

Rumo a uma Pedagogia Tangível: Aspectos da Tactilidade na Bauhaus

Towards a Tangible Pedagogy: Dimensions of Tactility at the Bauhaus

Hacia una pedagogía tangible: Aspectos de la tactilidad en la Bauhaus

Regina Bittner¹

Tradução

Ricardo Durski Batista²

Jociele Lampert³

¹ Chefe da *Bauhaus Dessau Foundation Academy*. Seu trabalho se concentra na arquitetura internacional e pesquisa urbana, modernidade e migração, história cultural da modernidade e estudos patrimoniais. E-mail: bittner@bauhaus-dessau.de

² Artista e pesquisador independente da pedagogia da cor e suas implicações filosóficas e sociais. Especialização em Design Editorial pelo Instituto Europeo di Design, Rio (2017). Bacharel em Programação Visual pela PUC-Rio (2010). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7433110890326708> Email: ricardodhb@gmail.com

³ Professora Titular na Universidade do Estado de Santa Catarina. Atualmente Professora Investigadora Visitante na FBAUL/CIEBA/ULISBOA. Doutora em Artes Visuais pela ECA/USP (2009). Atua no Mestrado e Doutorado em Artes Visuais PPGAV/UDESC. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7149902931231225> Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-0963-0925> E-mail: jocielelampert@uol.com.br

RESUMO

Em um contexto epistemológico de ceticismo fundamental diante do sistema de conhecimento prevalente, a escola Bauhaus buscava o “desaprender”: descartando o aprendizado convencional e promovendo abordagens pré-linguísticas e intuitivas – as quais também levaram à adoção de modos perceptivos não acadêmicos, incluindo interesses em sistemas de conhecimento pré-modernos.

PALAVRAS-CHAVE

Bauhaus; Pedagogia; Tatilidade; Háptico; Óptico.

ABSTRACT

In the epistemic context of a fundamental skepticism towards the existing knowledge system, the Bauhaus school was in pursuit of “unlearning”: dismissing conventional learning and promoting pre-linguistic, intuitive approaches- which also led to adoptions of non-academic modes of perception and included an interest in pre-modern knowledge systems.

KEY-WORDS

Bauhaus; Pedagogy; Tactility; Haptic; Optic.

RESUMEN

En un contexto epistemológico de escepticismo fundamental hacia el sistema de conocimiento predominante, la escuela Bauhaus buscó “desaprender”: descartando el aprendizaje convencional y promoviendo enfoques prelingüísticos e intuitivos, lo que también condujo a la adopción de modos de percepción no académicos, incluidos intereses en sistemas de conocimiento premodernos.

PALABRAS-CLAVE

Bauhaus; Pedagogía; Tactilidad; háptico; Óptica.

Um incentivo à crítica: alunos da Bauhaus sentam juntos de frente a trabalhos do curso preliminar pregados à parede. Os trabalhos são feitos dos mais diversos materiais, são objetos encontrados em incursões em torno de Dessau. Recém reunidos aqui no prédio da Bauhaus, a classe os examina junto a Josef Albers, seu professor.

Os estudantes eram convidados a deixar a sala de aula e investigar o mundo material, e então retornar com suas percepções mais aguçadas. Uma coisa insignificante e pouco evidente que aparecia no campo periférico da visão se tornava um artefato valioso. Depois da observação atenta no estudo de campo, as combinações de materiais desenvolvidas pelos estudantes se tornavam assunto de considerações cuidadosas. O espaço da reflexão pedagógica não era o das palavras, mas sim o dos padrões e estruturas produzidos com materiais. Os métodos de trabalho empregados nestes “estudos” incluíam tocar, rasgar, sobrepor e colar.

Não era a reprodução de conhecimento, a aplicação de regras, nem a pura intuição ou conhecimento tácito que interessavam Albers. Por outro lado, ele estava interessado em treinar todos os sentidos dos seus alunos, especialmente os sentidos visual e motor. Com esta abordagem ele os treinava a questionar e buscar por si próprios, despertando interesse na percepção das coisas materiais, assim incentivando “observação e formulação” independentes⁴.

