

AUH2810

05/05
25/03



- 13 -



UMA IMPORTANTE E ACESSÍVEL
OBRA DE REFERÊNCIA

the New York Times, Nova Iorque



ISBN 3-8228-4226-5



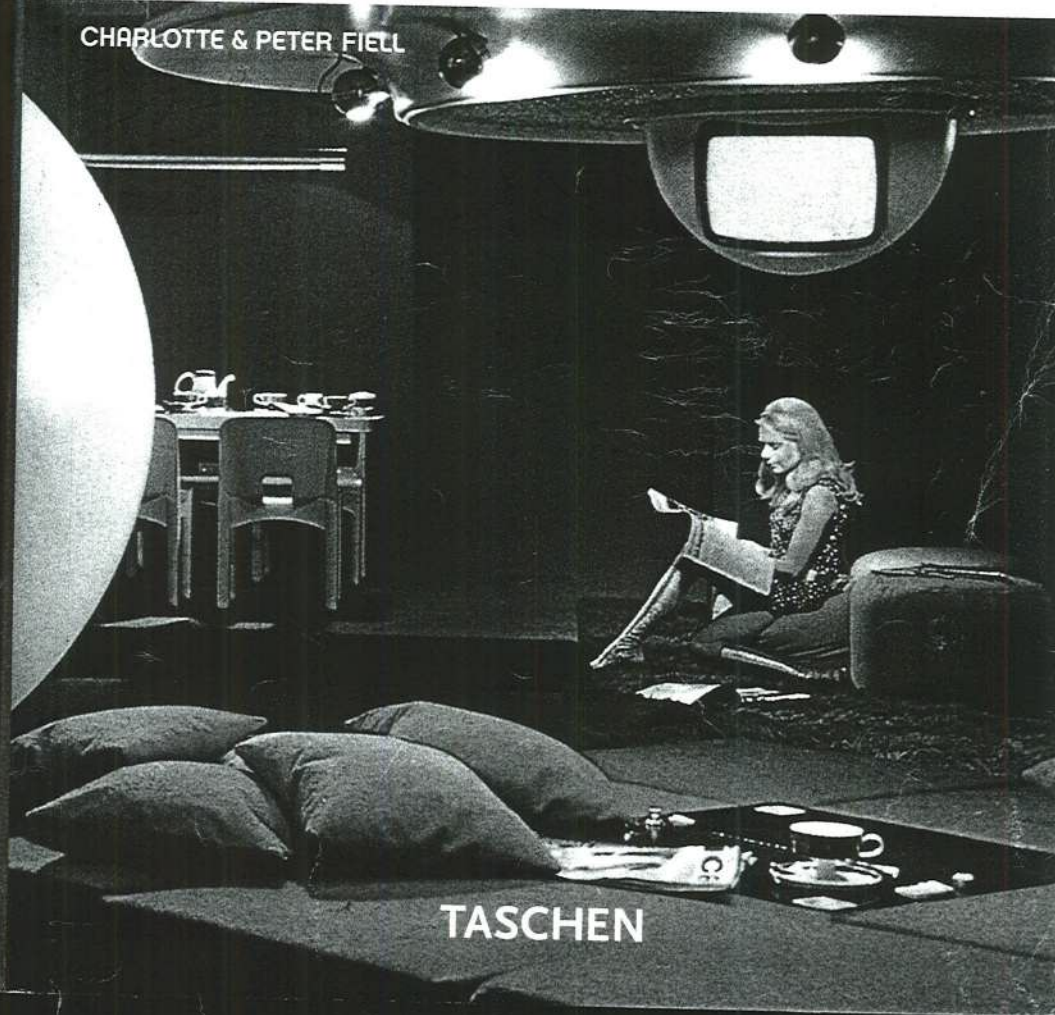
www.taschen.com

Design

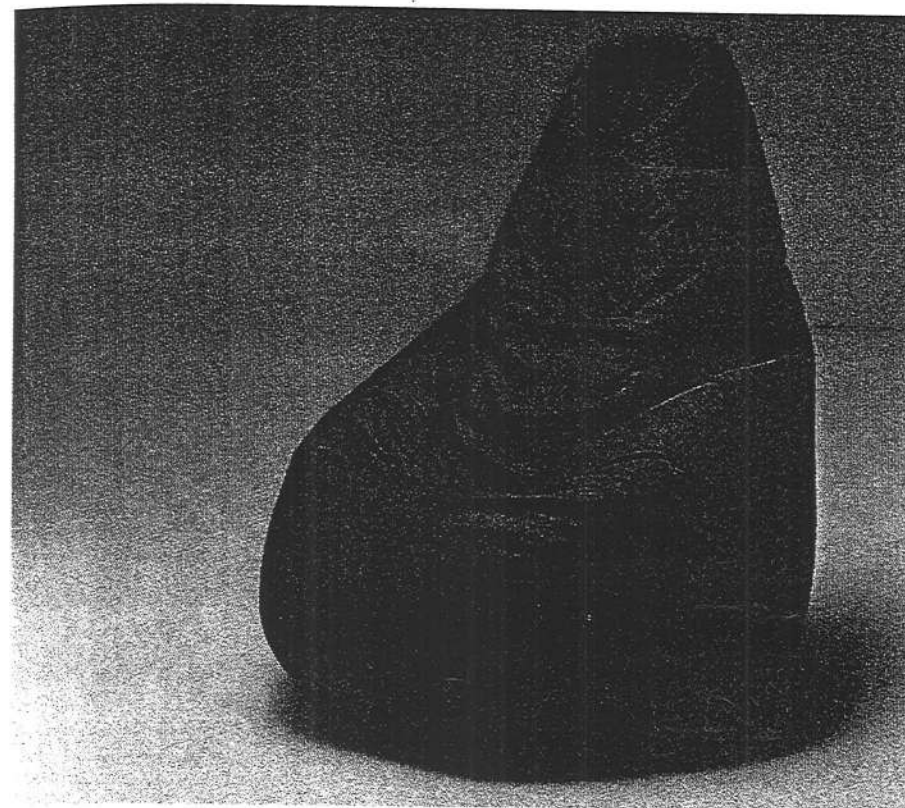
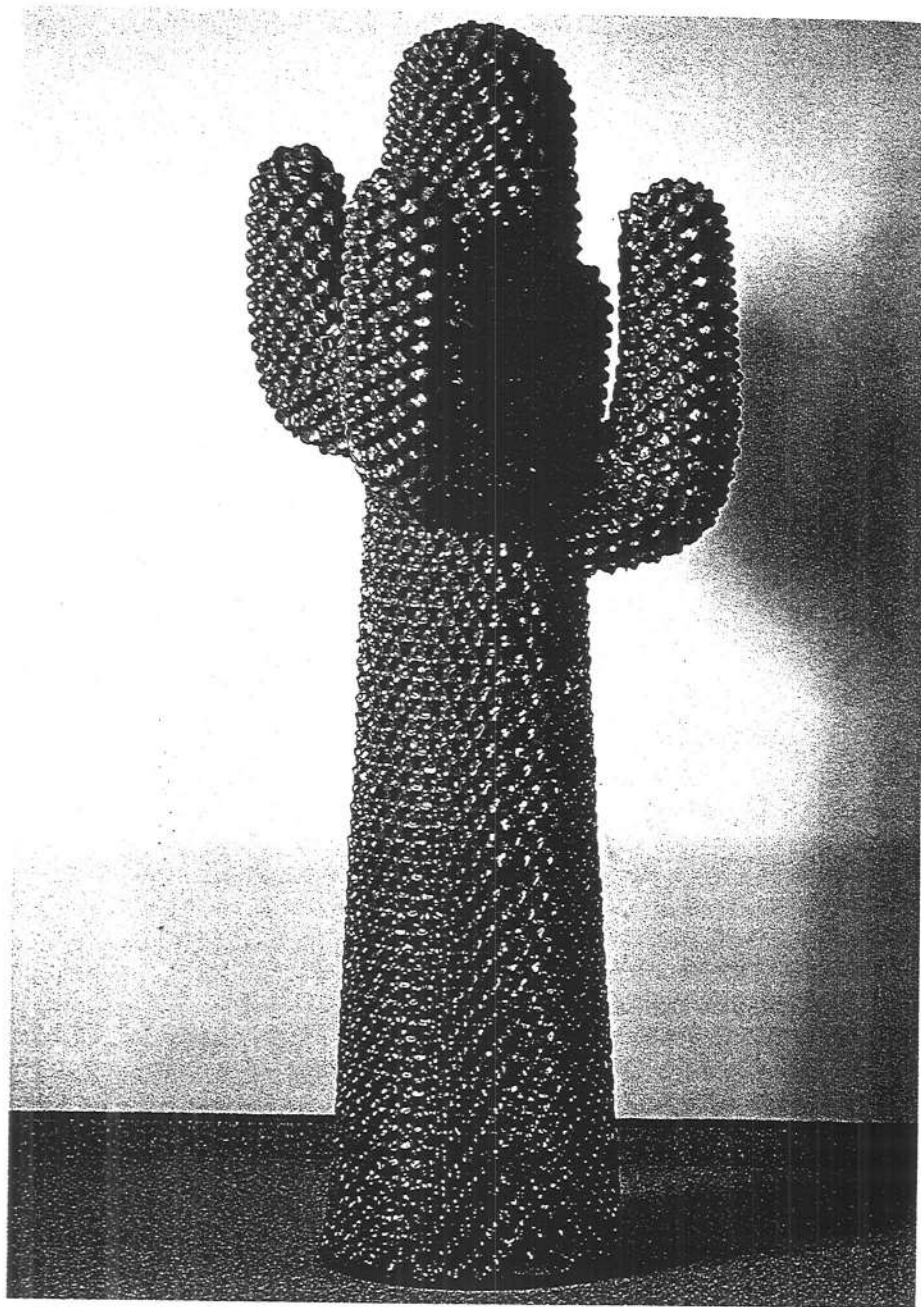
do Século xx

