

tradução

The Classroom as Studio

G. James Daichendt (BU / PLNU)¹

A Sala de Aula como Estúdio

Tradução do artista Vinícius de Oliveira Santos²

Hans Hofmann

Hans Hofmann (1880-1966) é amplamente reconhecido por sua importante contribuição ao Expressionismo Abstrato em meados do século XX. Este particular movimento norte-americano, comumente referido como New York School, destacou artistas como Jackson Pollock, Willen de Kooning, e Franz Kline, entre outros. Ainda que estilisticamente os artistas envolvidos se diferenciem uns dos outros, o movimento tem na associação da intensidade emocional com a imagem, a origem de seu nome (Daichendt, 2008). Adquirindo sucesso internacional como pintor entre o final da década de 1940 e na década de 1950, Hofmann realizou exposições ao redor do mundo com o advento de sua popularidade como artista. Apesar do sucesso com a crítica como artista, ele é frequentemente lembrado como um grande mentor e professor. Embora muitos artistas do expressionismo abstrato tenham ensinado em algum grau, o comprometimento de Hofmann com o ensino se situa como algo a parte. Seu desenvolvimento e prática de levar o fazer-arte e a experiência artística diretamente à sala de aula é significativamente distinta em seu papel como um artista-professor.

O envolvimento de Hofmann na arte iniciou quando ainda jovem

¹ DAICHENDT, G. James. Artist-Teacher: A Philosophy for Creating and Teaching. Bristol/Chicago, Intellect Ltd, 2010. ISBN 971841503134

² Vinícius de Oliveira Santos possui graduação em gravura (EBA/UFRJ) e licenciatura em artes visuais (CEART/UDESC). É mestrando na linha de Processos Artísticos Contemporâneos (PPGAV/CEART/UDESC). Atuou na investigação de saberes locais por meio da atuação com educação ambiental e na capacitação de trabalhadores em projetos e programas de gestão social local. Tem como questão de pesquisa a investigação de vocabulários gráficos na exploração de procedimentos desenvolvidos em estúdio, e relacionados aos locais de compartilhamento de conhecimentos. Como docente atua em espaços formais, e em processos não-formalizados de ensino.

na Alemanha, estudando e seguindo movimentos artísticos como o Secessionismo (um desenvolvimento do Impressionismo), Neo-Secessionismo, e Cubismo (Sutherland, 1989). Trabalhando pessoalmente através destes movimentos e filosofias iniciais da Arte Moderna, Hofmann descobriu sua própria perspectiva e sua linguagem moderna. Esta progressão, provavelmente cheia de frustrações e avanços, é a experiência que ele pôde usar para a abertura de novas visões para os artistas que buscavam compreender a linguagem moderna do artista abstrato. Fazer avanços permite ao artista realizar boas obras; refletir sobre isto e articular a descoberta para os alunos faz um grande ensino. Dar suporte à ambas as coisas é difícil o suficiente; combinando e reorganizando iniciativas para torná-las indistintas é um ato criativo que merece ser celebrado e considerado como modelo.

Contemporâneo de Matisse e Picasso, Hofmann não acertou seu passo até bem mais tarde em vida. Uma geração mais velho que os artistas do Expressionismo Abstrato, como de Kooning ou Pollock, ele nem sempre se encaixa perfeitamente em categorizações históricas (Wilkin, 2003), mas em vez disto, ele se constroi com Matisse e Picasso, tanto o *achatamento* do espaço, quanto a abstração experimental lhe oferecem sucessos e falhas. Entre todas as filosofias que Hofmann encontrou durante seus anos iniciais, o Cubismo parece ser de maior força, ao ver o mundo de uma nova maneira. A aplicação da abstração no mundo real é uma linguagem que Hofmann desenvolveu através de toda a sua vida. Aplicando isto ao ensino foi algo especial. A experiência que ele adquiriu das vanguardas européias foi levada diretamente para a sala de aula, assim como as teorias do Cubismo permitiram a Hofmann tornar abstrato o mundo real, levando seu fazer artístico e seu ensino a novas medidas. Assim como uma idéia desenvolvida em seu estúdio, e a sala de aula atuava como um laboratório onde os estudantes solucionavam problemas similares, a partir do qual reaplicava em suas próprias pinturas.

