

Gustavo Amarante Bomfim

*Idéias e Formas
na História do Design:
uma investigação
estética*

Editora Universitária
João Pessoa
1998

AUH 2502

SEMINÁRIOS 1,5,6

90

Um estudo sistemático do relacionamento entre design e estética supõe a definição de um instrumento de trabalho que possa ser aplicado tanto em uma análise histórica, como em uma síntese programática. A construção desse instrumento pode seguir dois caminhos preferenciais: ou o design (praxis) é o ponto de partida para se estabelecer a relação design - estética, onde essa ciência seria então integrada como exemplo de outras ciências (economia, ergonomia, etc.) que podem fundamentar a praxis, o que caracteriza um processo indutivo; ou a estética é o ponto de partida para a integração com o design que, nesse caso, se tornaria um dos possíveis objetos de estudo da ciência, através de um processo dedutivo. Os dois caminhos apresentam obstáculos: no primeiro caso a estética seria considerada de modo muito superficial, como se o objetivo fosse criar uma "estética do design", o que, na realidade, não pode existir sem a tutela de uma estética geral. No segundo caso seria necessário analisar as diversas teorias que compõem a estética para, posteriormente, aplicá-las ao caso específico do design, tarefa que está além dos limites deste trabalho. Esses obstáculos motivaram a concepção de um compromisso entre as duas possibilidades. Design e estética serão estudados separadamente para a fundamentação de uma síntese posterior.

(3)

Design (to design) do latim "designare" - "de" e "signum" (marca, sinal) significa desenvolver, conceber. A expressão design surgiu no século XVII, na Inglaterra, como tradução do termo italiano "disegno", mas somente com o progresso da produção industrial e com a criação das "Schools of Design", é que esta expressão passou a caracterizar uma atividade específica no processo de desenvolvimento de produtos. Atualmente, "industrial design" vale como conceito internacional para design industrial ou desenho de produto, "industrielle Formgebung" (alemão), "esthétique industrielle" (francês), "diseño industrial" (espanhol), "technitscheskaya Estetika" (russo), etc.

Para evitar a repetição desnecessária do adjetivo "industrial", nesse trabalho será utilizado somente a expressão "design" como referência ao processo de configuração de produtos industriais.

Este capítulo trata da definição de design (3) e essa tarefa será realizada através de dois meios. No primeiro deles serão consideradas as definições que se encontram na bibliografia oficial, em estatutos de organizações, em anais de congressos, seminários, etc. Estas definições variam de acordo com os contextos sócio-econômico-políticos e temporais em que foram criadas. São, portanto, definições formais, ou seja, convenções que têm validade limitada a um determinado espaço histórico e geográfico, ainda que muitas vezes sejam utilizadas como se fossem universais. Não é por outro motivo que definições oriundas de organismos nacionais ou internacionais são frequentemente vagas e abrangentes, pois quanto maior é sua precisão, menor será sua aplicabilidade e legitimidade. No segundo caso pode-se definir design com auxílio de modelos que representem os fatores e relações mais significativos dessa atividade. Nesse caso a compreensão do design resulta de uma visão dinâmica, tal como num filme, que produz a sensação de continuidade, embora de fato seja uma sucessão de imagens estáticas.

Os dois caminhos não são excludentes e sim complementares, pois se no primeiro o ponto central é o conteúdo do design, no segundo, o que ganha relevo são os fatores que condicionam essa atividade, moldando-a de acordo com circunstâncias particulares.

O modelo será construído gradativamente através da análise de quatro definições formais. Essas definições foram escolhidas através de dois critérios: o critério da generalidade, que as definições do ICSID (International Council of Societies of Industrial Design), ao menos hipoteticamente, pretendem alcançar; e o critério da particularidade do design em relação

a contextos sociais, políticos, econômicos e ideológicos definidos. Neste caso foram consideradas entre outras possibilidades uma definição de Tomas Maldonado, no contexto da República Federal da Alemanha, e outra de Martin Kelm, representando a extinta República Democrática Alemã.

"Um desenhista industrial é uma pessoa que se qualifica por sua formação, seus conhecimentos técnicos, suas experiências e sua sensibilidade visual no grau de determinar os materiais, a estrutura, os mecanismos, a forma, o tratamento superficial e a decoração de produtos fabricados em série por meio de procedimentos industriais". (4)

(4)
ICSID, 1957
In: *Industrial Design an International Survey*
UNESCO/ICSID, 1967
Pag. 3

"O desenho industrial é uma atividade no extenso campo da inovação tecnológica. Uma disciplina envolvida nos processos de desenvolvimento de produtos, estando ligada a questões de uso, produção, mercado, utilidade e qualidade formal ou estética de produtos industriais". (5)

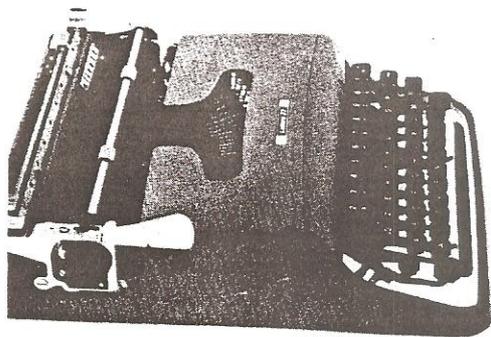
(5)
ICSID, 1973
In: *Design for Industrialization*
UNIDO/ITD 353, 1975
Pag. 2

"O desenho industrial é uma atividade projetual que consiste em determinar as propriedades formais dos objetos produzidos industrialmente. Por propriedades formais não se entende apenas as características exteriores, senão, sobretudo, as relações funcionais e estruturais que fazem com que um produto tenha uma unidade coerente do ponto de vista, tanto do produtor, como do consumidor". (6)

(6)
Maldonado, T.
Aktuelle Probleme der Produktgestaltung
1963

"... por desenho industrial se entenderá neste caso um processo de formação estética que em colaboração com a ciência, a tecnologia, a engenharia e outras disciplinas se integra na preparação e desenvolvimento dos produtos e conduz à otimização dos valores de uso,

(7)
Keim, M.
Produktgestaltung im Sozialismus
Berlin, 1971
Pag. 12

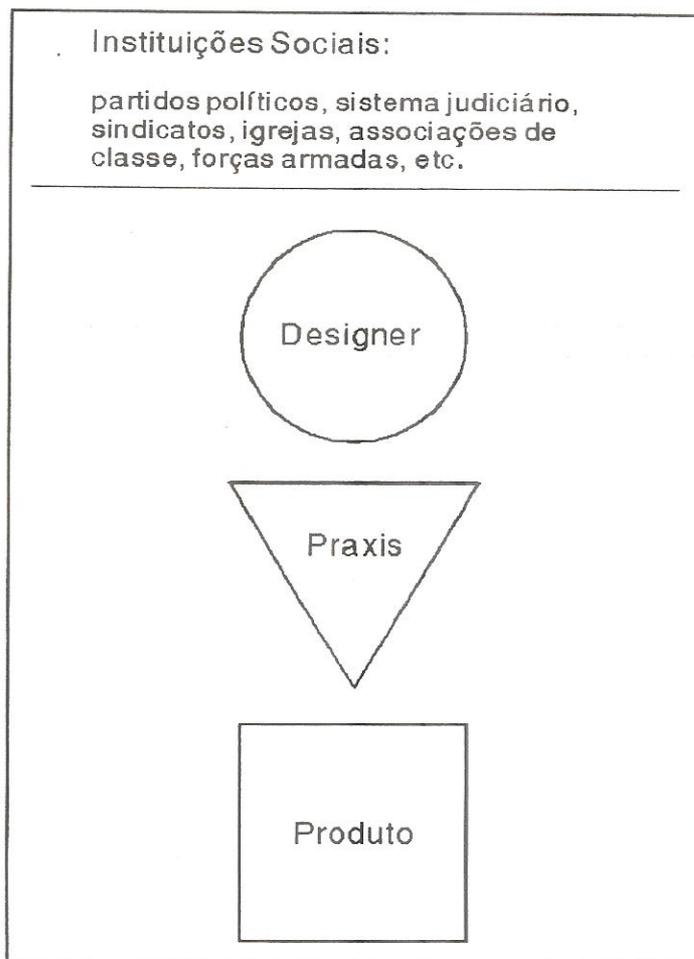


Fotos 1 e 2
As máquinas de escrever "Lettera 22" (design de M. Nizzoli, 1950) e "Lettera 10" (Design de M. Bellini, 1978) mostram a evolução histórica do conceito de design na empresa Olivetti para princípios técnicos praticamente idênticos.

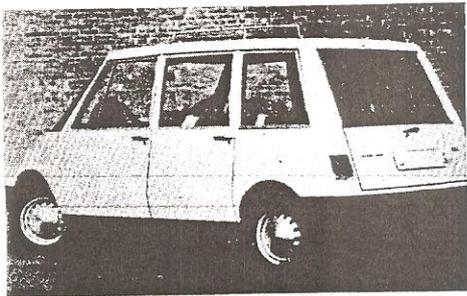
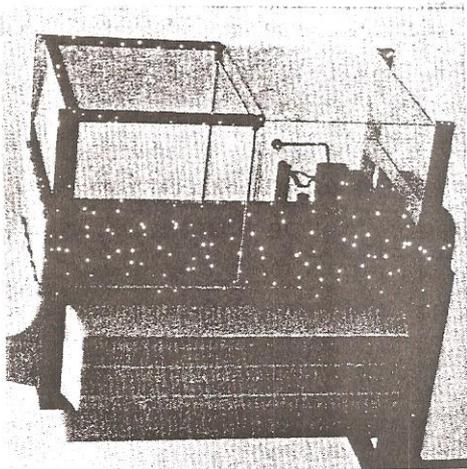
Figura 1
Processo de Configuração

segundo exigências técnico-econômicas da produção industrial socialista". (7)

A lista de definições poderia ter continuidade, mas através destes exemplos é possível concluir que o design é uma atividade que tem como objetivo a configuração de produtos industriais. Resta, contudo, indagar como e o que se configura.



O design, do mesmo modo que qualquer outra atividade do processo extremamente complexo e dinâmico do trabalho social, é orientado por um conjunto de objetivos de natureza política, ideológica, social, econômica, etc., que são determinados pelas instituições sociais, ou seja,



Fotos 3 e 4

A versão funcionalista do design foi privilegiada nos anos 60 tanto na República Democrática Alemã, como na República Federal da Alemanha. A contribuição sócio-econômica do design se diferenciou, no entanto, na natureza dos produtos que mereceram maior atenção dos profissionais. Protótipo de uma cabine de guindaste (design de G. Boettcher, RDA) e automóvel "Autonova" (design de M. Conrad, F. B. Busch e P. Manzoni, RFA).

partidos políticos, sindicatos, associações de classe; enfim, pelas organizações que em determinada sociedade possuem e exercem poder, legítimo ou não. Esses objetivos dizem respeito a uma ou muitas estratégias de desenvolvimento, que caracterizam o processo histórico da sociedade na realização de suas utopias. Nesse processo as utopias têm um duplo significado: de um lado elas são o objetivo distante a ser alcançado (ideal), de outro, são o anúncio do possível (real).

