

Mauro Claro

# S OBRE DESENHO e DESIGN

Orientadora:

Profa. Dra. Lucrécia D'Alessio Ferrara

## RESUMO

A discussão sobre o significado das palavras empregadas para nomear a atividade do *designer* – atividade que no Brasil era conhecida, até a década de 70, como desenho industrial – colocou-se entre nós, desde os primeiros textos que abordam a questão (Vilanova Artigas e Flávio Motta), de um ponto de vista predominantemente construtivo; a idéia de projeto foi eleita como conceito-chave, capaz de integrar a ação projetual do *designer* e do arquiteto à reconstrução política do próprio país – aspecto que ganha importância a partir do golpe de 1964; poucas abordagens, no Brasil – e aquela feita por Sérgio Ferro no texto *O canteiro e o desenho* é talvez o melhor exemplo – abordaram a questão por um ângulo menos otimista, mais cético, levantando o aspecto opressor da racionalidade projetual; desde 1965 o historiador Giulio Carlo Argan problematizava a questão de um modo semelhante, apontando para a crescente separação, na sociedade de consumo, entre a individualidade do sujeito e a objetividade das coisas – relação essa que ele vê como sofrendo processo de esgarçamento; mais recentemente, em 1992, um texto do filósofo Vilém Flusser sintetiza parte de seu pensamento, ressaltando os aspectos destruidores da atividade de *design*; Argan e Flusser, além desses pontos em comum, também utilizam a palavra *design* para descrever a nova situação da disciplina, que se desenvolvera, para Argan, como o projeto não mais dos objetos em si, mas como a programação do ambiente, expressa na idéia de que o que se projeta (o que se programa) é o circuito completo que envolve, além do objeto, sua imagem – principalmente sua imagem – portanto, informação que circula; o texto tenta situar essas diferentes elaborações, relacionando-as entre si e apontando para a necessidade de novas categorizações que dêem conta da natureza atual do *design*.

## ABSTRACT

The discussion about the meaning of words used to name designer activity, or “industrial design” as it was known up to the decade of the 1970’s, mainly revolved around the notion of a constructive approach. Former texts relating to this matter by the architects Vilanova Artigas and Flávio Motta transformed the idea of project into the key-concept, proposing that designer and architect projective procedures be integrated into the political reorganization of the country. This notion gained importance from the 1964 dictatorship onwards. At this time there were but a few skeptical approaches to the matter. Perhaps Sérgio Ferro’s text *O canteiro e o design*, which emphasizes the oppressing aspects of projective rationality is the best example. Since 1965 the italian architectural and urban historian Giulio Carlo Argan, in a similar vein, remarked the increasing dissolution between the subject’s individuality and the objectivity of things – in such a relationship that he saw and described as a “tearing process”. More recently, in 1992, the philosopher Vilém Flusser synthesized part of his theory on design by mentioning the “destructive aspects” of design activity. Argan and Flusser, besides their common views at this point, used both the word design to describe a new disciplinary level, which has developed, according to Argan, as environmental programming, no longer concerned exclusively with the design of the objects themselves. Argan argues that what can be “designed” now is a complete circuit that involves, besides the object, its image and therefore the image transformed into information that flows and circulates. This text tries to put out these diverse approaches, establishing connections between them and tries to indicate the demand for new categories to understand the very nature of design today.

Este texto procura questionar o significado do termo desenho, procurando problematizar por um lado a ligação entre projeto e progresso e, por outro lado, a validade desse raciocínio hoje. Utiliza como fio condutor o texto *A crise do design*<sup>1</sup>, escrito por Argan em 1981, e secundariamente o texto de Flusser, *On the term "design"*<sup>2</sup>, de 1992, além de *Desenho e emancipação*<sup>3</sup>, de Flávio Motta e de *O desenho*<sup>4</sup>, de Vilanova Artigas, ambos de 1967.

Argan e Flusser, a partir de um ponto de vista internacional, procuram colocar em xeque as possibilidades do projeto como provedor de mudanças sociais. A palavra *design* toma, no texto de Flusser, um sentido desconhecido para nós, leitores brasileiros, acostumados a interpretações mais otimistas acerca das possibilidades do projeto (do desenho) – refiro-me aqui às idéias de desenho como desígnio (desejo), previsão, possibilidade de projetar (planejar) o futuro, encontradas em grande parte de nossa literatura arquitetônica.

Flávio Motta, no texto citado, diz:

*"Bem sabemos que a palavra 'Desenho' tem originalmente um compromisso com a palavra 'Desígnio'. Ambas se identificam. Na medida em que restabelecemos, efetivamente, os vínculos entre as duas palavras, estaremos também recuperando a capacidade de influir no rumo do nosso viver. Assim, o desenho se aproxima da noção de 'projeto' (pro-jet), de uma espécie de lançar-se para a frente, incessantemente, movido por uma 'preocupação'. Essa 'preocupação', compartilharia da consciência da necessidade. Num certo sentido, ela já assinala um encaminhamento no plano da liberdade. Desde que se considere a preocupação como resultante de dimensões históricas e sociais, ela transforma o projeto em 'projeto social'."*<sup>5</sup>

Na análise de Motta, a perda desse vínculo original entre desenho e desígnio deve-se à herança da Missão Francesa que teria trazido para cá não a concepção inglesa de *design*, mas a idéia de desenho como traço delineador, limite, contenção, como uma reação poussiniana-davidiana à "galanteria rococó". De acordo com Motta, a concepção inglesa de *design* tem um caráter mais prático que a concepção latina (mais erudita) para a palavra desenho. Ela combina os aspectos concretos da concepção e da produção com a necessidade de integrar uma parte da população ao trabalho na indústria e ao consumo, no quadro da Revolução Industrial. Aí está a vinculação perdida pela herança francesa (por meio da missão chegada até nossas escolas de arte): por não compreender as lições do mestre David, tomaram (os intelectuais da missão) a beleza do traço como a essência da obra, deixando de valorizar a estrutura interna que permite a esse traço viver na superfície do papel. Separavam, assim, forma e conteúdo:

*"Os propósitos, os desígnios, o conteúdo se separou da forma, na procura de um deleite, de confirmação imediata. A forma reduziu sua significação. Foi esse o desvio."*<sup>6</sup>

(1) ARGAN, Giulio Carlo. História da arte como história da cidade. In: *A crise do design*. São Paulo: Martins Fontes, 1995. (280 p.) p. 251-67.

(2) FLUSSER, Vilém. *On the term "design"*. Nova York: Artforum, v. 30, n. 7, p. 19-20, mar. 1992.

(3) MOTTA, Flávio. *Desenho e emancipação. Desenho industrial e comunicação visual* – Exposição / Debates, p. 1-5, out. 1970. / Texto originalmente publicado no jornal *Correio Brasiliense*, em 16 dez. 1967.

(4) ARTIGAS, Vilanova. O desenho. *Revista do IEB*, Universidade de São Paulo, n. 3, p. 23-32, 1968. / Aula inaugural na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo em 1/3/67.

(5) MOTTA, op. cit.

(6) MOTTA, op. cit.

(7) ARTIGAS, op. cit., p. 27.

(8) ARTIGAS, op. cit., p. 32.

(9) ARTIGAS, op. cit., p. 24.

(10) *"Pois a arte é obra do homem e não da natureza."* ARTIGAS, op. cit., p. 25.

(11) *"... Não se projeta a favor mas sempre contra alguém ou alguma coisa: contra a especulação imobiliária e as leis ou a autoridade que a protege, contra a exploração do homem pelo homem, contra a mecanização da existência,... contra a adversidade das forças naturais; sobretudo, se projeta contra o submetimento ao imprevisível, ao acaso, à desordem, à seqüência cega dos eventos, ao destino."* ARGAN, Giulio Carlo. *Progetto e destino*. Milano: Mondadori, 1965. (373 p.) p. 9-74. Na p. 63-4, diz o texto original: *"Non si progetta mai per ma sempre contro qualcuno o qualcosa: contro la speculazione immobiliare e le leggi o le autorità che la proteggono, contro lo sfruttamento dell'uomo da parte dell'uomo, contro la meccanizzazione dell'esistenza, ... contro l'avversità delle forze naturali; soprattutto, si progetta contro la rassegnazione all'imprevedibile, al caso, al disordine, alla percossa cieca degli eventi, al destino."*

(12) *"No retorno a Marx, o retorno ao núcleo explicativo do processo histórico: a relação entre o homem e a natureza; o homem que, na atividade por meio da qual atua sobre a natureza para saciar-se, para atender suas necessidades, modifica a natureza e modifica suas próprias condições de vida, modificando ao mesmo tempo sua relação com a natureza. Deixando, portanto, de ser repetitivo e reativo. Desafiado a imaginar e criar, modificando suas condições de vida e modificando-se ao mesmo tempo, constituindo-se como humano, humanizando-se. Lefebvre descobriu que essa tese de A ideologia alemã ..."* MARTINS, José de Souza (Org.). *Henri Lefebvre e o retorno à dialética*. São Paulo: Hucitec, 1996. (151 p.) p. 13-24. As temporalidades da história na dialética de Lefebvre, p. 15.