Como artista-professor, o envolvimento com o mundo da arte é essencial. Artistas-professores contemporâneos lêem publicações de arte, visitam museus e galerias e mantêm conversações com outros envolvidos em empreendimentos artísticos. Ainda enquanto um jovem pintor, Hofmann encontrou inúmeros e influentes artistas em cafés, escolas e galerias, incluindo Picasso, Braque, Léger e Matisse (Sutherland, 1989). Estas experiências foram

importantes, assim como permitiram ao jovem Hofmann ver e experimentar a vida de um artista, algo que mais tarde ele transmitiu a seus próprios alunos. Sem um envolvimento com o campo mais amplo da arte, é difícil falar de uma linguagem com relevância.

Apesar do sucesso de Hofmann como pintor, seu papel como professor muitas vezes ofusca suas contribuições artísticas. Oportunidades de trabalho na Califórnia e em Nova York levaram-no à deixar a Alemanha. A primeira de muitas oportunidades que se abriram ocorreu no verão de 1930, para ensinar na Universidade da Califórnia, em Berkeley e na Chouinard School of Art em Los Angeles em 1931, e então novamente em Berkeley. Em 1932 ele aceitou um convite para juntar-se ao Art Students League em Nova York. Através do ensino em várias instituições nos Estados Unidos e Europa, a filosofia educativa de Hofmann se desenvolveu em suas práticas artísticas. Um professor para artistas, muitos estudantes buscaram sua orientação para aprender a linguagem moderna que ele oferecia. Artistas notáveis estudaram com Hofmann, o que inclui Burgoyne Diller, Ray Eames, Helen Frankenthaler, Red Grooms, Lee Krasner, Frank Stella e Luise Nevelson. Ainda que este não seja um pré-requisito para um artista-professor treinar artistas, os tipos de estudantes atraídos pela filosofia de Hofmann traduz sua pedagogia de encaminhar pessoas para a prática da linguagem moderna voltada à formação de artistas. Isto não foi muito tempo antes de que Hofmann abrisse sua própria escola de arte em Nova York em 1933, batizada apropriadamente de Hans Hofmann School of Arts, localizada na 444 Madison Avenue. (Após várias mudanças, a escola de Hofmann fixou-se em Greenwich Village, na 52 West 8th Street.) Facilitando simultaneamente, criatividade e disciplina, a sala de aula de Hofmann serviu como um local de pesquisa, da mesma maneira, para o professor e para o aluno.

Como um europeu no Estados Unidos, Hofmann trouxe uma estética modernista um tanto distinta da tradicional academia norte americana. O estilo acadêmico, ou sua influência, tornaram-se passado para Hofmann. Em vez disto, ele desejou a liberdade, em sua arte e em seu ensino. Newbury (1979) interpretou esta perspectiva singular como instrução, mais do que treinamento ou direcionamento dos estudantes. A vida e o pensamento modernos

avançaram para além das técnicas da perspectiva renascentista, e Hofmann procurou novas regras para a linguagem moderna. Esta linguagem incluiu o desenvolvimento e a exploração de tensões espaciais, plasticidade da tela bidimensional, e o uso da cômica como agente expressivo (Sutherland, 1989). Este desenvolvimento manteve o interesse de Hofmann no pensamento sobre o processo. Isto é evidente pelo modo como seu crescimento artístico beneficiou o desenvolvimento de sua filosofia de ensino. Tendo trabalhado em muitos dos movimentos e estilos iniciais do modernismo, Hofmann obteve riqueza de experiência que ele levou para dentro da sala de aula.

Hofmann, o Artista

A arte de Hofmann, apesar de abstrata, estava enraizada no mundo real. Suas composições progrediram ao longo de sua vida desde um estilo pós impressionista ao semi abstrato, e associado, em seu trabalho dos últimos anos, à abstração geométrica dos planos. Ele nasceu um ano antes de Picasso e viveu uma década a mais do que Jackson Pollock, uma ilustração para demonstrar quantos movimentos artísticos ele atravessou (Flam, 1990). O trabalho com a Natureza Morta dos anos 30 é a melhor representação para mostrar o cruzamento entre o objeto com cores e formas abstratas. Combinando formas geométricas derivadas de objetos reais com tons ousados, as telas de Hofmann tornaram-se vibrantes, assim como a justaposição de tamanhos se tornou seu foco no anos 40. Formas, cores e planos são critérios constantes para a descrição da estética de Hofmann no modo em que ocupa a superfície plana. A tarefa de Hofmann com a pintura demonstra a importância do mundo natural, ainda que suas composições abstratas sejam esboços do mundo real com sinais da tradição das pinturas figurativas e de paisagem. Por quase cinquenta anos, Hofmann não pintou mas em vez disto desenhava constantemente na medida em que buscou trabalhar para fora do Cubismo (Greenberg, 1961). Foi em 1931 que ele começou a pintar novamente, e na década de 40 ele finalmente se comprometeu com a abstração (Greenberg, 1961).

