica, ou seja, reforça através de suas proposições a premissa de John Dewey sobre a importância do desenvolvimento de uma técnica ligada à uma ideia.

Em busca de uma reflexão sobre a prática do professor/artista/pesquisador, o grupo de pintura Apotheke propõe estabelecer relações entre os dois teóricos e igualmente pensar em uma articulação entre técnica e pensamento artístico/poético, além de propor reflexões sobre didática e docência ligados ao ateliê e à pintura. Para John Dewey assim como para Josef Albers, a prática artística deve estar ligada com as experiências vividas, a arte então, estaria estritamente ligada e só seria possível a partir da vida. O caráter

pragmático de ambos, propõe investigações, vivências e experiências através da prática. Albers propôs aos seus alunos (tanto na Bauhauss como no Black mountain college) que percebessem, procurassem, avaliassem suas ações e sua prática através de suas próprias escolhas e estabelecessem sua própria crítica. Em sua didática ele exalta o fazer sobre o resultado, pois o processo criativo e as reflexões e aprendizagens que essas experiências podem trazer aos estudantes, são para ele, mais importantes do que a criação de um objeto em um primeiro momento. Tinha interesse que os alunos aprendessem à pensar sobre a técnica, pudessem utilizar os materiais de forma consciente e sem desperdícios, e buscassem por resultados quando fossem capazes de compreender o processo.

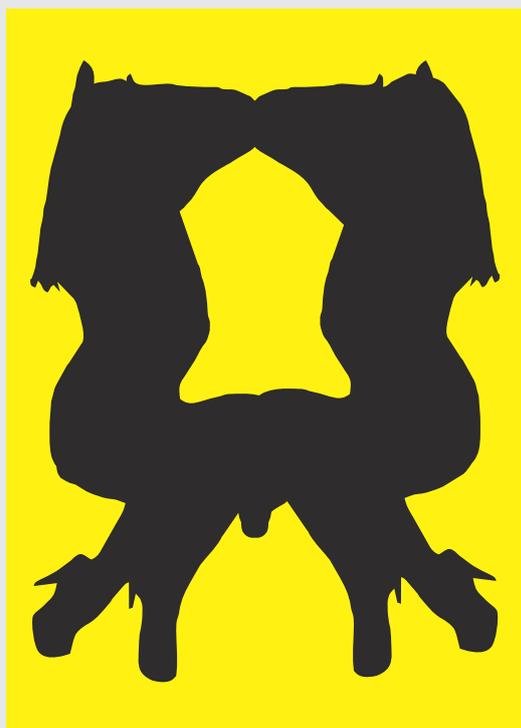
O projeto Albers busca fazer as experimentações práticas propostas por Albers no livro "A interação da cor" , e pautadas no empirismo de Dewey. Com a realização das práticas de colagem, e pintura seguindo as proposições de Albers, somos capazes de adquirir conhecimentos através da possibilidade de errar e acertar, de fazer e refazer, somos capazes de adquirir uma compreensão e um maior controle sobre os processos e técnicas, mas também sobre a ideia. Dessa forma os exercícios propostos por Albers e realizados pelo estúdio, nos dão condições para encontrarmos o canal de expressão colocado por Dewey, que alia ideia e técnica.

Albers promovia exercícios aos quais definia como atividades de adestramento do pensamento construtivo e da atuação econômica, em que os estudantes deveriam respeitar e utilizar o material por ele indicado de modo sensato, levando em conta as características deste.
(SILVA, 47)

No meu projeto, busquei relacionar os exercícios com a minha poética pessoal e estabelecer conexões entre os resultados obtidos e os trabalhos em pintura que já estavam em processo. Durante essa busca, optei por escolher um exercício que poderia ser pensado conceitualmente como um elemento de contribuição para o meu trabalho. A princípio meus trabalhos contavam com fundos coloridos e formas pretas, as quais tinham razões poéticas de serem construídas dessa forma, traziam a questão da falta, do buraco e da invisibilidade da mulher. Porém após o início dos estudos no Apotheke, decidi explorar ainda mais as possibilidades de variações cromáticas das formas construídas à priori em preto.

O exercício de fundos invertidos foi o que mais me chamou a atenção pelo fato de eu trabalhar comumente com cores complementares e já propor essa interação entre os fundos e a percepção da figura, também por pensar constantemente as relações entre figura e fundo e suas variações de acordo com a

alteração das cores, fazendo com que uma das características seja a repetição das figuras com diferentes combinações cromáticas. Mesmo antes do projeto Albers e de trabalhar as figuras em diferentes cores, o simples fato de colocá-las em diferentes cores de fundo já trazia a sensação de existirem diferenças entre as imagens. Porém, essa diferença era bastante sutil, estando mais ligada às dimensões da forma e não à diferenças cromáticas como as propostas pelo exercício escolhido. Por exemplo: em um trabalho com a mesma figura (em preto) sobre um fundo amarelo e sobre um fundo roxo, a primeira parecia maior, pois o fundo amarelo fazia com que a imagem saltasse mais aos olhos, enquanto sobre o fundo roxo a forma parecia menor embora ambas tivessem o mesmo tamanho.