No mesmo ano de 1967, porém anteriormente ao texto de Motta, pronunciava Vilanova Artigas uma aula tratando do tema "desenho" cujo texto, a exemplo do de Motta, tornou-se um clássico. Para Artigas, a concepção humanista que interessa manter – se não resgatar por perdida que estivesse – é a gênese semântica da palavra *disegno*:

*"O 'disegno' do Renascimento, donde se originou a palavra para todas as outras línguas ligadas ao latim, como era de esperar, tem os dois conteúdos entrelaçados."*<sup>7</sup>

Os dois conteúdos: técnico, no qual *disegno* tem o sentido de risco, traçado, "mediação para expressão de um plano a realizar" e artístico, no qual tem o sentido de "desígnio, intenção, propósito, projeto humano no sentido de proposta de espírito. Um espírito que cria objetos novos e os introduz na vida real". De modo semelhante ao posterior Motta, o autor prega e defende a possibilidade, para ele concreta e palpável, de fusão dos conteúdos por meio do fazer do artista:

*"Aos artistas, principalmente, compete conhecer esta dicotomia para ultrapassá-la. Com certeza, a semântica da palavra desenho tende a enriquecer nessa direção. Sentimos já as primeiras mudanças. O desenho não é a única linguagem para o artista. E as linguagens são formas de comunicação ligadas estreitamente ao que exprimem."*<sup>8</sup>

O desenho, como linguagem do arquiteto, "liga-se estreitamente ao que exprime". Mas desenhar, para Artigas, como para Motta, é fazer história, também, ou seja, também faz a história quem desenha; o arquiteto desenha, o arquiteto faz a história também:

*"Alinho-me entre os que estão convictos que a máquina permite à arte uma função renovada na sociedade. É esta, aliás, a tese que pretendo experimentar aqui, aproveitando a oportunidade para tecer considerações em torno do desenho, linguagem da arquitetura e da técnica."*<sup>9</sup>

A arte, enquanto obra do homem<sup>10</sup>, é a fusão entre a técnica e a intenção com o fim de sobrepujar a natureza. É nessa luta contra a natureza<sup>11</sup> que o homem constrói seu mundo, sua habitação, sua sociedade. Vencendo a natureza, o homem faz história<sup>12</sup>:

*"Neste dualismo, provisório e didático, que nada tem de misterioso, é que encontra suas origens o conflito entre técnica e a arte. Uma técnica para apropriação da natureza e o uso desta técnica para a realização do que a mente humana cria dentro de si mesma. Um conflito que não separa, mas une."*<sup>13</sup>

Trata-se aqui do conflito entre técnica e intenção, ou seja, entre técnica e arte. É desse modo, a meu ver, que se pode determinar que tanto Artigas como Motta – e Daher<sup>14</sup> também – tinham em mente o aspecto do *design* que Argan, em texto de 1981, chamou de histórico. Argan distingue programação de projeto, e associa a primeira a uma situação em que o próprio processo histórico torna-se ausente – por superado:

(13) ARTIGAS, op. cit., p. 24. A respeito, diz FLUSSER (op. cit.): “a tradução latina para *techné* é *ars*, a habilidade de colocar as coisas juntas”, portanto, articular.

(14) DAHER, Luiz Carlos. Sobre o desejo – digo, o desenho – do arquiteto. *Projeto*, São Paulo, p. 95-7, n. 99, maio 1987.

(15) ARGAN, op. cit., p. 251.

(16) Ver parágrafo acima: o desenho, como linguagem do arquiteto, “liga-se estreitamente ao que exprime”.

(17) ARGAN, Giulio Carlo. L'industrial design come fattore d'integrazione sociale. *Aut-Aut*, n. 24, p. 460-7, nov. 1954. p. 460. Diz o texto original: “Il carattere metodologico del design è confermato dal fatto che esso implica nel proprio principio l'idea del progettare o pianificare e quindi del proprio continuo superarsi; esso può dunque considerarsi come il mezzo specifico del progresso nella produzione e, se si assume la produzione come funzione della società, come mezzo del progresso sociale.”

(18) O mesmo que circuitos produtivos e distributivos, ou seja: como produzir, vender, para quem, quando, por quanto, etc. Talvez uma boa ilustração disto seja o projeto de sanduiche reproduzido em: STURM, Hermann. Pandoras Box: Design – zu einer Ikonographie der Gestaltung des Nützlichen. *Kunstforum International*, p. 71-143, n. 130, maio/jul. 1995. p. 139.

(19) “...automação, grandes séries, perda do interesse pela qualidade de objetos únicos, transição da realização de projetos de coisas para a programação de circuitos produtivos e distributivos, ruptura da relação lógica de causa e efeito entre necessidade e consumo.” ARGAN, Giulio Carlo. *Ritratti di opere e di artisti*. Roma: Riuniti, 1993. (164p.) p. 117-21. Il design. p. 118. / Tradução deste trecho para o português fornecida pela Livraria Editora Martins Fontes.

(20) ARGAN, Giulio Carlo. *Ritratti di opere e di artisti*. p. 117-8. / Tradução deste trecho para o português fornecida pela Livraria Editora Martins Fontes.

“O projeto ainda é um processo integrado numa concepção do desenvolvimento da sociedade como devir histórico; a programação, por sua vez, apresenta-se como a superação da história como princípio de ordem da existência social.”<sup>15</sup>

O conceito de devir histórico é fundamental para entender a questão. O que está em jogo para Argan é a concepção do desenvolvimento da sociedade. A programação prescinde do processo histórico e já não reflete, como disse Artigas<sup>16</sup> no caso da arte, o fazer social. O fazer social, histórico, está superado por não ter utilidade para o fazer da programação, pois os indivíduos não têm mais qualquer parcela de poder ou decisão, diz Argan.

Em texto de 1954 Argan descrevia a função social do projeto de um modo muito mais próximo ao de Motta e Artigas em 1967, sem problematizar a questão como faria mais tarde:

“O caráter metodológico do design é confirmado pelo fato de supor em seu próprio princípio a idéia do projetar ou planificar e portanto do próprio contínuo superar-se; isto permite considerá-lo como o meio específico do progresso da produção e, se se assume a produção como função da sociedade, como meio do progresso social.”<sup>17</sup>

O caráter metodológico – ou seja, o caráter daquilo que é passível de ser submetido a um método e, portanto, de ser previsto, planejado e repetido – é o que confere ao *design* uma natureza social, pois é o que permite sua utilização em uma perspectiva histórica.

A modificação dos termos da questão ocorre quando Argan considera que, após a Segunda Guerra, passa-se a viver mundialmente uma outra evolução tecnológica, em função da qual a tônica sai da produção e vai para o consumo: não mais se projeta, mas apenas se programam os circuitos de informação<sup>18</sup>, com os produtos tendo perdido “o antigo *status* de objeto e adquirido o *status* de notícia”, sendo isso exatamente o que permite que a ação de programar (referente a um conjunto de procedimentos de mercado) suplante a necessidade, que não deixa de existir, mas deixa de ser prioritária, de projetar<sup>19</sup>.

Retornamos, em uma definição tomada de Lévi-Strauss pelo autor, à “era dos *bricoleurs*”, época que corresponde à pré-história da humanidade e em que nada é *design*, pois predomina o gesto espontâneo, e os utensílios não são fabricados senão achados, montados (bricolage) e descartados após o uso. A primeira metade do século 20 foi tipicamente uma época de construtores (a outra categoria definida por Strauss), que “organizam o ambiente da vida, fabricando coisas, ou seja, projetando-as com a mente e executando-as mediante uma técnica”<sup>20</sup>. Aqui, entre os construtores da primeira metade do século 20, tudo é *design*:

“Há um *design* em sentido lato: tudo aquilo de que dispõe previamente e que é produzido mediante uma técnica, com vistas ao melhor relacionamento dos indivíduos com o mundo; e há um *design* em sentido estrito, que implica a



(21) ARGAN, Giulio Carlo. *Ritratti di opere e di artisti*. p. 118. / Tradução deste trecho para o português fornecida pela Livraria Editora Martins Fontes.

(22) A bricolage em que implica um *ready-made* não se confunde com a bricolage descrita por Strauss e Argan.

(23) KOSUTH, Joseph. Apud: FABRIS, Annateresa (Org.). *Modernidade e modernismo no Brasil*. Campinas: Mercado de Letras, 1994. (160p.) p. 9-26. Modernidade e vanguarda: O caso brasileiro. p. 12.

vontade de reformar e melhorar a produção de bens necessários à vida. É uma corrente cultural, especificamente artística, que se forma na primeira metade do século, quando as tecnologias artesanais de produção são sucedidas pelas industriais. Foram, então, formuladas teorias e metodologias para a criação de projetos com a intenção de conferir aos produtos uma função educativa, que estava muito além da instrução para uso e continha toda a casuística dos comportamentos sociais.”<sup>21</sup>

Com o *ready-made* (1917), Marcel Duchamp acompanhou esta qualidade construtora<sup>22</sup>:

“... Com o *ready-made*, a arte deslocava seu próprio objetivo da forma da linguagem para o que se dizia. O que significa que ele transformou a natureza da arte de uma questão de morfologia para uma questão de função. Essa mudança – da ‘aparência’ à ‘concepção’ – foi o começo da arte ‘moderna’ e o começo da arte conceitual. Toda a arte (depois de Duchamp) é conceitual (em natureza) porque a arte só existe conceitualmente.”<sup>23</sup>