Josef Albers colocou da seguinte forma:

“Conhecimento é poder. Eu denuncio esta máxima como a mais perigosa falsa doutrina pedagógica, mesmo que muitos não entendam assim. O que é ‘conhecimento’? Não é ser capaz nem saber, não é ver nem olhar, nem é construir e dar forma. É a posse do que se chama de fatos, que pode-se comprar caro em escolas e livros, colecionar e acumular, a fim de reproduzi-los primeiro nos exames e depois, talvez, também avaliá-los com o objetivo de entender algo melhor.[...] Ao invés de “conhecimento é poder,” Eu recomendo para a educação a máxima ‘ver é poder’; notadamente ver no sentido do verbo em inglês ‘to see,’ que significa ‘olhar mais’⁵. Pois me parece que uma educação visual e criativa é uma das tarefas mais importantes do nosso tempo⁶.”

Conhecimento era uma palavra evitada na Bauhaus histórica. Afinal, o ceticismo epistemológico era parte da fundação da escola. A experiência devastadora da Primeira Guerra foi formadora tanto para os fundadores da escola quanto para os estudantes: o poder destrutivo da racionalidade técnica levou a uma espécie de tábula rasa onde toda experiência e conhecimento existentes tornaram-se suspeitos.

Neste contexto epistemológico, de ceticismo radical diante do atual estado de conhecimento, a escola Bauhaus inicialmente buscou o “desaprender” – o abandono

4 Martin Krampen (ed.): *beobachten und formulieren. grundkurs mit übungen, nach einem filmskript von josef albers* (observar e formular: curso fundamental com exercícios, baseado no roteiro de josef albers), Hatje Cantz Verlag, Berlin 2009.

5 No original: “to look more”, N.T.

6 Eckhard Neumann (ed.): *Bauhaus und Bauhäusler. Erinnerungen und Bekenntnisse* (Bauhaus e Bauhäusler: Memórias e Confissões), DuMont Verlag, Cologne 1985, p. 254.

do conhecimento convencional e a promoção de abordagens pré-linguísticas, intuitivas e de espírito infantil. Nesse sentido, não era meramente uma questão de novas formas de aprendizado, mas de uma abordagem completamente outra do que é aquisição de conhecimento. O curso preliminar em particular – introduzido por Johannes Itten em Weimar, depois levado adiante por Josef Albers e László Moholy-Nagy em Dessau – era uma reação a essa desvalorização do conhecimento dentro da escola⁷. Naquele vácuo, o curso preliminar servia como um campo de provas, um lugar para se ganhar experiência através da sensibilização dos sentidos físicos: pela manipulação tátil dos mais diversos materiais; pelos exercícios físicos e mentais para estabilizar a mente.

A estudante da Bauhaus Otti Berger – uma das mais bem sucedidas artistas têxteis que a escola produziu – expressou esta atitude de “desaprender” em uma entrevista, parte de uma pesquisa conduzida pela revista da Bauhaus em 1928. Quando perguntada onde havia estudado e trabalhado antes, ela respondeu: “Em um lugar tradicionalista sem sentido.” Perguntada sobre o que esperava da Bauhaus ela respondeu: “Superar a mim mesma e encontrar a mim mesma⁸.”

Um lugar tradicionalista sem sentido? O programa da Bauhaus era fundado no rompimento com as convenções presentes nas práticas pedagógicas das tradicionais *École des Beaux-Arts*: desenho de observação de modelos nus, estudos da natureza ou imitação de formas ideais ocidentais de beleza entendidas como universalmente válidas vistas nos moldes de gesso de estátuas Greco-Romanas. Este tipo de educação artística não só dominava as academias das grandes cidades do ocidente, também era exportada para as metrópoles coloniais. Afinal, educação era um dos pilares centrais do projeto colonial, um modo de afirmar a superioridade cultural do Ocidente⁹.