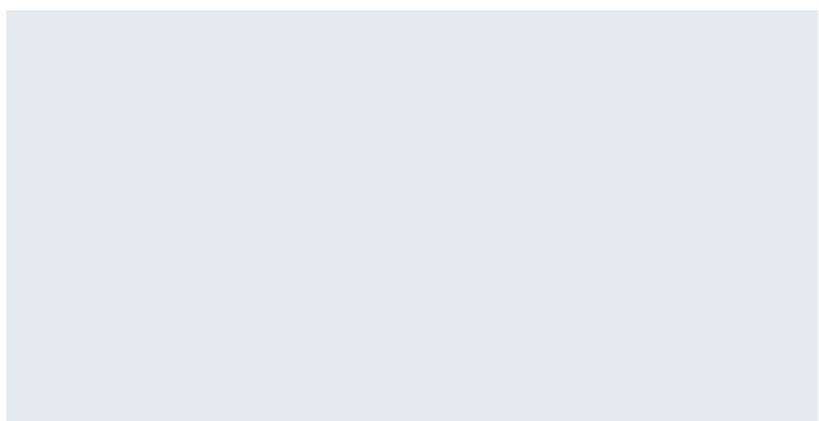
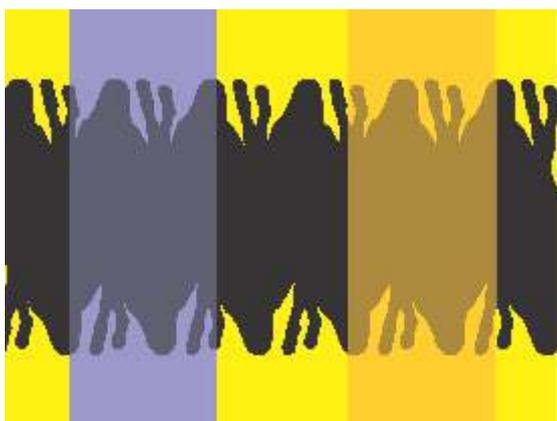
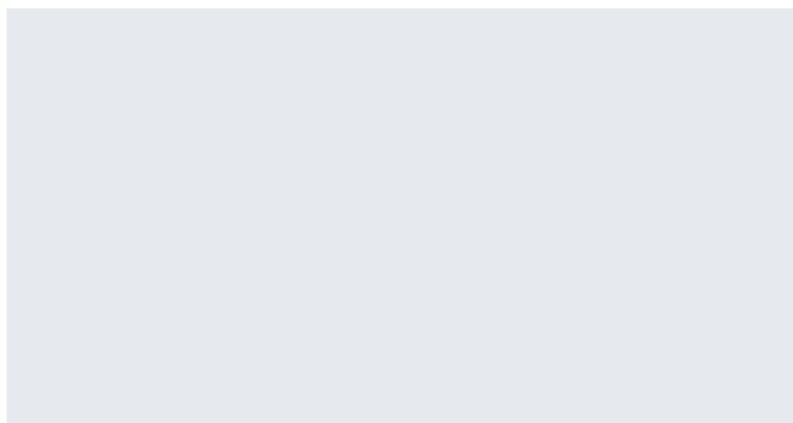
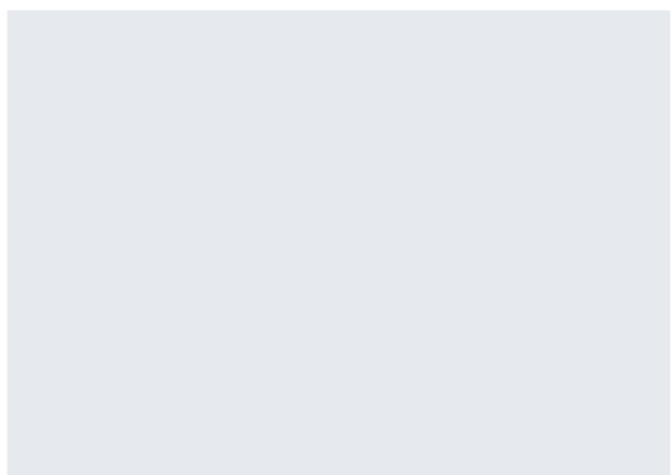
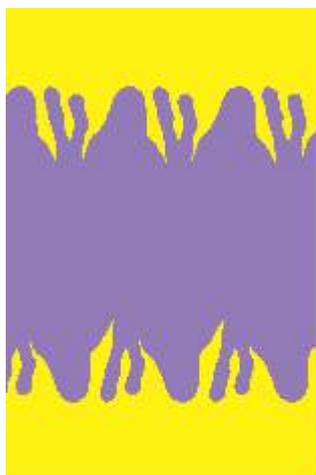


A partir desse exercício de fundos invertidos iniciei alguns estudos de cor utilizando as figuras que apareciam nas minhas pinturas. Tal exercício me despertou interesse pelo fato de propor que uma mesma figura, de mesmas dimensões e cores, pode parecer diferente, ter duas cores/comportamentos em fundos/ambientes diferentes, assim dando mais ênfase à uma característica que já surgia no meu trabalho através da repetição dos trabalhos com alteração cromática dos fundos. Para a prática do projeto Albers busquei trabalhar com pintura e com a colagem a fim de estabelecer uma conexão com os exercícios de colagem que foram executados nos encontros. No momento de realização desses trabalhos, considero então, que pude ligar as experiências (dos estudos realizados no estúdio de pintura Apotheke) e as práticas (de colagem e pintura) à poética da minha produção pessoal.



Acrílica sobre papel e colagem, 29,7x21cm cada.

A partir do projeto Albers e da reflexão a cerca dessas novas possibilidades cromáticas para o trabalho, creio que explorar tanto prática quanto conceitualmente a ideia do exercício dos fundos invertidos na minha prática em pintura irá trazer novos elementos compositivos que contribuirão com a poética dos trabalhos.



REFERÊNCIAS

ALBERS, Joseph. **Interaction of color**. London: Yale University Press, 2013.

DEWEY, John. **Arte como experiência**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

SILVA, Regina Célia Barbosa da. **Arquitetura e design: os conteúdos que acercam seus programas de ensino**. Dissertação (mestrado) – Universidade São Judas Tadeu, São Paulo, 2009.

EDUCAÇÃO & VORKURS

Education and Vorkurs

de Miette Bretschneider, tradução de Manuela Siebert.

Capítulo 3 da tese **The Bauhaus: Understanding its History and Relevance to Art Education Today**, de Miette Bretschneider apresentada em 2012 para a obtenção do seu título de doutora em Performance e Belas Artes pela East Tennessee State University, USA.

