

Contra o funcionalismo

In: *Pour la forme: ébauche d'une methodology des arts* (Paris: Allia, 2001, pp.25-33), publicado originalmente em 1957 em Paris, pela *Éditions Internationale Situationniste*

Asger Jorn*

Tradução:

**Rodrigo Nogueira Lima,
Tatiana Francischini Brandão dos Reis****

Revisão da tradução:

**Eulalia Portela Negrelos,
Carlos Roberto M. de Andrade****



Figura da página anterior:
do capítulo Os Situacionistas e a Automação, de Asger Jorn.
Fonte: Boletim n. 1 da Internacional Situacionista, p.24. (Imagem acrescentada pela Revista Risco ao presente artigo)

— 1. INTERPELAÇÃO AO CONGRESSO INTERNACIONAL DE “DESIGN INDUSTRIAL” (X Trienal de Arte Industrial, Milão, 1954)

Eu peço desculpas de início por ser obrigado a empregar um idioma que eu não tenho o domínio.

Qualquer um se surpreenderá talvez pelo fato que um artista livre - um falso artista, segundo Max Bill – toma a palavra em uma discussão sobre o desenho industrial e a sociedade, sobretudo não fazendo nada além de repetir de uma outra forma os pontos de vista do Doutor Paci. Enquanto artista, eu me permito portanto, iluminar alguns elementos de base do problema: a justificação da evolução atual da arte e da técnica. Eu gostaria de tentar esclarecer que o problema deve ser observado de um ponto de vista negligenciado até o presente: o ponto de vista de um artista livre.

*Asger Jorn (nascimento 1914, falecimento 1973) foi pintor, escultor, gravurista, ceramista, escritor dinamarquês. Está entre os artistas mais influentes da Escandinávia e foi um grande agitador do século XX. Participou de diversos movimentos após a Segunda Guerra Mundial, O Surrealismo Revolucionário (1945), o COBRA (1948, como membro fundador), o Movimento Internacional por uma Bauhaus Imaginista – MIBI (1953, como membro fundador), e a Internacional Situacionista (1957, como membro fundador).

Este ponto de vista, eu reconheço, difere claramente daquele dos técnicos e dos sociólogos; e estou longe de dizer que seja o único ponto de vista aceitável. Eu não vou nem muito longe para me permitir crer na possibilidade de estabelecer uma harmonia entre esses pontos de vista. Eu afirmo somente que a verdade, aqui como em qualquer lugar, não é única; que ela é composta de diversas verdades reciprocamente insolúveis; ligadas num tipo de complexidade paradoxal; que a verdade é um sistema complementar de verdades reciprocamente contraditórias. Esta é a nova concepção da realidade; conforme as últimas evoluções da ciência e da filosofia.

** Rodrigo Nogueira Lima é Arquiteto e Urbanista, Professor do programa de pós-graduação ... continua na próxima página ...

Esta concepção acaba de revolucionar toda a geometria, a lógica e a filosofia clássica; ela cria uma nova situação que transforma radicalmente nossa visão do mundo e da vida humana. Nós estamos por esse fato, hoje, obrigados a colocar em dúvida tudo o que nós sabemos, e tudo o que nós fizemos até o presente.

em Arquitetura e Urbanismo do Centro Universitário de Várzea Grande (UNIVAG), ORCID <<https://orcid.org/0000-0002-5906-2463>>. Tatiana é Arquiteta e Urbanista, Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, ORCID <<https://orcid.org/0000-0002-5253-5475>>. Eulalia Portelo Negrelos é Arquiteta, integra o corpo docente e de pesquisadores do Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, ORCID <<http://orcid.org/0000-0003-4093-9082>>. Carlos R. Monteiro de Andrade é Arquiteto e Urbanista, Sociólogo, Professor do Instituto de Arquitetura e Urbanismo da USP, ORCID <<https://orcid.org/0000-0003-0393-0695>>

A tarefa da nova ciência é de colocar em dúvida o que nós sabemos; no entanto, a tarefa da arte e da teoria das técnicas modernas é de colocar em dúvida tudo o que nós fazemos. A dúvida científica se exprime pela análise, mas a dúvida artística se exprime pela ação. Cabe-nos fazer tudo o que não se pode fazer; não fazer tudo o que, por tradição e dogmatismo, se obriga a fazer; desmascarar as falsas inquietações e as falsas seguranças, o falso luxo e a falsa utilidade; e ordenar com esse objetivo os resultados de nossas experiências.