A Bauhaus histórica era parte de um movimento amplo de reforma escolar que buscava implantar uma mudança de paradigma na educação artística – distanciando-se do aprendizado a partir de convenções e imitação de formas canônicas tradicionais (como era prática comum nas academias de arte) em busca do desenvolvimento da criatividade potencialmente contida em todos; uma noção essencial naquela época na formulação de uma sociedade democrática. O teórico da arte Thierry de Duve conclui: “Todas as pedagogias progressistas deste século, de Fröbel a Montessori e Decroly, todos os reformistas da escola e filósofos da educação, de Rudolf Steiner a John Dewey, baseiam seus projetos e programas na criatividade ou, ao menos, na crença na criatividade, na convicção de que a criatividade e não a tradição – não as regras nem as convenções – é o melhor ponto de partida para a educação”¹⁰.

7 Ver Leah Dickermann: “Bauhaus Fundaments,” in: Barry Bergdoll und Leah Dickermann (eds.): *Workshops for Modernity*, MoMA New York 2009, p. 17

8 Entrevista com estudante da Bauhaus, in: *bauhaus zeitschrift für gestaltung* 2. Nr. 2-3, 1928, p. 24.

9 Ver Christian Kravagna: “Im Schatten großer Mangobäume. Kunsterziehung und transkulturelle Moderne im Kontext der indischen Unabhängigkeitsbewegung” (À Sombra de Grandes Mangueiras: Educação artística e modernidade transcultural no contexto do movimento de independência da Índia), in: Marion von Osten und Tom Holert (eds.): *Das Erziehungsbild. Zur Visuellen Kultur des Pädagogischen* (A Imagem que Educa: Sobre a Cultura Visual Pedagógica), Schlebrügge Verlag, Wien 2010, p. 108.

10 Ver Thierry de Duve: “When Form Has Become Attitude—And Beyond,” in: *Theory in Contemporary Art Since 1945*, Blackwell Publishers, Malden, Mass. 2005, p. 23.

Tatilidade

“nós não queremos imagens, mas queremos chegar perto do melhor e definitivo tecido! ... é preciso ser capaz de compreendê-lo com as ‘mãos’! O valor de um tecido deve ser reconhecido pelo toque, no valor tátil. ... é preciso ouvir os segredos do tecido, perscrutar os sons dos materiais, deve-se apreender a estrutura não só com cérebro, mas senti-la com o subconsciente ...¹¹”

O apelo de Otti Berger defendendo a importância da tatilidade como geradora de conhecimento foi muito além do meio têxtil. Ela já havia tido a experiência de trabalhar com e a partir da matéria física no curso preliminar de Moholy-Nagy. Ele, por sua vez, incluiu sua prancha tátil em “*Vom Material zur Architektur*” (Do Material à Arquitetura), o livro que resumiu seus métodos de ensino na Bauhaus. O livro era também um manifesto pedagógico, sua questão era a busca de formas independentes de expressão criativa. De acordo com Moholy-Nagy, os “exercícios táteis primitivos” no começo do curso preliminar eram essenciais para a educação na Bauhaus precisamente porque “hoje em dia a maioria das pessoas – distantes de suas próprias experiências – constroem seu mundo a partir de fontes secundárias”¹². Este era um argumento que se referia implicitamente à formação da cultura material no âmbito da sociedade industrial: com a mecanização, produção em massa e a divisão de trabalho fordista, as conexões entre a vida cotidiana, o uso e a produção do ambiente material haviam se tornado cada vez mais abstratas. Materiais e tecidos produzidos artificialmente, disponibilidade em massa de bens fabricados industrialmente e novas mídias, por um lado, e a crescente mecanização e a substituição da atividade e do controle humano pela máquina, por outro, apoiam a experiência de desmaterialização e liquefação das relações materiais.

Este era o desafio para a Bauhaus de Dessau. A escola tinha a tarefa de treinar designers em meio a esses processos. Porém essa dinâmica de abstração também estava presente no microcosmo que era a escola: logo, os debates na Bauhaus sobre as mudanças na percepção humana ocasionadas pelas mudanças tecnológicas são um instantâneo do discurso mais amplo sobre a cultura moderna e a arte no ocidente.