Esta progressão no estilo é característica da insistência de Hofmann na importância da simplificação pela abstração. Apesar de

simplificar a forma, a leitura de uma mensagem universal pôde ser experienciada. A tela, ou o plano da pintura, eram uma superfície bidimensional solicitando uma aproximação alternativa no engajamento com a natureza. Hofmann fala da semelhança do fazer artístico com a magia:

O problema da técnica do artista é como transformar o material com o qual ele trabalha, de volta à esfera do espírito. Esta transformação dupla procede de percepções metafísicas, para a metafísica em busca da natureza essencial da realidade. E então a criação artística é a metamorfose dos aspectos físicos externos de algo em uma realidade auto sustentada. Assim é o ato mágico que ocorre continuamente no desenvolvimento de uma obra de arte. (Hofmann, 1967, p. 40)

Elementos da linha e matizes que reagem umas às outras em uma vestimenta mística. A depender de sua colocação, o significado e a reação ocorrem. O artista poderia desenvolver sensivelmente estas relações, mas no caso de Hofmann o cubismo aparece para jogar um papel importante no abandono da educação acadêmica em arte. Na medida em que sua filosofia progrediu para além das relações formais, Hofmann usou o elemento formal da linha para criar e isolar formas. Estas formas começaram a representar expressões do ritmo e do movimento (Sutherland, 1989).



Mesa com chaleira, vaso verde e flores vermelhas, 1936
Hans Hofmann, Óleo sobre madeira
University of California, Berkeley Art Museum e Pacific Film Archive.

Hofmann (1967) enfatiza a importância da criação plástica em sua pintura. Plasticidade, de acordo com Hofmann, é a transferência de qualidades tridimensionais e experiências, para uma superfície bidimensional. No entanto, a criação plástica também envolve expressão. Este plano bidimensional deve também comunicar experiências com a realidade em uma linguagem emocional. Uma combinação de expressão e espaço, Hofmann não esperava que esta teoria fosse apreendida rapidamente:

O leigo tem dificuldade extrema em compreender que a criação plástica em uma superfície plana é possível sem destruir esta superfície plana. Mas é somente esta plenitude conceitual da experiência plástica que garante a preservação da bidimensionalidade. (Hofmann, 1967, p. 43)

Hofmann se refere ao espaço através da poesia:

O Espaço e o Quadro
Não podemos ver o espaço -
só podemos sentir o espaço -
Já que não podemos ver o espaço -
também não podemos copiar o espaço -
e já que nós somente sentimos o espaço
devemos inventar o espaço pictórico
como o *finale* da criação pictórica
Então devemos ser inventivos em usar
os meios pictóricos:
a Linha, os planos, os pontos
esses são os meios arquitetônicos
com os quais construímos o espaço como
experimentado -
experimentado pelos sentidos
e não somente percebido pela visão física
pois a experiência de visão e espaço
juntos
criam uma visão interior
na junção e pela relação de uma experiência física
múltipla
com uma reação psíquica
(Hofmann, 2008)

A teoria de Hofmann é melhor compreendida na comparação com os tradicionais métodos pregados pela academia. Para adquirir profundidade em uma superfície bidimensional, um acadêmico deveria fazer uso de sombras pela graduação tonal. Pela adição de tons e sombras nas matizes, se poderia representar do escuro ao claro. Em comparação, a profundidade defendida por Hofmann foi

criada no plano bidimensional, o qual não imita o espaço. Hofmann declara:

Meu objetivo na pintura, assim como na arte em geral é o de criar pulsação, luminosidade e abrir superfícies que emanem uma luminosidade mística, determinada exclusivamente através do desdobramento pictórico, e em acordo com minha mais profunda compreensão da experiência da vida e da natureza (Kuh, 1990, p. 128)

Apesar do sucesso haver tardado, ele foi reconhecido como um pintor de importância pelos críticos e pelo campo da arte (Greenberg, 1961). A primeira retrospectiva de Hofmann ocorreu em 1948 na Addison Gallery em Nova York. Aos 68 anos, Hofmann foi primeiramente conhecido como professor, e através desta exposição muitos de seus trabalhos foram vistos pela primeira vez (Sutherland, 1989). No entanto, foi apenas na década de 50 que vieram à tona as mais fortes imagens, que representam as teorias de Hofmann.