Depois da abertura da Bauhaus em 1919, Walter Gropius precisava encontrar uma equipe de professores. Muitas pessoas as quais Gropius convidou para fazerem parte da faculdade ele já mantinha contato anteriormente. Os três primeiros homens proeminentes os quais Gropius contratou para serem mestres de artes foram Gerhard Marcks (1889-1981) em cerâmica, Lyonel Feiniger (1871-1956), e talvez o mais importante pintor suíço da época: Johannes Itten (1888-1967) (Brewster), o qual encabeçou o Curso Preliminar: “Paull Klee e Oskar Schlemmer aceitaram as chamadas em 1921, Kandinsky em 1922, e Moholy-Nagy em 1923” (Neumann,174). Itten era um homem estranho, que seguia estritamente uma religião chamada Mazdaznan, a qual influenciava fortemente o seu estilo de lecionar. Na proposta de Itten, Gropius aceitou que seria obrigatório para todos os estudantes participarem de um curso preliminar de seis meses (chamado Vorkurs), antes de partirem para outras disciplinas. Em pouco tempo o Vorkurs tornou-se parte central do currículo da Bauhaus. Além disso o método de ensino de Itten foi considerado “a espinha dorsal da Educação na Bauhaus” (Droste,25). Suas instruções foram adotadas por outros trabalhadores da Bauhaus, como Klee e Kandinsky, e estes herdaram seu curso preliminar após sua saída em 1923

Johannes Itten desenvolveu o Vorkurs para “pré-concepções dos estudantes sobre as noções clássicas do treinamento em artes” (Dempsey,131) e reconstruir estudantes de arte independentes, de pensamento livre e aventureiros. Seus métodos se opunham diretamente aos estilos das academias de arte. Como Johannes Itten escreveu: “O objetivo da minha instrução no Vorkurs (curso básico de design) foi a educação para formar um indivíduo criativo” (Neumann, 174). Em seu Vorkurs, Itten focou em três principais áreas: estudo de objetos e materiais naturais, análise dos antigos mestres e desenhos de observação” (Droste,25). Esse curso de fundamentos também foi ensinado como uma introdução aos princípios de arte e design e para várias formas de mídias e técnicas, bem como o artesanato.(Bretschneider, 18) “Itten...ensinou os seus alunos os fundamentos da e teorias da forma, composição e design” (Droste, 30). Ele era um professor extraordinariamente dotado que “buscava...não apenas aumentar o poder geral da expressão individual, mas até mesmo enfatizar o sentimento de uma palavra individual escrevendo “raiva” com a mão mais pesada e menos arredondada do que a palavra “doçura””(Itten,12). Em suas aulas, qualquer marca, qualquer letra era uma ferramenta que poderia ser utilizada para desenvolver um design criativo. Todo o trabalho de arte, até mesmo os pequenos estudos, eram significantes para a formação da mente criativa.

para a formação da mente criativa.

Antes que qualquer instrução pudesse começar, no entanto, Itten sentia que era crucial para os alunos estarem fisicamente prontos para iniciarem o processo criativo. Ele perguntou, “Como uma mão pode expressar uma emoção característica através de uma linha quando a mão e o braço estão atrofiados? Os dedos, a mão, o braço, todo o corpo pode ser despertado através de exercícios de relaxamento, respiração e alongamento.”(Itten,11). Portanto ele achava necessário administrar exercícios de respiração e alongamentos. Os estudantes seguiam ele nos rituais de meditação a fim de desenvolverem uma mente aberta e uma atmosfera criativa e descontraída. Essas atividades físicas ajudavam os alunos a concentrarem suas mentes e prepararem seus corpos para o trabalho que precisava ser feito.

Para os estudos de materiais, ele fez com que seus alunos trouxessem vários objetos encontrados e os instruiu a fazer “assemblages” de todos os tipos. Itten ajudou os alunos a desenvolverem uma compreensão dos contrastes ao tê-los “[arranjar] em conformidade contrastando marcas, tons, cores e materiais” (Whitford,55). Um estudante, o exemplo de Mirkin (figura 3), mostra a justaposição entre linhas ásperas e lisas, restas e onduladas. Ao colocar as peças de metal sobre a madeira, cada material é enfatizado por conta do contraste. O metal é liso mas afiado nas bordas; a madeira é mais áspera visualmente e fisicamente. Um é feito pelo homem e maleável; o outro é encontrado na natureza e é rígido. Na cor, também, são diferentes. O metal é cinza fresco e a madeira é um morno amarelo-laranja. Esses estudos subjetivos serviram para criar uma sensação para os materiais e suprimentos. Outro objetivo era preparar os estudantes para as aulas de oficina, expondo-os ao máximo de material possível. Artisticamente Itten enfatizou explorar “várias texturas,