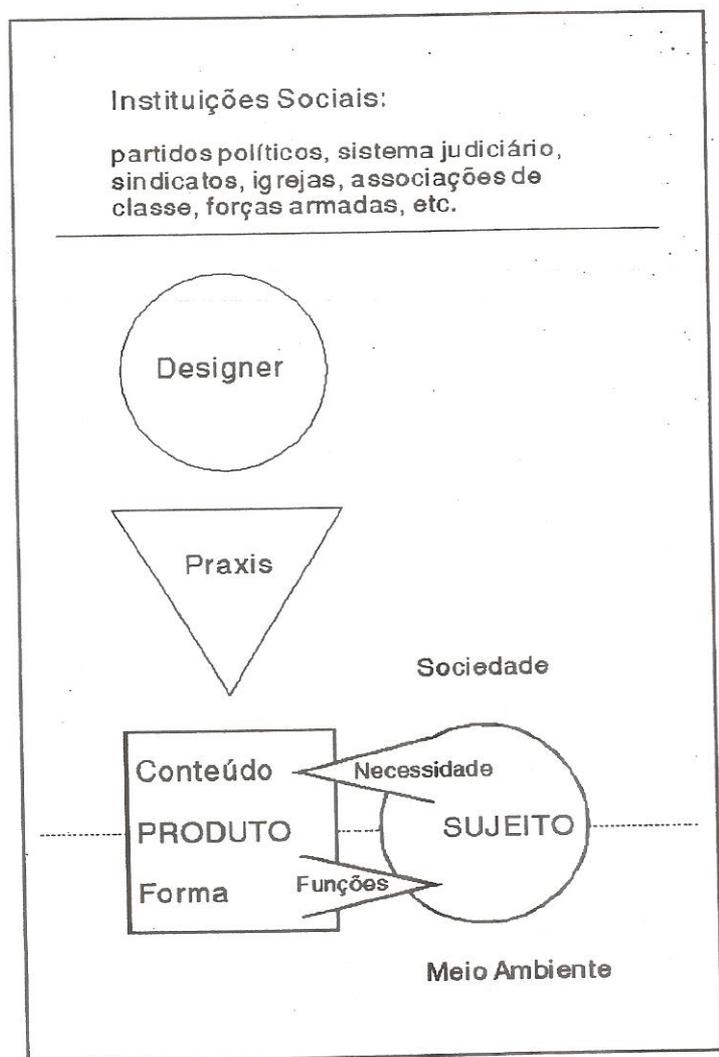


Figura 2
Processo de Utilização

Para qualquer sociedade os produtos,
independente de suas características

(8)

Como exemplo deste fato pode-se comparar as opiniões sobre a função do design de Raymond Loewy e Tomas Maldonado que, embora antagônicas, são coerentes com os contextos sociais e políticos em que foram expressas:

"A crise econômica na América em 1930 foi o berço do "styling", uma nova maneira de design, cuja influência na atualidade ainda é perceptível. O Bauhaus, seus seguidores e colaboradores foram desde o início contrários ao styling, especialmente contra seu oportunismo comercial, sua indiferença aos valores artísticos e culturais. Contudo, o problema não é simples: os estilistas criaram também produtos que tiveram que ser aceitos pelos partidários do Bauhaus. Estilistas como Henry Dreyfuss ou Walter Teague foram, em parte mandados ao inferno, em parte glorificados. Apenas sobre Raymond Loewy parece haver consenso em condená-lo ao inferno."

Maldonado, T.

Neue Entwicklung in der Industrie und die Ausbildung des Produktgestalters.
In: *Ulm No. 2/Out. 1958*
Pags. 29 e 30

"Sempre há um crítico de arte encastelado em sua torre de marfim clamando por cruzadas contra pobres designers, que ele culpa de vulgaridade, baixaza e prostituição estética, o que é indigno para um homem que honra sua profissão. Gostaria apenas de saber o que um designer na opinião dessa gente deveria fazer. É preciso décadas para educar a massa no reconhecimento e valorização das formas mais simples, bonitas e objetivas. Está comprovado que a opinião pública não aceita de modo algum aquelas formas criadas através da objetividade. Os poucos que se identificam com sua época representam no máximo uma percentagem ínfima do mercado consumidor. Novamente, o que pode fazer um designer? Será que ele deve desenvolver modelos para seus empresários que não serão fabricados, que o leve à falência e desempregue dezenas de milhares de operários e funcionários? Será que não é de interesse de todos des acostumar o público lento mas definitivamente do cromado, sem que este o perceba? Meus clientes, meus sócios e eu temos perseguido constantemente este objetivo. Mas deixe-nos a possibilidade de alcançá-lo de modo sistemático!"

particulares, são instrumentos para a realização da utopia, através da realização dos indivíduos ou parte deles em seus relacionamentos com outros indivíduos (sociedade) e com seu contexto material e temporal (meio ambiente). A atividade do designer é, portanto, dependente das diferentes estratégias traçadas pela sociedade institucionalizada para a realização de seus membros(8).

As diferentes atividades que formam o trabalho social para a realização da utopia são orientadas por um conjunto de valores. Assim, por exemplo, no relacionamento prático entre um indivíduo e seu meio ambiente material os objetos serão avaliados pela sua eficiência na satisfação de necessidades práticas, o que se refere ao valor objetivo (o útil, o funcional, etc.). Os atos e atividades no relacionamento entre indivíduos serão avaliados por critérios éticos (o bem, o mal). Da mesma forma, na percepção estética do meio ambiente e das atividades humanas, haverá o belo, o trágico, etc., isto é, critérios estéticos e assim por diante. A legitimação dos objetos e fatos (real) que são portadores de valores positivos (ideal), ou seja, aqueles que contribuem para a realização da utopia, é resultado da confrontação de interesses dos diferentes grupos que formam o todo social. Após a legitimação esses interesses são transformados em leis, normas ou critérios que passam a reger, orientar e avaliar as diferentes formas de relacionamento e trabalho da sociedade.

Um produto é uma unidade entre forma e conteúdo. O conteúdo se refere aos aspectos "internos" do objeto, isto é, aos elementos e relacionamentos que caracterizam sua natureza. A forma é o "externo" dos objetos, ou seja, a estrutura visível, resultante de elementos como

Loewy, R.
Haesslichkeit Verkauft sich Schlecht
Duesseldorf, 1953
Pag. 154

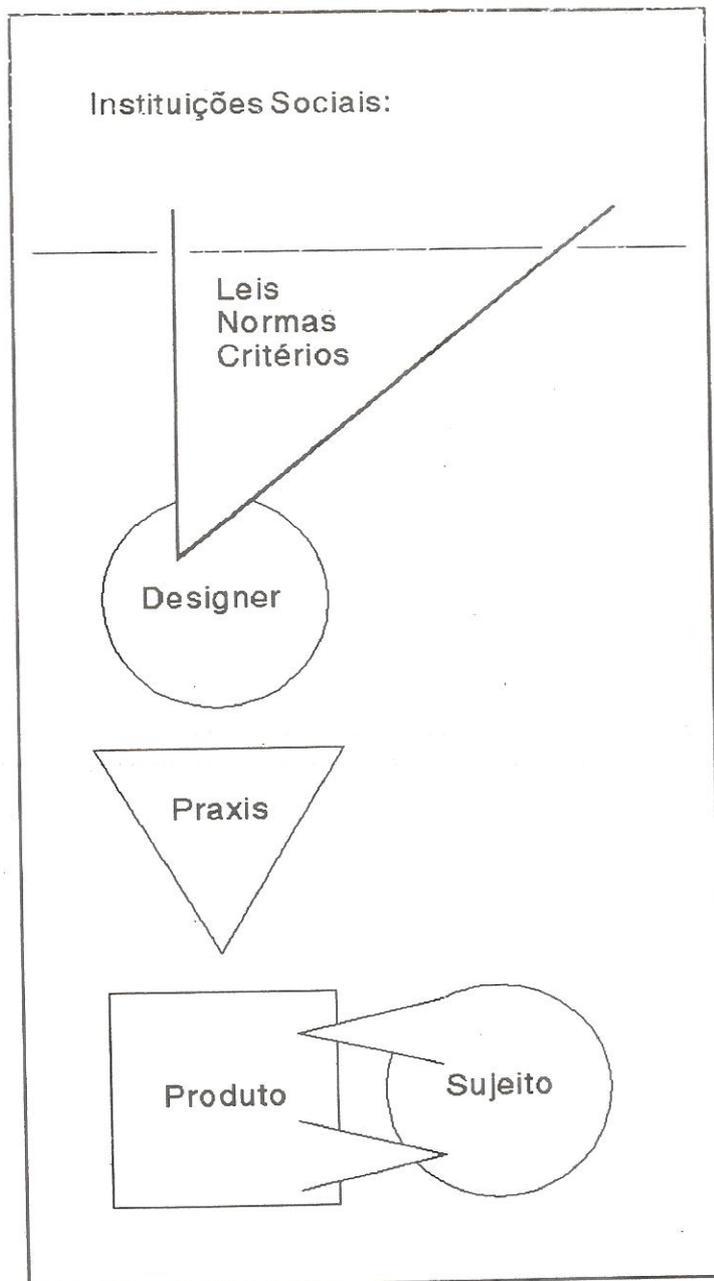


Figura 3
Processo de Legitimação

cor, superfície, proporções, textura, etc. Forma e conteúdo são indivisíveis e dependem dos seus processos de produção e utilização. No processo de produção há distintos fatores a se considerar, como custos, as possibilidades tecnológicas de fabricação, os materiais, problemas com estoque, embalagem e distribuição, o atendimento de leis e patentes, etc. No processo