Nos exercícios táteis, os alunos da Bauhaus eram instruídos a se relacionar intimamente com as diferentes propriedades sensíveis dos materiais trabalhados, a experimentar superfícies, temperaturas, estruturas e estados de agrupamento. Afinal, quem toca não só confirma a existência do mundo circundante, mas também a própria existência. A partir destes estudos táteis com materiais, Moholy-Nagy gerou uma terminologia, um sistema de categorias para a descrição de diversas composições materiais. Essas categorias – estrutura, textura e fatura – se expressam no que ele

11 Otti Berger: “Stoffe im Raum” (Tecidos na Sala), in: RED, Sonderausgabe: *Bauhaus*, 1930, p. 145. Tradução do editor.

12 László Moholy-Nagy: *Vom Material zur Architektur* (Do Material à Arquitetura), Florian Kupferberg Verlag, Mainz 1968, p. 19.

chamou de “argumentos imagéticos.” As fotografias contidas neste artigo têm origem em diferentes contextos e formas de processamento de imagem: microscopia, fotografia aérea e jornalismo.

O artigo de Otti Berger, previamente citado, era também acompanhado de uma fotografia no estilo da Nova Objetividade que chega ao fundo do material passando por suas camadas – um paradoxo em face do fato de que o tátil era contraposto, no discurso dos anos 1920, ao domínio do visual no modernismo. Não seriam estes argumentos visuais uma expressão da reestruturação das relações perceptuais entre o háptico e o óptico? A disputa em torno da importância dos modos de percepção – visual versus tátil, óptico versus háptico – é fundamentalmente um debate em torno de diferentes formas culturais de conhecimento.