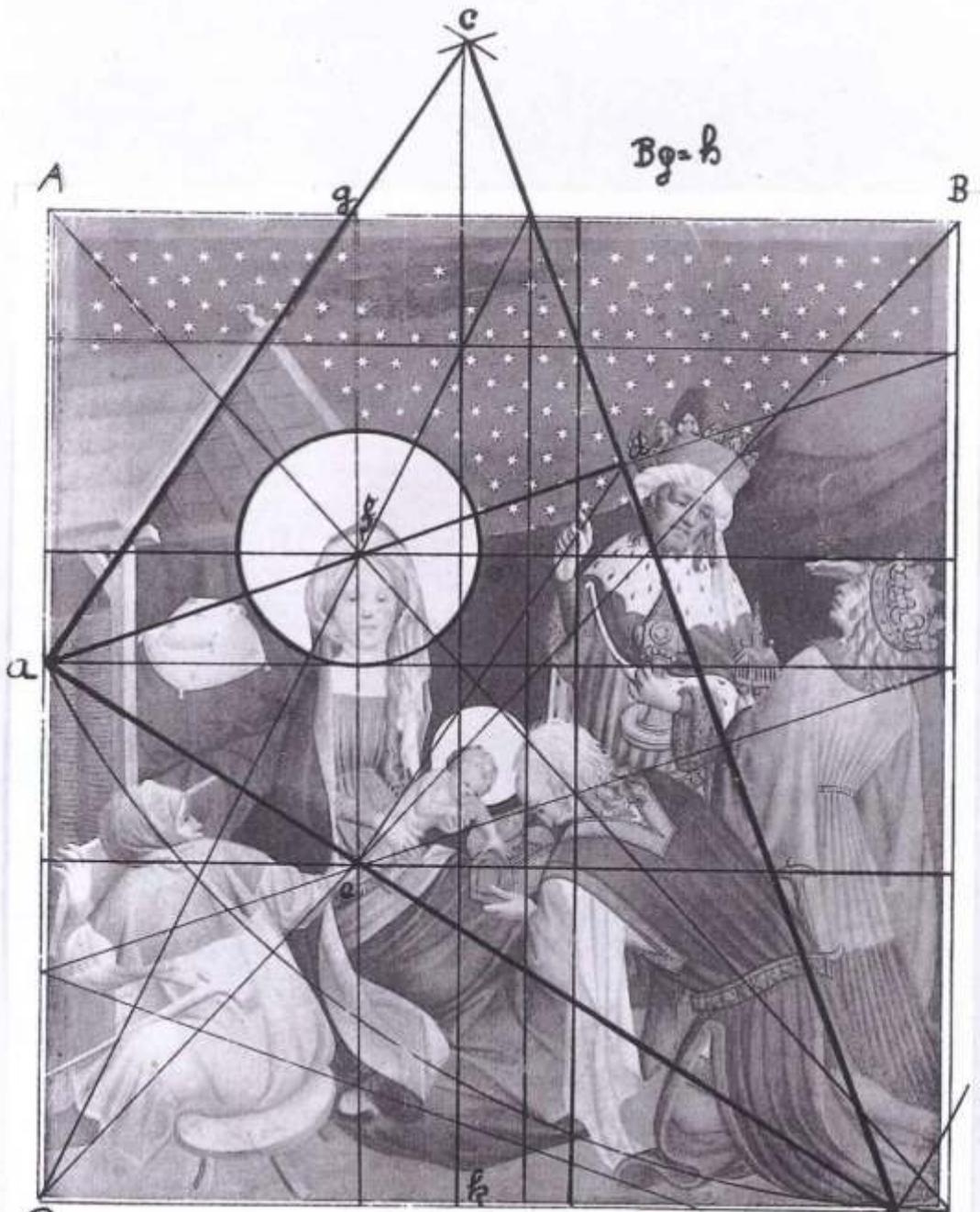
formas, cores, e tons em duas e três dimensões” (Whitford,55). Os alunos criaram a arte com “linhas rítmicas e foram destinadas a capturar o espírito, o conteúdo expressivo do original” (Whitford,55). Não haviam maneiras corretas ou erradas de fazer os estudos. O objetivo era entender as estruturas básicas dos materiais, através de uma interação total, fazendo com que seus alunos tocassem, observassem, esboçassem e combinassem certos objetos, eles seriam mais tarde capazes de tornarem-se artistas mais bem-sucedidos nas aulas de oficina.



Figure 3 Mirkin, M., Study in Contrasting Materials, 1920

Na seção de Antigos Mestres, os alunos viram uma projeção de uma pintura famosa. Eles então foram solicitados à reconstruir o que viram usando linhas, formas, movimento e cor. Isso serviu para conectar o aluno de arte às obras importantes do passado e "experimentar obras de arte em sua profundidade "(Droste 30). Eles não foram convidados a copiar as obras, como outras escolas de arte ensinavam, mas para representá-los mais subjetivamente como uma interpretação de cada aluno. Através deste exercício seus alunos desenvolveram um olhar para as qualidades formais aplicadas a essas obras famosas. Cada trabalho de arte foi essencialmente desconstruído, depois recriado através de linhas, formas e cores. Quebrando as formas e áreas dentro de uma mesma peça, os alunos aprenderam a reconhecer as qualidades formais que tornaram cada pintura um sucesso. Um bom exemplo de exercício foi a interpretação de Itten da Adoração dos Magos de Meister Francke (Fiedler,249) (Figura 4). Nesse estudo, a análise racional da pintura enfatiza a *centralidade* das figuras de Maria e a Criança de Cristo com o uso do círculo - a auréola. Jesus está no centro, onde um dos reis se arca para dar o seu dom. A mulher no canto inferior esquerdo, embora sem importância, desenha os olhos do espectador para a criança através de seu olhar. O uso de linhas para quebrar o plano de imagem mostra como o olho lê a pintura. O foco imediato começa no rosto da Virgem Mãe, move-se para baixo para o bebê Jesus e o senhor curvando-se, então até os dois homens de pé, e finalmente de volta a Maria. O triângulo, também, situa as pessoas importantes dentro no centro da forma, com todas as outras dirigindo o foco para a família sagrada. Neste estudo, Itten demonstra como a fragmentação de tal trabalho em formas e formas geométricas permite ao aluno entender a grande realização desta pintura. Embora Itten não quisesse que seus alunos copiassem obras de arte, ele certamente queria propor uma apreciação de peças históricas famosas. "Análises das obras dos antigos mestres também proporcionam a oportunidade para estudos de sentimento. Quando coração e mão são um só durante a concepção de uma forma, esta forma torna-se portadora de conteúdos intelectuais e espirituais. Quando pudermos reviver este conteúdo da forma, descobriremos o efeito de uma obra de arte "(Itten,148). Ele queria que os alunos interagissem com uma peça através de uma reconstrução subjetiva, mas também simplesmente compreendessem e simpatizassem com ela.