texto 8

CHARLOTTE & PETER FIELL



TASCHEN



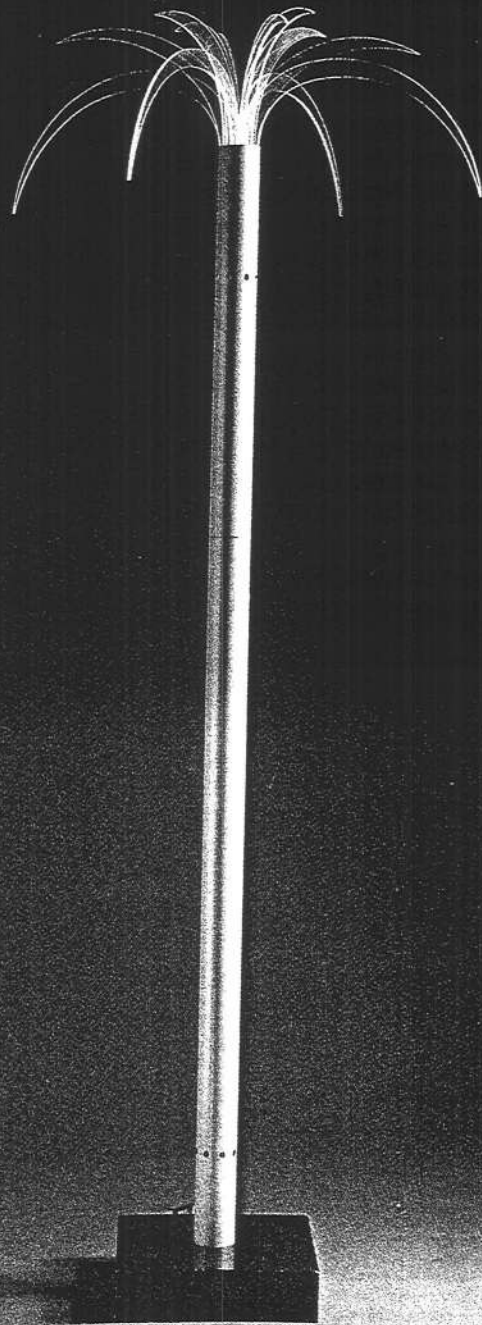
Ao rejeitar os princípios racionais do **Movimento Moderno**, o Anti-Design tenta valorizar a expressão criativa individual no *design*. O Surrealismo foi um dos primeiros exemplos da consciência do Anti-Design e influenciou o estilo Turinese Baroque dos anos 40 e os *designers* Anti-Racionalistas como **Carlo Mollino**. O Anti-Design, no entanto, só se viria a tornar uma força **avant-garde** no final dos anos 60, quando vários grupos do **Design Radical** se formaram em Itália. Estes grupos, como o **Archizoom**, **Superstudio**, **UFO**, **Gruppo Strum** e 9999, acreditavam que o Modernismo já não estava em consonância com o *avant-garde* e já não era um caminho de força cultural, tendo sido subvertido por interesses industriais e levado a um descorado estratagema de *marketing* consumista.

Altamente crítico da tecnologia avançada e do consumismo, o movimento Anti-Design propunha o «*design* de evasão» e pensava demonstrar, através de projecções provocadoras, como as super-estruturas do Superstudio, e do

Anti-Design

▲ Piero Gatti, Cesare Paolini & Franco Teodoro, *Sacco*, 1968

◀ Guido Drocco & Franco Mello, *Cabide Cactus* para Gufram, 1972



A Archizoom Associati foi fundada por **Andrea Branzi**, **Paolo Deganello**, **Gilberto Corretti** (n. 1941) e **Massimo Morozzi** (n. 1941) em Florença em 1966, e a criação do nome baseou-se no nome de um grupo de arquitectos ingleses, Archigram, e numa sua publicação, *Zoom*. A Archizoom criou projecções arquitectónicas radicais, como *Wind City* (1969) e *No-Stop City* (1970) numa tentativa de demonstrar, entre outras coisas, que se o **Racionalismo** fosse levado ao extremo se tornaria ilógico e, por isso, anti-racional. A Archizoom dizia que: «A principal finalidade da arquitectura moderna é a eliminação da própria arquitectura.» (A. Branzi, *The Hot House; Italian New Wave Design*, Londres, 1984, pp. 73-74.) Em 1966 e 1967, a Archizoom organizou duas exposições de «Superarchitettura» com o **Superstudio** em Pistóia e Modena. Em 1968, **Dario** (n. 1943) e **Lucia Bartolini** (n. 1944) juntaram-se ao grupo que, de 1971 a 1973, explorou o *design* de moda. Também produziram vários projectos notáveis de mobiliário, incluindo a série *Dream Beds* (1967), os sofás *Safari* (1968) e *Superonda* (1966) e a cadeira *Mies* (1969), todos eles com referências da cultura popular e do **Kitsch**, e ridicularizavam as pretensões do **Good Design**. Em 1972, a Archizoom foi incluída na secção «Counterdesign as Postulation», da famosa exposição «Italy: The New Domestic Landscape», do **Museum of Modern Art**, Nova Iorque.

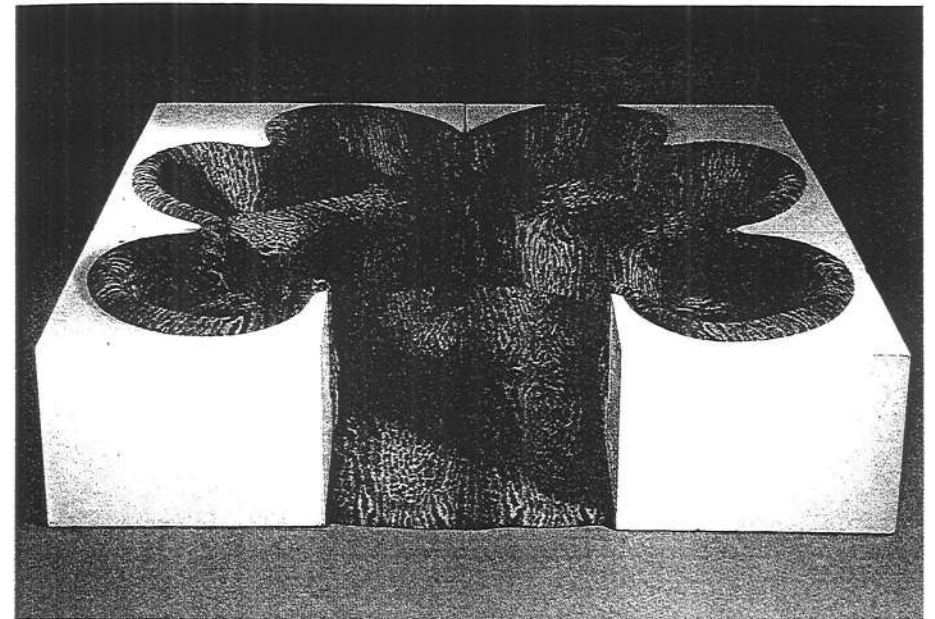
Archizoom Associati

1966-1974
Florença



◀ **Dario Bartolini**, Candeeiro *Sanremo* produzido pela Poltronova para Archizoom Associati, 1968