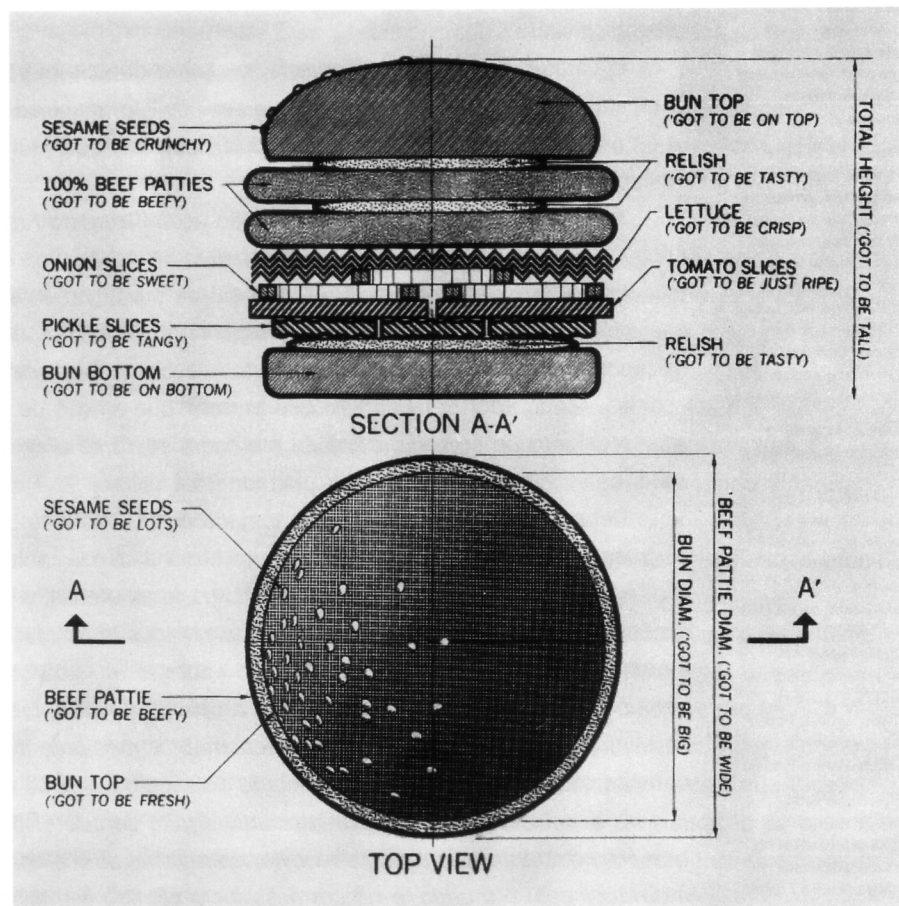


Figura 1  
Layout para hambúrguer  
Fonte: Imagem reproduzida de: *Kunstforum International, Ruppichterth, n. 130, maio/jul. 1995*

Não é verdade, no entanto, que Duchamp operou sozinho essa transformação, mas que ela foi sublinhada com esse marco. O fato é que a atitude e o processo de construir o objeto da arte, implicando um projeto, tornou-se evidente com o *ready-made*; o mistério da criação da arte se desfez, a aura se foi, o que aliás era bem adequado para uma época na qual a produção em série de objetos úteis tendia a democratizar a sua posse. Se a aura era composta de autenticidade<sup>24</sup> e parte dela se devia à sabedoria objetivada no bem ou obra de arte produzida, a atitude de Duchamp foi uma reviravolta no entendimento do valor do objeto de arte – por extensão também no entendimento dos objetos do *design* – e selou a compreensão do saber, contido no projeto, como o principal valor.

O aspecto histórico do *design* não é, certamente, aquele ao qual se refere Flusser. Para ele a atividade de *design* transformou-se no século 20 – não antes – em uma ação contra os esquemas concebidos para vencer a natureza. Portanto, paradoxalmente, o *design*, historicamente um processo de afirmação da vontade e do desejo do homem diante da natureza, transforma-se no inimigo desses processos. Para compreendê-lo nesta formulação, precisamos retomar a idéia arganiana de programação: a lógica do consumo se torna dominante após a Segunda Guerra e substitui a relação de necessidade que havia antes entre o projeto do objeto e o uso a que estava destinado. O *design* não deixa de existir, mas agora se destina a melhorar a otimizar, a azeitar – os circuitos de circulação da informação. Isso é o que passa a ser desenhado, projetado, em primeiro lugar. O *design* dos objetos perde a importância que tinha. Não deixa de existir, mas não importa mais. Compra-se e vende-se não mais objetos, ou não mais apenas objetos, mas sim informação em forma de objeto – compram-se e vendem-se imagens<sup>25</sup>:

*“A coisa foi substituída por sua imagem; a imagem é frágil, gasta-se logo; as pessoas se acostumaram a se desfazer de coisas que ainda podiam servir, mas cuja imagem tornava-se insuportavelmente batida. Descobriu-se que o consumo psicológico era infinitamente mais rápido que o consumo objetivo; basta apresentar um novo tipo de produto, e imediatamente o velho torna-se obsoleto, caduca. Portanto, o que importa é a novidade, a notícia; ao progressivo aprimoramento da imagem (que constituía o objetivo do desenho industrial), seguiu-se a pura e simples renovação, mesmo que depreciativa, da imagem, sua redução a notícia. Apelou-se à psicologia coletiva: o sistema industrial perderia velocidade se não houvesse um aumento contínuo na ânsia de consumo das pessoas, a qual, em última análise, é uma libido neurótica, uma necessidade de destruir para existir.”*<sup>26</sup>

O anúncio de uma empresa de *design*, publicado na revista *Form*, em 1995, diz com todas as palavras que é preciso mais que apenas função, que há uma dimensão estratégica que “ganha importância”. Diz o texto:

(24) BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, n. 19-20, p. 251-83, ano IV, 1968, p. 254.

(25) Não confundir com fetiche da mercadoria, conceito que exprime a ausência de reconhecimento das relações econômicas (portanto sociais) que instauram o objeto enquanto mercadoria, no capitalismo. Ver: MARX, Karl. *O capital – Crítica da economia política*. Rio de Janeiro: Bertrand, 1989. Livro 1, v. 1. (579 p.) p. 41-93. A mercadoria.

(26) ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna – Do iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. (709p.) p. 581-2. O texto diz ...“ao progressivo aprimoramento da imagem” ... quando faria mais sentido dizer que, ao progressivo aprimoramento da coisa (que constituía o objetivo do desenho industrial), seguiu-se a pura e simples renovação, mesmo que depreciativa, da imagem dessa coisa e sua redução a notícia.

(27) Anúncio da empresa Phoenix Product Design na revista *Form*, Frankfurt am Main, n. 152, p. 64-5, 1995. Diz o texto original: "...To shape products in a form that makes them function perfectly, that is the first and foremost purpose of design. But its second purpose is of growing importance – the strategic dimension: that is to say, to give products more than mere function – to lend them magic. Phoenix Product Design creates design, that has the strength to turn products into original product-personalities – and to sell them successfully." / Também, como diz Peter Schneider, sucessor de Dieter Rams na direção do Departamento de Design da empresa alemã Braun: "Nós podemos e queremos não nos alienar da época em que vivemos. E eu considero a emoção uma função do produto." TRAPPSCHUH, Elke. Wir müssen progressiver werden. *Form*, Frankfurt am Main, n. 152, p. 62-3, 1995. Diz o texto original: "Wir können und wollen uns der Zeit, in der wir leben, nicht entziehen. Und ich betrachte die Emotionalität als eine Funktion eines Produkts."

(28) FLUSSER, op. cit. O texto original diz: "We are becoming ever more conscious of the fact that culture is a design against our nature condition, that each and every artifact is intended to cheat nature around us and within us, and that the term 'design' means the very essence of culture." / Sobre arte e técnica, ver também CHAUÍ, Marilena. *Convite à filosofia*. São Paulo: Ática, 1995. (440p.) p. 317: "As palavras mecânica e máquina vêm do grego e significam estratégia engenhosa para resolver uma dificuldade corporal. Assim, alavanca ou polia são mecânicos ou máquinas. Qual é o esquema astucioso? Fazer com que alguém fraco realize uma tarefa acima de suas forças, graças a um instrumento engenhoso. Uma alavanca permite deslocar um peso que uma pessoa, sozinha, jamais deslocaria. A técnica pertence, assim, ao campo dos instrumentos engenhosos e

"... *Projetar produtos de um modo que faça-os funcionar perfeitamente, este é o primeiro e mais abrangente objetivo do design. Mas seu segundo objetivo é de crescente importância – a dimensão estratégica: quer dizer, dotar os produtos de mais que mera função – emprestar-lhes magia. Phoenix Product Design cria design que tem o poder de transformar produtos em produtos-personalidades originais – e vendê-los com sucesso.*"<sup>27</sup>

A ação de construir notícia – no sentido que Argan que dá a esse termo – está de tal modo entranhada na prática da produção de mercadorias em nossa sociedade, que não é incomum encontrar considerações sobre isso servindo como novos alimentadores do objetivo inicial de criar notícia. O texto do anúncio acima reproduzido pode ser exemplo disso. Flusser, de seu modo, diz a mesma coisa:

"*Estamos nos tornando cada vez mais conscientes do fato de que a cultura é um design contra a nossa condição natural, que todo e qualquer artefato é concebido para enganar a natureza a nossa volta e dentro de nós, e que o termo 'design' significa a verdadeira essência da cultura.*"<sup>28</sup>

A importância crescente do termo e da atividade do *design*, para Flusser, está justamente em que, aprendendo demais sobre a natureza do *design*, compreendemos que podemos passar a desenhar contra os esquemas desenhados para enganar a natureza "*dentro de nós e a nossa volta*". Ou seja, desenhamos contra os próprios esquemas de *design* – os velhos.