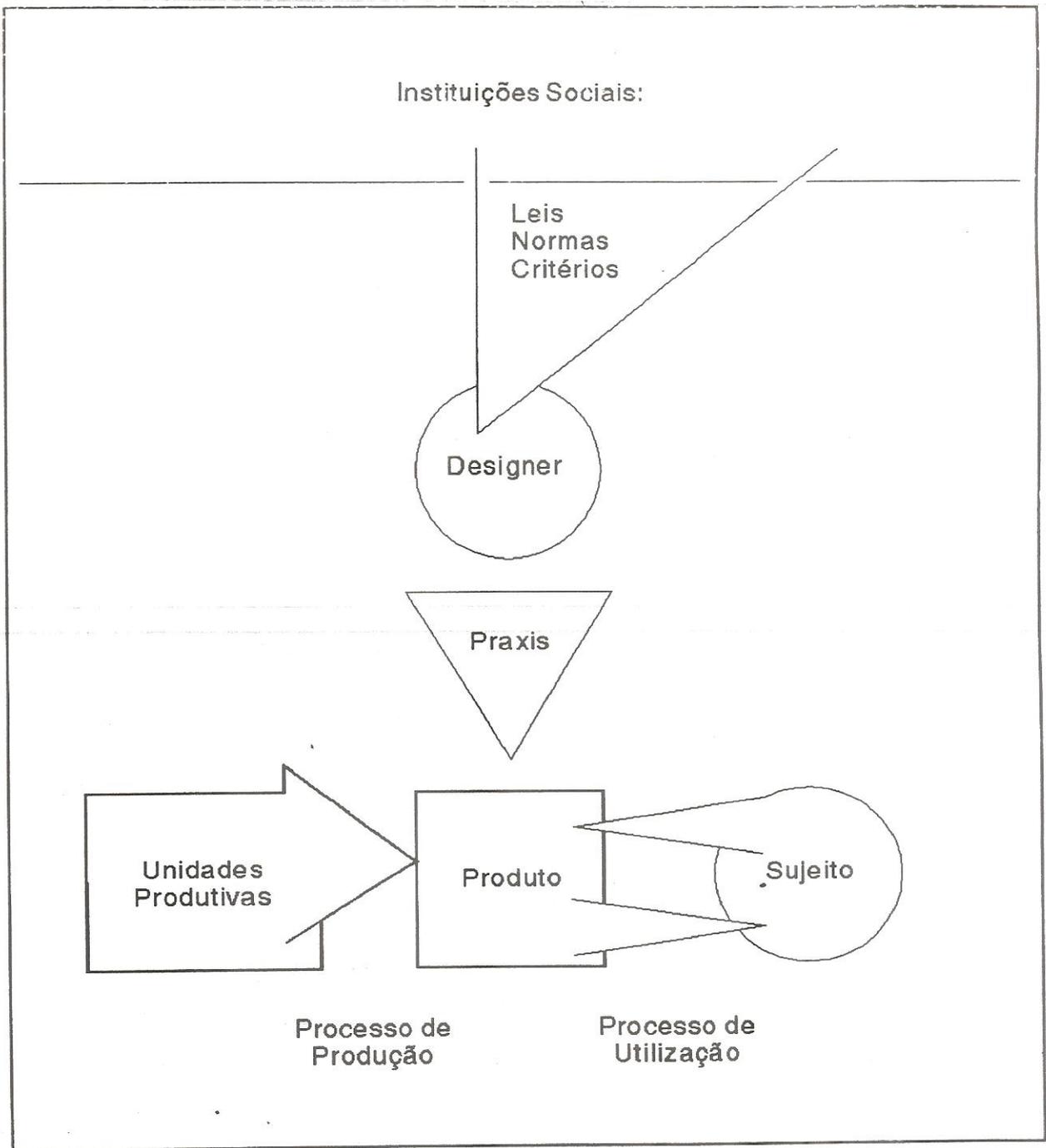


Figura 4
Processo de Produção

de utilização há outros fatores, tais como o funcionamento do produto, sua adaptação ao uso, as possibilidades de manutenção, conservação e limpeza, etc. Há ainda problemas gerais, como o efeito da produção e utilização

de produtos sobre o meio ambiente e a sociedade, que devem ser levados em conta.

A aplicação da totalidade de objetivos estabelecidos pela sociedade que se traduzem através de leis, critérios ou normas é intermediada pelo conhecimento teórico. Esse fundamenta a prática quando a precede e a critica quando a sucede. A controvérsia entre os que afirmam existir uma teoria autônoma do design e aqueles que acreditam que essa teoria não passa de um conjunto de conhecimentos subtraídos das ciências clássicas, permanece sem solução e não será tematizada no âmbito deste trabalho. (9)

(9)

Maser, S.
*Einige Bemerkungen zum Problem einer
Theorie des Designs*
Braunschweig, 1972

A análise das definições anteriormente apresentadas permite as seguintes conclusões:

1. Design é essencialmente uma praxis, que se ocupa da configuração de produtos industriais;
2. essa praxis é acompanhada de teorias, que têm duas funções: a fundamentação e a crítica, e
3. teoria e praxis são partes de um mesmo processo, cujo desenvolvimento objetiva uma situação ideal, pré-determinada por valores que almejam uma utopia.

No modelo há quatro planos distintos:

1. O plano da ideologia ou filosofia, onde são definidos os objetivos, os valores e a política para o desenvolvimento da sociedade em direção à utopia. Esse plano corresponde à sociedade institucionalizada.
2. O plano do conhecimento teórico, isto é, os instrumentos necessários para viabilizar os objetivos e a política no campo do real. Esse é o plano das ciências.

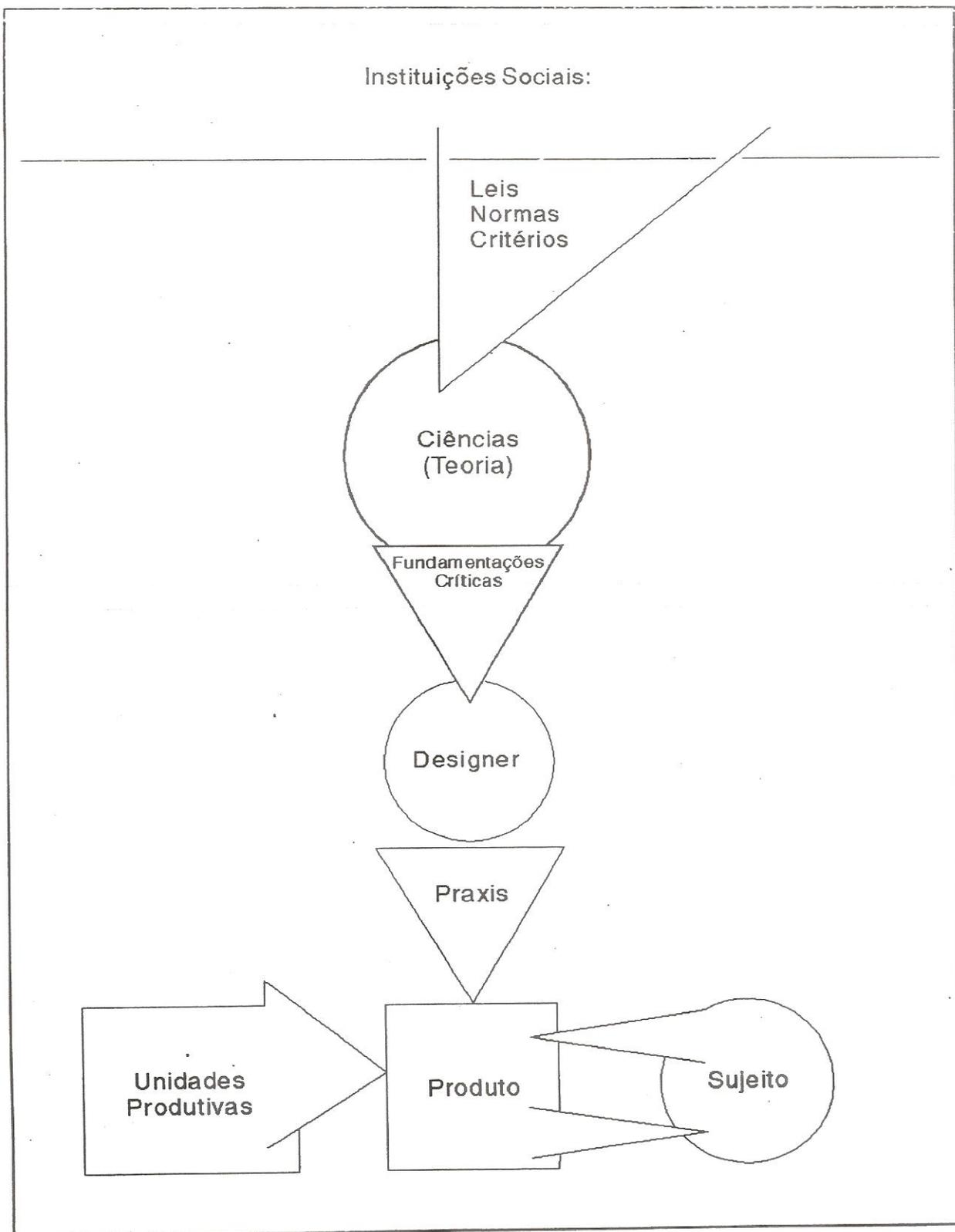
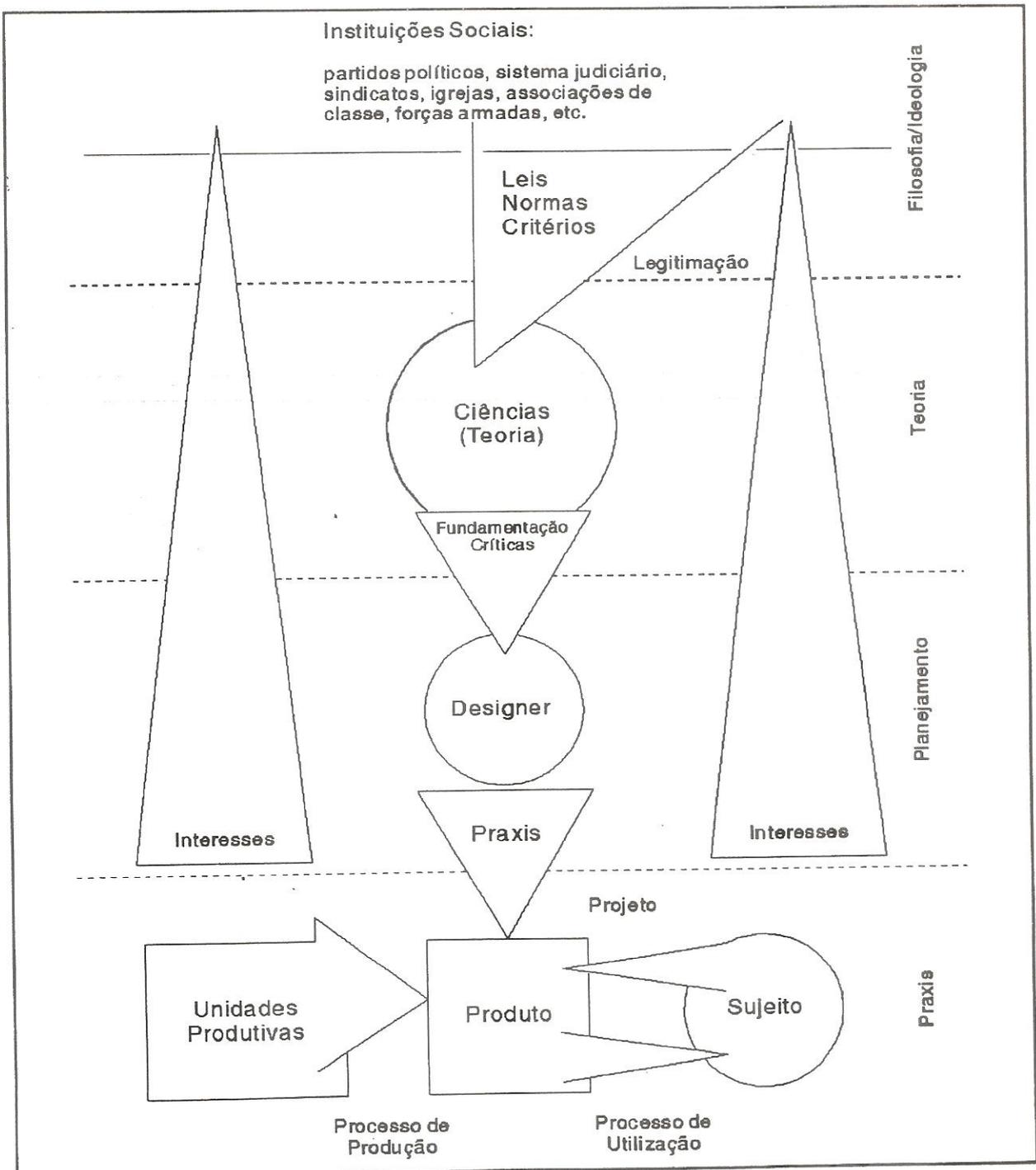


Figura 5
Processo de Fundamentação

3. O plano do planejamento, ou seja, a aplicação de conhecimentos de diversas áreas na solução de problemas específicos e concretos.