▼ Archizoom Associati, Sofá modular *Safari* para Poltronova, 1968

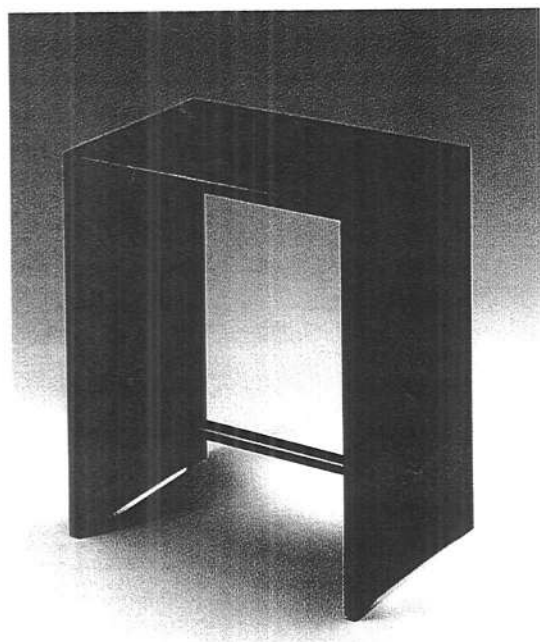


Max Bill

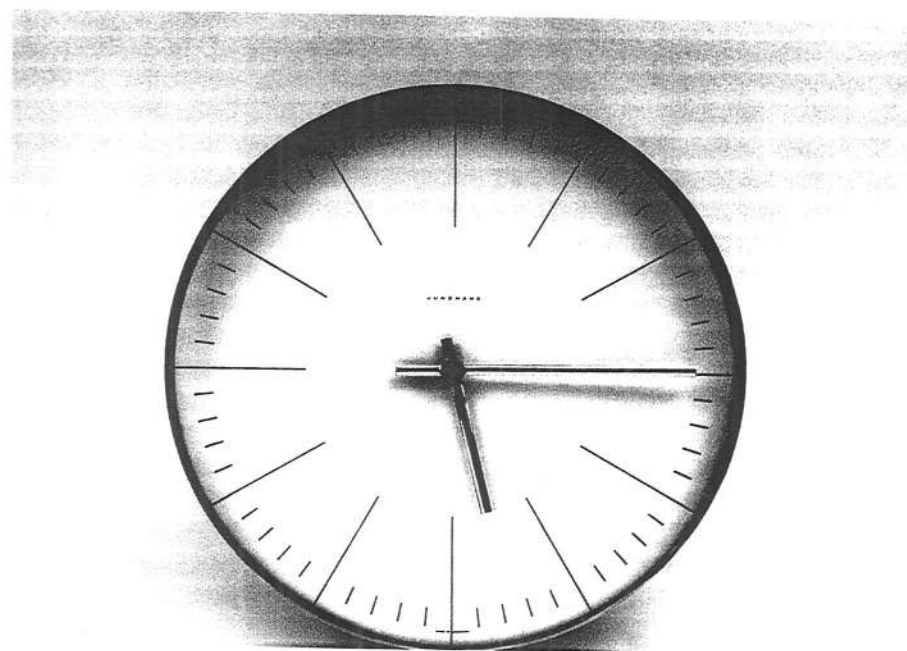
1908 Winterthur,
Suíça
1994 Berlim



Max Bill estudou ourivesaria de prata na Kunstgewerbeschule em Zurique de 1924 a 1927, período durante o qual o seu *design* foi influenciado pelo Cubismo e pelo Dadaísmo. Depois estudou arte durante dois anos na **Bauhaus** de Dessau e abraçou por inteiro a visão funcionalista do *design* daquela instituição. Quando completou os estudos, regressou a Zurique e trabalhou como pintor, arquitecto e *designer* gráfico. Foi um expoente do **Construtivismo** no âmbito da Swiss School de grafismo e durante os anos 30 desenhou grafismos para a loja Wohnbedarf em Zurique. Montou o seu próprio *atelier* de arquitectura em 1930 e, como membro da SWB (Schweizerischer Werkbund), desenhou a urbanização Neubühl perto de Zurique (1930–1932) no estilo moderno. Em 1931 adoptou o conceito da «arte concreta» de Theo van Doesburg, que acreditava que a universalidade só podia ser atingida através da clareza. A partir de 1932, também trabalhou como escultor e tornou-se membro de várias organizações artísticas, incluindo o grupo Abstraction-Création em Paris, a Allianz (Associação de Artistas Suíços Modernos), a CIAM (Congrès International d'Architecture Moderne) e a UAM (Union des Artistes Modernes). Em 1944 voltou a sua atenção para o *design* industrial, e o seu relógio de parede em alumínio (1957) produzido pela Junghans, e o banco minimalista Ulmer Hocker (1954) estão entre os seus mais conhecidos produtos. Bill era responsável pela organização



◀ Ulmer Hocker, 1954
(reeditado por Zanotta)



▲ Relógio de parede
Modelo No. 32/0389,
para a Junghans, 1957

das exposições e entregas de prémios da «Die Gute Industrieform» alemã, e foi um dos fundadores da **Hochschule für Gestaltung, Ulm**, em 1951, tornando-se reitor da escola e chefe dos departamentos de *design* de produto e arquitectura durante os primeiros cinco anos. Em Ulm, Bill defendia o formalismo geométrico típico da Bauhaus, acreditando que os produtos baseados nas leis matemáticas tinham uma pureza estética e por isso eram universalmente mais atractivos. Esta visão do *design* foi continuada por Hans Gugelot quando passou a chefiar o departamento de *design* de produto em Ulm, e foi particularmente influente para o seu aluno Dieter Rams. Depois de deixar Ulm, Bill abriu o seu *atelier* em Zurique em 1957 e concentrou-se na escultura e pintura. Era o arquitecto-chefe do pavilhão «Educando e Criando» da Swiss National Exhibition de 1964 e no mesmo ano foi nomeado membro honorário da AIA (American Institute of Architects). Enquanto o formalismo geométrico, que Bill e muitos outros expoentes do **Movimento Moderno** promoveram, tinha a intenção de ser um meio de atingir maior universalidade, a sua severidade e falta de qualidades humanas impediam uma maior escala de aceitação.

Braun

Fundada em 1921
Frankfurt/Main

▼ Hans Gugelot &
Gerd Alfred Müller,
Máquina de barbear
elétrica Sixant SM
31 para a Braun, 1962



Max Braun (1890–1951), um engenheiro nascido na Prússia Oriental, fundou uma fábrica em Frankfurt em 1921 para produzir peças para tapetes rolantes e aparelhos científicos. Em 1923 começou a produzir componentes para a nova indústria da rádio, e com o aparecimento das bolinhas de plástico em 1925, foi dos primeiros a fabricar componentes como botões e discos de telefone com este novo material, usando prensas caseiras. Em 1928 a empresa mudou para um moderno e funcional edifício na Idsteinar Straße em Frankfurt e um ano depois começou a produzir aparelhos de rádio, que foram dos primeiros a incorporar receptor e altifalante numa unidade única. A empresa alargou o leque de produtos em 1932, tornando-se uma das primeiras a produzir conjuntos combinados de rádio e fonógrafo. Braun apresentou o seu primeiro rádio de pilha em 1936 e ganhou um prémio na «Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne» de Paris em 1937 pelos «excepcionais avanços em fonógrafos». Em 1947 a empresa produzia aparelhos em massa e os lanternas *Manulux*, e em 1950 apresentou a primeira máquina de barbear

elétrica, a *S50*. Esta máquina incorporava um bloco cortante oscilante, protegido por uma fina rede de aço – um sistema que ainda hoje é usado. Em 1950 a Braun lançou o seu primeiro electrodoméstico, o *Multimix*. Após a morte do fundador, Max Braun, em 1951, a empresa passou a ser dirigida pelos seus dois filhos, Artur (n. 1925) e Erwin (n. 1921), que decidiram implementar um programa racional e sistemático de *design*, e em 1952 a marca Braun assumiu a sua presente forma. Em 1953 Erwin viu uma oportunidade de *marketing* para rádios distintivos que fossem «aparelhos práticos, honestos e atraentes», com uma estética moderna. Com este objectivo foram contratados em 1954 o professor **Wilhelm Wagenfeld** e *designers* como Fritz Eichler (1911–1991), associado à *Hochschule für Gestaltung*, Ulm, para redesenhar os aparelhos de rádio e os fonógrafos da empresa.

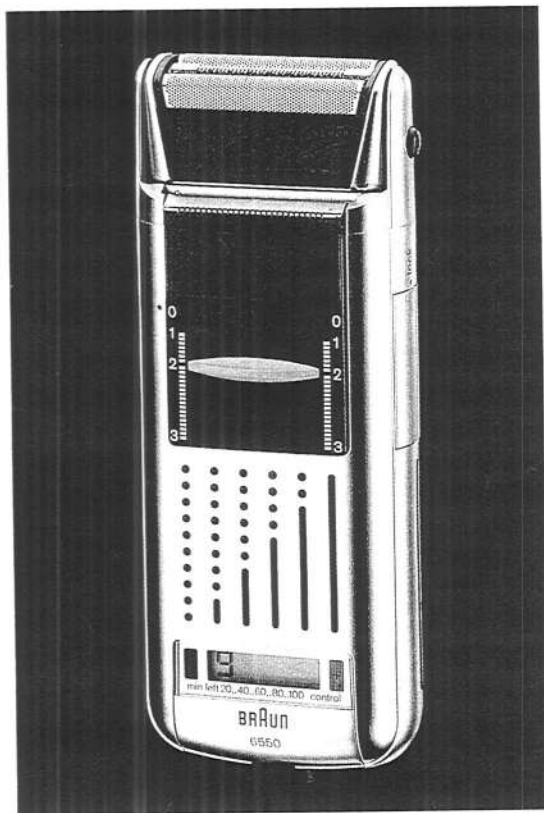


Esta nova linha da Braun, introduzida na Feira do Rádio de Düsseldorf de 1955, ganhou reputação internacional. Foi criado um departamento de *design* interno em 1956, chefiado por Eichler. Nesta função, Eichler desenvolveu um estilo coerente para a empresa, baseado numa aproximação ao *design*, geométrica, simples, útil e funcional. O estilo Braun não foi só usado no desenho de produtos, mas a todas as áreas do **design corporativo**, incluindo embalagens, logótipos e publicidade. Eichler contratou outros *designers* associados à *Hochschule für Gestaltung*, como **Otl Aicher**, **Hans Gugelot** e **Dieter Rams**, para desenharem produtos simples e sem ornamentos. Há muitas criações notáveis deste período, incluindo a linha de aparelhos de rádio e fonógrafos de Eichler e Artur Braun, e o *Phonosuper SK4* (1955) de Dieter Rams e Hans Gugelot, que ficou com a alcunha «O Caixão da Branca de Neve». Rams também desenhou o rádio portátil *Transistor 1* (1956), o rádio de bolso *T3–T4* (1958), e o primeiro sistema hi-fi *Studio 2* (1959) – tendo todos eles contribuído para