O terceiro aspecto do Curso Preliminar foi o desenho de observação. Os alunos desenhavam não só objetos da natureza, como flores, folhas, rochas e outros, mas também a figura humana tradicional. Contudo, tal como os outros dois componentes do Vorkurs, não era necessário ser fiel à realidade. Como de costume, Itten priorizou o fundamental, forma, cor e textura (Brewster): "para mim a captura sensual das propriedades características das coisas é de extrema importância". (Bauhaus Archiv Wall) nos dois desenhos mostrados aqui (Figura 5 e Figura 6), cada aluno representava a expressão de um determinado objeto. No estudo de Fern Hirschlaff (Figura 3), ele capta a suavidade da planta. Utilizando uma escova de curvatura lisa a textura da samambaia é alcançada. A escova mergulhada em tinta escura aplicada em uma pincelada mostra as gradações de claro e escuro nesta composição. No estudo de folhas e ramos (Figura 4), o aluno não estava capturando cada detalhe da planta. Em vez disso, a qualidade fina que constitui uma folha é representada. As formas e os formatos de cada seção de uma folha são colocadas sobre o papel com uma escova plana. A qualidade da linha também significa um senso de movimento e ritmo. Itten destacou que a essência de um objeto deve ser capturada. Projetar em um pedaço de papel liso uma experiência pessoal de uma folha era o que contava. A representação exata era não-criativa e não era interessante como uma "própria relação com o objeto". Ele acreditava que todas essas atividades serviam para preparar o aluno para pensar criativamente para si mesmo.



$\triangle abc$ ist das Pythagoräische \triangle
 $ac : ab : bc =$
3 : 4 : 5
 $ad = h = \text{Höhe d. } \triangle$

$AC = 4$
 $AB = \frac{5}{2} h$

Schnittpunkt $Ad = f = \text{Centrum}$
 der Gloriole deren Radius
 $\frac{Df}{4}$

Figure 4 Itten's Old Master Study - Meister Francke. Adoration of the Magi

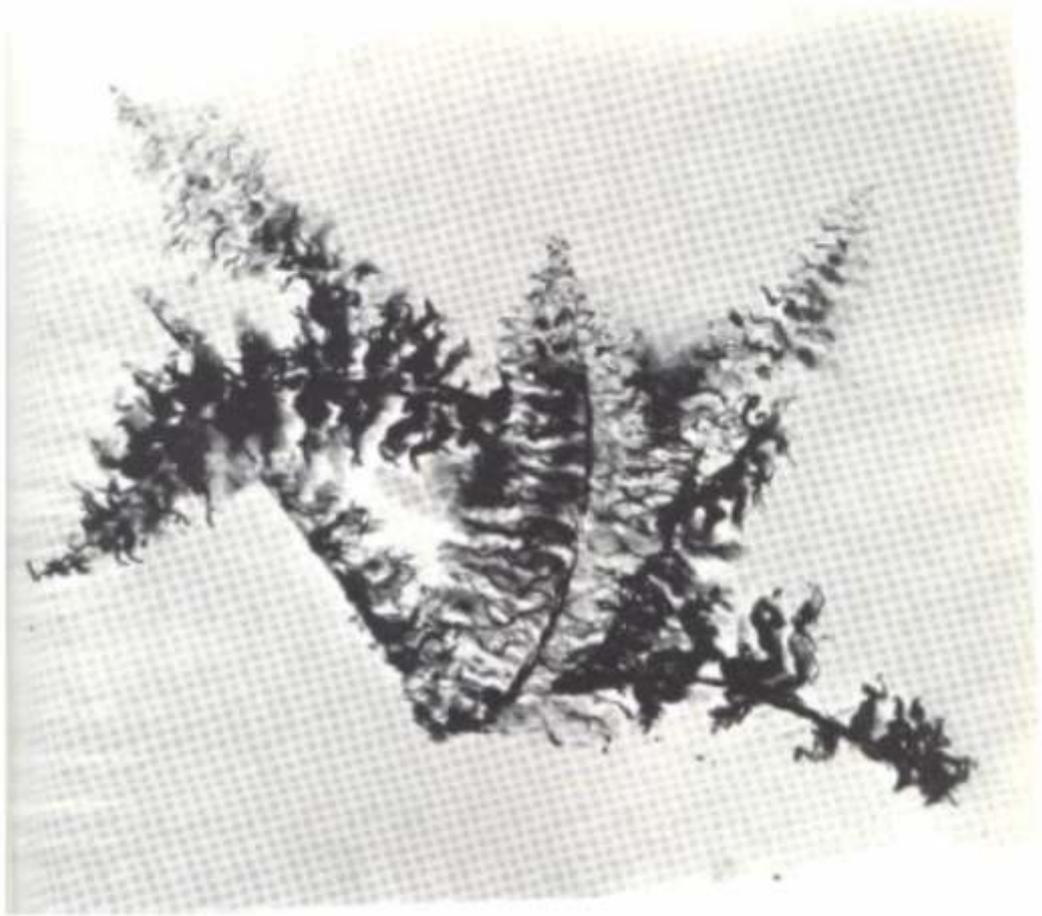


Figure 5 Hirschlaff. (1930) Fern study



Figure 6 Brush Drawing of Branch (1958) Textile Trade School, Zurich

Johannes Itten foi confiado para projetar e ensinar primeiramente no curso preliminar (Smock). É importante lembrar, entretanto, que várias outras pessoas ensinaram esse curso durante o mais de quatorze anos em que o Bauhaus estava em operação. Cada professor fez as suas próprias contribuições e mudanças para estas aulas, adaptando-as como ele achavam mais conveniente. Itten, Klee, Kandinsky, Albers e Moholy-Nagy todos ensinaram os Vorkurs em algum momento.