As doutrinas de Corbusier e da antiga Bauhaus na Alemanha eram para a sua época revolucionárias, e são uma das bases da revolução que começa atualmente. Mas suas doutrinas são todas construídas sobre a filosofia e a lógica clássicas. Nós temos hoje necessidade de uma nova base ideológica. Nós temos necessidade de novas doutrinas. Mas o que os teóricos da técnica e da arquitetura fizeram durante e desde a guerra? Nada, ou quase nada de novo. Minha impressão é que eles foram cegos pela vulgarização avassaladora da arte abstrata nos meios acadêmicos de nossa época.

Hoje esse pesadelo está chegando ao fim, e se vê mais claramente porque não se avançou. Não se fez o esforço necessário para renovar a base filosófica. Na prática assim como na teoria, se evitou adaptar-se ao sistema dialético que, com vantagens imensas, poderia ser extraído dos sistemas de complementaridade enunciados, entre outros, pelo cientista atômico dinamarquês Niels Bohr.

Eu não quero lhes dar a ilusão que estou a par dos detalhes internos da física nuclear, e que compreendo todo o sistema filosófico de Niels Bohr. Longe disso. Eu não posso nem pretendo concordar com ele, nem o criticar. Posso somente, como artista, traçar um programa simples, que é apenas uma perspectiva em direção às novas pesquisas, e não uma doutrina ou uma receita “como fazer imagens”.

A Trienal de arte decorativa e industrial, assim como de arquitetura moderna, é o lugar de encontro o mais amplo e o mais importante que existe nesse domínio. Ela pode fornecer indicações bem justas e muito ricas das tendências, da evolução atual da forma.

Técnica, função e estética: os três aspectos do caráter de um objeto são idênticos com a estrutura, a forma e a apresentação; e é justamente nossa intenção mostrar que esses três aspectos são reciprocamente contraditórios, mesmo representando uma trindade essencial de todas as criações do mundo.

Aqui se vê imediatamente um fato bizarro: é o terceiro ponto de vista, o estético, que deve ser considerado como o primeiro se se quer chegar a uma concepção dinâmica da forma. É uma subversão difícil admitir que o caráter estético de uma coisa, sua apresentação, seja um começo, e não um último embelezamento.

Isso colocará a pretensa “Belas-Artes” em uma nova luz, e transforma totalmente a concepção de belas-artes estabelecida pelos acadêmicos durante o império clássico.

Mas o que é então o caráter de apresentação – ou estético – de um objeto? É a harmonia formal do conjunto e os detalhes? Não.

A grande descoberta dos funcionalistas é ter demonstrado que um objeto que é a própria expressão de sua estrutura e da sua forma utilitária possui sempre, graças a essa

unidade de técnica e de função, uma harmonia de conjunto perfeita, mesmo se essa harmonia não é desejada. As máquinas e os motores disso são exemplos. É precisamente por causa dessa descoberta que certos imbecis imaginam hoje que o lado estético deve ser excluído do objeto industrial. O avião é somente belo porque é novo. Apenas isso.

O aspecto estético de uma coisa, é seu exterior, sua comunicação direta ou seu efeito imediato sobre nossos sentidos, sem contar com sua utilidade ou seu valor estrutural. É seu dom de atrair nossa atenção, de despertar nossa curiosidade e nossa inteligência, de nos chocar e de nos surpreender, de criar um interesse imediato.

O que dá a certos objetos a capacidade de agir muito fortemente sobre nossos sentidos? É unicamente que eles representam alguma coisa de novo e de particular para nós. O aspecto estético e particular é assim necessariamente o mesmo. A atividade funcionalista entre as duas guerras era um fenômeno novo e, por essa razão, estético e surpreendente. Mas seu programa de standardização era claramente anti-estético, e os funcionalistas chegaram a criar um mundo cada vez mais regulado, ordenado, racionalizado e estabilizado. Quanto mais o funcionalismo perdeu seu falso caráter estético, mais ele se tornou entediante.