4. O plano da praxis, através da qual uma parte da realidade efetivamente se modifica.

Figura 6
Processo do Design: Modelo Geral



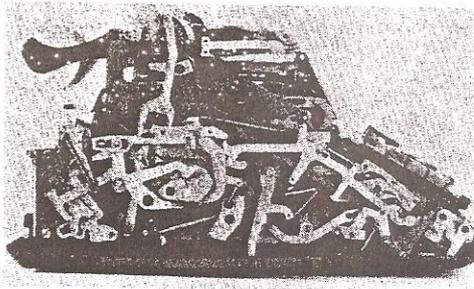


Foto 5
No nível objetivo a forma de um produto é
definida pelo seu funcionamento prático.
Mecanismo da "Divisumma 24" da Olivetti.

Neste trabalho é de especial importância a análise da relação entre produto e usuário, pois é nessa relação que ocorre a percepção e a avaliação estética. Do ponto de vista metodológico, há pelo menos quatro níveis distintos de análise do relacionamento entre as necessidades de um usuário e as funções de um produto:

1. O nível objetivo, quando a análise se concentra sobre as funções práticas ou objetivas, ou seja, a performance técnica de um produto sem a consideração de um usuário específico. Nesse nível a forma do produto só tem interesse enquanto meio para a realização das funções práticas.

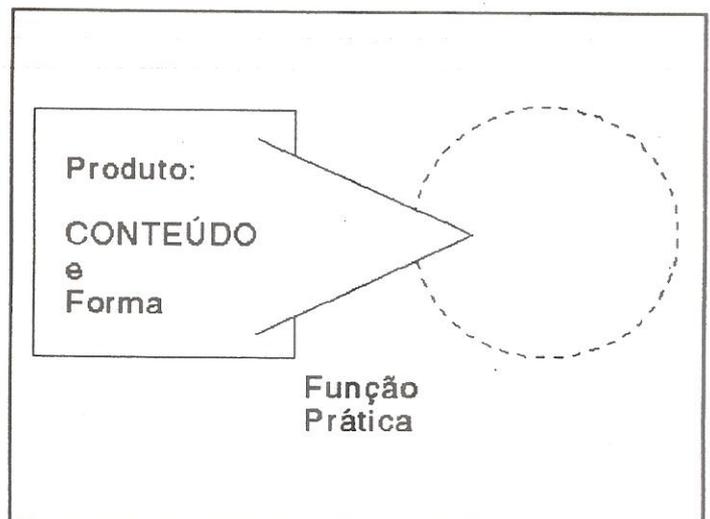


Figura 7
Aspectos objetivos do Processo de Utilização

2. O nível bio-fisiológico, quando as funções práticas e o processo de utilização são igualmente considerados. Nesse caso a forma do produto é desenvolvida de modo a otimizar a eficiência das funções práticas tendo em vista as características bio-fisiológicas de um sujeito-tipo determinado estatisticamente.

Figura 8 Aspectos subjetivo-biofisiológicos do Processo de Utilização

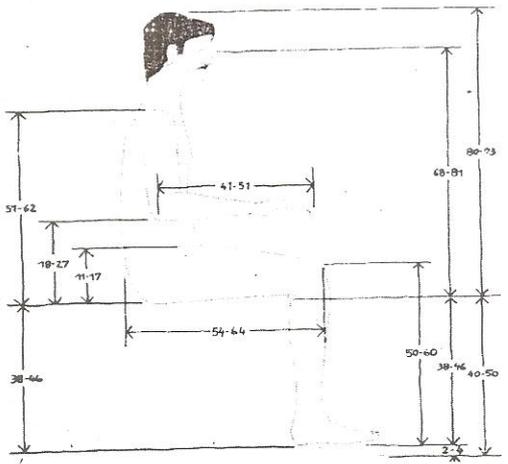
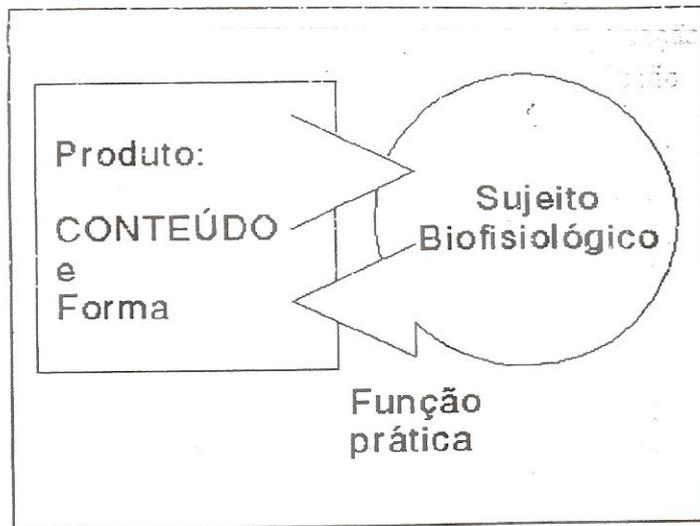


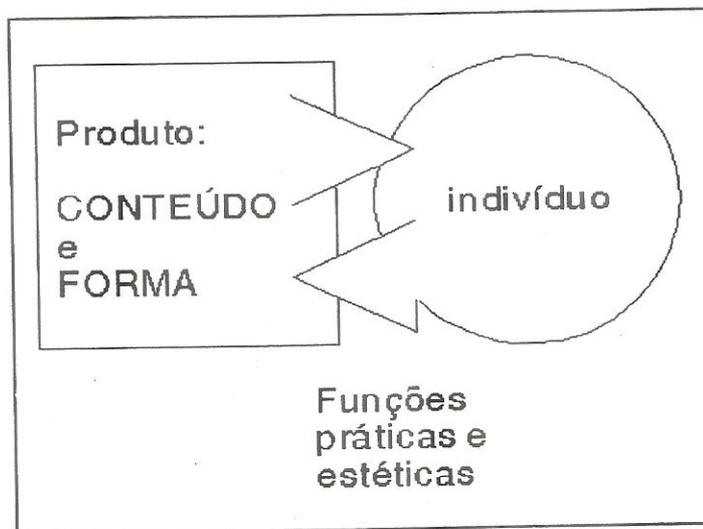
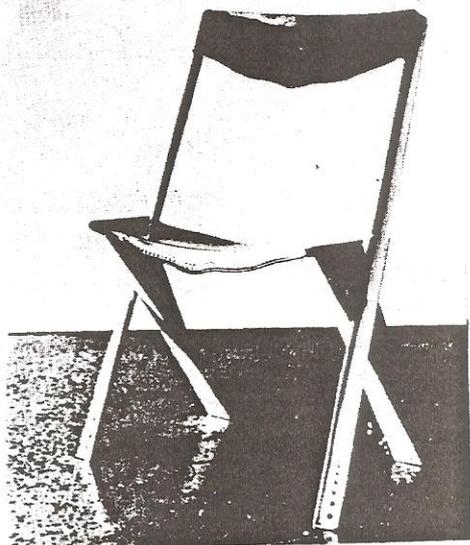
Foto 6 No nível biofisiológico a forma de um produto é adaptada às características biofisiológicas de um grupo de usuários.



3. O nível psicológico, cuja análise encerra a interação entre um sujeito (indivíduo) e um produto. Neste caso forma e conteúdo têm igual importância, já que as funções práticas e estéticas são explicitadas.

Figura 9 Aspectos subjetivo-psicológicos do Processo de Utilização.

Foto 7 No nível psicológico a forma de um produto é compreendida como portadora das funções práticas e estéticas. "Das Dinge zum Besitzen" (a coisa para se sentar). Design de B. Sippek.



4. O nível sociológico, em que a análise se volta para o relacionamento entre produto e sujeito (sociedade). Neste caso a forma além de intermediar o conteúdo e comportar valores estéticos é compreendida também como signo.

Figura 10
Aspectos subjetivo-sociológicos do Processo
de Utilização.

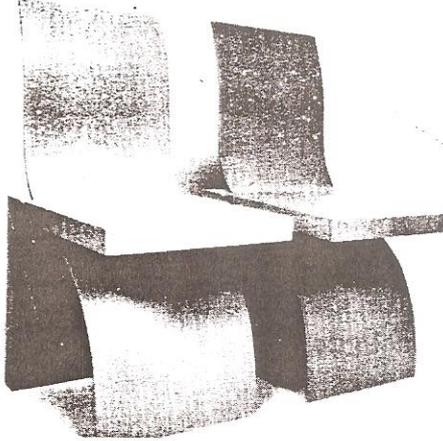
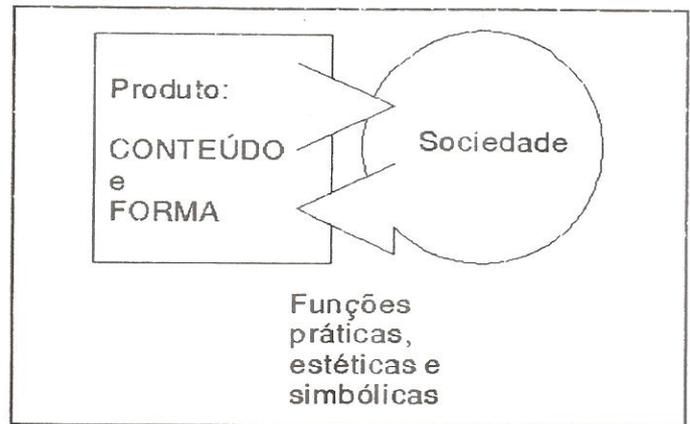
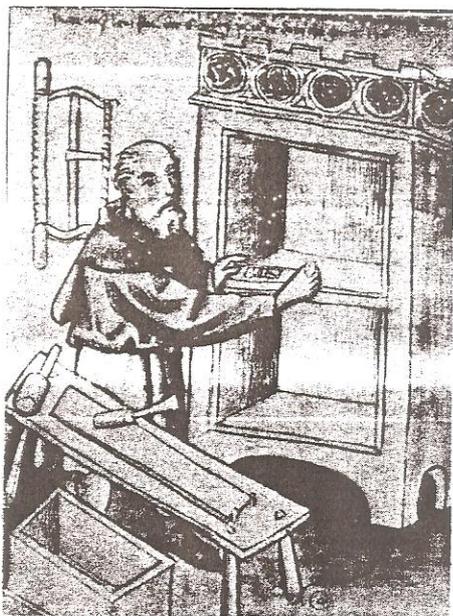


Foto 8
No nível sociológico a forma de um produto é
determinada pelas suas funções práticas,
estéticas e simbólicas. Cadeira-objeto
Design de A. Oedekoven



Há ainda outros níveis de análise no relacionamento entre um sujeito e um produto, pois qualquer objeto pode possuir uma infinidade de sub-funções atribuídas pelo usuário, mesmo à revelia da intenção de quem os criou. Nesse caso fala-se em funções ou relacionamentos implícitos ou explícitos.