Hofmann, o Professor

Hofmann iniciou o ensino em 1915, em Munich e terminou sua carreira como professor em Nova York no ano de 1958. Uma característica do seu currículo foi o conhecimento que possuía do universo da arte moderna, e sua permeabilidade para dentro da sala de aula. A arte e os artistas que influenciaram Hofmann foram estendidos para além de sua filosofia do fazer artístico. Notáveis exemplos da arte moderna, em exposições em galerias e museus, apresentaram a extensão e o aspecto integral de sua pedagogia (Cho, 1993). Cho (1993) alega que estudantes puderam visitar exposições de Leger, Van Gogh, de Chirico, Lipchitz, Calder, Gorky e Kandinsky. Através da ampliação de suas aulas para a cidade (Nova York), artistas foram introduzidos ao mestres do modernismo europeu. A emoção das exposições que seguiram na década de 40 e 50, foram integradas ao seu ensino.

De forma alguma Hofmann rejeitou os mestres do passado. De fato, Michelangelo e Rembrandt são ambos citados como modo de trazer teorias para realizar a monumentalidade e a universalidade em seus trabalhos (Hofmann, 1967). As forças presentes nas obras dos mestres, ainda que não abstratos, produzem experiências que são físicas e espirituais. Cézanne é também destacado como um

artista que usa a *côr* para *empurrar* e *puxar* forças através das duas dimensões da tela. Suas imagens, deste modo, pulsam e exalam uma vivacidade que apresentam sensibilidade na decisão.

Técnicas modernas - incluindo o espaço cubista, as cores fauvistas, e a colagem - foram todas incorporadas no ensino de Hofmann (Cho, 1993). Na fusão entre tradição e auto expressão, os alunos de Hofmann foram encorajados a cruzar estilos individuais. Isto é aparente quando se compara antigos alunos (Louise Nevelson e Larry Rivers). Enquanto demonstrava ou fazia leituras sobre os movimentos artísticos modernos, Hofmann desejou que seus alunos enxergassem. Este foi o formato clássico com uma filosofia nova.

A frustração em fazer o balanço entre o ensino e o fazer artístico é um tema contemporâneo que também atormentou Hofmann. Ele afirma: "Eu não penso que meus longos anos de ensino tenham machucado tanto minhas obras. eles apenas tomaram meu tempo. Eu ensinei por tanto tempo - muito tempo" (Kuh, 1990, p. 125). Apesar do ensino haver sido sua principal saída, também impediu sua produção em alguns momentos. Hofmann trouxe o estúdio para a sala de aula, mas por vezes parece que a sala de aula teve prioridade sobre a produção artística, um balanço perigoso que pode obscurecer e causar esgotamento ao espírito do artista-professor.

Uma filosofia de ensino

Hofmann foi uma escola de um homem só. Ao trazer sua própria experiência como um artista para a sala de aula, sua educação e prática são ambas destacadas em seus processos de ensino. A prática artística de Hofmann é bastante próxima de sua própria educação neste sentido. As imagens tardias de Hofmann são iluminadas, assim como significam o ápice de sua filosofia da pintura, mas suas pinturas iniciais fornecem evidências para o crescimento e desenvolvimento do processo intelectual.

O crescimento que ele experimentou enquanto artista e as qualidades imateriais contribuíram no seu desenvolvimento. Progredindo através de variados estilos, Hofmann obteve uma situação singular para impulsionar seus alunos a entrar no mundo da arte moderna em uma proporção muito mais rápida, se comparada com o processo que ele próprio passou.