O texto de Argan descreve uma crise geral da sociedade apoiando-se na análise das relações – esgarçadas até um limite muito extremo – entre sujeito e objeto. Na medida em que o homem age sobre a natureza, vencendo-a, exerce uma ação de projeto – de *design* – e, ao estabelecer-se como sujeito diante da natureza-objeto, constrói a sua história. Portanto, outro conceito central neste texto, além de sujeito e devir histórico, já apontados, é teleológico, que quer dizer aquilo que é desenhado (social, histórica, filosoficamente) para atender a certos fins – ou seja, ainda uma vez deixamos aqui o domínio da natureza selvagem para nos colocarmos no campo da história. Diz Argan:

"*Toda a cultura ocidental, a partir da Idade Média, colocou o conceito de história como estrutura orgânica de toda sociedade baseada em uma finalidade comum a todos os seus membros. Isto é, a idéia de história está associada a uma concepção teleológica que encontra no ato de projetar seu momento prático. A própria moral, em substância, não é mais do que uma ordem projetista que a humanidade dá à sua existência. A programação, ao contrário, tira dos indivíduos toda escolha e decisão, conferindo-as ao poder. E, como tende à repressão até mesmo violenta de qualquer contradição ao seu sistema, nega à sociedade toda forma de existência histórica.*"<sup>29</sup>

A palavra grega *telos* significa fim ou objeto último e a palavra *logos* significa a razão ou a manifestação da razão, concebida na filosofia grega antiga como o princípio controlador do universo. Portanto, o termo teleologia pode ser

astutos para auxiliar o corpo a realizar uma atividade penosa, dura, difícil."

(29) ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte como história da cidade*, p. 251.

(30) WEBSTER'S third new international dictionary. Chicago: William Benton, v. 1-3. p. 2350, 1966. Diz o texto original: "*the philosophical study of evidences of design in nature*".

(31) WEBSTER'S, op. cit., p. 2350. Diz o texto original: "*a metaphysical doctrine explaining phenomena and events by final causes*".

(32) JEUDY, Henri-Pierre. *Memórias do social*. São Paulo: Forense Universitária, 1990. (146p.) p. 55. Aqui importa reter, para consideração futura, que a brutalidade da destruição das culturas persistiu, após a destruição nazista, devido às mudanças nos modos de produção.

(33) Jeudy examina as possibilidades sociais da museologia e, por extensão, da memória – que é, do ponto de vista de uma análise museológica, o que confere ao indivíduo a possibilidade de se relacionar com a natureza em uma posição de sujeito e de se relacionar com o outro indivíduo também nessa mesma condição, tendo ambos a possibilidade de trocar entre si mercadorias que representam, na ordem social, aquilo que a consciência (consciência do mundo, individualidade) representa na ordem psicológica.

(34) Onde falta ou parece faltar um plano regular, um objetivo ou padrão.

(35) JEUDY, op. cit., p. 88-118.

(36) Que obrigaram investimentos sociais destinados à elevação do padrão de vida dos operários dos países europeus ocidentais, no segundo pós-guerra (construção do *welfare state*), para conter a sedução pelo socialismo: não se podia massacrar o trabalhador, pois havia uma opção – o socialismo da União Soviética.

entendido como "o estudo filosófico de evidências do *design* na natureza"<sup>30</sup> ou "a doutrina metafísica que explica fenômenos e eventos por causas finais"<sup>31</sup>. No caso do trecho citado de Argan, o termo teleologia pode ser entendido como a crença que o arranjo universal se dá por sucessivos ajustes da razão com as contingências da natureza, ou seja, não há uma predestinação, mas sim o fazer da história do homem por ele mesmo, já que o "princípio controlador" do Universo é a razão. Daí que o ato de projetar toma o lugar central em que Argan o coloca: identifica-se projetar com escolher (manifestação da razão), o *telos* da sua existência.

Argan procura analisar a passagem de uma época, da primeira para a segunda metade do século 20, a partir da qual não é mais possível fazer *design*, desenhar, projetar a vida.

Jeudy, em texto de 1986, sugere uma relação entre a mudança cultural contemporânea e o nazismo. Diz:

*"Se é verdade que a brutalidade da destruição das culturas manifestou-se durante o regime dos nazistas, persistiu no entanto, sob modalidades aparentemente mais legítimas e menos violentas, ao longo dos decênios durante os quais se efetivaram as mutações dos modos de produção."*<sup>32</sup>

Assim fica mais fácil, fica possível e moralmente correto, utilizar os objetos da cultura como um *bricoleur* o faria, ou seja, recortando-os de seu contexto imediato para descartá-los após o uso. Jeudy<sup>33</sup> diz que essa operação ficou evidentemente privilegiada a partir da organização da memória em bancos de dados cuja natureza randômica<sup>34</sup> sugere o recorte completo, a anulação das referências (anulação do relato contido no objeto, anulação do objeto enquanto submetido ao sujeito e, portanto, sua transformação em algo exterior, fora do domínio do sujeito). A idéia de Jeudy, com relação ao que é exterior ao sujeito, é <sup>DE</sup> *avê* a cultura, antes, poderia ser vivida pelo indivíduo na medida em que fazia parte dele, estava dentro de sua cabeça. Agora, "sob a lógica da rede", a cultura se exterioriza, migra para as memórias eletrônicas, deixa de pertencer ao indivíduo, torna-se um objeto<sup>35</sup>. É importante não confundir o uso que faz Jeudy do termo "objeto" com o que dele faz Argan, o qual usa objeto como aquilo que permite ao homem se constituir como um verdadeiro sujeito diante da natureza domada.

No âmbito mundial passamos de uma época de produção dirigida pelo lucro, mas limitada por necessidades políticas<sup>36</sup>, a uma época de produção estimulada pela fantasia consumista (Argan: "*um aumento contínuo na ânsia de consumo das pessoas*") e, por isso, potencializadora do lucro. A produção é libertada dos limites políticos que a constrangiam (e que a obrigavam a cumprir um papel social de satisfazer necessidades materiais) e passa a dar as cartas completamente, obedecendo apenas à lógica do lucro. A conseqüência é a instauração de uma percepção fragmentada do mundo, decorrente da perda do

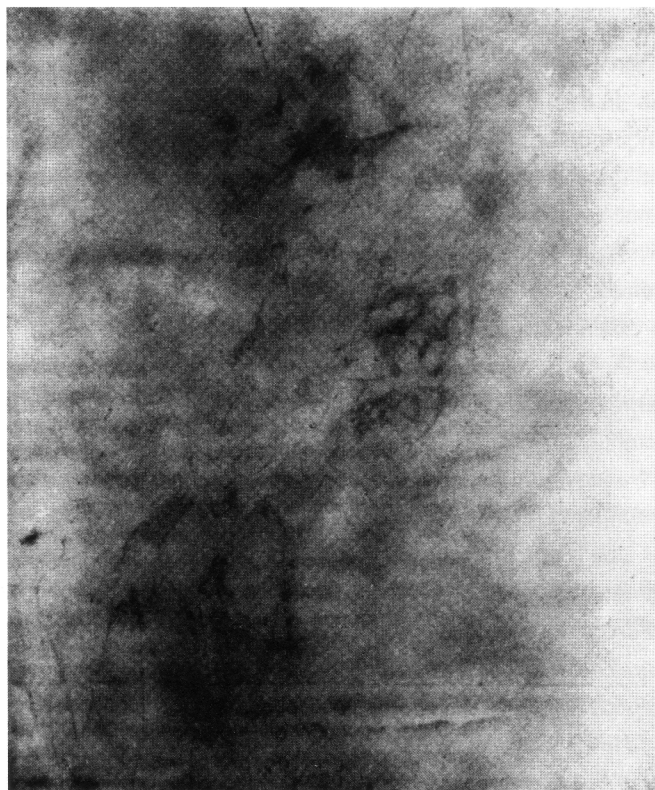


Figura 2

Erased de Kooning by Robert Rauschenberg, 1953

Fonte: Imagem reproduzida de Willem de Kooning. Paris: Centre Georges Pompidou, 1984

(37) Que se explica pela ação de tipo artesanal presente na definição do ser estético e, ao mesmo tempo, pela condição de apreensão, suposta nessa ação artesanal, daquilo que é global. Essa possibilidade é o que distingue o paradigma estético em oposição ao técnico: a possibilidade de apreender o geral.

(38) Ver: ARGAN, *História da arte como história da cidade*.

(39) Erased de Kooning drawing, Robert Rauschenberg, 1953, coleção do artista. Ver reprodução na p. 220 de: Willem de Kooning. Paris: Centre Georges Pompidou, 1984. p. 287.

(40) Ver JEUDY, op. cit., p. 88-93, em que a expressão identidade cultural pode ser

referente objeto: o segundo pós-guerra é o marco temporal simbólico dessa mudança que estaria ligada à consumação da substituição do paradigma estético<sup>37</sup> da produção por um paradigma técnico<sup>38</sup>.