(15)

A expressão "Ars" (arte) significava na Idade Média o que hoje se entende ora como ciência "artes liberales", ora como técnica "artes mechanicae". As "artes liberales" (gramática, retórica, dialética, música, aritmética, geometria e astronomia) formavam o conhecimento teórico.



Foto 11
Trabalho artesanal na Idade Média
(marceneiro)

Foto 12
Artesão da Idade Média (marceneiro)

A principal característica dessa época é a ausência de divisão entre trabalho intelectual e trabalho manual na produção de objetos de uso. O artesão detém as informações necessárias para o planejamento e produção de um produto, da escolha da matéria prima às possibilidades de acabamento. Essas informações são aprendidas de modo implícito, isto é, através da prática orientada pela tradição. A qualidade estética do produto depende da habilidade e da experiência (maestria) do artesão.

É importante ressaltar que o conceito de criação artística ou estética na Idade Média difere radicalmente do conceito contemporâneo. O artista (artesão) criava sob normas muito rígidas, que definiam tanto a temática da obra como sua realização concreta (composição, uso de materiais e cores, etc.). Os diversos modos de trabalho artístico deveriam formar um conjunto harmônico, onde a expressão da personalidade de um determinado artesão era não só desnecessária como indesejável. Não se podia inovar ou romper com as normas estéticas vigentes, pois à arte cabia o papel da ilustração ou representação como reforço visual das verdades anunciadas. A maestria do artesão não se comprovava, portanto, através da criatividade ou da individualidade de sua obra, mas na obediência às normas e na competência em aplicá-las o mais fielmente possível.

Essa tendência foi dominante até o final da Idade Média onde, na classificação das artes - "artes liberales" (artes liberais) e "artes mechanicae" (artes mecânicas)(15) - a fabricação de objetos de uso pertencia à segunda categoria, junto com a pintura, a escultura, a tecelagem, a marcenaria, a alvenaria e a agricultura, ou seja, técnicas que objetivavam a satisfação de necessidades básicas. Através dessa classificação é fácil entender que

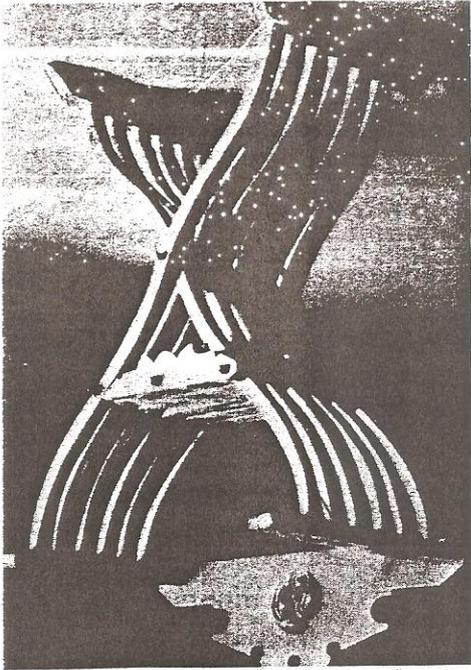
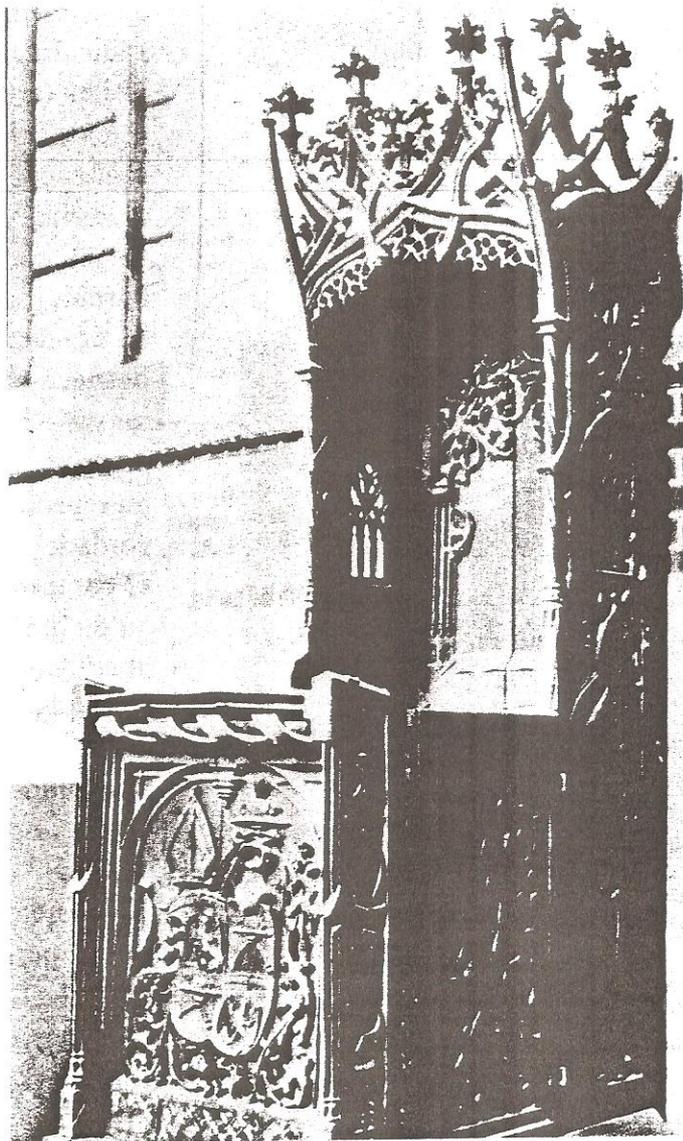


Foto 13
Cadeira dobrável, cerca de 1400

Foto 14
Cadeira episcopal
Catedral de Marienwerder, Alemanha

os objetos de uso visavam prioritariamente a satisfação das necessidades práticas e que o efeito estético decorria da funcionalidade. Naturalmente, havia e há o artesanato artístico, onde a função estética ganha importância, agindo como meio na diferenciação entre cotidiano e festivo, entre profano e sagrado, etc., isto é, a estética utilizada como intermediária de simbologias bastante complexas.

Um exemplo no campo da criação da forma onde a função estética e a função prática encontraram



3. Análise da Forma dos Produtos na História do Design

3.1 Design Artesanal

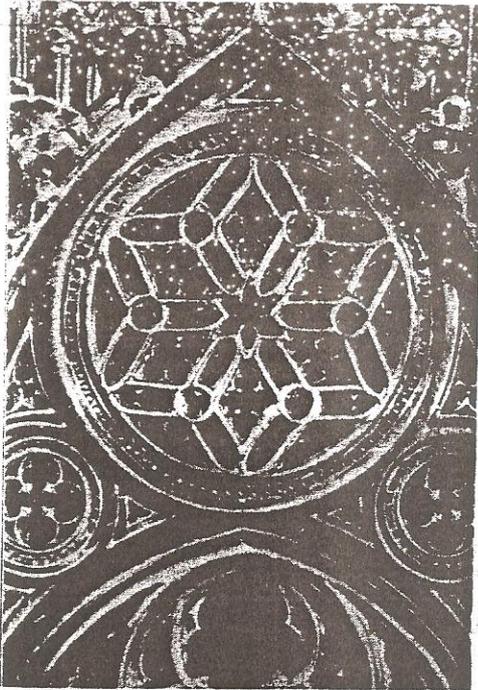
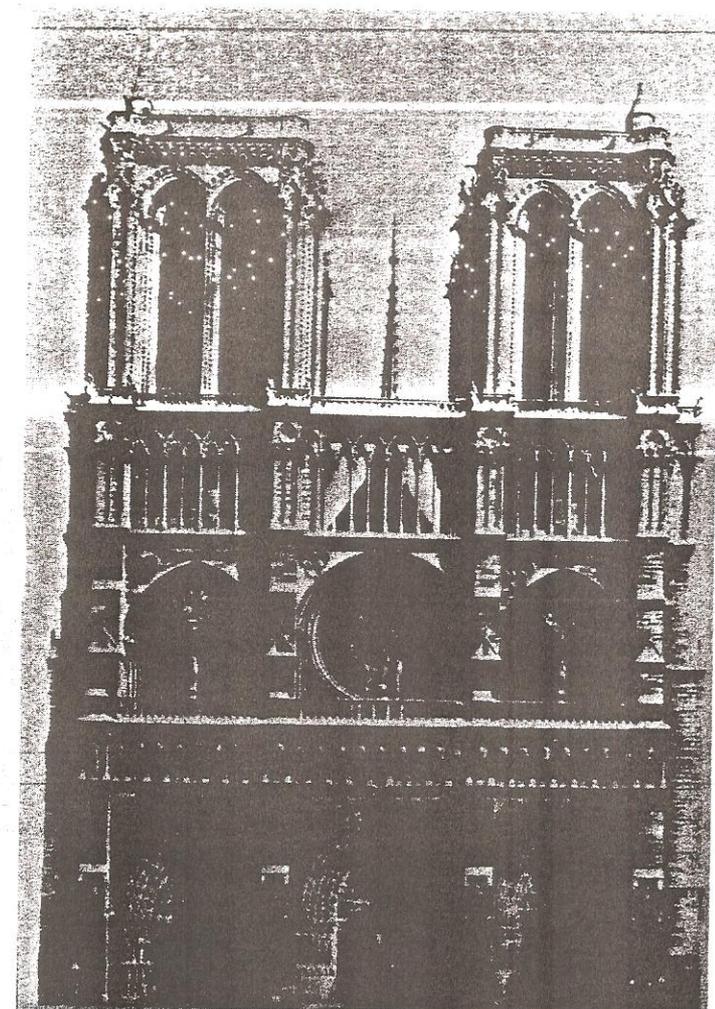
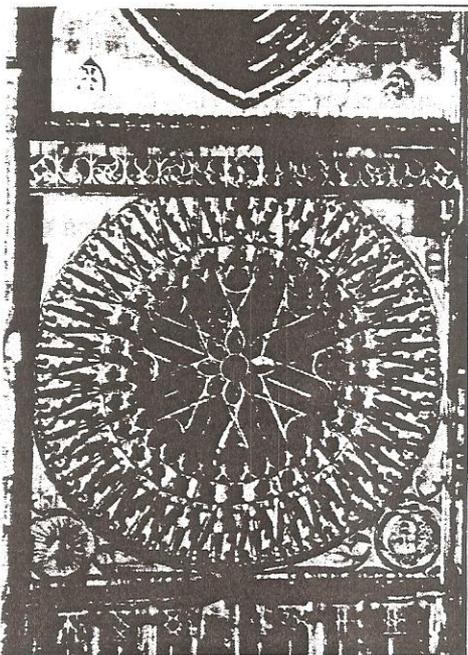


Foto 15
Detalhe da "Torre das Três Relíquias".
Aachen, Alemanha

Foto 16
Roseta oeste
Igreja de São Lourenço
Nuernberg, Alemanha

Foto 17
Notre Dame
Paris, França



equilíbrio, foi a arquitetura. Ela reunia artes mecânicas (pintura, escultura, marcenaria, alvenaria, etc.), sendo que as duas primeiras "artes" serviam à decoração e à ilustração, enquanto as demais objetivavam a satisfação das funções práticas do espaço arquitetônico.