Escritos do arquivo:

Pedagogia da Bauhaus:

A Bauhaus não só desenvolveu o seu próprio design, mas caracterizou-se também por uma nova forma de instrução em design. Sem participar dos chamados Vorkurs (cursos preliminares) você não podia começar a estudar na Bauhaus. Era um Sequência de exercícios, concebidos para familiarizar o estudante aos materiais, propriedades mecânicas, contrastes e superfícies. Inaugurado por Johannes Itten, mais desenvolvido por Joseph Albers, tornou-se modelo para muitos cursos em todo o mundo. Durante a tarde os alunos tinham que visitar aulas de Wassily Kandinsky e Paul Klee, que os familiarizaram com a teoria da cor e os princípios da composição. László Moholy-Nagy estava especialmente interessado nos problemas de equilíbrio. Os alunos não só desenhavam nessas classes mas também produziam diversas formas tridimensionais e estudos em vários materiais.

Este curso preliminar era certamente importante. Os alunos aprenderam lições sobre materiais e composição. Eles foram ensinados a realmente olhar e interagir com os objetos. Esta aula era tão complexa, que a experiência e o crescimento de cada aluno eram únicos. Além disso, cada professor contribuiu com diferentes focos para o curso, o que sem dúvida fez dele um dos mais importantes para o desenvolvimento de alunos bem-preparados. Como mencionado anteriormente, os outros professores que ensinaram no Vorkurs foram Joseph Albers, László Moholy-Nagy, Wassily Kandinsky e Paul Klee.

Antes de vir para a Bauhaus, Kandinsky e Klee eram membros do grupo expressionista Blaue Reiter. Em 1922 Kandinsky veio à escola para dar aulas nos workshops de pintura, bem como um curso sobre a cor. Com seu co-professor Klee, Kandinsky empregou uma abordagem sistemática da cor. Ele ofereceu um curso chamado "desenho artístico primário" no qual os alunos exploraram as bordas de uma imagem, as funções do centro, as linhas, objetos e cores dentro dela (Arquivo de áudio da Bauhaus). Kandinsky associou as cores primárias com formas básicas: amarelo com um triângulo, vermelho com um quadrado, e azul com um círculo. Kandinsky favoreceu formas básicas em sua própria arte. A idéia de uma obra de arte total, ou "Gesamtkunstwerk" em alemão, foi comunicada por Kandinsky. Ursula Schuh, ex-aluna de Kandinsky recordou: "Para" arranjar "um quadro foi desprezado. Se uma imagem foi arranjada significava: Um quadrado era cheio de formas mais ou menos agradáveis, mas sem experiência genuína. Não era composta, isto é, a experiência interna e o conhecimento formal não formaram uma unidade" (Neumann, 162). Os alunos de Kandinsky consideravam toda a composição, mesmo quando estudavam a pintura. Nas suas aulas ele ensinou sobre interação de cor e interação das formas.

Joseph Albers, que tinha sido um estudante no curso preliminar de Itten, ensinou no Vorkurs em 1923. Albers deu lições no primeiro semestre, enquanto Moholy-Nagy deu aulas no segundo semestre. Albers levou seus alunos para visitar fábricas e artesãos para verem as técnicas industriais. Embora cada professor tivesse um estilo único, ambos incentivaram os alunos a desenvolverem um "sentimento por materiais" (Droste). Albers disse uma vez: "Im Anfang steht allein das Material". Ou "No princípio há apenas o material" (Museu de Berlim Bauhaus). Albers estava sempre envolvendo seus alunos para realmente olharem para os materiais. Enfatizou que a falta de ferramentas ou suprimentos não devem impedir o processo criativo. Em suas aulas, era freqüentemente usada uma simples folha de papel cortada ou dobrada da forma mais dramática possível. Aqui (Figura 7) seu estudante fez alguns cortes no papel e seções dobradas para cima ou para baixo. Sua criação é uma composição visualmente atraente, com bom uso de sombras e espaço negativo.