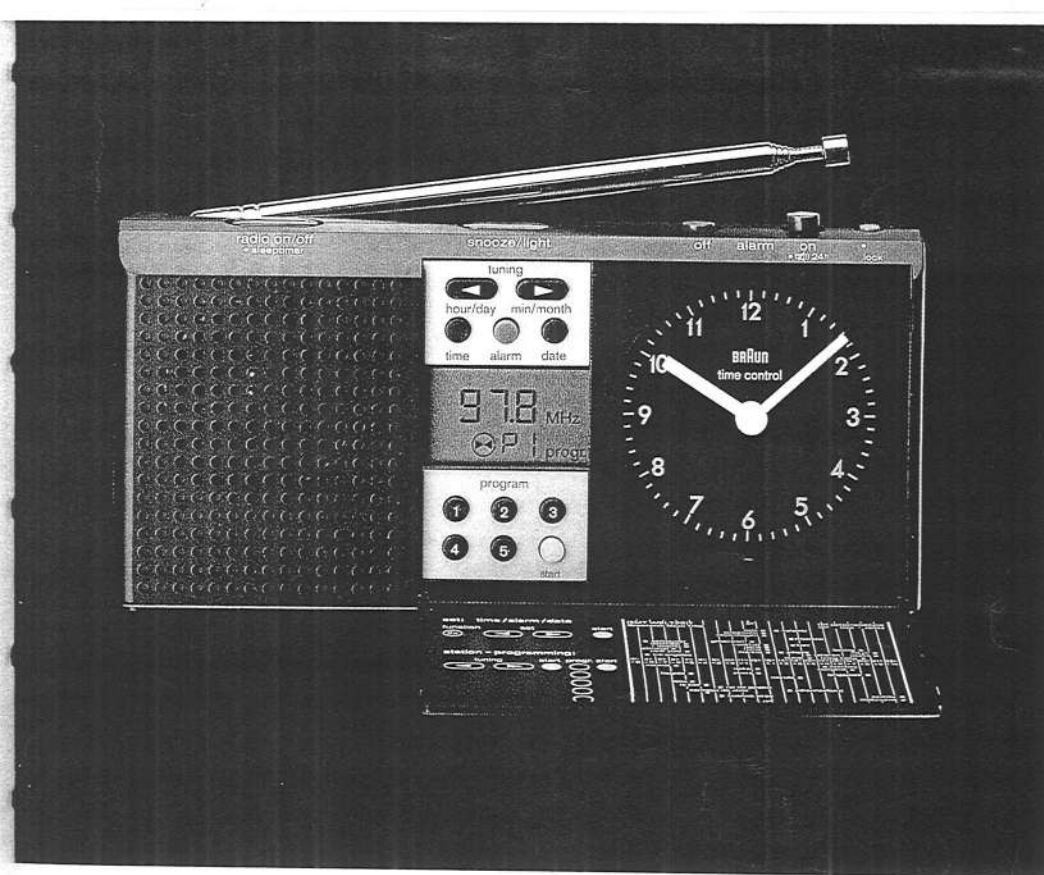
▲ Gerd Alfred
Müller, Batedeira
KM3 para a Braun,
1957

estabelecer a reputação internacional da Braun. Em 1955 o *designer* Gerd Alfred Müller (n. 1932) juntou-se à equipa de *design* da Braun e foi o responsável por alguns dos mais conhecidos *designs* da empresa no final dos anos 50. Incluindo a batedeira multifunções KM3 (1957), que encarnava a austera estética racionalista típica do *design* alemão do pós-guerra, Dieter Rams tornou-se chefe do departamento de *design* da Braun em 1961 e sete anos depois foi nomeado director de *design*. O Museum of Modern Art, Nova Iorque, abriu uma nova galeria de *design* com uma exposição de toda a linha de produtos da Braun em 1964, e um ano mais tarde, encorajada pelo sucesso comercial, a empresa começou a construir um novo quartel-general em Kronberg/Taunus, perto de Frankfurt. Nos anos seguintes a Braun introduziu uma série de *designs* que marcaram uma época, incluindo o Isqueiro *Permanent* (1966), que incorporava um sistema electromagnético em vez do vulgar cilindro de fricção, a calculadora de bolso electrónica ET22 (1976) e o primeiro relógio/rádio

▼ Roland Ullmann,
Máquina de barbear
Flex Integral 6550
Ultra Speed para
a Braun, 1998

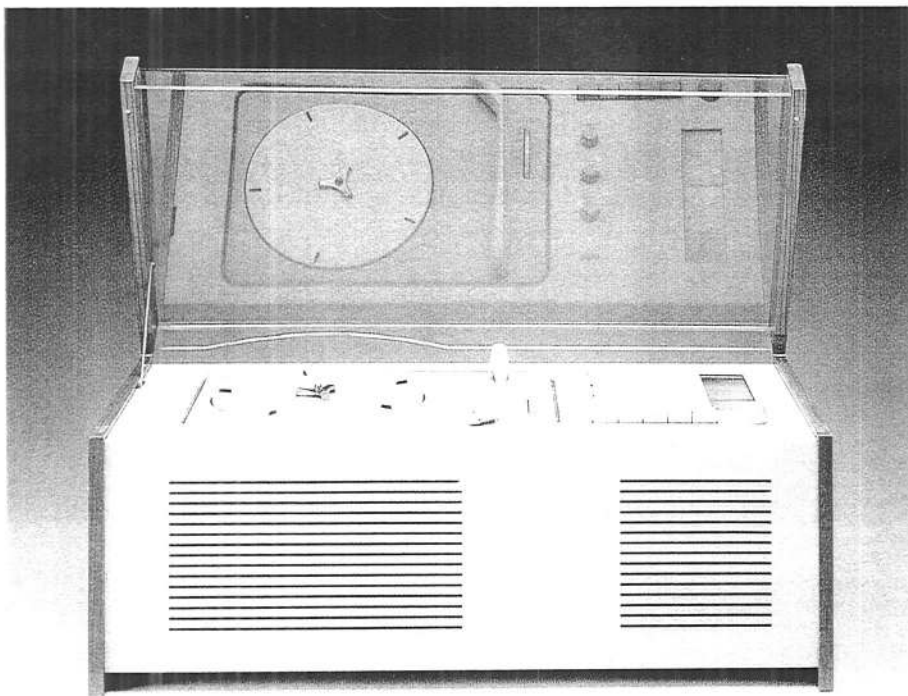


(1977). Em 1967 a Gillette Company de Boston adquiriu uma quota da Braun AG, e um ano mais tarde foram criados os Prémios Internacionais Braun para o *design* de engenharia. A própria empresa recebeu o primeiro Corporate Design Award na feira de Hanôver em 1983, pela «concepção exemplar de *design* de produto, informação e apresentação». A Braun cessou a produção de aparelhagem hi-fi em 1990 para se concentrar na produção de produtos de uso pessoal, como a depiladora Silk-épil EE1 (1989), a famosa linha de lâminas de barbear Flex Control (1990), a escova de dentes eléctrica Plak Control D5 (1991) e também vários secadores de cabelo. Nos anos 90, a Braun apresentou também inovadoras máquinas de café, picadoras, batedeiras, ferros de engomar e despertadores. Em 1996 a Braun lançou o termómetro de infra-vermelhos *Thermoscan*, que marcou a entrada da empresa no



▲ Dietrich Lubs
Rádio digital ABR 314
df time control para
a Braun, 1997

mercado de aparelhos de diagnóstico pessoal. Certamente que o sucesso da Braun assenta no facto de os seus produtos serem concebidos em conjunto por *designers*, engenheiros e especialistas de *marketing* e de acordo com princípios básicos de *design*. A Braun usa o *design* inovador para conseguir avanços técnicos e funcionais e estabelecer a tradição de progressismo no seio da sua equipa de *design*. A clareza estética dos produtos da Braun é o resultado da ordenação lógica dos elementos e a busca da totalidade simples e harmoniosa.



Hans Gugelot

1920 Maspalen,
Indonésia
1965 Ulm, Alemanha



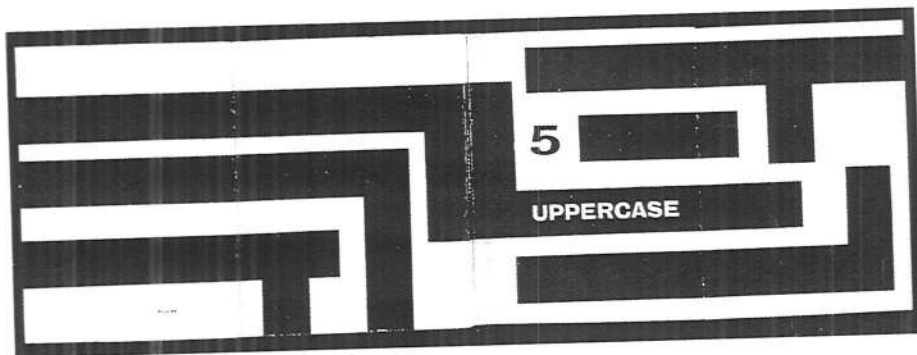
▲ Hans Gugelot e
Dieter Rams, Gira-
discos e rádio
Phonosuper para
a Braun, 1956

Hans Gugelot era de ascendência holandesa e suíça. De 1940 a 1942 estudou arquitectura em Lausana, antes de estudar na Eidgenössische Technische Hochschule em Zurique. Depois de completar os estudos básicos em 1946, Gugelot trabalhou como arquitecto *freelance* com Max Bill durante oito anos, e durante este tempo desenhou mobiliário para a Horgen-Glarus. Em 1954, depois de conhecer Erwin Braun (n. 1921), Gugelot começou a desenhar elegantes produtos para a companhia de electrónica Braun. Continuou a trabalhar para o departamento de *design* da Braun até 1956, e enquanto ali esteve ajudou a desenvolver um estilo próprio que tinha uma forte identidade visual, derivada do uso de formas geométricas, eliminação de ornamentos e uso restrito de cor. Durante este período Gugelot dirigiu o seu próprio estúdio de *design*, o Gugelot Institute, em Ulm, e dirigiu também o departamento de *design* de produtos da Hochschule für Gestaltung, Ulm, onde promoveu com todo o rigor a máxima do Movimento Moderno, «a forma segue a função». A sua defesa do Funcionalismo influenciou fortemente os produtos de consumo subsequentes desenhados pelo seu colega na Braun, Dieter Rams.