Na Idade Média as diferentes interpretações sobre a essência do belo derivaram da filosofia clássica, principalmente, da estética de Platão e Aristóteles, devidamente adaptadas para a filosofia cristã por Santo Agostinho, São Tomás de Aquino, etc. O belo na interpretação do medieval não depende de características do objeto, nem é resultante da avaliação subjetiva,

Foto 16
"O arquiteto"
Medalhão da base do portal da Mãe de Deus
Catedral de Amiens



mas sim da imagem de Deus projetada nos homens, em seu trabalho e na própria natureza. Aqui revela-se uma das contradições da estética medieval: como o homem e a natureza são criações divinas devem ser também belas e boas e, portanto, poderiam servir como modelo para a prática estética. No entanto, a natureza e o homem (corpo) são apenas a parte visível da criação, que tem lugar secundário na hierarquia teológica, quando comparado ao espírito. A matéria é mortal e imperfeita, enquanto a alma é perene. A representação do mundo material na praxis estética da Idade Média segue assim o princípio da mimese platônica, embora a representação do homem, da fauna e da flora não tenha compromisso de fidelidade com o real, como na arte grega antiga. Um exemplo desse fenômeno pode ser observado na proporção de figuras humanas em pinturas e esculturas, que



Foto 19
Ornamento do coro da igreja da Santissima
Trindade
Danzig, Polônia

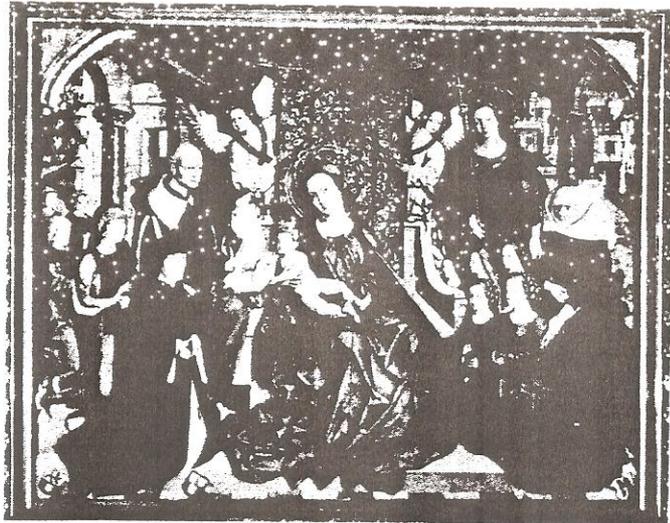


Foto 20
Altar de Friedrich Herlin
Igreja de São Jorge



Foto 21
Lavradores
Albrecht Dürer
1514

obedecem ao simbolismo religioso e não às leis da anatomia.

Sobre o processo de legitimação neste período há pouco a relatar: a igreja e a nobreza dividiam o poder sobre questões da matéria e do espírito e, portanto, esse processo é implícito e autoritário.

Em contradição ao belo e ao sublime, definidos pelo Estado e pela igreja como testemunhos do bem e da verdade, pode-se citar os ritos carnavalescos, onde os valores estéticos mais comuns - o satírico, o cômico e o grotesco - representavam uma forma de catarse e libertação, ainda que simbólica, do absolutismo estatal e eclesiástico.

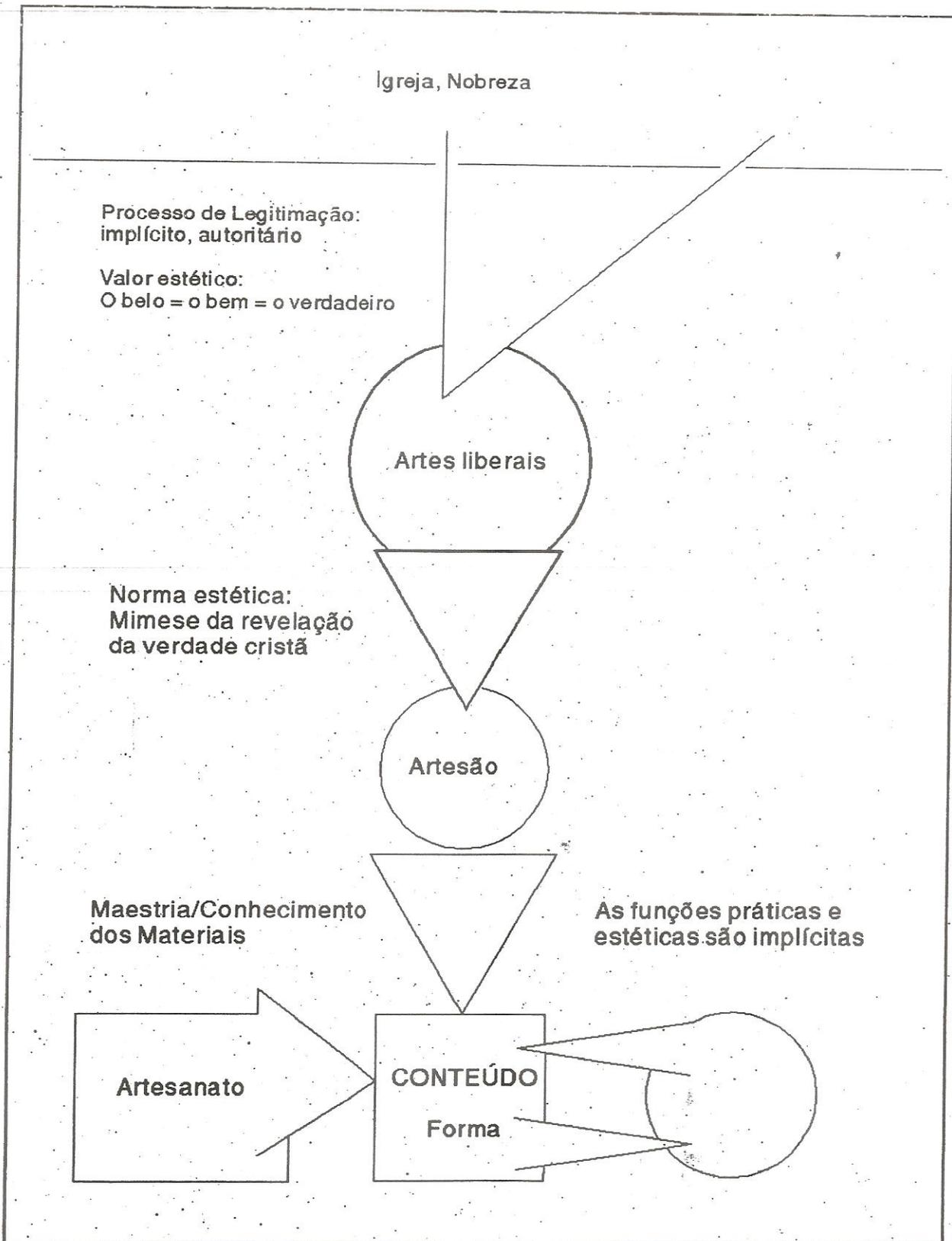


Figura 27
Design Artesanal

Com o desenvolvimento do comércio e da ciência nos estados europeus a Igreja perdeu parte significativa de sua influência sobre a sociedade. Se no período medieval a espiritualidade foi estimulada, o Humanismo da Renascença inaugurou uma nova era, em que o humano, o pessoal, a liberdade e o lado material da vida se destacaram rapidamente.

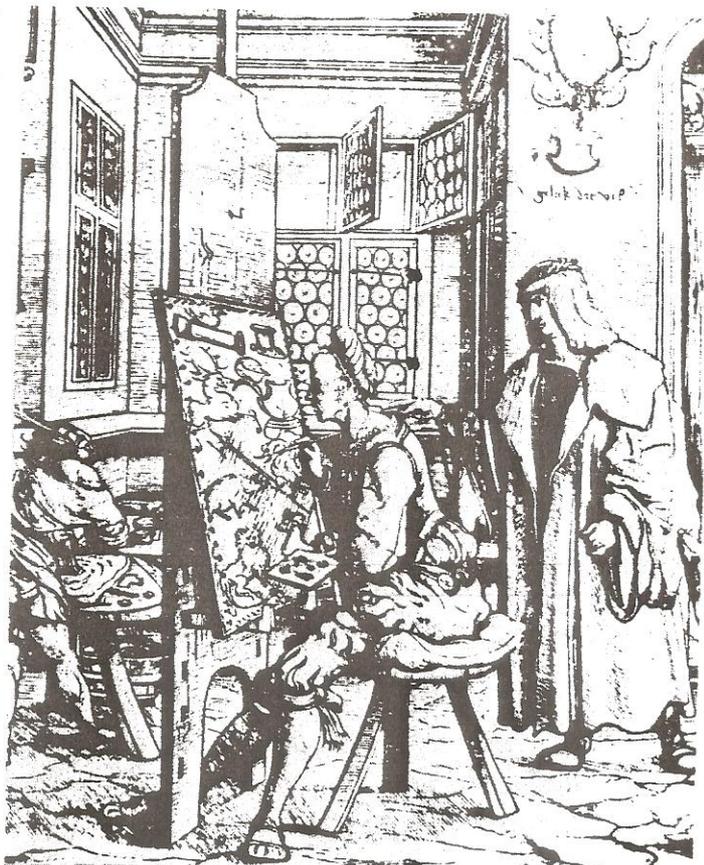
O desenvolvimento das manufaturas acelerou a dissolução da unidade entre conhecimento teórico, arte e artesanato e, da diferenciação entre trabalho intelectual (acadêmicos: cientistas e artistas) e trabalho manual (artesãos), surgiu uma nova forma de atividade: "o projeto". O projeto aparece nesse contexto como linguagem capaz de permitir a integração entre atividades intelectuais e atividades reprodutivas.

O acadêmico especializou-se em áreas científicas e artísticas, que posteriormente deram origem às engenharias, arquitetura, artes e ao próprio design. Esse desenvolvimento pode ser observado, por exemplo, no campo da formação acadêmica. Em 1563 foi fundada sob a tutela dos Médicis a primeira academia - "Accademia del Disegno". Um século mais tarde, em França, diferenciava-se uma academia pelas suas especializações: "Academia Real de Pintura e Escultura" (1649) e "Academia de Arquitetura" (1671). No início do século XIX deu-se a divisão entre trabalhos artísticos, utilitários e industriais e a Academia dividiu-se em "Académie" (arquitetura) e "École Polytechnique" (engenharia).

O artesão perdeu gradualmente o domínio da técnica e a posse dos meios de produção que diferenciavam suas atividades (carpintaria, cerâmica, alvenaria, etc.) e enquanto os

acadêmicos se especializavam em áreas do conhecimento científico e artístico, o artesão se transformava em operário.