Talvez uma boa ilustração da perda do paradigma estético em nossa contemporaneidade seja o trabalho de arte de Robert Rauschenberg, que consiste em apagar um desenho de Willem de Kooning com uma borracha, deixando apenas rastros<sup>39</sup>. Com as implicações imediatas desse ato no campo estudado por Jeudy – o da mudança no sentido da memória neste momento em que o sujeito exterioriza a cultura, a qual, tornando-se objeto (não no sentido que Argan dá a este termo), deixa de pertencer a este íntimo que constitui a identidade cultural<sup>40</sup> de cada indivíduo: a dissolução do desenho como ação consciente de um artista – este ser que está para perder mais uma vez sua posição na escala hierárquica de poder na cidade<sup>41</sup> (pode-se dizer também na sociedade) – representa literalmente a perda desse vínculo de necessidade entre artefatos<sup>42</sup> – produtos do esforço manual e do saber tradicional – e identidade cultural. A perda do paradigma estético na produção e sua substituição progressiva pelo paradigma

entendida como: reconhecer aquilo que é seu, assinalar o seu e assim – fazendo-se particular, especial, diferente – obter identidade. Ou seja, não ser igual. O termo identidade cultural é diferente do termo idêntico cultural, utilizado também pelo autor, mas para nomear o aspecto redutor do processo social, vivenciado sob a “lógica da rede”.

(41) Sobre o artista como político – uma idéia platônica – ver FLUSSER, Vilém. *On art and politics*. Nova York: Artforum, p. 25-6, v. 29, n. 4, dez. 1990.

(42) No sentido de feito-com-arte; feito-segundo-os-procedimentos-da-arte. É o artificial e opõe-se ao natural. Retirado de CONTARDI, Bruno. (Prefácio). In: ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte como história da cidade*, p. 1-9.

(43) ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna – Do iluminismo aos movimentos contemporâneos*. p. 17.

(44) Robert Rauschenberg, apud Willem de Kooning, op. cit., p. 221. Diz o texto original: “*Mais, je ne vais pas te faciliter les choses’ et m’a tendu un collage, enfin, un dessin au crayon gras composé de plusieurs substances différentes, un vrai ‘mixed media’... , il m’a fallu deux mois et encore, il n’était pas complètement effacé! Mais là n’était pas le but.*”

(45) HESS, Thomas. Dessins. In: Willem de Kooning, op. cit., p. 40-3.

(46) “*Ora, parece que, na maioria das vezes, os andaimes desaparecem quando a obra está construída. Ou, se preferirmos, à medida que o trabalho prossegue, as estruturas se reabsorvem naquilo que estruturam.*” DUFRENNE, Mikel. *Estética e filosofia*. São Paulo: Perspectiva, 1972. (269p.) p. 103-49. A arte é linguagem?, p. 127.

(47) ANDRADE, Mário de. *Aspectos das artes plásticas no Brasil*. São Paulo: Livraria e Editora Martins, 1965. p. 71-7. Do desenho, p. 75.

técnico está na origem da crise da arte e, de acordo com Argan, é conseqüência da perda de relação entre projeto e progresso social:

“*A passagem da tecnologia do artesanato, que utilizava os materiais e reproduzia os processos da natureza, para a tecnologia industrial, que se funda na ciência e age sobre a natureza, transformando (e freqüentemente degradando) o ambiente, é uma das principais causas da crise da arte.*”<sup>43</sup>

O desenho a ser apagado por Rauschenberg era feito de muitas camadas de material oleoso e papéis colados, de modo que o apagamento não fosse tarefa fácil. Não o escolheu Rauschenberg, mas o próprio de Kooning:

“*Mas eu não vou te facilitar as coisas’ e me ofereceu uma colagem, enfim, um desenho em lápis oleoso composto de várias substâncias diferentes, um verdadeiro ‘mixed media’ ... me foram necessários dois meses e ainda ele não estava completamente apagado! Mas não era esse o objetivo.*”<sup>44</sup>

Escolha reveladora do método de trabalho do próprio de Kooning que, de acordo com descrição de Hess<sup>45</sup>, construía sua pintura opondo a estrutura do desenho à superfície de tinta, em um processo no qual ao desenho cabia participar da lenta conformação da imagem, ao mesmo tempo andaime<sup>46</sup> e limite (Ingres, David). O apagamento feito por Rauschenberg, como uma escavação, descobre os alicerces e os põe à mostra, quase os destruindo também, “mas não era esse o objetivo”.

Talvez, justamente, o objetivo fosse questionar o sujeito expressionista abstrato – que interage com a matéria do quadro, revelando o caminho percorrido, sem que isso subtraia um milímetro da individualidade que expressa como pintor – e, por meio desse questionamento, abrir espaço para uma arte preocupada em enfrentar o real de um outro modo, a partir do conteúdo técnico da comunicação de massa, o que vem a ser a arte *pop*, especialmente a norte-americana. Talvez o objetivo fosse, parodicamente, separar o que estava integrado e, uma vez revelado esse arcabouço técnico, por assim dizer, tomá-lo como assunto.

Mário de Andrade compara o desenho a um procedimento técnico (traços convencionais) e a uma caligrafia. Para ele o desenho exprime o elemento transitório, porém definidor de um objeto, coisa ou idéia:

“*O desenho... é um jeito de definir transitoriamente, se posso me exprimir assim. Ele cria, por meio de traços convencionais, os finitos de uma visão, de um momento, de um gesto.*”<sup>47</sup>

Os finitos de uma visão são os objetivos (os fins) de uma vontade (uma visão), ou seja, a definição de uma intenção, ou seja, a transformação dessa intenção (dessa arte) em projeto (em técnica: os finitos). Para Andrade, o desenho, que define transitoriamente, é instrumento para uma redefinição infundável – sempre renovada – da relação do sujeito com o mundo. É uma ação teleológica também, na medida em que disputa dialeticamente com a

sedimentação do saber através do tempo, mas é uma ação dialética. Para Andrade, também, faz-se história com o desenho:

*“Essa a natureza deliciosa do desenho, que é transitório e sábio como um provérbio, terrestremente momentaneamente conceituoso como um provérbio. Uma esperança de conforto.”*<sup>48</sup>

Apesar de comparar o desenho a um objeto técnico, Mário de Andrade não está a dizer o mesmo que Sérgio Ferro o qual, em texto de 1976, assinala o papel unidirecional do desenho de execução da obra de arquitetura – o desenho técnico da arquitetura – o qual, de acordo com Ferro, é exclusivamente um código para a transmissão exata (portanto fixa) de uma ordem<sup>49</sup>; por isso, nada de ambíguo será neste caso admitido. Para Mário, ao contrário, importa o que o desenho tem de ambíguo – entre permanência e transitoriedade. De certo modo, todos os procedimentos modernos com relação à separação entre desenho e pintura, ou melhor, com relação à problematização dessa relação, conduzem à consideração de uma dependência mútua e à própria ambigüidade dessa manifestação – como ela ocorre com Cézanne e, depois, com Mondrian: de Kooning, assim, representa a vertente visceral, expressionista, subjetiva dessa relação entre técnica e arte (entre matéria e representação) – relação a partir da qual importa, neste texto, considerar a arte do século 20. Representa de Kooning, como aponta Hess, sua vertente manifestamente dialética, no mesmo sentido já designado por Mário de Andrade.

A dialética, como a reformula Marx, é a possibilidade de compreender os objetos do mundo como objetos em movimento – como um processo de transformação: eles só são compreendidos em sua transitoriedade, quer dizer, jamais como objetos estáticos e acabados, mas sim como objetos que se negam constantemente, na medida em que se transformam em outra coisa:

*“... Na sua forma racional ela é um escândalo e uma abominação para as classes dirigentes e os seus ideólogos doutrinários, porque na concepção negativa das coisas existentes inclui simultaneamente a compreensão da sua negação total, da sua destruição necessária; porque, captando o próprio movimento, no qual qualquer forma realizada é apenas uma configuração transitória, não se deixa subjugar por nada: porque ela é essencialmente crítica e revolucionária.”*<sup>50</sup>

Não apenas Rauschenberg, mas o próprio de Kooning usava a borracha como meio de construir a linha do seu desenho, como modo de fazer da linha plano, estendendo-a pela superfície bidimensional do papel<sup>51</sup>. Fazer e desfazer, esse era o método. Alternar do todo (a pintura, a superfície contínua, o plano trabalhado intensa e grossamente) ao particular – à linha ordenadora que se revela em andaime, viga da construção, em uma palavra: à técnica.

Esse desenho que se funde na pintura é, de um modo particular, resposta à questão de Motta sobre a integração entre conteúdo (o desenho) e forma (a

(48) ANDRADE, Mário de, op. cit., p. 77.

(49) FERRO, Sérgio. *O canteiro e o desenho*. São Paulo: Projeto, 1982. 111p. Retomarei adiante.

(50) MARX, Karl, ENGELS, Friedrich. *Antologia filosófica*. Lisboa: Estampa, 1974. (213p.) p. 78.