Um dos seus mais notáveis produtos, o *Phonosuper* (1956), foi co-desenhado por Rams, e foi alcunhado «Snow White's Coffin», devido à tampa transparente e às formas angulosas segundo uma estética Funcionalista. Gugelot continuou a praticar arquitectura, especializando-se no *design* de casas pré-fabricadas, ao mesmo tempo que desenhava produtos para fabrico industrial, como a máquina de costura Pfaff, o projector de *slides* para a Kodak (1964) e o primeiro programa alemão de mobiliário encastrado que incluía a unidade de armazenamento M125 (1954) para a Boffinger. Além disso, trabalhou como consultor no desenvolvimento do U-Bahn de Hamburgo, de 1959 a 1962, e nesta qualidade desenvolveu carruagens de caminho de ferro para uso à superfície. Apesar de a carreira de *design* de Gugelot ter sido interrompida pela sua morte prematura em 1965, a sua influência, em especial no desenvolvimento do *design* alemão de produtos, foi enorme. O Institute of Product Development and Design Incorporated em Neu-Ulm, uma organização independente que saíra do Development Group 2 na Hochschule für Gestaltung, passou a ser Gugelot Design depois da sua morte e promoveu a sua abordagem racional do *design* até ao seu encerramento em 1974.



► Hans Gugelot e
Reinhold Hocker,
Projector de *slides*
Carousel S-AV 1000
para a Kodak, 1964

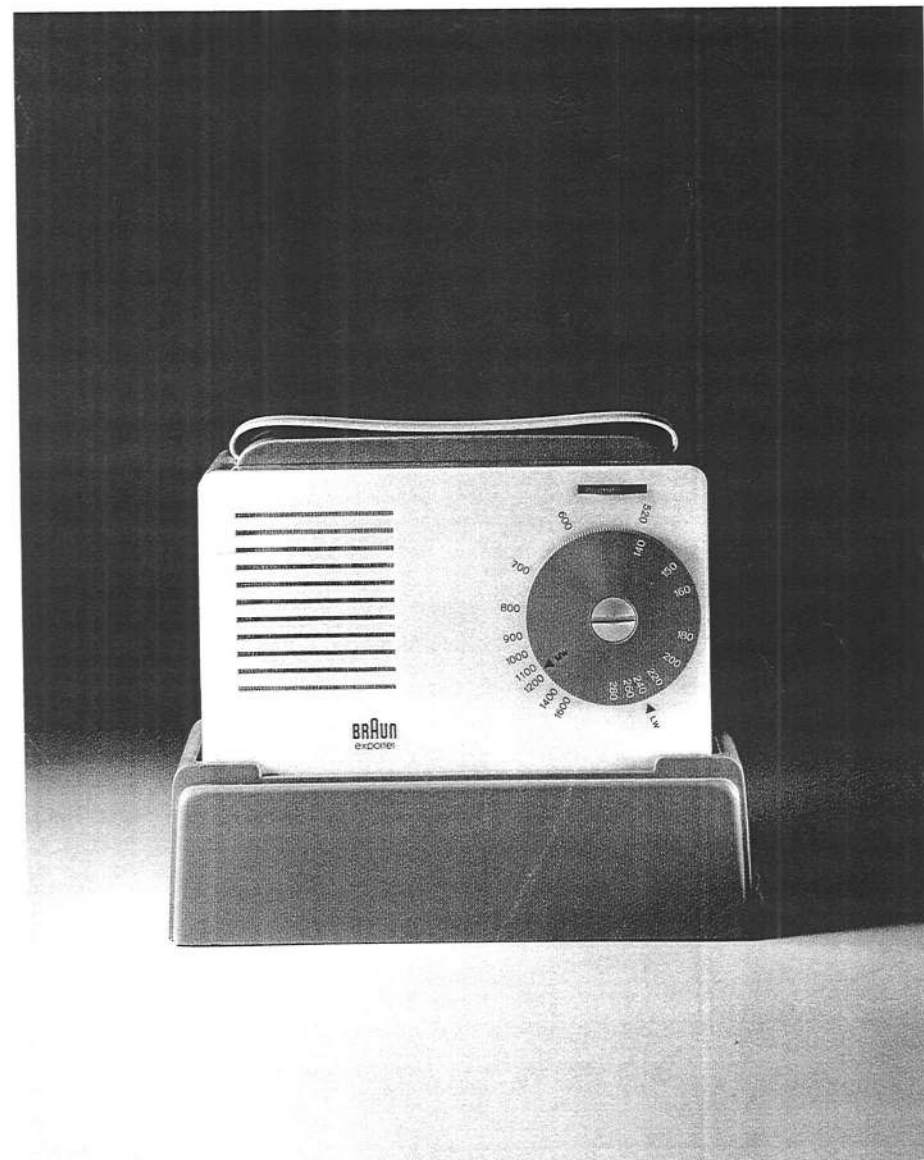


Hochschule für Gestaltung, Ulm

1953-1968
Ulm, Alemanha

A Hochschule für Gestaltung foi fundada em 1953 em Ulm, Alemanha, por Otl Aicher e Inge Scholl (n. 1917) com o objectivo de fazer reviver os ensinamentos inspirados na sociedade da **Bauhaus**, que tinha sido encerrada quando os nacionais-socialistas chegaram ao poder nos anos 30. A ideia de estabelecer uma nova escola de *design* surgiu durante um encontro com Max Bill em 1947, que desenhou os planos para os edifícios da instituição e que se tornou o seu primeiro director. Aicher e Scholl casaram em 1952, e um ano depois iniciaram os cursos de *design* com alguns dos membros da ex-Bauhaus, incluindo Ludwig Mies van der Rohe, Josef Albers e Johannes Itten que se tornaram professores visitantes. Quando Hans Gugelot se tornou director do departamento de *design* de produto em 1954, começou a defender o Funcionalismo. Os novos edifícios da escola abriram em 1955, e no ano seguinte o teórico argentino de *design*, Tomás Maldonado (n. 1922), sucedeu a Bill como director. Embora a escola tenha tentado humanizar a metodologia do *design* dando cursos de semiótica, antropologia, estudos contextuais, teoria dos jogos e psicologia, deve a maior parte da sua fama ao desenvolvimento de uma abordagem Funcionalista e sistemática do processo do *design* que assentava essencialmente na engenharia. A estética industrial resultante influenciou grandemente os últimos produtos de *design* alemão, e está talvez mais bem expresso no trabalho de Hans Gugelot e Dieter Rams para a Braun. Em 1968, um ano depois de Maldonado, que procurou uma «produção de massa, comunicação de massa, participação de massa», ter deixado a HfG, as autoridades retiraram os subsídios à instituição, declarando que o seu programa se tornara demasiado radical. Pouco depois, os professores decidiram fechar a escola, que tinha sido frequentemente chamada «nova Bauhaus». Enquanto alguns membros do pessoal da HfG tinham tentado uma abordagem do *design* de produtos sistemática e científica, outros tinham tentado libertar o processo do *design* do Funcionalismo dogmático. Foi esta contradição fundamental que impediu não só o sucesso da Hochschule für Gestaltung como também o da sua antecedente espiritual, a Bauhaus.