O novo é idêntico ao desconhecido, e o desconhecido é necessariamente inútil. É preciso conhecer para poder utilizar. Na arte e na técnica se conhece e se reconhece somente o que se pode utilizar. Eis o porquê a estética é objeto estranho e caótico, e passa a ser o ponto fraco de todo objeto racional. Mas os objetos estranhos do início do funcionalismo não eram criados pelos funcionalistas mesmos. Sua aparição não era incluída em um programa. O caos já estava lá, criado pela nova técnica maquinista. As doutrinas funcionalistas pressupõem a existência de uma produção caótica que não existe infinitamente, eis a sua maior fraqueza, essa produção deve ser mantida artificialmente no futuro por experiências estéticas.

É importante ver aqui que qualquer fenômeno estranho não pode ser considerado como a expressão de uma tentativa artística. É preciso que o fenômeno seja a expressão de um desejo humano. É preciso que o homem forme e imponha o fenômeno. A expressão estética se torna por esse fato, imediatamente e evidentemente, a expressão a mais humana que existe. Se uma expressão não é humana, ela não tem valor estético. É esse valor imediatamente ou superficialmente humano que impõe às aparições estéticas seus valores decorativos, e é por isso que a máquina é necessariamente incapaz de criar os valores puramente decorativos. O ornamento é morto pela máquina. Essa verdade descoberta pelos funcionalistas é definitiva. Essas repetições estereotipadas são insuportáveis para o homem, mesmo se elas são feitas de plástico e honradas pelo compasso de ouro.

A idéia clássica da vontade humana de decorar as coisas é uma teoria do "horror ao vazio". A idéia contrária, ou seja, que a decoração é causada por uma vontade de adaptar o vazio, de conquistá-lo, de marcá-lo por sua presença, é bem mais justa. Essa conquista é o caráter essencial da atividade estética (cf. a ficção científica).

Seguindo sua utilização mais autêntica, a palavra *arte* (*kunst*) significa o que nós podemos fazer, nossa capacidade (*Können*) em qualquer domínio. Portanto, nós somos todos artistas, e todas as técnicas são artes. Mas com as belas artes, é outra coisa. Ser um

artista de um caráter estético, um falso artista, um enganador, um imaginista, quer dizer que somos capazes de fazer aquilo que não se pode fazer, que podemos fazer o impossível. Em estética o impossível não existe. O novo é sempre impossível, um engano, porque o possível, é o conhecido.

A contradição complementar do dadaísmo e do construtivismo, entre as duas guerras, é hoje evidente. Vemos aí dois lados de uma mesma coisa. A razão pela qual o construtivismo, desde a guerra, se tornou insípido e sem força é a ruptura das contradições. O dadaísmo se transformou em um sistema ativo graças ao surrealismo, no entanto, o velho construtivismo permaneceu em sua posição.

A questão de base colocada pelo artista a todos os homens de hoje é esta: como evitar um automatismo completo, uma transformação de nossa inteligência em um reflexo instintivo e estandardizado? Não é falando em defesa de um liberalismo, de um individualismo moribundo; não é em oposição à socialização que se chega a uma solução.

Entre todos os seres vivos, apenas o homem chegou a transformar sua vida, de uma base dada pela riqueza ou pobreza da própria natureza, em uma vida de cultivador e de construtor, transformando a natureza de acordo com seus desejos. A segunda crise se impõe agora. Podemos manter artificialmente – ou de forma artística – nossa juventude, nossa inteligência e nossa vontade orientada para o desconhecido? Podemos manter a liberdade e o desejo experimental nas novas condições históricas?

Criar a base de uma elaboração sistemática dessa possibilidade, encontrar seu método, eis a tarefa a mais importante que se impõe aos artistas e aos técnicos de hoje.

As pessoas que se ocupam especialmente da transformação social me dirão talvez que é preciso esperar, que é preciso de início se ocupar da questão política e do desenvolvimento técnico. Mas não devemos esquecer que a mesma necessidade histórica indivisível impõe já desde cem anos esse problema, como testemunha toda a história da cultura moderna.

Max Bill nos propõe quatro “necessidades” para a evolução de nosso problema.

Ele diz que a função do artista não é de exprimir a si mesmo, mas de criar objetos harmoniosos ao serviço do homem. Muito bem.

Mas em nome dos falsos artistas, eu lhe digo que o senhor se engana quando fala ao mesmo tempo de uma educação que deve ser a liberação da personalidade, porque a personalidade é justamente o aspecto individualista de um homem.