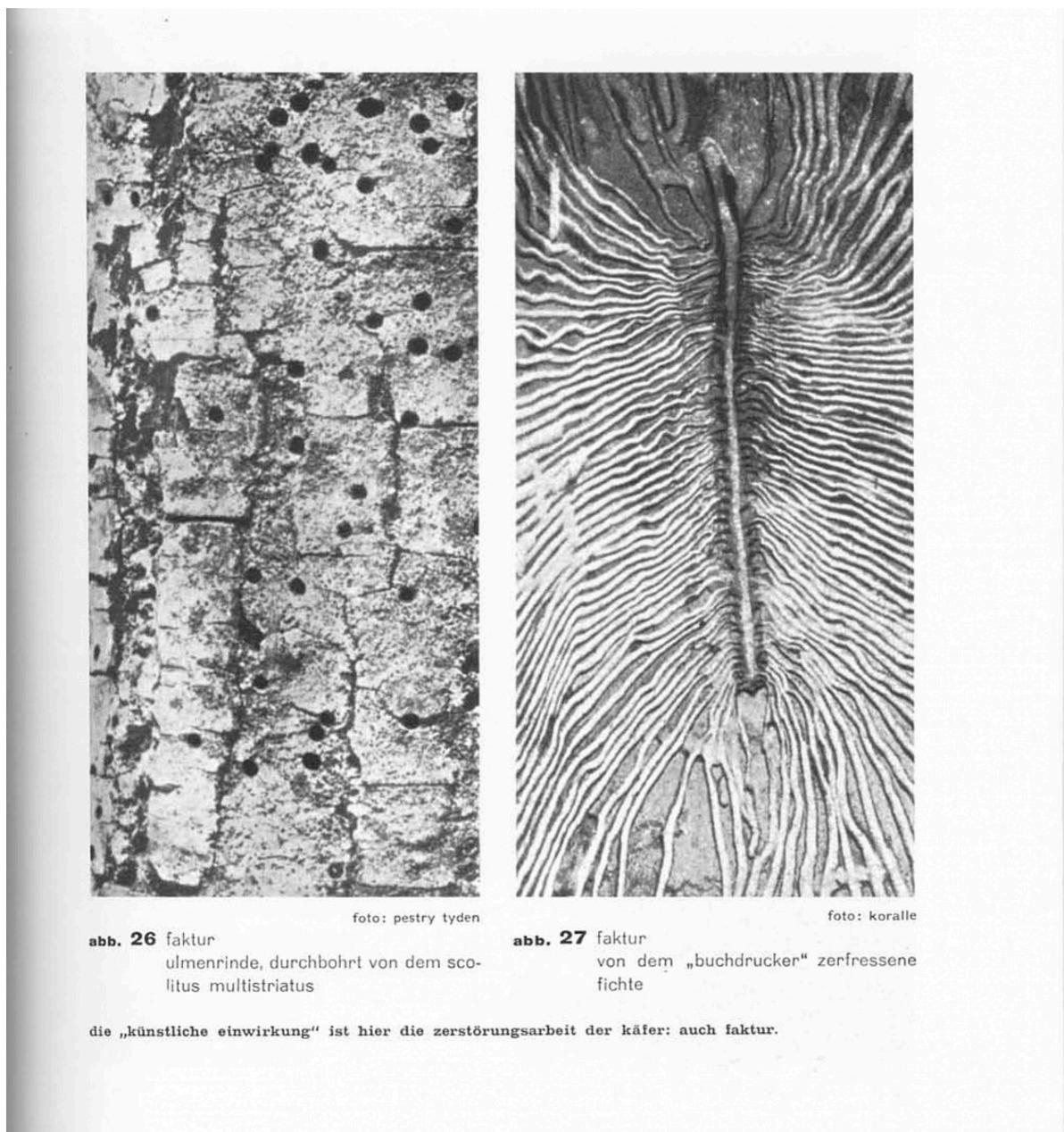


Fig. 1, Duas ilustrações do livro de de László Moholy-Nagy: Vom Material zur Architektur, Florian Kupferberg Verlag, Mainz 1968, p. 43.

Em que medida teriam os debates na Bauhaus de Dessau em torno da relação entre óptico e háptico contribuído para o complexo cultural hegemônico que tradicionalmente interpretou a cultura moderna ocidental? Ou a escola vanguardista se preocupou mais em explorar o entrelaçamento e zonas de contato entre ver e compreender?

A ênfase no estudo da tatilidade e do háptico como áreas de conhecimento era também uma reação ao domínio do visual na modernidade. O tátil como sendo supostamente o outro (em seu livro, Moholy-Nagy refere-se ao senso tátil altamente desenvolvido dos “povos primitivos”) é um componente essencial no discurso sobre cultura moderna ocidental que é ao mesmo tempo racional e civilizada – uma cultura que, como colocado pelo cientista cultural Hartmute Böhme, “não apenas se afirmou monopolizando a relação entre visualidade e ciência, mas sobretudo na marcha triunfal da mídia visual”¹³. Mesmo que o tátil tivesse sido considerado anteriormente como refúgio da autenticidade e da proximidade (e esta concepção da tatilidade oscilava até na abordagem programática do curso preliminar da Bauhaus), com a chegada do século vinte, o tátil parecia cambiar para um modo de percepção condicionado pela tecnologia midiática.

Em suas pesquisas com materiais, Albers e Moholy-Nagy estavam menos preocupados em estabelecer um novo essencialismo do que fazer do ensino um experimento para explorar a reestruturação das relações entre ver e compreender em meio a uma sociedade moldada por novas relações midiáticas e perceptuais. Por esta razão os estudos materiais de Albers e os fotogramas de Moholy-Nagy não são contraditórios: pelo contrário, juntos eles documentam o movimento entre diferentes mídias e modos de percepção. Em suas aulas Josef Albers desenvolveu uma terminologia para investigar as propriedades materiais, distinguindo entre material e matéria. O primeiro se refere às substâncias que compõem o material; o segundo se refere às qualidades superficiais, à aparência externa dos materiais. Já Moholy-Nagy entendia a fotografia como “design de luz,” enfatizando o caráter produtivo da operação, que lida com os efeitos ópticos da luz – não reprodução, mas produção. É por isso que o conceito de *Faktur*¹⁴ (aspecto superficial ou característica da execução) introduzido nos estudos materiais pode também ser válido para a fotografia. *Faktur* não só capta a “textura do material mas também o resultado sensorialmente perceptível de um processo”¹⁵. Em última instância, Moholy-Nagy procurava investigar junto a seus alunos, em que medida a fotografia poderia desenvolver suas próprias qualidades de superfície em tensão entre sua materialidade e visualidade. Assim, os exercícios do curso preliminar podem ser entendidos como experimentos que exploram modelos de conhecimento sensorial particulares de uma época.