Foto 22
Weisskrug na oficina de pintura
Hans Burkmeier



A atividade do projeto, que precedeu a produção industrial, se desenvolveu durante o século XVI com a contratação de acadêmicos (artistas) por proprietários de manufaturas para o desenvolvimento de modelos para a produção em série. O projeto deixava de ser um mero esboço da obra a ser executada e passava a valer como mercadoria, já que podia ser vendido ou alugado a uma ou mais manufaturas. Neste contexto é interessante observar que na hierarquia das manufaturas o "Mestre da Forma", antepassado do designer, ocupava o segundo lugar em importância e seu soldo só era superado pelo do administrador geral.

Durante a Renascença a atividade estética dividiu-se em dois segmentos: o primeiro se ocupou da produção de objetos de uso - arte aplicada ou artesanato artístico -; o segundo objetivou o desenvolvimento de uma atividade autônoma, que se referia ao próprio valor estético: a arte pela arte.

Durante o Humanismo a atividade estética foi influenciada pela redescoberta da filosofia aristotélica, deslocando-se portanto da mimese idealista de Platão para a poese. A arte clássica da Grécia antiga tornou-se modelo de beleza e características como proporcionalidade, simetria, exatidão, perfeição, etc. determinaram a medida do belo.

Foto 23
Esboços para cadeiras
Crispin de Passe



O período entre o Humanismo e o Iluminismo teve grande importância para a estética. Ao contrário dos fundamentos metafísicos que orientaram as teorias estéticas da antiguidade e do racionalismo de Leibniz e Descartes, esse período foi marcado pelo surgimento dos primeiros estudos de uma estética empírica, isto é, formulada a partir da indução, onde a experiência subjetiva e o gosto tornaram-se fundamentais para a explicação da origem e da causa do belo. A partir do século XVIII, com as contribuições de Baumgarten e, principalmente, de Kant, a estética alcançou gradualmente a condição de ciência independente. Seus procedimentos foram parcialmente explicitados, mas o processo de legitimação permaneceu autoritário, já que a Igreja, a nobreza e a classe emergente dos comerciantes, banqueiros e empresários ainda dividiam entre si o poder.

No Brasil, a prática da execução de "modelos", que antecede a produção em série ainda é comum em pequenas e médias empresas. Nessas oficinas há muitas vezes "mestres" que criam artesanalmente um novo produto. Neste caso, a qualidade estética dos objetos resulta do gosto do mestre e da habilidade dos artesãos em copiá-los.

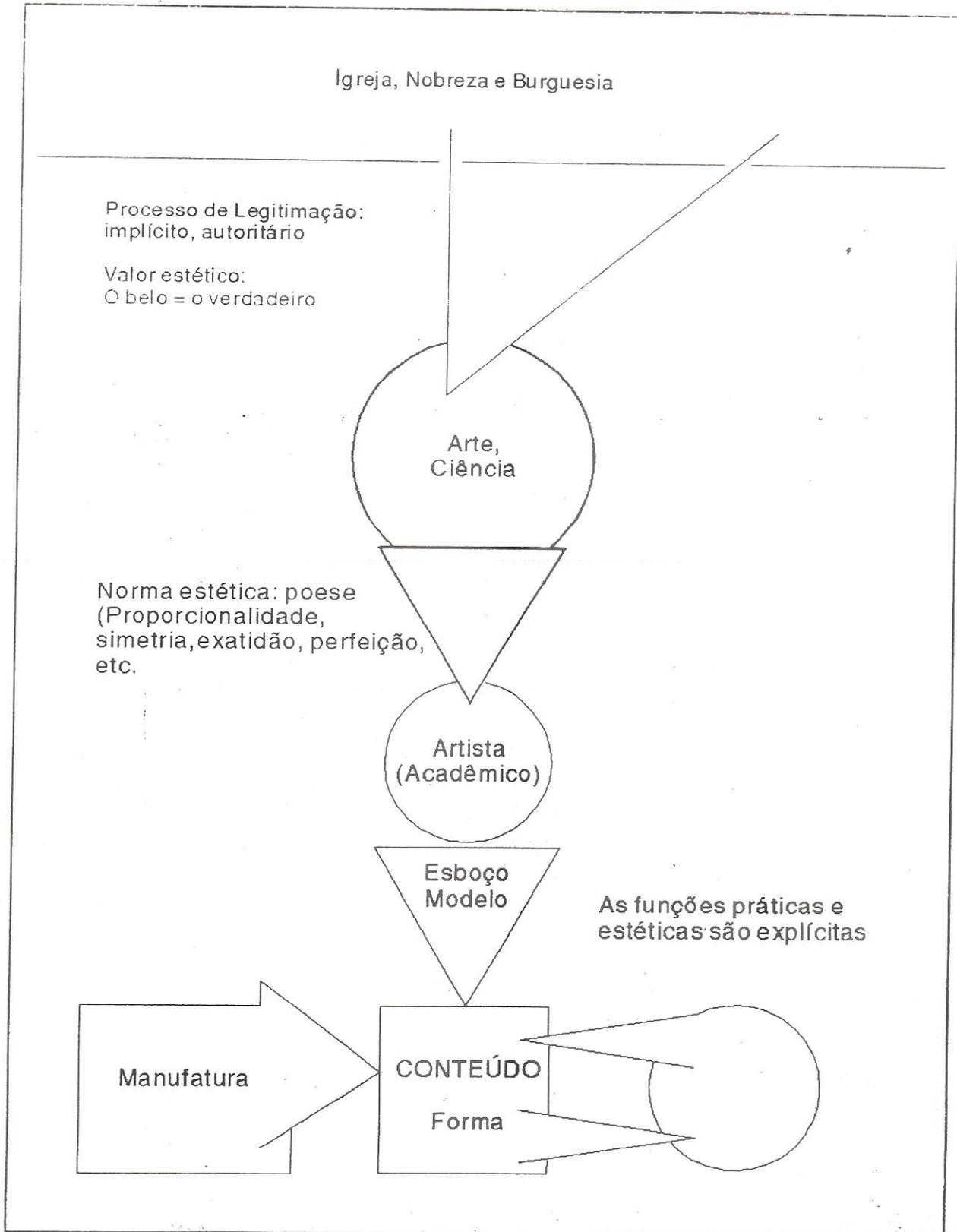


Figura 28
Design Manufatureiro

Na segunda metade do século XIX a Europa testemunhou a conclusão das três longas fases históricas que garantiram seu ingresso na modernidade: o Humanismo da Renascença, o Iluminismo e a Revolução Industrial.

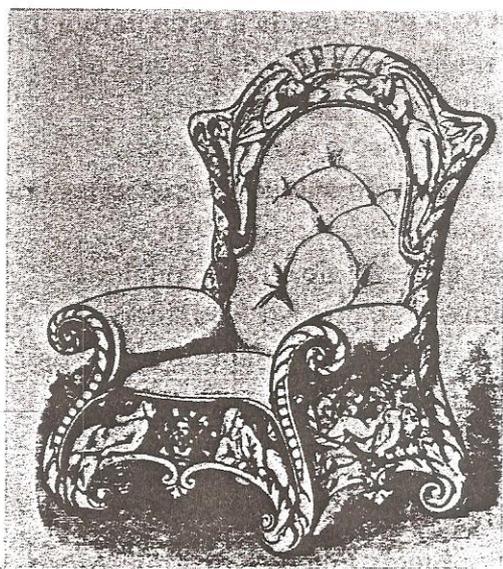
No Renascimento reafirmou-se a crença no homem e na sua capacidade de aperfeiçoar a natureza. A Terra, que Aristóteles havia fixado no firmamento, voltou à sua órbita com Copérnico, Galileu e Bruno. Aliás, os processos movidos pela Inquisição contra Bruno e Galilei já anunciavam a exaustão do poder eclesiástico, só precariamente sustentado com o expediente da força. A ciência triunfou sobre a fé.

No Iluminismo a burguesia, consciente de sua importância, rebelou-se contra os interesses intransigentes do Estado. As luzes das ciências, a revolta popular e a guilhotina subverteram a ordem política e a democracia triunfou sobre o absolutismo. (Ainda que mais tarde um Bourbon tenha se sentado novamente no trono de França).

No início do século XIX, finalmente, a produção industrial possibilitou o acesso de grande parte da população aos bens de consumo. A racionalidade da técnica triunfou sobre as necessidades materiais

A "Modernidade" que os países industrializados da Europa conheceram no século XIX pertencia, contudo, ao mundo das idéias (políticas, científicas, sociais e econômicas); pois o mundo das formas continuava a pertencer ao passado, como se as novas idéias ainda não tivessem encontrado expressão formal adequada. Produtos concebidos com as mais modernas técnicas da época, como as prensas mecânicas, recebiam configuração decorativa

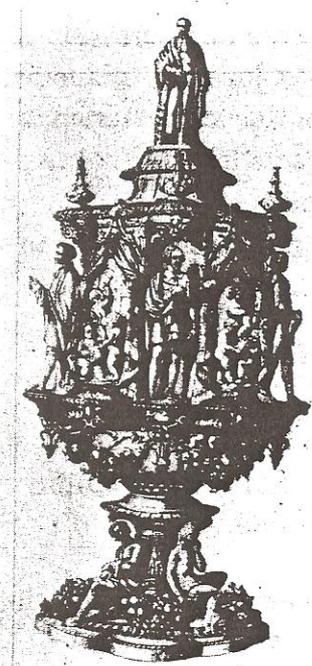
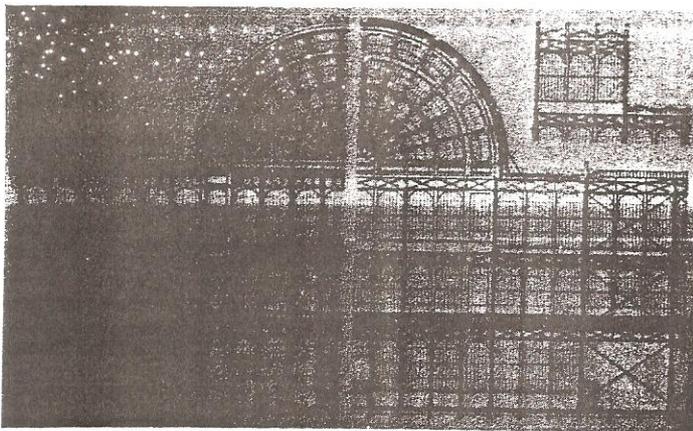
Foto 24
"Tagtraeumer"
Poltrona de papiermaché



inspirada nos templos gregos ou romanos, como se a nudez da racionalidade técnica precisasse ser escondida em mantos do passado.