Segundo ponto. O verdadeiro artista deve, na sua opinião, se ocupar dos problemas da produção em série. Perfeitamente.

Mas os falsos artistas só devem se interessar com o que lhes interessa pessoalmente, ou seja a exteriorizar seus próprios desejos e necessidades. Os desejos puramente individuais não existem, e o início de toda nova realização se apresenta como um caso particular. A Trienal de Milão é uma coisa muito importante enquanto

campo de experiência. Max Bill parece encontrar nessa manifestação uma grande inutilidade. Mas devemos desconfiar. Existem luxos úteis assim como luxos inúteis. A Trienal é inútil para as pessoas sem imaginação. Mas alguns compreendem que os objetos futuros não são pré-fabricados, mas se compõem de uma série de detalhes saídos de numerosos objetos fracassados no seu conjunto; para estes a Trienal é extremamente útil.

É importante compreender esta lei inevitável, que é a quantidade que cria a base de nascimento das novas qualidades. Eis o porquê de manter nas grandes exposições o caráter de campos de experiência, e evitar que elas se transformem em escolas educativas. As maiores experiências aqui são as confrontações entre os diferentes estados de perfeição e a confrontação direta entre o objeto e o público.

Terceiro ponto. Minha resposta à questão da unidade das funções já foi dada e eu repito que essa unidade só pode ser obtida com base numa contradição interior.

Quarto ponto. A resposta a essa questão já foi dada. O objetivo de toda produção deve ser satisfazer as necessidades e as aspirações do homem. De acordo. Mas como?

Permito-me terminar esta explicação com uma pergunta direta a Max Bill:

Se fosse possível, com base nas doutrinas da antiga Bauhaus, de estabelecer uma nova doutrina em contradição completa com a primeira, gostaria de combater essa nova doutrina na nova Bauhaus porque ela está em contradição com a doutrina da antiga Bauhaus? Ou quer publicar e desenvolver estas novas doutrinas com o auxílio das antigas?

Ou prefere permanecer neutro, e ignorar todas as doutrinas que não correspondem logicamente às da antiga Bauhaus? A resposta para isso é de uma importância capital para o futuro dos problemas que nos ocupam.

2. NOTAS SOBRE A FORMAÇÃO DE UMA BAUHAUS IMAGINISTA

O que é a Bauhaus?

A Bauhaus é uma resposta à questão: qual “educação” é necessária ao artista para que ele possa ocupar o seu lugar na época maquinista?

Como foi realizada a ideia da Bauhaus?

Ela foi realizada como uma “escola” na Alemanha; de início em Weimar, em seguida em Dessau; fundada pelo arquiteto Walter Gropius em 1919 – destruída pelos nazistas em 1933.

O que é o Movimento internacional por uma Bauhaus imaginista?

É a resposta à questão ONDE E COMO encontrar um lugar justificado para o artista na época maquinista. Esta resposta demonstra que o ensino assegurado pela antiga Bauhaus é falso.

Como foi realizada a ideia de um Movimento internacional por uma Bauhaus imaginista?

O Movimento foi fundado na Suíça em 1953, como uma tendência pela constituição de uma organização unida apta a promover uma atitude cultural revolucionária integral. Em 1954, a experiência do encontro de Albissola demonstrou que o artista experimental deve se apropriar da indústria, e a submeter aos seus fins não utilitários. Em 1955, fundação de um laboratório imaginista em Alba. Fim da experiência de Albissola: inflação completa apoiada nos valores modernos da decoração (cf. cerâmicas executadas por crianças). Em 1956, o Congresso de Alba define dialeticamente o urbanismo unitário. Em 1957, o Movimento proclama a palavra de ordem de ação psicogeográfica.

O que nós queremos.

Nós solicitamos os mesmos meios e possibilidades econômicas e práticas que já estão a serviço das pesquisas científicas, com os grandes resultados que sabemos.

A pesquisa artística é idêntica à “ciência humana”, que para nós é a ciência “interessada”, não a ciência puramente histórica. Essa pesquisa deve ser conduzida pelos artistas, com o auxílio dos cientistas.