13 Hartmut Böhme: *Der Tastsinn im Gefüge der Sinne. Anthropologische und historische Ansichten vorsprachlicher Aisthesis* (O sentido do toque na tessitura dos sentidos: Visões antropológicas e históricas da estesia pré-linguística), in: Kunst und Ausstellungshalle der BRD (ed.): *Tasten. Schriftenreihe Forum*, Vol. 7, Göttingen 1996, p. 198.

14 “Fatura” no Brasil, N.T.

15 Ver também T'ai Smith: *Bauhaus Weaving Theory: From Feminine Craft to Mode of Design*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2014, p. 91 nota de rodapé.

Teclas de disciplina ou de emancipação?

Embora uma expressão de criticismo às hierarquias de conhecimento existentes, os exercícios práticos usados na Bauhaus para desenvolver e expandir a percepção sensível também circulavam em discursos e disciplinas dos anos 1920 preocupados de várias maneiras com as transformações na psique e nos sentidos na sociedade moderna. Neste contexto, não é coincidência que Moholy-Nagy tenha contribuído com uma publicação sobre a Bauhaus no “Handbuch für Arbeitswissenschaft” (Manual de Ergonomia), publicado pelo ergonômista e psicotécnico Fritz Giese. Giese, uma das principais figuras da nova disciplina da psicotecnologia, publicou em 1920 “Psychotechnik und Taylorsystem” (Psicotécnica e Sistema Taylorista), e mais tarde chefiou um instituto de psicologia aplicada em Halle, cidade da Alemanha oriental. Neste local ele desenvolveu aparatos para testar os sentidos táteis, bem como exercícios táteis, usados para avaliar as capacidades de indivíduos para realizar diversos tipos de trabalho¹⁶. Inclusive, durante a gestão de Hannes Meyer foram oferecidos cursos em psicotécnica na Bauhaus.

No entanto, enquanto Giese usava os exercícios táteis em testes de aptidão para realização de tarefas específicas – um método disciplinar empregado na adaptação do indivíduo ao mundo de trabalho industrial – Moholy-Nagy se empenhava em expandir e abrir o leque das experiências sensíveis pelo seu ensino através do treinamento tátil. A ambivalência inerente a esta técnica ficou mais evidente depois que Moholy-Nagy se muda para os Estados Unidos em 1937 para chefiar a Nova Bauhaus em Chicago. Maggie Taft, em sua pesquisa sobre o dito currículo de “Tempos de Guerra” da *Chicago School of Design* – instituição sucessora da Nova Bauhaus – trabalhou sobre como, dentre outras coisas, exercícios táteis eram oferecidos a veteranos feridos em guerra a fim de realocá-los no mercado de trabalho civil¹⁷. Esses exemplos mostram que logo cedo havia uma proximidade assustadora entre disciplina e emancipação no que diz respeito aos experimentos em treinos sensoriais psicotécnicos e pedagogia da arte.

Anos depois, Anni Albers, que em 1949 acompanhou seu marido Josef até Yale depois de quase uma década e meia ensinando na *Black Mountain College*, defenderia o poder subversivo do tato. Reforçado pela sua experiência do *American Way of Life* e os excessos da sociedade consumista, a “tatilidade” da forma a um capítulo central de seu livro “*On Weaving*”, publicado em 1965. Neste ela chama atenção para como a sensibilidade do toque e, em particular, as diferentes articulações da tatilidade haviam se degenerado na sociedade moderna:

16 Torsten Blume und Janek Müller: *Sachsen-Anhalt in der Moderne*, (Saxônia-Anhalt na Era Moderna), in: Claudia Perren, Torsten Blume, Alexia Pooth (eds.): *Große Pläne! Moderne Typen, Fantasten und Erfinder. Zur Angewandten Moderne in Sachsen-Anhalt 1919-1933* (Grandes Planos! Caras Modernos, Fantasistas e Inventores: Sobre Modernismo aplicado na Saxônia-Anhalt 1919-1933), Kerber Verlag, Bielefeld 2016, p. 89.