▲ *Uppercase 5*, produzida por Theo Crosby, 1961 — uma selecção de ensaios por Tomás Maldonado sublinhando a abordagem racional ao *design* da Hochschule für Gestaltung

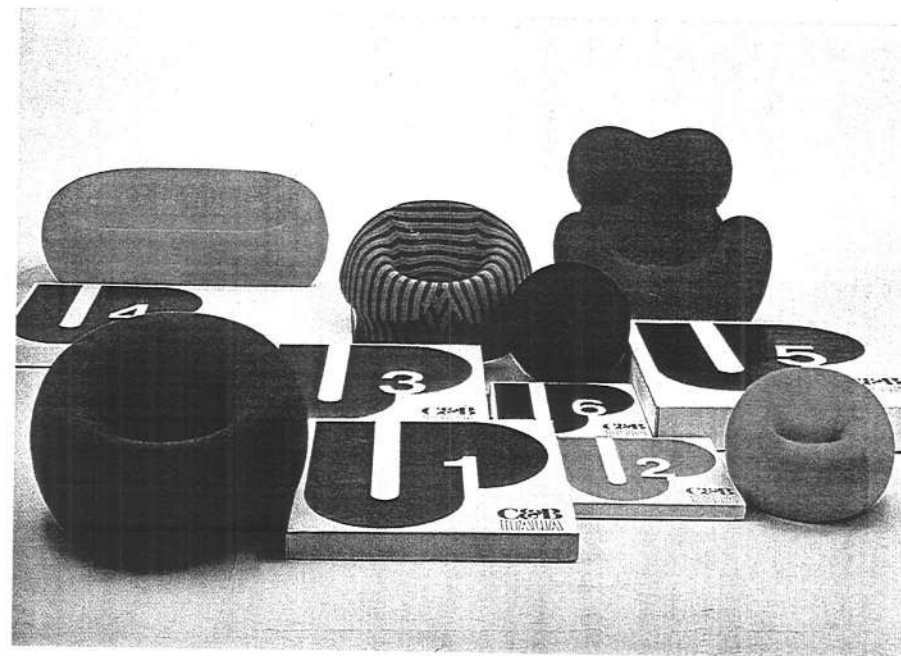


▲ Rádio portátil *Exporter 2* para a Braun, 1956



o segundo edifício Montecatini, Milão (1951), e a Torre Pirelli, Milão (1956), Ponti desenhou também talheres para a Krupp Italiana (1951) e Christofle (1955), loiça sanitária para a Ideal Standard (1953) e a lendária cadeira *Superleggera* (1957) para a Cassina, que possuía o intemporal classicismo tão característico do seu trabalho. Durante os anos 60 e 70, a arquitectura de Ponti, como o Denver Art Museum (1971), e o seu trabalho de *design* tornaram-se crescentemente expressivos e começaram a introduzir formas geométricas fortes. Para além da sua notável carreira de produção, Ponti também ensinou no Politécnico di Milano de 1936 a 1961 e foi colaborador regular das revistas *Domus* e *Casabella*, tendo contribuído em muito para o revivalismo do *design* italiano no pós-guerra.

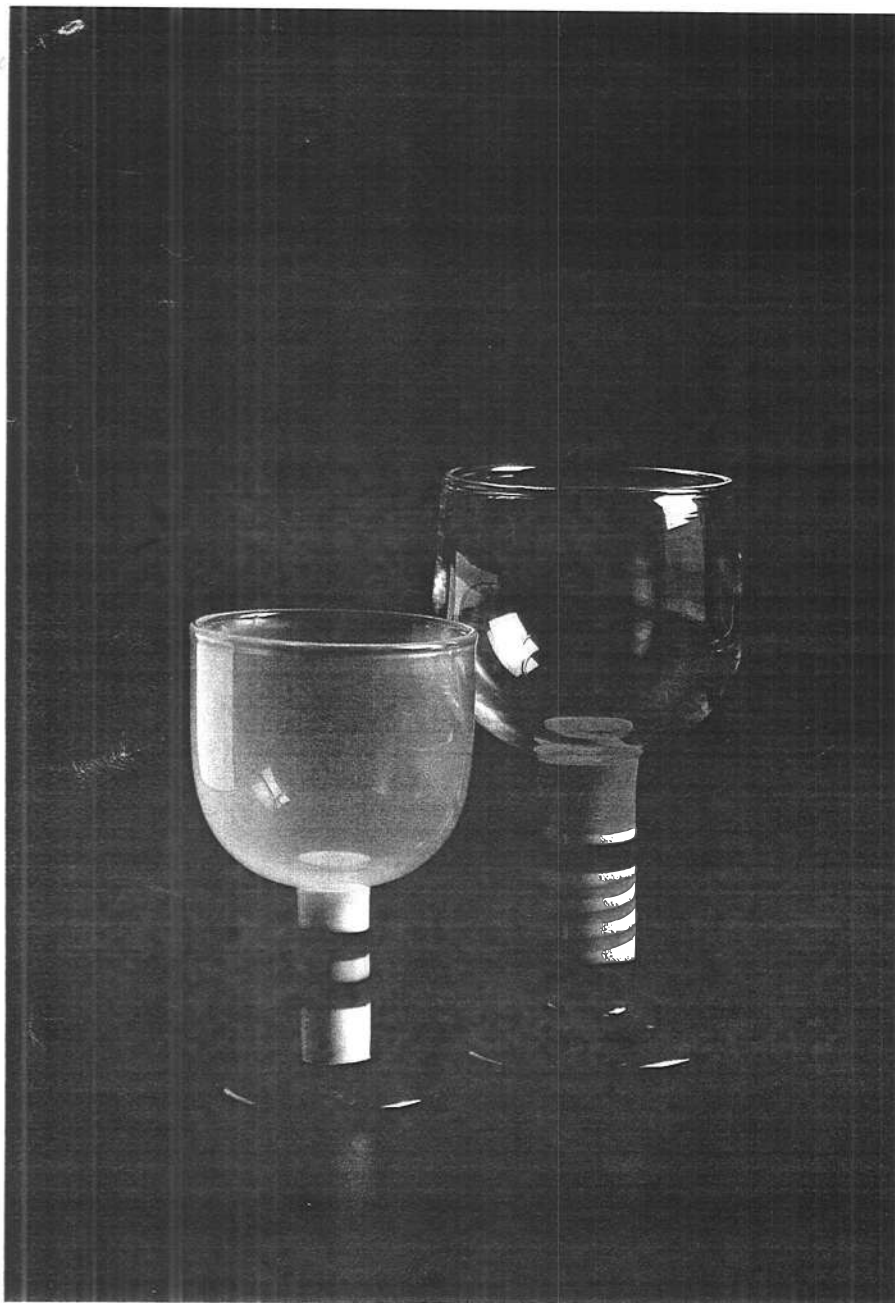
▲ Lustre de vidro
Murano para a
Venini, 1946



O termo Pop surgiu nos anos 50 e referia-se à emergência da cultura popular durante essa década. Em 1952 foi fundado em Londres o **Grupo Independente**, e os seus membros, em que se incluíam os artistas Richard Hamilton (n. 1922), o escultor Eduardo Paolozzi (n. 1924), o crítico de *design* Reyner Banham (1920–1988) e os arquitectos **Peter e Alison Smithson**, foram dos primeiros a explorar e celebrar o crescimento da cultura popular de consumo na América. Nos anos 60, também alguns artistas americanos, como Andy Warhol (1928–1987), Roy Lichtenstein (1923–1998) e Claes Oldenburg (n. 1929) começaram a fazer criações inspiradas nos aspectos de «low art» da sociedade contemporânea, como publicidade, histórias aos quadrinhos e televisão. Sem surpresas, a Pop começou a manifestar-se nos objectos de uso diário, pois os *designers* enveredaram por uma aproximação menos séria e mais jovem do que a que era oferecida pelo **Good Design** dos anos 50. A influência de produtos de estilo nos anos 50, em nome de aumento de produtividade pelo acréscimo de obsolescência, providenciou um fértil campo para o «use hoje, deite fora amanhã» que permitiu a produção industrial dos anos 60. A cadeira de criança de cartão às pintas *Spotty* de **Peter Murdoch** (1963) e a cadeira de PVC *Blow*, de **De Pas, D'Urbino e Lomazzi** (1967), eram essencialmente «use e deite fora», e foram a epítome da generalizada cultura do efêmero. E estavam também

Pop Design

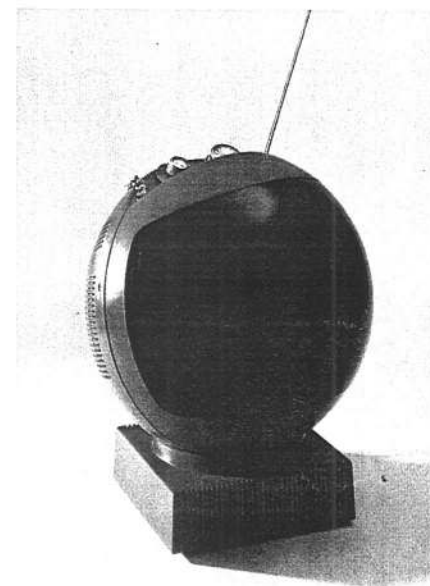
▲ Gaetano Pesce,
Up Series para C&B
Italia, 1969



nessa linha de efemeridade os fatos de papel, de vida curta, elogiados pela novidade no grande número de suplementos coloridos e revistas de papel lustroso que se tornaram cada vez mais dependentes de artigos desse tipo. Muitos *designers* que utilizavam o idioma Pop elegeram como material o plástico. Nos anos 60, muitos tipos de plásticos e correlativos, como modelação injetável, tornaram-se disponíveis e a preços relativamente baixos. As cores brilhantes e formas arrojadas associadas ao Pop Design varreram os últimos vestígios da austeridade do pós-guerra e reflectiram o optimismo generalizado dos anos 60, impulsionado por uma prosperidade económica sem precedentes e uma libertação sexual. Já que a Pop Art tinha como alvo a juventude, os produtos tinham de ser baratos, e portanto de baixa qualidade. No entanto, a efemeridade desses produtos tornou-se parte do seu encanto, já que representavam a antítese dos modernos clássicos «intemporais», que eram usuais nos anos 50. O Pop Design, com as suas associações **Anti-Design**, contrariou as sóbrias leis do «Menos é Mais» do **Movimento Moderno** e conduziu directamente ao **Design Radical** dos anos 70. Foi buscar inspiração a um vasto leque de fontes – **Art Nouveau**, **Art Deco**, **Futurismo**, **Surrealismo**, **Op Art**, **Psychedelia**, **Eastern Mysticism**, **Kitsch** e **Space-Age** – e foi acelerada pela globalização do consumo de massas. No entanto, a crise do petróleo no início dos anos 70 levou a uma abordagem mais racional do *design* e o Pop Design foi substituído pelo **Craft Revival**, por um lado, e pela **High Tech**, por outro. Questionando os preceitos do Good Design, e portanto o Modernismo, a influência do Pop Design teve um grande alcance e instaurou as bases em que o Pós-Modernismo se iria desenvolver.