(51) HESS, op. cit.

pintura). Lembremos: o traço do desenho de Ingres, citado por Motta, vive na superfície do papel porque há um forte desenho interno, que não aparece. Na superfície do papel só aparece a forma final desse desenho que é belo, mas que não existe sem aquela estrutura – aquela essência – que é o ato de desenhar – o desenho como um instrumento servindo à análise (ao conhecimento, ao desvendamento) da coisa. Mas esse instrumento, por sua vez, é nada menos que o olho, o olhar (a inteligência: “*arte è cosa mentale*”) do artista Ingres, decompondo o seu objeto de observação de modo a trazer à luz um desenho. Com de Kooning essa relação entre superfície e profundezas torna-se, além de mais dramática (diga-se), também mais clara do ponto de vista de uma nova situação histórica que só se faz compreensível se analisada dialeticamente. Um século antes, a pintura de Ingres desempenhara o papel de unir a arte e a técnica, porém deixara atônitos quantos viram ali apenas um virtuoso. Com de Kooning a questão permanece e a resposta não: o desenho, sem abandonar sua função estruturante, assume parte dos encargos da pintura, mas deixando o processo à mostra, o que Hess chama de situação aberta e dialética:

*“A linha de de Kooning – a essência dos desenhos – é sempre vigorosa. Ela é sinuosa, saída de formas espessas, impedida de formar uma interrupção. Mas então, sobre estas colagens e frottages outras linhas aparecerão. A interrupção será reafirmada, sublinhada, modelada. Depois a ação de esfregar e de empastar reaparece até que o desenho estanque, porque o artista viu algo que deseja reter, ou então seja destruído, ou, mais raramente, conduzido a um grau de completude que de Kooning busca nas pinturas onde os conceitos mutuamente exclusivos de linha e de plano são manipulados em estado de tensão. É a situação ‘aberta’ característica de de Kooning: o silogismo sem síntese no qual tese e antítese são explorados totalmente, depois autorizados a co-existir. Nada é sacrificado a um ideal apócrifo de harmonia ou àquele acadêmico de unidade. O procedimento dialético está exposto – exatamente como Monet expunha o golpe de pincel e Cézanne a armadura planométrica de uma toalha que assume a inevitável majestade de uma montanha.”<sup>52</sup>*

Sem dúvida, essa tensão experimentada nos desenhos manifesta-se nas pinturas. As várias Woman – Woman I, pintado entre 1950 e 1952 é ótimo exemplo – fundamentam-se nessa busca de “*estruturas que naufragam para em seguida reaparecerem modificadas*”<sup>53</sup>.

Na Bienal de São Paulo de 1989, a mostra Insights / Ready-mades belong to everyone<sup>54</sup> levanta uma outra ponta dessa questão – a questão de o que se vê quando se olha, se o conteúdo ou a forma, ou se os dois. A idéia é: qualquer pessoa pode se tornar artista ao comprar – e Ready-mades belong to everyone é uma agência que vende esse serviço – a autoria de uma obra de arte. O slogan da empresa diz:

(52) HESS, op. cit., p. 42. O texto original diz: “*La ligne de de Kooning – l’essence des dessins – est toujours attaquée. Elle est brouillée, poussée dans des formes épaisses, empêchée de former une coupure. Mais alors, sur ces gommages et frottages d’autres lignes apparaîtrons. La coupure sera reaffirmée, soulignée, modelée. Puis l’action de frotter et de gommer réapparaît jusqu’à ce que le dessin s’arrête, parce que l’artiste a vu quelque chose qu’il désire garder, ou bien soit détruit, ou, plus rarement, amené à un degré de complétion que de Kooning cherche dans ses peintures où les concepts mutuellement exclusifs de ligne et de plan sont amenés en état de tension. C’est la situation ‘ouverte’ caractéristique de de Kooning: le syllogisme sans synthèse dans lequel thèse et antithèse sont exploitées en plein, puis autorisées à coexister. Rien n’est sacrifié à un idéal apocryphe d’harmonie ou à celui académique d’unité. Le procédé dialectique est exposé - exactement comme Monet exposait le coup de pinceau et Cézanne l’armature planométrique d’une nappe qui assume l’inévitable majesté d’une montagne.*”

(53) DUFRENNE, op. cit.

(54) Ver MILLET, Catherine. Ver e assinar. In: FRANCE – XXe BIENNALE INTERNATIONALE DE SÃO PAULO. Ministère des Affaires Etrangères / Association d’Action Artistique, 1989. (94p.) p. 86-90.





Figura 3  
 Woman I, primeira etapa, 1950, óleo sobre tela, 192 x 147 cm  
 Fonte: Imagem reproduzida de: KOONING, Willem de. Paris: Centre Georges Pompidou, 1984



Figura 4  
 Woman I, quinta etapa, 1951-52, óleo sobre tela, 192 x 147 cm  
 Fonte: Imagem reproduzida de: KOONING, Willem de. Paris: Centre Georges Pompidou, 1984

(55) Foram colados cartazes nas paredes da bienal com esse texto, acompanhado da imagem das lombadas de livros de arte em uma estante.

*“A história da arte procura personagens – Não espere amanhã para entrar para a história – Os ready-mades pertencem a todos.”<sup>55</sup>*

O serviço oferecido pela agência consiste na inserção, em registros estratégicos (publicações, registros museológicos, bibliografias, anais de congressos, etc.), da falsa informação sobre a existência de determinado autor e na confecção de tudo o que for necessário para dar vida a essa identidade artística inexistente, incluindo a confecção física da própria obra (apenas na medida suficiente para dar credibilidade às informações, não mais). O falso se torna real quando passa a fazer parte da memória, representada aqui pelas diversas formas de armazenamento e distribuição da informação. Não é a memória do relato, da autenticidade contida no objeto aurático, mas sim a simples (simples?) memória digital.

Ready-mades belong to everyone examina a própria manipulação da memória, do conhecimento, a perda da relação de sujeito entre o indivíduo e os objetos estéticos – redutos últimos da reflexão individual, que agora se desfaz como tal.



Figura 5  
 Woman I / trabalho concluído, 1952, óleo sobre tela, 192 x 147 cm, Museu de Arte Moderna de Nova York  
 Fonte: Imagem reproduzida de: KOONING, Willem de. Paris: Centre Georges Pompidou, 1984



Figura 6  
 Philippe Thomas, *Histoire de l'art cherche personnages... n'attendez pas demain pour entrer dans l'histoire*, 1988  
 Fonte: Cartaz, exposto na 20ª Bienal Internacional de São Paulo, 1989

(56) MILLET, op. cit., p. 90.

(57) MATISSE, Henri. Com olhos de criança. *Arte em São Paulo*, n. 14, mar. 1983. / Para o texto em francês: MATISSE, Henri. *Écrits et propos sur l'art* – Texte, notes, et index établis par Dominique Fourcade. Paris: Hermann, 1972. (365p.) p. 321-3, Il faut regarder toute la vie avec des yeux d'enfants.

Catherine Millet, curadora de *Insights / Ready-mades belong to everyone* descreve “o vínculo que, na nossa sociedade, se estabeleceu entre aquele que cria as condições de existência de uma obra e aquele que a assina”<sup>56</sup>. Nesse processo o objeto artístico desaparece em meio a uma série de atos, igualmente importantes, e que só fazem sentido quando apresentados em conjunto: o trabalho da divulgação pelos jornais, o do historiador que acreditou no falso registro e elaborou a partir do erro, o *marchand* (naturalmente), o colecionador, o museu que acolheu a obra falsa. A obra, isolada do contexto que a instaura e sustenta, não tem significado, ou não tem valor. Para ser vista (compreendida) precisará de um olhar sofisticado – o oposto da ingenuidade infantil da qual fala Matisse, em texto publicado em 1953, quando indica as qualidades imprescindíveis e suficientes para artista e fruidor<sup>57</sup>. Não será suficiente, no caso de *Ready-mades belong to everyone*, ter os olhos capazes, dos quais nos fala Matisse. Aqui, para ver, será necessário conhecer o conjunto de acontecimentos que tomou o lugar da obra. Ao mesmo tempo, a proposição desse olhar complexo

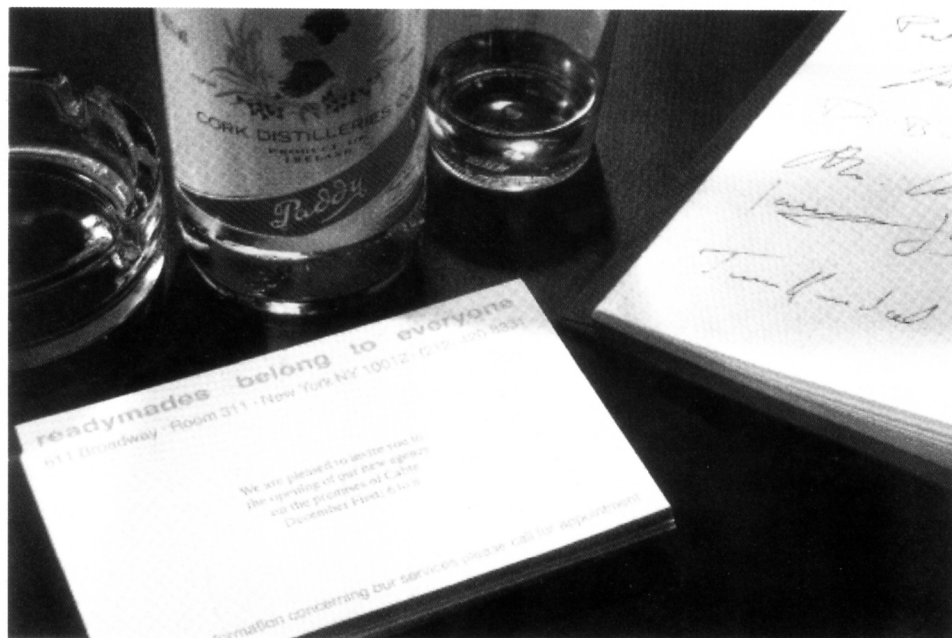


Figura 7  
Jay Chiat, Insights, 1989, cybachrome, 120 x 180 cm. 20ª Bienal Internacional de São Paulo, 1989

pode estar significando o triunfo das fontes de imagens manipuladas, apontadas por Matisse:

*“Ver, isso já é uma operação criadora, que exige esforço. Tudo o que vemos na vida diária sofre mais ou menos a deformação produzida pelos hábitos adquiridos, e o fato é talvez mais sensível numa época como a nossa, onde o cinema, a publicidade e as revistas nos impõem cotidianamente um fluxo de imagens prontas que são um pouco, na ordem da visão, o que é o preconceito na ordem da inteligência. O esforço necessário para se desvencilhar disso exige uma espécie de coragem; e esta coragem é indispensável ao artista que deve ver todas as coisas como se as estivesse vendo pela primeira vez; é preciso ver toda a vida como quando se era criança; e a perda dessa possibilidade vos retira a de vos exprimir de uma maneira original, isto é, pessoal.”<sup>58</sup>*

(58) MATISSE, op. cit.