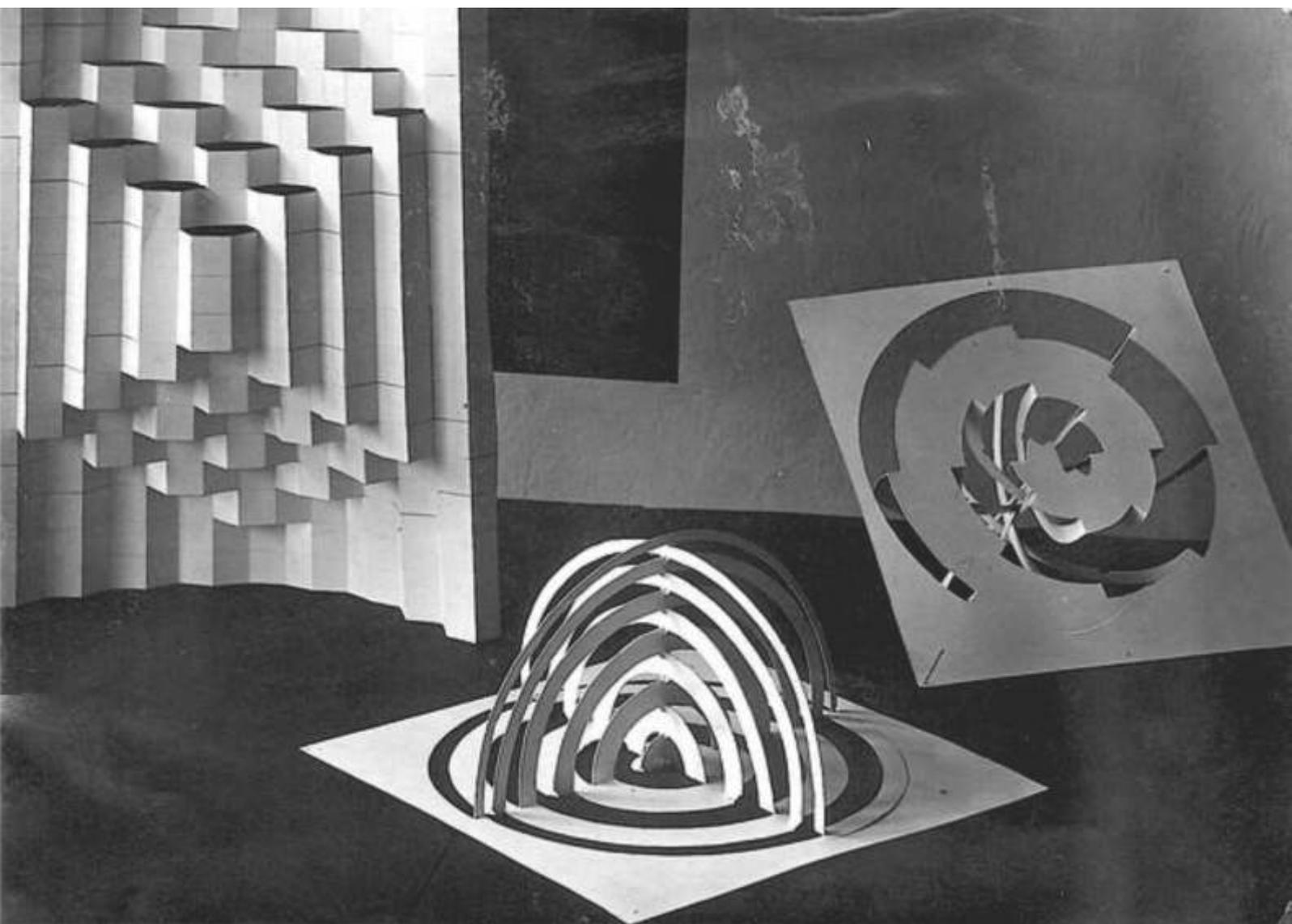


Figure 7 Arieh Sharon, paper constructions in Joseph Albers's *Vorkurs*

Tese completa em inglês:

<http://dc.etsu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1057&context=honors>

1930 - 1945

Constructivismo, arte y política, surrealismo y fotografía moderna

En los años 30, mientras que el arte se encontraba en un momento de gran actividad, se desarrolló un movimiento constructivista que buscaba un nuevo lenguaje visual. Este movimiento se basó en la influencia del movimiento ruso de los años 20, liderado por artistas como Vladimir Tatlin y Alexander Rodchenko. El constructivismo buscaba un arte que fuera funcional y que se relacionara directamente con la vida cotidiana. En este contexto, la fotografía se convirtió en un medio importante para la expresión artística y política. Los artistas constructivistas utilizaron la fotografía para crear imágenes que reflejaban la vida del pueblo y la lucha por la justicia social. La fotografía, al igual que el arte, se convirtió en un instrumento de transformación social. Los artistas buscaban un lenguaje visual que fuera claro y directo, capaz de comunicar mensajes importantes a un público amplio. Este enfoque se reflejó en la fotografía, donde se buscaba capturar momentos de la vida cotidiana y presentarlos de una manera que resaltara sus aspectos más significativos. La fotografía constructivista se caracterizó por su uso de formas geométricas y líneas rectas, así como por su enfoque en la composición y el uso del espacio. Este estilo se convirtió en una herramienta poderosa para la comunicación visual en un momento de gran actividad política y social.



Frida Kahlo
Autorretrato, 1930

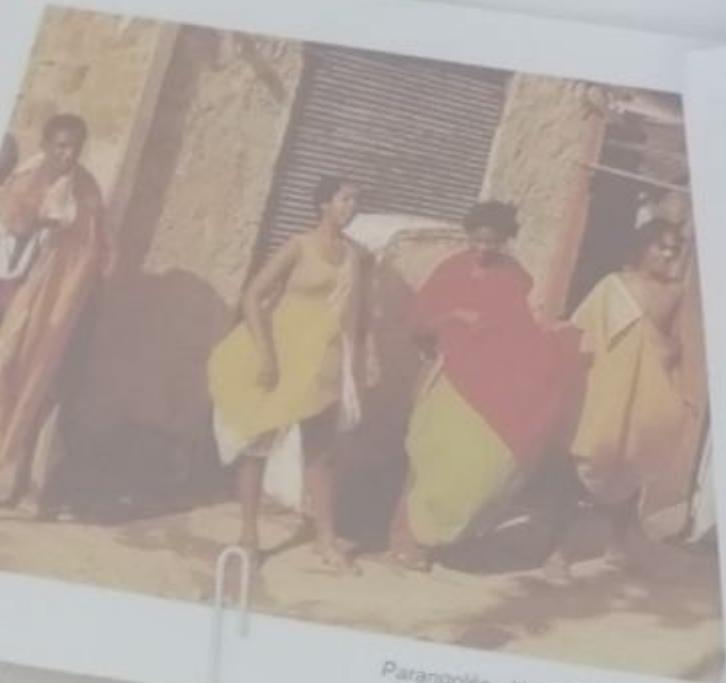


Frida Kahlo
Autorretrato, 1938



Frida Kahlo
Autorretrato, 1941

En los años 30, mientras que el arte se encontraba en un momento de gran actividad, se desarrolló un movimiento constructivista que buscaba un nuevo lenguaje visual. Este movimiento se basó en la influencia del movimiento ruso de los años 20, liderado por artistas como Vladimir Tatlin y Alexander Rodchenko. El constructivismo buscaba un arte que fuera funcional y que se relacionara directamente con la vida cotidiana. En este contexto, la fotografía se convirtió en un medio importante para la expresión artística y política. Los artistas constructivistas utilizaron la fotografía para crear imágenes que reflejaban la vida del pueblo y la lucha por la justicia social. La fotografía, al igual que el arte, se convirtió en un instrumento de transformación social. Los artistas buscaban un lenguaje visual que fuera claro y directo, capaz de comunicar mensajes importantes a un público amplio. Este enfoque se reflejó en la fotografía, donde se buscaba capturar momentos de la vida cotidiana y presentarlos de una manera que resaltara sus aspectos más significativos. La fotografía constructivista se caracterizó por su uso de formas geométricas y líneas rectas, así como por su enfoque en la composición y el uso del espacio. Este estilo se convirtió en una herramienta poderosa para la comunicación visual en un momento de gran actividad política y social.