17 Maggie Taft: “Better than Before. László Moholy-Nagy and the New Bauhaus in Chicago,” in: Mary Jane Jacob und Jaquellynn Bass (eds.): *Chicago Makes Modern: How Creative Minds Changed Society*, University of Chicago Press, Chicago 2012, p. 31–43.

Os materiais chegam a nós já moídos, lascados, esmagados, em pó, misturados e fatiados para que apenas a etapa final de uma longa sequência de operações da matéria ao produto caiba a nós: meramente torrar o pão. Não há necessidade de colocar a mão na massa. ... Nós removemos o filme plástico e está pronto – o bacon, a lâmina de barbear, ou um par de meias de nylon. A indústria moderna nos livra de muito trabalho e fadiga: mas, com a máscara de Janus, também nos impede de participar da formação do que é material e deixa inerte o sentido do toque, e assim também ficam nossas faculdades formadoras estimuladas por ele¹⁸.

Albers formulou sua teoria do design baseada na prática da tecelagem, uma prática caracterizada pelo encontro constante entre a mão e o tecido. A tatilidade da tecelagem – estruturada pela relação rítmica entre urdidura e trama – modela o pensamento e não distingue entre toque, compreensão e cognição. Ou melhor, a tecelagem requer um constante movimento entre sujeito e objeto. “Embora neste livro eu esteja lidando com processos e fatos estabelecidos há muito,” ela escreve, “ainda assim, ao explorá-los, eu me sinto em território desconhecido. ... partindo de um campo especializado e definido, podemos nos dar conta de uma relação que sempre se expande. Isso torna visíveis assuntos tangenciais. Os pensamentos, no entanto, podem, acredito, ser retraçados até o seu fio condutor”¹⁹.

Paralelos aos debates conduzidos nos anos 1920, nos quais a Bauhaus estava envolvida, acerca das transformações nos modos de percepção humanos podem ser encontrados no presente: por exemplo, quando se fala das mudanças na percepção humana no curso da digitalização. A pesquisadora do design Caroline Höfler examinou zonas de contato entre a cultura digital e a analógica, e tem observado um interesse renovado no sentido do toque. Usando como exemplo o revólver háptico desenvolvido pela Microsoft – um jogo de poker virtual onde se pode sentir os diferentes materiais – ela discutiu as constelações em que experiências virtuais e quasi-hápticas se combinam. Uma comparação com o cilindro tátil – desenvolvido pelo estudante da Bauhaus, Rudolf Marwitz, enquanto participava do curso preliminar com Moholy-Nagy em 1929 – é óbvia. “No entanto,” escreve Höfler, “os exercícios táteis da Bauhaus eram direcionados ao desenvolvimento de realidades sensoriais, enquanto os desenvolvimentos da realidade virtual buscam especificamente iludir os sentidos. Enquanto, neste caso, alguém usando um óculos 3D subordina mais uma vez o sentido tátil ao sentido da visão, e portanto dá continuidade às hierarquias tradicional dos sentidos, os exercícios táteis da Bauhaus buscavam precisamente romper com essas hierarquias: seu ‘potencial subversivo’ consistia em possibilitar uma “comunicação imediata entre corpos e materiais, o que ao mesmo tempo revelava sua natureza mediada”²⁰.

18 Anni Albers: *On Weaving*, Wesleyan University Press, Middletown 1965, p. 62.

19 Ebd., S. 15.

20 “Carolin Höfler im Gespräch” (Conversas com Carolin Höfler), in: Regina Bittner und Katja Klaus (eds.): *Gestaltungsproben. Übungen zum Unterricht am Bauhaus* (Amstras de Design: Exercícios de ensino na Bauhaus), Edition Bauhaus, Vol. 57, Spector Books, Leipzig 2019, p. 29.