Conhecer o conjunto de acontecimentos que tomou o lugar da obra, do modo como descrito acima, é algo que está, naturalmente, interdito para a maioria dos indivíduos. Mas há um indivíduo ainda ativo enquanto sujeito nesta sociedade, que é o *connaisseur* (amador):

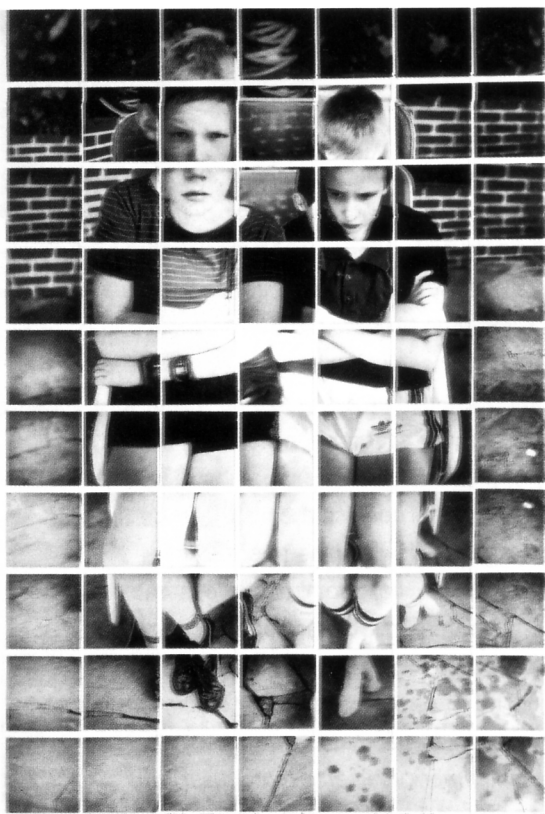


Figura 8  
David Hockney, Celia's children Albert and George Clark, Los Angeles, 7 de abril de 1982, montagem com fotos Polaroid  
Fonte: Imagem reproduzida de HOCKNEY, David. *Cameraworks*. Nova York: Knopf, 1984

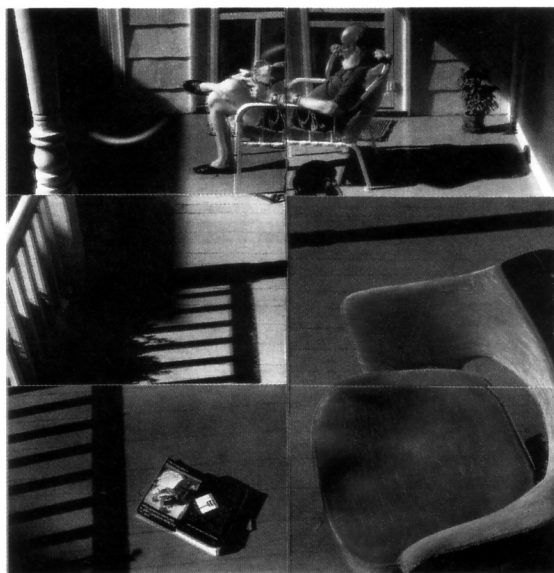


Figura 9  
David Hockney, Henry reading on his porch, Southampton – Nova York, ago. 1982, montagem com fotos 35 mm  
Fonte: Imagem reproduzida de HOCKNEY, David. *Cameraworks*. Nova York: Knopf, 1984

*“O que é um amador de arte? Um amador de arte é um explorador obsessivo e possessivo. O território que ele investe é esquadrihado por seu olhar meticuloso, e somente adicionando pontos de vista fragmentários ele pode esperar adquirir uma idéia global deste território. Admitindo mesmo que o amador seja o proprietário da obra, é preciso reconhecer que é somente através da penetração de seu olhar que ele a possuirá realmente. Reconhece-se um amador de arte pelo fato de ele andar com o nariz colado à superfície dos quadros.”<sup>59</sup>*

A discussão sobre a reconstituição do conjunto a partir de suas partes mostra que a realidade, quando vista sem atenção e, portanto, tomada pelo seu valor aparente – *“esta nova desconfiança no falso, esta incapacidade em aceitá-lo pelo seu valor aparente...”*<sup>60</sup> – é apenas imagem, ou notícia. *“Somente adicionando pontos de vista fragmentários”* pode o amador se tornar “proprietário” do objeto amado. Tomarei um texto de 1984 que descreve o processo de observação dos objetos por um pintor (David Hockney):

*“A partir de 1968, Hockney freqüentemente usou a fotografia como um aide mémoire para sua pintura. Vários de seus mais famosos retratos... foram*

(59) MILLET, op. cit., p. 88.

(60) FLUSSER, Vilém. *On the term “design”*. Diz o texto original: *“This new mistrust in fakes, this incapacity to accept them at face value...”*.

(61) WESCHLER, Lawrence. True to life. In: HOCKNEY, David. *Cameras and Works*. Nova York: Knopf, 1984. (284p.) (p. 6-41.). Na p. 8, o texto original diz: "*Beginning in 1968, Hockney often used photography as an aide mémoire in his painting. Several of his most famous portraits ...were preceded by dozens of photographic studies, alongside the many pen-and-ink sketches. He'd photograph the furniture, the walls, the way light fell across the room at different times of the day; details of faces, hands, limbs; impressions of stances and postures. (...) He was using the photographs to jog his memory; the confluence of dozens of discrete recollections and observations would form the eventual painting, which in the end would achieve a sort of distillation of the essence of all the studies which had preceded it. If anything, it was by using photographs in this manner that Hockney came to distrust their purported reality all the more.*"

(62) David Hockney, apud WESCHLER, op. cit., p. 8. O texto original diz: "*After a while I bought a better camera and I tried using a wide-angle lens because I wanted to record a whole room or an entire standing figure. But I hated the pictures I got. They seemed extremely untrue. They depicted something you never actually saw. It wasn't just the lines bending in ways they never do when you look at the world. Rather it was the falsification – your eye doesn't ever see that much in one glance. It's not true to life.*"

*precedidos por dúzias de estudos fotográficos, ao lado dos muitos esboços a bico de pena. Ele fotografou a mobília, as paredes, o modo como a luz penetrava na sala em diferentes horas do dia; detalhes de rostos, mãos, membros; impressões de posições e posturas. (...) Ele estava usando as fotografias para sacudir sua memória; a confluência de dúzias de diferentes lembranças e observações iria formar a pintura possível, a qual no final alcançaria algo como a destilação da essência de todos os estudos que a precederam. Se houve alguma razão, foi usando a fotografia dessa maneira que Hockney acabou por suspeitar muito mais de sua pretensa realidade.”<sup>61</sup>*

À simples fotografia, pretensamente realista, opõe-se a construção de uma imagem completa, feita a partir de um conjunto de detalhes que trazem informações, mesmo que descaracterizadas pela sua diversidade e aparente desconexão. Hockney explica que seu modo de perscrutar os objetos deve-se à dificuldade de apreender toda a sua complexidade de um lance apenas. Uma percepção mais abrangente e compreensiva dá-se obrigatoriamente com um tempo maior de exame, diz, coisa que uma simples foto não carrega, esse tempo:

*“Depois de um tempo comprei uma câmera melhor e tentei usar uma grande-angular porque queria captar uma sala inteira ou uma figura inteira de pé. Mas odiei as imagens que fiz. Elas pareceram extremamente falsas. Elas mostraram algo que você de fato nunca viu. Não eram apenas as linhas curvando-se como nunca fazem quando você olha as coisas. Era mais a falsificação – seu olho nunca vê tanto de uma só vez. Não é como na vida real.”<sup>62</sup>*

Transformar o todo em fragmentos, que em seguida serão juntados para revelar as verdadeiras relações entre as partes, é a estratégia do *connaisseur*, e é o que Hockney propõe: uma pintura que desvele o interior dos objetos, o que eles têm de tempo, de memória – enfim, sua estrutura por sob a beleza da forma. Mas a estrutura, que antes estava escondida por trás da linha do desenho (Ingres), agora, com Hockney, aparece totalmente – estética ela mesma – para mostrar a um tempo sua beleza própria como também a verdade que a mantém. O que no fim vem a ser o mesmo, pois, agora, pode-se dizer que o belo – o estético – é a verdade, porque a estrutura tomou o lugar da forma e não há mais forma desligada de conteúdo.