O primeiro Instituto constituído para este fim no mundo é o laboratório experimental para as pesquisas artísticas livres, fundado em Alba em 29 de setembro de 1955. Tal laboratório não é um Instituto de ensino; ele serve somente para oferecer novas possibilidades ao artista em seu campo de experiência.

Os dirigentes da antiga Bauhaus eram grandes mestres, com talentos excepcionais, mas maus pedagogos. As obras dos alunos eram macaquices piedosas dos modelos de seus mestres. A verdadeira influência destes foi indireta, ocasionada pela força do exemplo: Ruskin para Van de Velde, Van de Velde para Gropius.

O que nós dizemos não é de nenhum modo uma crítica, simplesmente uma constatação da qual se pode tirar as seguintes conclusões: a transferência direta de dons artísticos é impossível; a adaptação artística se opera através de uma série de fases contraditórias: Estupefação – Maravilhamento – Imitação – Recusa – Experiência – Possessão.

Nenhuma dessas fases pode ser evitada, embora não seja necessário que elas sejam todas atravessadas por um único indivíduo.

Nossa conclusão prática é a seguinte: abandonamos toda tentativa de ação pedagógica para nos orientar para a atividade experimental.

3. DISCURSO DO PRIMEIRO CONGRESSO MUNDIAL DOS ARTISTAS LIVRES

Nós organizamos aqui um Congresso. Por que? Qual razão há para os artistas, os homens mais livres e os mais independentes da sociedade – pessoas que vivem “como lírios do campo” – de se reunir, de se organizar, e de realizar discussões teóricas?

“Cria, artista, não fala”. Esse discurso nos foi dirigido frequentemente por pessoas que se diziam capazes de falar por nós, de pensar por nós e de agir por nós: os políticos, os intelectuais, os industriais, professores, críticos de arte, e outros. E nós sempre fomos traídos.

Eu crio, eu penso e eu falo. Mas nem todos os pensamentos saem da boca, o corpo inteiro do homem pensa, e o corpo inteiro também fala. Fala-se com os gestos assim como com a língua, e como o bailarino e o músico, o pintor fala com os gestos que ele imprime em uma matéria independente dele mesmo. É essa transmissão do gesto que nós chamamos a criação pictural. O artista da nossa linguagem pode se exprimir assim: “Eu não pesquisei, eu não encontro, eu crio”.

Essa explicação mostra que o artista não tem necessidade de se exprimir em uma linguagem que não é aquela da sua arte, e que toda tentativa teórica é sobretudo para ele uma perda de tempo e de energia. Isso aparentemente significaria que nosso Congresso é completamente inútil. Infelizmente não é: a razão pela qual o artista é hoje obrigado a tomar a palavra, não é que o público peça uma explicação literária de não importa qual criação artística, é que ele recebe sempre as explicações falsas.

Os críticos de arte que pretendem que a pintura não pode se explicar em termos musicais não se incomodam em explicar a música como a pintura em termos literários. A existência mesmo de uma crítica parece ter estabelecido suas razões de ser; e se nós denunciarmos essa falta de lógica não é para acabar com a crítica, nem para tomar o seu lugar, é para se colocar em guarda contra as práticas confusionistas, e indicar nosso caminho em direção a uma base mais exata e mais útil.

O erro da antiga Bauhaus estava incluída em sua palavra de ordem do primeiro manifesto da *Bauhaus Estatal de Weimar*: ARQUITETOS, ESCULTORES, PINTORES, NÓS DEVEMOS TODOS RETORNAR AO ARTESANATO.

Essa palavra de ordem tinha talvez na época uma certa atualidade, mas hoje pelo contrário, o artesanato se tornou um pequeno domínio insignificante em comparação ao da indústria e ao da arte livre. A antiga Bauhaus era a transformação lógica *das escolas de artesanato* que tinham surgido das *academias*. Seu verdadeiro dever, não era somente de substituir as escolas artesanais, mas também aquelas das belas-artes. O erro, que levou ao fracasso, foi que se recuou diante da luta contra a organização das academias que, contrariamente às faculdades científicas das Universidades, permaneceram empresas puramente especulativas e formalistas.

Essa fragilidade se manifesta da forma a mais evidente na atitude hostil da antiga Bauhaus com as tentativas do pintor van Doesbourg e do grupo holandês “De Stijl”, erro ainda agravado pela direção da nova Bauhaus em Ulm quando em resposta a nossos ensaios de reaproximação, ela nos propôs uma colaboração com as academias das belas-artes, estas estando, na sua opinião, à altura dos problemas que se impõem à arte de hoje – concepção evidentemente tão aberrante quanto possível.