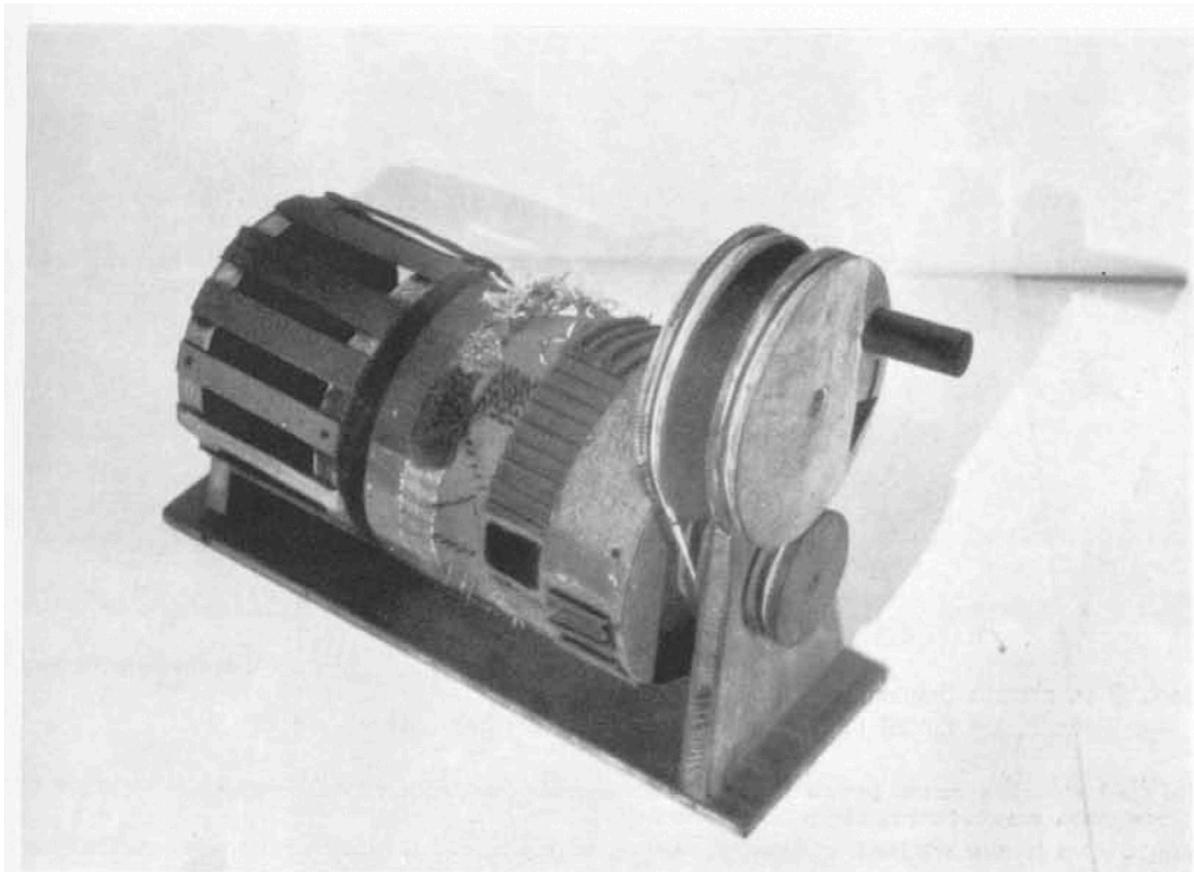


Fig. 2, Cilindro tátil de Rudolf Marwitz no livro de László Moholy-Nagy: Vom Material zur Architektur, Florian Kupferberg Verlag, Mainz 1968, p. 25.

Referência

Tradução do texto publicado originalmente no site Bauhaus Imaginista: <https://www.bauhaus-imaginista.org/articles/6019/towards-a-tangible-pedagogy>

Submissão: 15/10/2024

Aprovação: 03/12/2024