◀ Gunnar Cyrén.
Copos Pop para a
Orrefors Glasbruk,
1965–1966

▼ Televisão Nivico
3240 GM para a JVC
(Yokohama Plant
Victor Co. of Japan),
1970





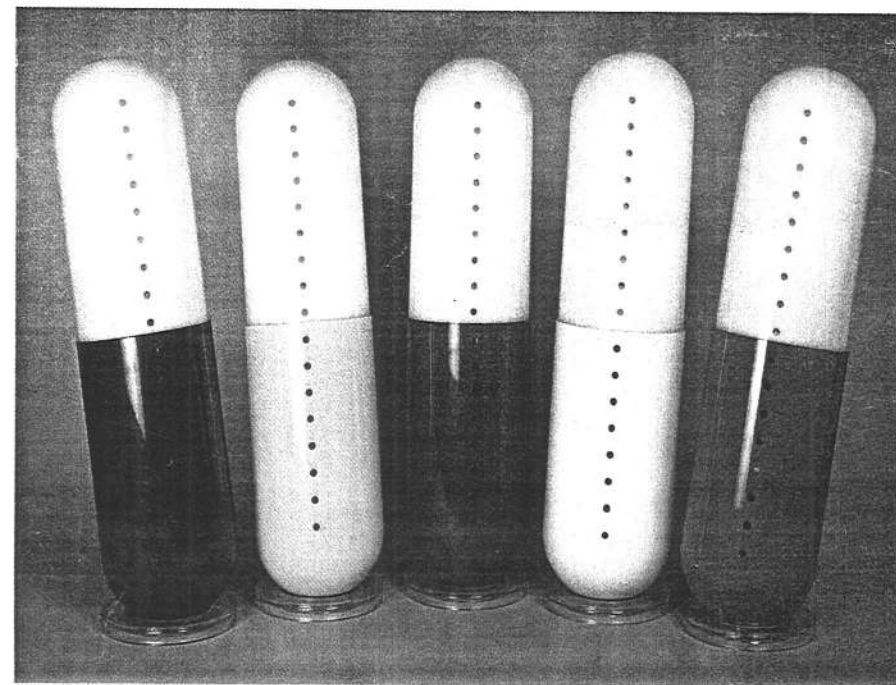
Ernest Race

1913 Newcastle-upon-Tyne
1964 Londres



▲ Cadeira e mesa
Antelope para Race
Furniture, 1950

Ernest Race estudou *design* de interiores na Bartlett School of Architecture, Londres, de 1932 a 1935, e trabalhou depois como desenhador para a companhia de artigos de iluminação Troughton & Young; esteve em Madrastra, Índia, para visitar a sua tia missionária, que aí dirigia um centro de tecelagem, e quando regressou a Inglaterra abriu uma loja em Londres para vender os têxteis feitos na oficina da tia, com *designs* de Race. Em 1945, com o engenheiro J. W. Noel Jordan, fundou a Ernest Race Ltd., com a intenção de fabricar mobiliário em massa e a preços baixos, usando materiais permitidos pelo **Utility Scheme**, e de 1945 a 1964 foram fabricadas mais de 250 000 cadeiras BA (1945), com 850 toneladas de pedaços de alumínio refundido, do tempo da guerra. Este muito racional *design* foi exposto pela primeira vez em 1946 na exposição «Britain Can Make It», e foi depois premiado com a medalha de ouro na IX Trienal de Milão de 1951. Race cumpriu também as restrições do **Utility Scheme** quando desenhou a cadeira, banco e mesa *Antelope* (1950) para serem usados no Royal Festival Hall, nos terraços ao ar livre, no «Festival of Britain» de 1951. As peças, com as pernas estreitas a terminar em pés tipo bolas, estavam a par do interesse contemporâneo pela química molecular e a física nuclear.

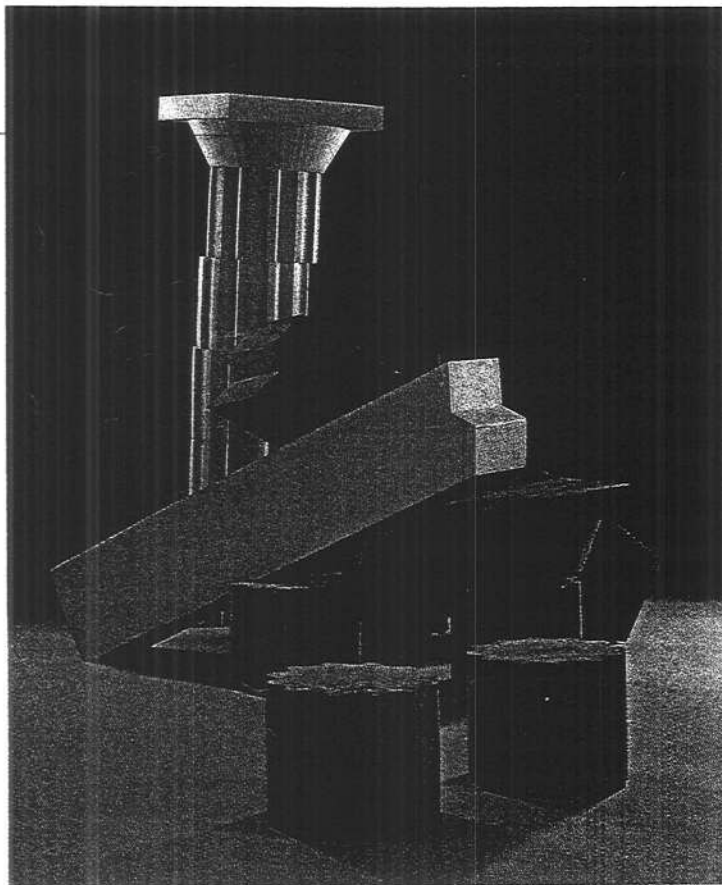


O Design Radical surgiu em Itália em finais dos anos 60, como reacção ao **Good Design**. Se bem que semelhante ao **Anti-Design**, o Design Radical era mais teórico, politizado e experimental, e tentava alterar a percepção geral do Modernismo através de propostas e projecções utópicas. Os primeiros expoentes do Radical Design foram os grupos de *design* e de arquitectura **Superstudio**, **Archizoom**, **UFO** (fundada em 1967 em Florença), **Gruppo Strum**, **Gruppo 9999** (fundado em 1967 em Florença), **Cavart** (fundado em 1973 em Pádua), e **Libidarch** (fundado em 1971 em Turim). Estes grupos atacaram noções daquilo que constituía «bom gosto», e apresentaram «happenings» e instalações que questionavam a validade do racionalismo, teorias avançadas e, acima de tudo, o consumismo. Projecções radicais arquitecturais, como *Il Monumento Continuo* do Superstudio de 1969 e *Wind City* de Archizoom, de 1969, especulavam com a ideia de «arquitectura como instrumento político», enquanto que *designs* radicais como *Doric Temple* de UFO (1972) e *Superonda* de Archizoom (1966) eram muitas vezes caracterizados pelo seu potencial de interacção de uso. Ao mesmo tempo poéticos e racionais, *designs* como estes eram a epítome da contra-cultura de finais dos anos 60 e pretendiam destruir a hegemonia da linguagem visual do Modernismo. Em 1973, membros dos

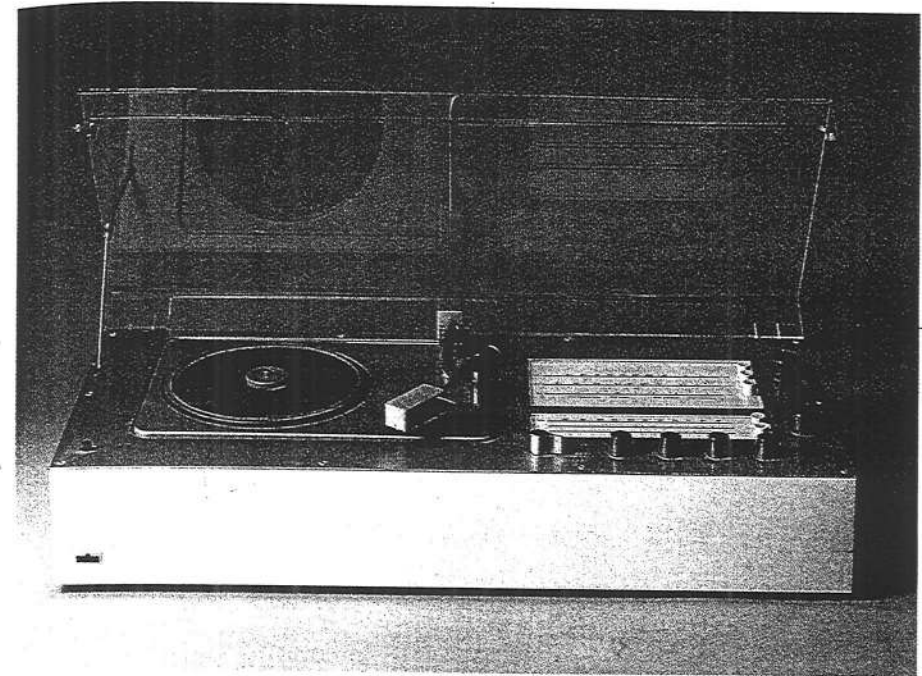
Radical Design (Design Radical)

▲ Cesare Casati &
Emanuele Ponzio,
Candeeiros *Pillola*
para Ponteur, 1968

variados grupos de Design Radical foram em conjunto às instalações da revista *Casabella*, de que era director **Alessandro Mendini**. Esse encontro levou à formação da **Global Tools** em 1974, mas um ano depois esta escola de *design* e arquitectura radical foi dissolvida, e o debate do Design Radical perdeu durante algum tempo o seu ímpeto. Questionando preceitos há muito estabelecidos sobre a finalidade do *design*, alguns *designers* radicais, como **Andrea Branzi**, **Riccardo Dalisi** e **Lapo Binazzi** (n.1943), instituíram as fundações teóricas a partir das quais o **Modernismo** evoluiu em finais dos anos 70 e princípio dos anos 80.