"Quando Hofmann criticava um desenho, ele sentava-se ou se colocava de pé na posição de onde o aluno havia observado o modelo e fazia suas colocações diretamente sobre os desenhos dos estudantes. Às vezes ele 'realmente entrava nele' - então o desenho podia ser submetido a uma série de correções que levava algo como dez minutos, e assim o resultado final era completamente um desenho de Hofmann. Outras vezes, para estabelecer um ponto sobre a alternância de planos ou para esclarecer relações espaciais, ele solicitava a permissão dos alunos para rasgar todo o papel em pedaços os quais ele então reorganizava com fita e percevejos. Quando um aluno pintava em aula, Hofmann, destemidamente, podia pedir os pincéis e a paleta, e pintava diretamente sobre a tela daquele aluno. Era incomum alguém fazer objeção à estes procedimentos drásticos. Nós havíamos sido ensinados à respeito da primazia do processo, não do resultado" (Kahn, 1982, p. 22).

Assim como muitos professores compreenderam, o aprendizado autodidático de um conceito ou processo pode ser pesado e longo, ainda que recompensador. A medida que alguém ensina a si mesmo, pode encontrar um entendimento muito mais complexo dos conceitos ou processos estudados.

Provar e experimentar são parte deste processo, assim como as telas de Hofmann demonstram, em exemplos de sucessos e de falhas (Wilkin, 2003). À medida em que Hofmann realizava experimentações com a linguagem moderna da pintura, ele desenvolvia uma compreensão íntima do assunto. O ensino aperfeiçoa as idéias e o professor é aquele quem mais se beneficia com da prática (Anderson & Wark, 2005). Através da coleta de materiais, do planejamento, e do ensino, o instrutor elabora a informação antes da disseminação. Os resultados são evidentes, pela forma em ele continuou a ser buscado pelos artistas estadunienses que esperavam também compreender as descobertas de Hofmann. "Pintar tem muitos problemas mas principalmente é o desenvolvimento sincronizado da côr e da forma" (Hofmann, 1957, p.54), a qual foi a noção que ele procurou compreender na criação de realidades na tela. Estes desenvolvimentos incompatíveis puderam ser entrelaçados para a criação de uma síntese (Hofmann, 1957).

"Puxar e empurrar" foi a expressão de Hofmann que descrevia um aspecto importante do controle da superfície pictórica. As forças de expansão e contração eram incitadas pela teoria do *puxar* e *empurrar*, como a energia dinâmica que se apresenta na medida em que os planos reagem uns aos outros. Os arranjos de formas

geométricas multicoloridas de Hofmann controlam o espaço bidimensional como mudanças trepidantes das placas de côr. Formas básicas compõem a maioria no seu uso. Referidos como planos, estes quadrados, esferas e formas geométricas são ligados ao bloco básico de construção da natureza (Newbury, 1979). Esta experiência encontra sucesso quando os planos estão em tensão constante e assim relacionados uns aos outros. As linhas também auxiliam neste processo, pois movem-se para dentro e para fora do plano. Elas criam os planos e adicionam movimento na medida em que os elementos individuais interagem.

Esta filosofia se desenvolveu ao longo de muitos anos, e sua vontade em compartilhá-la e modelá-la em sala de aula, dá às aulas de Hofmann o mesmo significado de um processo artístico. As forças do *puxar* e *empurrar* foram preocupações centrais de suas obras e do seu ensino. Escrever sobre isto e praticar sua filosofia, levou-o, mais adiante, à um refinado entendimento espiritual:

As forças do *empurrar* e *puxar* funcionam tridimensionalmente sem destruir as demais forças de funcionamento bidimensional... Para criar o fenômeno do *empurrar* e *puxar* em uma superfície plana, se deve compreender que, por natureza, o plano da pintura reage automaticamente em direção oposta ao estímulo recebido; então, a ação seguirá enquanto receber o estímulo no processo criativo. Empurrar responde ao Puxar, e o Puxar ao Empurrar... Exatamente a mesma coisas pode ocorrer ao plano pictórico no sentido espiritual. (Hofmann, 1967, p.44)

"Busca pelo real", frase e título do texto de Hofmann de 1967, foi usada para testar suas idéias a partir das análises do plano da pintura. Serviu como evidência das relações entre as realidades formais e o mundo real, que Hofmann observou e abstraiu em suas telas. Escrevendo inúmeros ensaios e dando continuidade à sua prática de ensino, apesar das mudanças de local e de país, é algo significativo. A tenacidade e a resiliência da mensagem de Hofmann ilustra seu comprometimento e crença na sua filosofia educativa. Sua esperança não foi de confinar, mas de libertar os estudantes com o conhecimento. Mais do que copiar a natureza, ou explorá-la como um cientista, o desejo de Hofmann era de que seus alunos/artistas pudessem se comunicar através de suas obras em um sentido mais profundo, que examinasse o modo que a natureza afetava suas sensibilidades (Newbury, 1979). Este estímulo era

intelectual, adicionando uma camada conceitual à pintura abstrata. Foi uma crença de que a pintura poderia comunicar algo rico e significativo através do arranjo harmonioso de cores.