Pelo contrário, permanecemos, nós, fiéis às concepções de Gropius e de Corbusier, ou seja que o academicismo atual é pior do que tudo nesse domínio. Na revista *Eristica*,

expusemos claramente as razões do seu inevitável fracasso, e nós insistimos sobre o fato que a resolução dos problemas de base da antiga Bauhaus está condicionada pela superação do academicismo no domínio das belas-artes, confrontado com a superação do artesanato pelo mundo industrial.

Seria um grande erro nos classificar entre os autodidatas anti-acadêmicos. Nós não somos nem contra as escolas artesanais, nem contra as academias de belas-artes, enquanto escolas primárias e mesmo secundárias. Isso não nos diz respeito. Nós queremos somente destacar que a evolução mundial no domínio da arte e da técnica chegou a uma tal confusão formal que o estabelecimento de um INSTITUTO DE EXPERIÊNCIAS E TEORIZAÇÕES ARTÍSTICAS, ao nível dos Institutos científicos, acima dos problemas escolares, profissionais, artísticos ou industriais, se impõe com uma força vibrante. O estabelecimento desse Instituto é nosso objetivo preciso e direto.

A bandeira da Vanguarda artística sempre me pareceu suspeita. O extremismo é geralmente uma atitude vazia. Eu sempre me afastei depressa daqueles que andam com a medalha da vanguarda no peito, e no entanto, isso nunca me interessou de ir, sem poder ir ao extremo. Sempre me esforcei em estabelecer o contato o mais próximo com o povo e o meio intelectual em geral. É por essa razão uma grande decepção ser obrigado a reconhecer que nosso movimento chegou a um estado onde apenas o nome de movimento de vanguarda pode lhe ser aplicado.

Existem duas condições para que um movimento seja chamado de movimento de vanguarda. De início ele deve se encontrar isolado e sem apoio direto das forças estabelecidas, abandonado a uma luta aparentemente impossível e inútil. Eu creio que todo o mundo reconhecerá que nosso movimento responde plenamente a essa condição.

É necessário que a luta desse grupo seja de uma importância essencial para as forças em nome das quais luta (em nosso caso, a sociedade humana e a evolução artística) e que a posição conquistada por essa vanguarda seja mais tarde confirmada por uma evolução geral.

É somente no futuro que nós poderemos encontrar uma justificativa precisa dessa última condição. Essa permanece ainda no domínio da esperança e da crença, ainda que com numerosas expressões de simpatia, bem como nossa própria certeza da conformidade da nossa empresa, nos dão a garantia do seu sucesso.

¹ As duas citações que seguem estão em inglês no original.

4. A UNIVERSIDADE POPULAR E A ARTE¹

Na história da educação, o fenômeno mais marcante é que as escolas de aprendizado, que em uma época estão vivas com um fermento de gênio, em uma geração seguinte exibem apenas pedantismo e rotina. A razão é que elas estão sobrecarregadas com ideias inertes. Educação com ideias inertes não é apenas inútil: é, acima de tudo, prejudicial - Essa é a razão pela qual mulheres inteligentes e sem instrução, que viram muito do mundo, que estão na meia-idade, são a parte mais culta da comunidade.

O entendimento que queremos é um entendimento de um presente insistente. O único uso de um conhecimento do passado é equipar o presente.

Passando agora para o lado científico e lógico da educação, nós lembramos que aqui também ideias que não são UTILIZADAS são positivamente prejudiciais. Ao utilizar uma ideia, quero dizer relacioná-la a essa corrente, composta de percepções sensoriais, sentimentos, esperanças, desejos e atividades mentais que ajustam o pensamento ao pensamento, que FORMAM A NOSSA VIDA. (A. N. Whitehead)

Descoberta científica é frequentemente vista de maneira descuidada como a criação de algum novo conhecimento que pode ser adicionado ao grande corpo do conhecimento antigo. Isto é verdade para as descobertas estritamente triviais. Não é verdade para as descobertas fundamentais, como aquelas das leis das mecânicas, das combinações químicas, da evolução, das quais o progresso científico depende em última análise. ESTAS SEMPRE IMPLICAM A DESTRUIÇÃO DA NOSSA DESINTEGRAÇÃO DE VELHOS CONHECIMENTOS, ANTES DO NOVO PODER SER CRIADO.