Parangolés - Hélio Oiticica, 1967



1945 - 1965



Lucy Ferriss



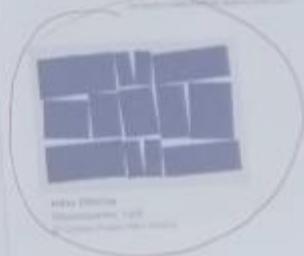
Lucy Ferriss



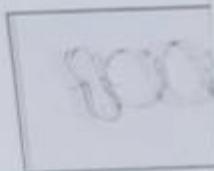
Lucy Ferriss



Lucy Ferriss



Lucy Ferriss



Lucy Ferriss

usada / coromellos
budo
La vestida
La fantasia
La jotas

Panamque
bailus
La vestid
La fupel enja
mi
La panamque
compani



PROPOSTO NA DISCIPLINA: SOBRE SER ARTISTA PROFESSOR

Durante esse semestre (2016/2) na disciplina “Sobre ser artista professor” do mestrado em Artes Visuais da UDESC, ministrada pela Profª Drª Jocielle Lampert, nos foi lançado um desafio. Cada aluno da turma recebeu um kit com alguns elementos tais como: páginas do livro “Arte como experiência” de John Dewey em inglês e português, folhas de agendas, papel para lembrete, filmes fotográficos, um encarte sobre arte latino americana, entre outros. A proposta foi a de fazer algo com esses objetos, criar ou construir um trabalho, pensar em situações com aqueles elementos, enfim, buscar ligações/conexões entre os objetos através da experimentação e da tentativa de juntar as peças desse quebra-cabeça. O desafio era bastante aberto e abrangente, então como uma espécie de estratégia pessoal, busquei tratar os componentes do kit individualmente em um primeiro momento, para assim poder descobrir e encontrar o que cada um deles significava pra mim, ou o que cada um deles poderia me trazer de memórias, afetos, sensações, e etc.

As páginas de “Arte como experiência” foram aleatoriamente escolhidas, como se arrancadas sem nenhum descuido do livro e colocadas em uma pilha de páginas embaralhadas, depois misturadas com outras tantas páginas arrancadas da versão em português, aparentemente mais atual (e de folhas mais pálidas), e assim como por um descuido foram colocadas aos pares sem nenhum critério de combinação, não faziam parte do mesmo capítulo, não se tratavam de 2 páginas em uma sequência “lógica” de leitura. As idéias eram rarefeitas, o texto acabava com um pronome que não continuava com o sujeito do outro lado, tratavam-se de frases incompletas, e confesso, isso me fez focar nas frases que poderiam ser compreendidas sem o restante do texto, frases completas em meio à incompletude inerente de uma página arrancada de um livro, destacada da sua unidade total. Comecei à desbravar meu desafio por essas páginas. Da página em inglês sublinhei:

“Kant had already identified esthetic experience with contemplation. Schopenhauer declared that contemplation is the sole mode of escape, and that, in contemplation works of art, we contemplate the objectifications of will, and thereby free ourselves from the hold will has upon us in all other modes of experience”

A experiência estética da contemplação em Kant, a contemplação da arte como um modo de escapar dos modos condicionantes dos outros tipos de experiência, como coloca Schopenhauer. Na página do livro traduzida para português duas coisas me chamaram a atenção.

A palavra Catarata do Niagara, pois fiz intercâmbio no Canadá e fala-se muito das cataratas por lá. E o seguinte trecho:

“Nada é percebido a não ser quando os diferentes sentidos trabalham relacionados uns com os outros, a não ser quando a energia de um “centro” é comunicada a outros, sendo incitadas novas modalidades de respostas motoras que, por sua vez, instigam novas atividades sensoriais.”

in which a state of mind has clothed itself." "Intuitions are truly such because they represent feelings." Hence the state of mind that constitutes a work of art is expression as a manifestation of a state of mind, and is intuition as knowledge of a state of mind. I do not refer to the theory for the purpose of refutation but as indicating a preconceived theory upon esthetic experience, resulting in a distortion.

Schopenhauer, like Croce, shows in many incidental references, more, not less, sensitiveness to works of art than most philosophers. But his version of esthetic intuition is worth referring to as another instance of complete failure of philosophy to meet the challenge that art offers to reflective thought. He wrote sharp separation between sense and phenomena, reason and phenomena: and to set a problem of philosophy by instituting a solution of the Kantian problem of ultimate reality. He wrote of many acute remarks, is but a dialectical development of his preceding subsequent thought. Schopenhauer's theory of art, in spite of duty that transcends sense and phenomena, reason and phenomena: and to set a problem of philosophy by instituting a solution of the Kantian problem of ultimate reality.

Kant had made the moral will, controlled by consciousness of nature and the moral life, while will is a form of restless and insatiable striving that is doomed to everlasting frustration. The only road to peace and enduring satisfaction is esthetic experience with its works. Kant had already identified esthetic experience with contemplation. Schopenhauer declared that contemplation is the sole mode of escape, and that, in contemplating works of art, we contemplate the objectifications of will, and thereby free ourselves from the hold will has upon us in all other modes of experience. The objectification of Will are universals; they are like Plato's eternal forms and patterns. In pure contemplation of them we lose ourselves, therefore, in the universal, and obtain the "blessedness of will-less perception."

The most effective criticism of Schopenhauer's theory is found