O espaço negativo ou a distância entre os planos também contribuem para a experiência. As linhas-guia não são lineares e podem parecer emotivas para alguém fora da experiência. É um processo difícil de medir, ainda que perceptível e qualitativo. Melhor descrito como experiencial, na criação de três dimensões no plano bidimensional há um grande esforço para todo artista estudante. Hofmann declara:

Ser um artista e ser um professor são duas coisas conflitantes. Quando eu pinto, eu improviso, especulo, e meu trabalho manifesta o inesperado e o único. Eu nego a teoria e o método, e conto apenas com a empatia e o sentimento... No ensino, é totalmente o oposto. Devo ter em conta cada linha, forma e cor. Se é forçado a explicar o inexplicável... (Seckler, 1951, p.64)

Apesar das diferenças inerentes entre o fazer arte e o ensino da arte, Hofmann (1967) acreditava que a arte é controlada por uma ordem. Enquanto a criação desta ordem é bem distinta da facilitá-la, uma filosofia similar permeia o pensamento de seu processo. Para além do estilo, Hofmann esperou de seus alunos o entendimento desta sua filosofia sobre como uma pintura opera. Como aprendiz por toda a vida, a paciência e experiência de Hofmann são aspectos importantes de seu ensino.



Equinox, 1958 Hans Hofmann

Óleo sobre tela

University of California, Berkeley Art Museum e Pacific Film Archive

Doação de Hans Hofmann

O Professor-Artista

A grande força de Hofmann como professor, e o fator que levou tantos aspirantes à artistas à sua sala de aula, foi sua habilidade em trazer o estúdio para dentro de sala. Esta habilidade se diferencia em relação à prática artística. Sutherland (1989) escreve que o crescimento de Hofmann como artista se deu paralelamente ao seu desenvolvimento como professor, e que ele foi um professor-artista devido à sua vontade em levar suas experiências do fazer-arte à sala de aula. As descobertas feitas em estúdio foram algo a ser compartilhado. A vida do artista não esteve separada do ensino mas, pelo contrário, melhorou o ensino e vice versa. A arte era regida *pela* ordem, e Hofmann acreditava que se poderia ensinar esta ordem e harmonia. Wilkin (2003, p.16) escreve:

O dinamismo pictórico que Hofmann ambicionou para seu trabalho e lutou para elucidar aos seus estudantes, não foi meramente uma concepção pessoal da estrutura Cubista, mas uma metáfora visível para a oposição das forças - real e metafísica, espiritual e metafórica, emocional e prática - que animaram a existência e fizeram a humanidade humana.

A casa de Hofmann era semelhante a caminhar dentro de uma de suas pinturas. Cores brilhantes e corajosas eram afixadas aos objetos e partes da casa. A matéria de suas pinturas era seu contexto de vida. Demonstrando o compromisso com a *côr* e seus efeitos nos sentidos, a *côr* do piso em contraste e em relação à uma cadeira ou tapete tinham possivelmente o mesmo efeito em Hofmann que uma pintura.

As forças o fazer artístico e o ensino de Hofmann eram bem reais. Movendo seu pensamento, a mistura de emoções e experiências envolvidas com o ensino, combinadas com decisões complexas na composição das pinturas, representam uma juxtaposição de intenções que complementavam-se e, no caso de Hofmann, ambos, ensino e fazer-arte, afetaram um bom número de espectadores e de alunos.

Ter um professor que também apresenta os processos de ser artista é um atributo de importância. Os alunos de Hofmann não concluíram os estudos com a obtenção de um diploma. Em vez disto, eles levaram consigo a noção do que é a arte moderna e uma crescente sensibilidade para a qualidade.