Mas esse argumento – identidade entre forma e conteúdo – é o argumento moderno que a desconstrução visual de Hockney apenas recupera e que já estava presente nas ações picassianas ou cézannianas, como o próprio Hockney reconhece. A novidade é que se tornou útil retomá-lo e este pôde ser um sintoma de que talvez a questão do des-envolvimento entre arte e técnica não esteja resolvida, havendo ainda, eventualmente, alguma possibilidade de que sobreviva o envolvimento.

Sérgio Ferro, em seu livro *O canteiro e o desenho*, escrito em 1976, discorda dessa possível integração pois, diz ele, os sujeitos são sempre sujeitos de classe:

(63) FERRO, op. cit., p. 63.

(64) FERRO, op. cit., p. 61.

(65) "O saber é e será produzido para ser vendido, e ele é e será consumido para ser valorizado numa nova produção: nos dois casos, para ser trocado. Ele deixa de ser para si mesmo seu próprio fim; perde o seu 'valor de uso'". LYOTARD, Jean-François. *O pós-moderno*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1993. (123p.) p. 5. / Na p. 9 Lyotard cita Marx: "A base (Grundpfeiler) da produção e da riqueza... torna-se a inteligência e a dominação da natureza na existência do homem enquanto corpo social [de modo que] o saber social geral, o knowledge, tornou-se força de produção imediata." MARX, Karl. *Fondements de l'économie politique*. Paris: Anthropos, v. 1, p. 223. 1968. / Marx, ainda de acordo com Lyotard na p. 9, explica que é estritamente o conhecimento como "órgão imediato da práxis social", ou seja, como máquinas, que se torna força produtiva; máquinas são, diz Marx, "órgãos do cérebro humano forjados pela mão do homem, da força de saber objetivada".

(66) Ferro resume: "o acordo a ser imposto aos componentes produzidos pelos trabalhadores divididos". FERRO, op. cit., p. 63.

(67) DEFORGE, Y. *L'éducation technologique*. Apud: FERRO, op. cit., p. 62.

(68) FERRO, op. cit., p. 11.

"... se o olhar procura, por cortes e rebatimentos, traspasar sua [do objeto] carne, é menos por desconfiar e para remediar o trabalho [do operário] que ajuda a desqualificar, que para assegurar a total incorporação [ao objeto] do sobretrabalho. A vivisseção do objeto pelo desenho do objeto persegue o acréscimo do depósito de hora abstrata."<sup>63</sup>

Não há aqui qualquer vislumbre de socialização do conhecimento por meio desse desenho: enfim o desenho, por mais claro e explicativo que seja, depende de quem lhe entenda o código. Os desenhos de um projeto de arquitetura visam – antes de permitir que o operário que executa a obra a compreenda ou, o que seria o mesmo, permitir que compreenda a sua própria inserção como um operário no conjunto de ações que leva à produção do objeto – garantir, isto sim, que a mais-valia (horas trabalhadas, mas não-pagas, portanto horas abstratas) seja de fato incorporada ao objeto produzido. Diz Ferro:

"Os erros decorrentes de ordens frouxas, as irregularidades que exigem uma correção posterior, as hesitações e pausas que a informação imprecisa ou insuficiente engendra, impedem o bom rendimento."<sup>64</sup>

E dificultam a incorporação da mais-valia.

A informação foi transformada hoje, dizem muitos autores, na principal mercadoria, uma mercadoria particular, pois bem de produção<sup>65</sup>. Ferro localiza o papel da circulação da informação no interior do processo produtivo. Ele diz: a produção em série de objetos depende de uma perfeita articulação de vários trabalhos individuais a qual só é possível se a natureza de cada tarefa, separadamente, for perfeitamente comunicada e compreendida; o sucesso da produção – que se mede pela possibilidade de produção de mais-valia – depende da perfeita comunicação entre detentores dos códigos apropriados<sup>66</sup> ou seja, simplificada, da perfeita comunicação entre autor (detentor da compreensão global da obra – neste caso o capitalista) e executor (neste caso o gerente que, na linha de montagem ou no canteiro de obras, designa a tarefa de cada operário). Desenho é, portanto, instrumento (um dos) desse objetivo – qual seja: obtenção do lucro a partir da manipulação da informação que transforma o conhecimento em objeto, ou a intenção em ação.

"A informação contida num desenho técnico é percebida da mesma maneira por todo sujeito possuidor dos diferentes códigos ... Um desenho completo é uma ordem."<sup>67</sup>

Uma ordem para a produção de mais-valia. Essa é a tese de Ferro:

"O desenho é uma das corporificações da heteronomia do canteiro. Ou, para dizer a mesma coisa mais claramente: o desenho de arquitetura é caminho obrigatório para a extração de mais-valia e não pode ser separado de qualquer outro desenho para a produção."<sup>68</sup>

Contradizendo parcialmente a idéia de que pelo desenho, pelo projeto da coisa, pelo *design* – para usar termo de Argan, Flusser, Motta e Artigas – projeta-



(69) O operário também é sujeito da história, na medida em que pode se organizar em classe-para-si, mas em sua condição de pertencente à classe despojada (antes, portanto, que revolucione a sociedade), não tem acesso aos meios para transformar o conhecimento numa forma de poder – sendo essa justamente a luta que trava contra a classe que domina.

(70) "... porque, se olharmos as coisas mais de perto, descobriremos sempre que o próprio problema surge apenas onde as condições materiais para sua resolução já existem ou, pelo menos, estão em vias de existir." MARX, Karl. Prefácio à contribuição à crítica da economia política (1859). In: MARX, Karl, ENGELS, Friedrich. *Antologia filosófica*. p. 58.

(71) "To look at ideas before they were mishandled was called 'theory'". FLUSSER, Vilém. *On art and politics*.

(72) FLUSSER, Vilém. *On art and politics*. Diz o texto original: "To Plato, the adaptation was a betrayal. Draw a triangle, and the sum of its angles is never exactly 1800. Impose a supposedly ideal political state on people, and somehow or other it ends up not so ideal after all."

(73) ARTIGAS, op. cit., p. 24.

se o social e faz-se história, Ferro diz: só se for a história de quem é sujeito. Ora, qual sujeito, na sociedade capitalista, consegue exercer seus direitos em sua plenitude senão o proprietário<sup>69</sup>? Seja mesmo, como diz Millet, o amador que, por sua ação consciente – ação proprietária – de *connaisseur* apropria-se, torna-se proprietário da arte.

Utilizando a noção segundo a qual as superestruturas de uma sociedade mudam mais lentamente e sempre depois das infra-estruturas<sup>70</sup>, pode-se pensar que dois séculos de organização industrial (isto é, técnica) do trabalho fizeram-se suficientes para determinar uma tecnicização da produção cultural, que por sua natureza de servir à divisão do trabalho liga-se menos a aspectos de totalidade e mais às contingências parciais da produção. A apreensão parcial dos objetos por meio do consumo – do consumismo (Argan) – pode significar que eles se mantêm cada vez menos íntegros na transição platônica de idéia (teoria<sup>71</sup>) para realidade (forma). É o que diz Flusser:

"Para Platão, a adaptação era uma traição. Desenhe um triângulo, e a soma de seus ângulos nunca é exatamente 180°. Imponha um estado politicamente ideal às pessoas, e de um modo ou de outro ele acaba por ser não tão ideal."<sup>72</sup>

Para Artigas, "um conflito [entre arte e técnica] que não separa, mas une"<sup>73</sup>. Parece que podemos agora relativizar um pouco essa possibilidade, mesmo para a situação brasileira no momento (1967) em que o texto foi escrito.

#### Mauro Claro

Mestre e doutorando pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, docente no curso de Desenho Industrial da Faculdade de Comunicação e Artes da Universidade Mackenzie

## BIBLIOGRAFIA

- ANDRADE, Mário de. Do desenho. In: *Aspectos das artes plásticas no Brasil*. São Paulo: Martins Fontes, 1965. p. 71-7.
- ARGAN, Giulio Carlo. História da arte como história da cidade. *A crise do design*. São Paulo: Martins Fontes, 1995. p. 251-67.
- \_\_\_\_\_. *Progetto e destino*. Milão: Mondadori, 1965. p. 9-74.
- ARTIGAS, Vilanova. O desenho. *Revista do IEB*, Universidade de São Paulo, n. 3, p. 23-32, 1968.
- FERRO, Sérgio. *O canteiro e o desenho*. São Paulo: Projeto, 1982. 111p.
- FLUSSER, Vilém. On the term "design". *Artforum*, Nova York, v. 30, n. 7, p. 19-20, mar. 1992.
- MOTTA, Flávio. Desenho e emancipação. *Desenho industrial e comunicação visual – exposição / debates*. São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, out. 1970, p. 1-5.

---

NOTAÇÃO BIBLIOGRÁFICA:

CLARO, Mauro. Sobre desenho e design. **Pós - Revista do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAUUSP**, Universidade de São Paulo, issn 1518-9554, p. 92-110, vol. 1 (1990), n.10 (dez. 2001).