◀ UFO Group (Lapo Binazzi), protótipo *Doric Temple*, 1971



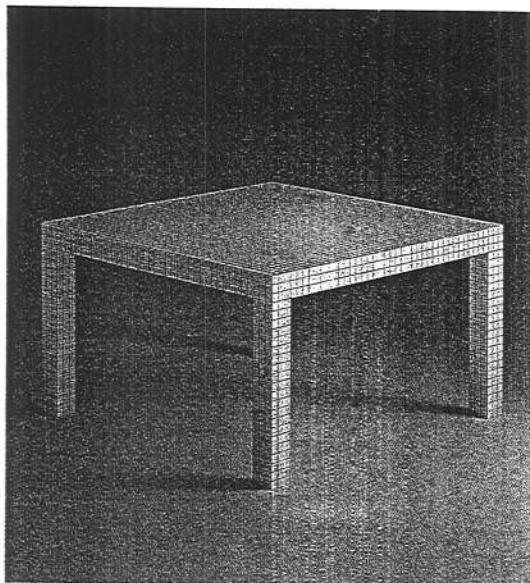
Desde muito novo, Dieter Rams expôs construções técnicas na loja de carpintaria de seu avô. Estudou arquitectura e *design* de interiores na *Werkkunstschule*, Wiesbaden, em 1947 e 1948, foi três anos aprendiz de carpintaria em Kelkheim para ganhar experiência, e completou o seu treino na *Werkkunstschule*, formando-se em 1953. Entre 1953 e 1955 trabalhou no estúdio de arquitectura de Otto Apel, em Frankfurt, que era filiado da americana Skidmore, Owings & Merrill. Em 1955 Rams passou a fazer parte do pessoal da **Braun** como arquitecto e *designer* de interiores, e no ano seguinte começou a trabalhar como *designer* de produtos para a empresa, em especial co-desenhando o sistema de alta fidelidade *Phonosuper SK4*, com **Hans Gugelot**. Rams desenhou também outros equipamentos para a Braun, incluindo o rádio portátil *Transistor 1* (1956), e o conjunto gira-discos-rádio de bolso (1959), que incarnava a abordagem prática e ordenada do *design*, promovida pela **Bauhaus** e a **Hochschule für Gestaltung, Ulm**. Em 1961, Rams foi nomeado chefe do departamento de *design* da companhia, e durante os anos 60 desenhou os utensílios de cozinha *KM 2*, a misturadora *M140*, a máquina de barbear eléctrica *Sixtant* e um isqueiro de mesa cilíndrico. *Designs* modernos como estes caracterizavam-se pelo despojamento estético do **Funcionalismo** e exemplificavam os atributos

Dieter Rams
n. 1932 Wiesbaden,
Alemanha



▲ Gira-discos
Audio 1 para
a Braun, 1962

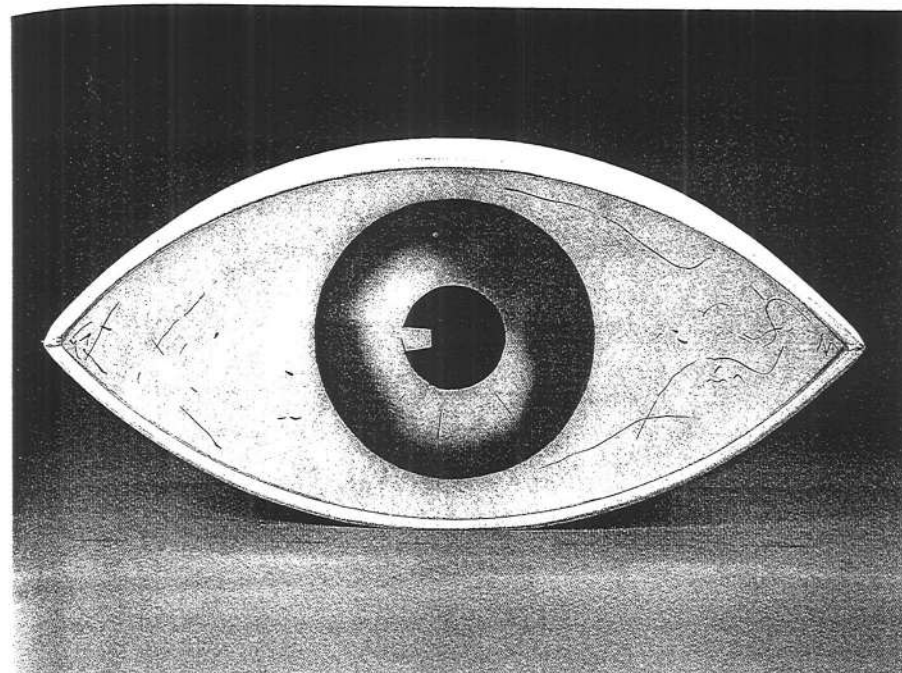
► Mesa *Quaderna* para a Zanotta, 1971 – evoluiu do anterior projecto do grupo, «Istogammi d'architettura», de 1969, que empregava laminados de plástico aos quadrados, por Abet



Superstudio

Fundado em 1966
Florença

O Superstudio foi fundado em Dezembro de 1966 em Florença, por Adolfo Natalini (n. 1941) e Cristiano Toraldo di Francia (n. 1941), a princípio para fazer investigação de planeamento urbano e *design* de sistemas. O ano da sua formação coincidiu com a mais grave inundação do rio Arno, de que há memória, e de certo modo ambos os acontecimentos simbolizaram a destruição da cultura tradicional. O Superstudio questionou a validade do **Racionalismo** no *design*, e pretendeu substituir a cidade como um sistema de hierarquia social por um «novo Estado livre igualitário». Os seus provocadores projectos de «super-estruturas», como «Il momento continuo» (1969), apontavam para um mundo idílico, sem produtos de consumo, onde a arquitectura fosse ao mesmo tempo «in-funcional» e «autodestruidora» ou simbólica. O grupo tomou parte em duas exposições «Superarchitettura», em Pistóia e Modena em 1966 e 1967 respectivamente, e em 1970 colaborou com o Gruppo 999 no estabelecimento da Separate School for Expanded Conceptual Architecture (Sine Space School). No início dos anos 70, Alessandro Magris (n. 1935), Roberto Magris, Gian Pietro Frassinelli e Alessandro Poli juntaram-se ao grupo. Em 1972, o Superstudio contribuiu para a secção «Counterdesign as Postulation», da exposição «Italy: The New Domestic Landscape», no **Museum of Modern Art, Nova Iorque**. O trabalho do Superstudio, que muitas vezes incorporava padrões em rede, que simbolizavam o infinito, foi nuclear na evolução do **Design Radical**.



O Surrealismo inspirou-se directamente nas investigações sobre o subconsciente e a análise dos sonhos, iniciada por Sigmund Freud (1856–1939). Como movimento artístico, também se pode considerar que foi uma evolução do Simbolismo e Dada, que substituiu. Considera-se ter sido o poeta Guillaume Apollinaire (1880–1918) o primeiro a referir o termo, em 1917, enquanto que o poeta André Breton (1896–1966) escreveu o *Manifesto do Surrealismo* em 1924. Nesta publicação, definiu Surrealismo como «puro automatismo psíquico, por meio do qual se pretende expressar... o processo real do pensamento. É a imposição do pensamento, livre de qualquer controlo pelo raciocínio e de qualquer preocupação estética ou moral». Nos anos 20, proponentes do Surrealismo, como Salvador Dalí (1904–1989) e Man Ray (1890–1976), criaram *assemblages* que pretendiam combinar objectividade com subjectividade, razão com despropósitos, consciente com subconsciente. Nos anos 30, o movimento Surrealista tornou-se cada vez mais politizado, e muitos dos seus membros envolveram-se activamente no Partido Comunista. A sua atitude anti-racional contrariava noções pré-concebidas do que podia ser a arte ou o *design* e atenuava a distinção entre eles – o sofá *Mae West*, de Salvador Dalí, de cerca de 1936, por exemplo, pode ser considerado como uma obra de arte funcional.

Surrealism (Surrealismo)

▲ Man Ray,
Le Témoin
(*A Testemunha*),
cadeira para
a Gavina, 1971