* * *

Ponderação foi o instrumento para o progresso de Hofmann como professor-artista. O ensino marcou a maior parte de sua carreira inicial. O tempo gasto com seus estudantes e sua instrução foram importantes para seu desenvolvimento pessoal enquanto artista. Trabalhando nas idéias com os alunos e encorajando-os a achar suas próprias vozes, Hofmann também desenvolveu sua arte. Nada refina idéias e pensamentos melhor do que ensinando-os e explicando-os à outros. O processo de ensino incita os indivíduos a pensar o currículo de modo crítico, o que do contrário poderia ser negligenciado como um estudo independente. Variados aspectos da pedagogia de Hofmann destacam um processo autocrítico em andamento no fazer artístico e no ensino.

O ensino da Arte tem sentido na América, e deveria ser generalizado e mais significativo. O problema em civilizar este enorme país não está terminado. O ensino da arte deve se direcionar ao enriquecimento da vida do estudante. O professor deve ser a personalidade-guia para o aluno, e desenvolver sua sensibilidade e seu poder de "sentir" coisas animadas, ou inanimadas, com simpatia... O problema do ensino da arte não é limitado ao problema do desenvolvimento artístico em si, mas inclui os problemas de como produzir artistas, professores compreensivos, entendimento da arte em geral e fruição da arte em particular. (Hofmann, 1967, p.56)

Hofmann imaginou-se como um pintor que teve de ensinar para praticar suas idéias independentemente (Wilkin, 2003). De modo interessante, com exceção de alguns poucos títulos como professor na Califórnia e em Nova York, as suas experiências de ensino também foi independente. Suas escolas não fizeram parte de nenhuma grande instituição de graduação. A natureza independente que ele desejou em sua carreira como pintor também se refletiu na organização de suas escolas. O fato de que o bom ensino requer uma grande dedicação de tempo e esforço em preparar e dar aulas, pode ser percebido facilmente no desejo de Hofmann em dedicar maior tempo à sua tarefa. Ainda assim, é impossível ignorar a influência que seu ensino teve em seu fazer artístico. Numa combinação de intelectualismo e emoção, a obra de Hofmann é poderosa em vários níveis (Pearl, 2006). As idéias exploradas no estúdio também se manifestaram em seu ensino; o estúdio foi sua escola, e ele levou aquela sensibilidade aos seus alunos como professor.

Referências

ANDERSON, T. & WARK, N. "Why do teachers get to learn the most? A case study of a course based on student creation of learning objects". 2005. Disponível em: http://www.usq.edu.au/elecpub/ejist/docs/Vol7_no2/FullPapers/WhyDoTeachers.htm

SECKLER,

D. G. "Can painting be Taught?: Hans Hofmann". ARTNews #50, p.39-40 e 63-64, 1951.

CHO, J. M. "Hans Hofmann and Josef Albers: the significance of their examples as artist-teachers". New York, Teachers College, Columbia University, 1993.

DAICHENDT, G. J. "Revisiting Pollock: Engaging Art through Attribution and History". Azusa, CA, 2008.

GREENBERG, C. "Hans Hofmann". Paris, Editions Georges Fall, 1961. FLAM, J. "The Gallery: Hans Hofmann Retrospective". Walt Street Journal #14, August p. A14, 1990.

HOFMANN, H. "The color problem in pure painting -its creative origin", in; F. Wight (Ed.), "Hans Hofmann". Berkeley, University California Press, 1957.

_____. "Search for the Real". Cambridge, Mit Press, 1967..
"Hans Hofmann: Poems and Paintings on paper". New York, Ameringer Yohe Fine Art, 2008. KAHN, W.

_____. "Hans Hofmann's Good Example". Art Journal #42, p.22-23, 1982. KUH, K. "The Artist's Voice: Talks with seventeen artists". Cambridge, Da Capo Press, 1990.

NEWBURY, D. S. "Hans Hofmann: Master Teacher of Painting". Chicago, School of Loyola, University of Chicago, 1979.

PEARL, J. "Hans Hofmann: The Unabashed Unconscious: Reflexions on Hofmann and Surrealism". New York, Ameringer Yohe Fine Art, 2006.

SUTHERLAND, S. "Hans Hofmann: A Painter's Teacher". Montreal, Concordia University, 1989. WILKIN, K. "Hans Hofmann: Speaking through Paint", in; "Hans Hofmann". New York, George Braziller Inc, 2003.