Precisamos de um Ministério de Distúrbios, uma fonte regulamentada de aborrecimento, um destruidor de rotina, um minador de complacência. (C. D. Carlington) (John Dewey, Reconstruction in Philosophy, p.14)

“Compreender o presente”, é, como é bem explicado pelos existencialistas, captar a incoerência das coisas, é adaptar a ótica artística da existência. A única inércia que existe para o homem, é a verdade, e a verdade é a repetição idêntica. A inércia mesmo é assim a base fundamental da educação científica e do aprendizado profissional. Não há nada a discutir em relação a isso.

A opressão contra o ato ocasional e o pensamento incoerente, imposto como virtude tanto pela indústria quanto pela ciência, é assim a própria causa da inércia que engloba cada vez mais a cultura. Uma mulher sem profissão, e que viveu muito, parece na sociedade mais culta que outras, justamente porque a maior parte de suas ideias são incoerentes e sem utilidade. Passemos às ideias ligadas aos interesses concretos, e veremos que elas são extremamente limitadas.

A questão não se resolve por uma racionalização da educação, nem pela introdução de um ministério da destruição, se esta instituição não for conduzida por uma vontade potente no próprio povo, uma vontade artística, uma vontade criativa. Mas como fazê-la nascer?

Trata-se de uma atividade mental não somente independente, mas ainda em contradição com as atividades profissionais assim como científicas. Sua importância é igual.

A atividade das belas-artes é anti-profissional e anti-intelectual mas deve, sobre uma base autônoma, ter a possibilidade de uma colaboração perpétua com essas duas tendências que dispõem de apoios experimentais e educativos de um lado na indústria e nas escolas profissionais, e do outro lado nas escolas elementares ou superiores, as universidades, as instituições de pesquisa, as organizações particulares no mundo inteiro. Todas essas organizações devem ser mudadas, como a própria concepção das belas- artes.

“A Universidade da Forma”, a nova Bauhaus inaugurada em Ulm em 1955, parecia absolutamente indicada para ser o centro evidente do estabelecimento de uma tal

autonomia da atividade construtiva, passando do informe à forma, e da forma à vida prática. Diretamente combinada, como é, com a nova universidade popular de Ulm, parecia reunir todos os dados elementares de uma superação do antigo isolamento anti-popular.

Para compreender bem essa situação é necessário de início se dar conta da atitude estética, ou experimental, que é e só pode ser a atitude do amador. O ARTISTA LIVRE É UM AMADOR PROFISSIONAL. O espírito do amadorismo é a origem de todo progresso. O espírito do amadorismo não requer um autodidatismo completo, mas é a capacidade de poder ultrapassar seus conhecimentos, e chegar a uma nova inocência, um novo ponto zero ou um sentimento de não saber nada. A universidade popular foi criada exclusivamente para esse propósito anti-didático e anti-profissional, e portanto anti-confessional em todos os domínios. Anti-doutrinário. Dito isso, é evidente que a universidade popular deve ser o lugar onde cada artista livre, lidando com qualquer matéria, deve ter sua autonomia. Até que as universidades populares sejam formadas sobre essa base, elas serão apenas reflexos vagos do passado ou lugares tediosos para pobres filhos de papai; e antes que a Universidade da Forma encontre, através das universidades populares, raízes no povo, diretamente independentes das escolas profissionais e das academias intelectuais, a escola de Ulm pode apenas agravar os erros cometidos por Gropius. E se reduzir a uma instituição sem razão de ser.

Esse triste caminho já foi traçado para a escola de Ulm antes de sua abertura, pela exclusão dos artistas livres que graças a Kandinsky, Feininger, Schlemmer, Klee, e outros constituíam uma das grandes forças da antiga Bauhaus. Ao solicitar o seu diploma de aplicação artesanal ou industrial para o acesso à escola, de antemão transformou esta em simples escola profissional. Nossa crítica a essa questão não teve resultado positivo direto, o que nos forçou a constituir o “Movimento internacional por uma Bauhaus imaginista” que continuará sua atividade até o estabelecimento de uma nova plataforma eficaz.