Foto 25
Detalhe da estrutura do Palácio de Cristal
J. Paxton

Foto 26
"The Triumph of Science and the Industrial
Arts"
Vaso fabricado pela firma Elkington



O Historismo inglês do século XIX, tendência estética que tentou amalgamar diversas correntes artísticas consagradas no passado, teve duas causas importantes: a primeira tem origem na própria produção industrial, que permitiu a multiplicação da oferta de mercadorias, demandando em breve espaço de tempo uma grande quantidade de novos modelos. Essa demanda foi atendida com a utilização de códigos formais do passado. A segunda causa está relacionada à expectativa da burguesia em realizar o sonho de possuir os "mesmos" objetos, que antes somente a aristocracia tinha acesso e, através deles, representar sua ascensão social. O que antes era privilégio de uma minoria, podia com a industrialização estar ao alcance de qualquer burguês. Finalmente, é preciso considerar também como causa do Historismo a perda da aura dos objetos industrializados, a partir do momento em que deixou de existir diferença entre original e cópia. Este fenômeno, que foi observado por W. Benjamin, indica a preferência por objetos únicos e originais que, naturalmente, só podem existir na produção

artesanal. Deste modo é fácil entender a aceitação de objetos que, embora produzidos industrialmente, mantinham as características formais de estilos do passado.

Exemplos da anarquia estética na produção industrial no século XIX foram apresentados em "The Exhibition of the Industry of all Nations", em 1851, em Londres. Para os pavilhões da exposição Joseph Paxton construiu elementos modulados em ferro e vidro que se repetiam centenas de vezes. A construção obedeceu à tendência da arquitetura moderna do continente europeu - a exemplo da Biblioteca de St. Genevieve e da Gare d'Austerlitz, em Paris - e, apesar do romântico nome, Crystal Palace, mostrou através da simplicidade de seus espaços a aplicação da nova linguagem tecnológica. Essa, no entanto, não foi incorporada aos produtos apresentados na exposição, escondidos sob formas neo-góticas, neo-clássicas, neo-barrocas, como se o objetivo da exposição fosse uma demonstração da possibilidade da indústria em copiar objetos de períodos passados. O catálogo da exposição mostra a mistura de ornamentos e estilos de diferentes épocas, muitas vezes presentes no mesmo objeto. Em um tapete, por exemplo, misturam-se padrões orientais com intrincados desenhos de inspiração rococó; um berço transforma-se numa enorme concha, etc. Não havia fronteiras para a fantasia e a reprodução - falsificação - da cultura material foi praticada sem limites.

Exemplos de reação ao Historismo podem ser encontrados no campo da filosofia, com John Ruskin e, no campo da prática, com William Morris. Para Ruskin (1819 - 1900) (16) os principais objetivos da arte são fortalecer o sentimento religioso e aperfeiçoar a ética e a

(16)
*Obras de Ruskin: Modern Painters (1834),
The Seven Lamps of Architecture (1849), The
Stones of Venice (1851), Lectures on
Architecture and Painting (1854), The Two
Paths (1859), Ethics of the Dust (1866), The
Bible of Amiens (1885).*

simplicidade. Suas análises e anotações sobre a produção fabril objetivaram invariavelmente a condenação da indústria como uma forma vil de trabalho, uma vez que seu ideal de sociedade excluía a máquina. Ligado a um forte sentimento religioso, Ruskin propôs a revalidação dos valores que orientaram a sociedade medieval, a produção artesanal, ao mesmo tempo em que pregava o retorno à arquitetura gótica. Para o filósofo inglês o artesanato era a única forma correta de trabalho, através do qual o homem poderia alcançar consciência de sua participação no aperfeiçoamento da natureza e ganhar alegria e dignidade. Os materiais adequados ao trabalho - madeira, pedra, etc. - deveriam ser procurados na natureza (ao contrário dos materiais artificiais da indústria) e a inspiração deveria ser encontrada na fauna e na flora: "forms which are not taken from natural objects must be ugly" (17). Ruskin se revoltou contra o aviltamento do homem no trabalho industrial, cujos resultados seriam irremediavelmente vulgares. Como Ruskin não queria reconhecer a realidade da indústria, a única possibilidade que lhe restou foi um a volta ao passado.

(17)
Ruskin, J.
The Seven Lamps of Architecture
London, 1880

De forma semelhante a Ruskin, Morris combateu tanto a má qualidade dos produtos industriais como o próprio trabalho industrial. Não se deve esquecer que a indústria contratava, nessa época, homens, mulheres e crianças a partir de seis anos de idade, para jornadas de trabalho de até 14 horas. As instalações industriais eram consideradas por Morris como cidades sem rosto, que reuniam máquinas e escravos. (Essa imagem foi magistralmente registrada por Fritz Lang no início do século XX, no filme "Metrópolis", onde uma monstruosa máquina - a "Maschinenmoloeh" - representava o mal).

(18)

A mais conhecida obra de Morris - "News
from Nowhere" - foi publicada pela primeira
vez em 1890.

(19)

William Ponetti
citação de Barbara Morris
Morris & Company
In: Du-Atlantis
25a edição Set. de 1965
Pag. 658

William Morris (1834 - 1896) escritor e arquiteto, ex-aluno de arte e arquitetura em Oxford, procurou aplicar a utopia de Ruskin (18). Com 27 anos fundou a firma "Morris, Marschall, Faulkner & Co.", onde foi implantado o sistema de trabalho artesanal nos moldes das Corporações de Ofício. Sobre os produtos da firma reportou William Ponetti: "os produtos são de primeira classe, a qualidade artística e artesanal excelente, os preços altos"...(19)

THE SUSSEX RUSH-SEATED CHAIRS
MORRIS AND COMPANY
449 OXFORD STREET, LONDON, W.



Foto 27

Cadeiras da Firma "Morris & Co."
William Morris

A estética de Morris foi calcada nos ensinamentos de Ruskin e, da mesma forma, derivada da ética. Há, no entanto, uma diferença entre eles: para Ruskin, a religião foi a fonte da ética e da estética. O homem encontra alegria e felicidade no seu trabalho, quando este é compreendido como parte da criação divina no aperfeiçoamento da natureza. A produção industrial não pode ser incluída nesse tipo de trabalho, pois para ela a natureza interessa

apenas em sua parte material. A indústria não produz para a natureza, mas contra a natureza e, portanto, o resultado dessa produção é ética e esteticamente condenável. Morris deduziu da política os fundamentos de sua ética. Ele se auto denominava como comunista, o que se pode confirmar por sua participação em demonstrações de sindicatos e pelo seu trabalho em jornais da classe operária. Sua prática, contudo, foi diletante: embora ele exigisse a democratização da arte - "a arte deve surgir não só através do povo, mas também para o povo" ou "eu não quero educação e liberdade para poucos"(20)- a produção de sua manufatura destinou-se às classes economicamente privilegiadas. A diferença entre intenção e gesto foi motivo para seus apelidos: "socialista romântico" atribuído por F. Engels, ou "anticapitalista romântico", segundo E. Bloch.

(20)

Morris, W.

Obras escolhidas

London, 1915

Pag. 26

Citação de N. Pevsner

Wegbereiter Moderner Formgebung

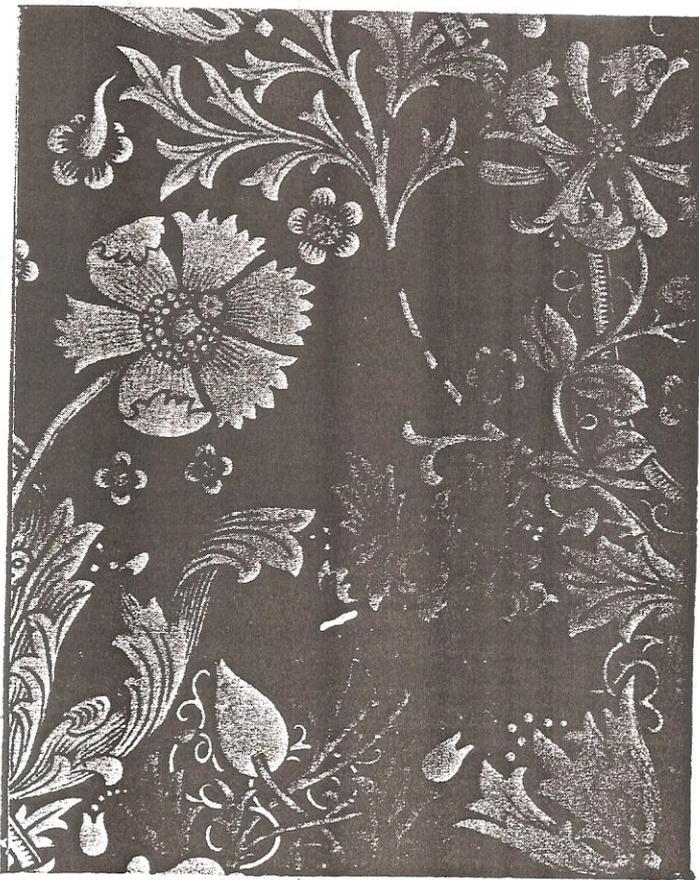
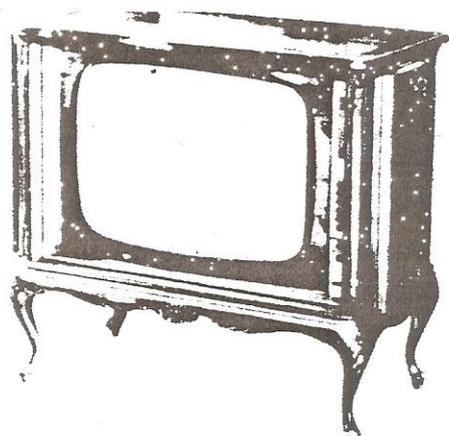


Foto 28
"Compton Design"
William Morris

O Historismo como movimento de reprodução de estilos de épocas passadas, não foi um fenômeno exclusivo da sociedade inglesa do século XIX. Ao contrário, essa tendência estética na arte, na arquitetura e na manufatura de objetos teve início com os romanos e permanece atual até nossos dias, principalmente no setor da moradia, onde muitos produtos são fabricados de acordo com padrões do rococó, barroco, clássico, mas também do Art Nouveau, do Art Deco, etc. Se hoje é fácil constatar as incongruências entre as inovações tecnológicas e as estéticas, que fizeram com que, por exemplo, os primeiros automóveis se assemelhassem a carruagens sem cavalos, no futuro, nossos críticos também observarão que o design de um computador doméstico atual não passa de um híbrido entre o design de uma televisão e o design de uma máquina de escrever.

A função estética desses produtos age hoje como antes, ou seja, procura simbolizar a ascensão econômica, social, cultural da burguesia através de objetos que, em diferentes períodos da história foram aceitos como exemplos de "bom gosto". No entanto, a função estética desses produtos, na maioria das vezes, acaba funcionando exatamente em sentido inverso, pois os objetos são facilmente reconhecidos como cópias: o que antes era produzido artesanalmente em mármore, metal precioso ou madeiras nobres, é hoje substituído por matéria prima artificial. Se esses produtos tentam por um lado falsificar uma determinada situação econômica, cultural ou social do usuário, por outro revelam exatamente o que são: cópias vulgares.

Deste contexto se diferencia o Neo-Historismo, pois nessa tendência não se trata de representar



como nobre algo vulgar, mas sim de legitimar, através da ironia, a mistura de estilos de diferentes épocas.

Foto 29
"Espelho Mágico"
Grundig

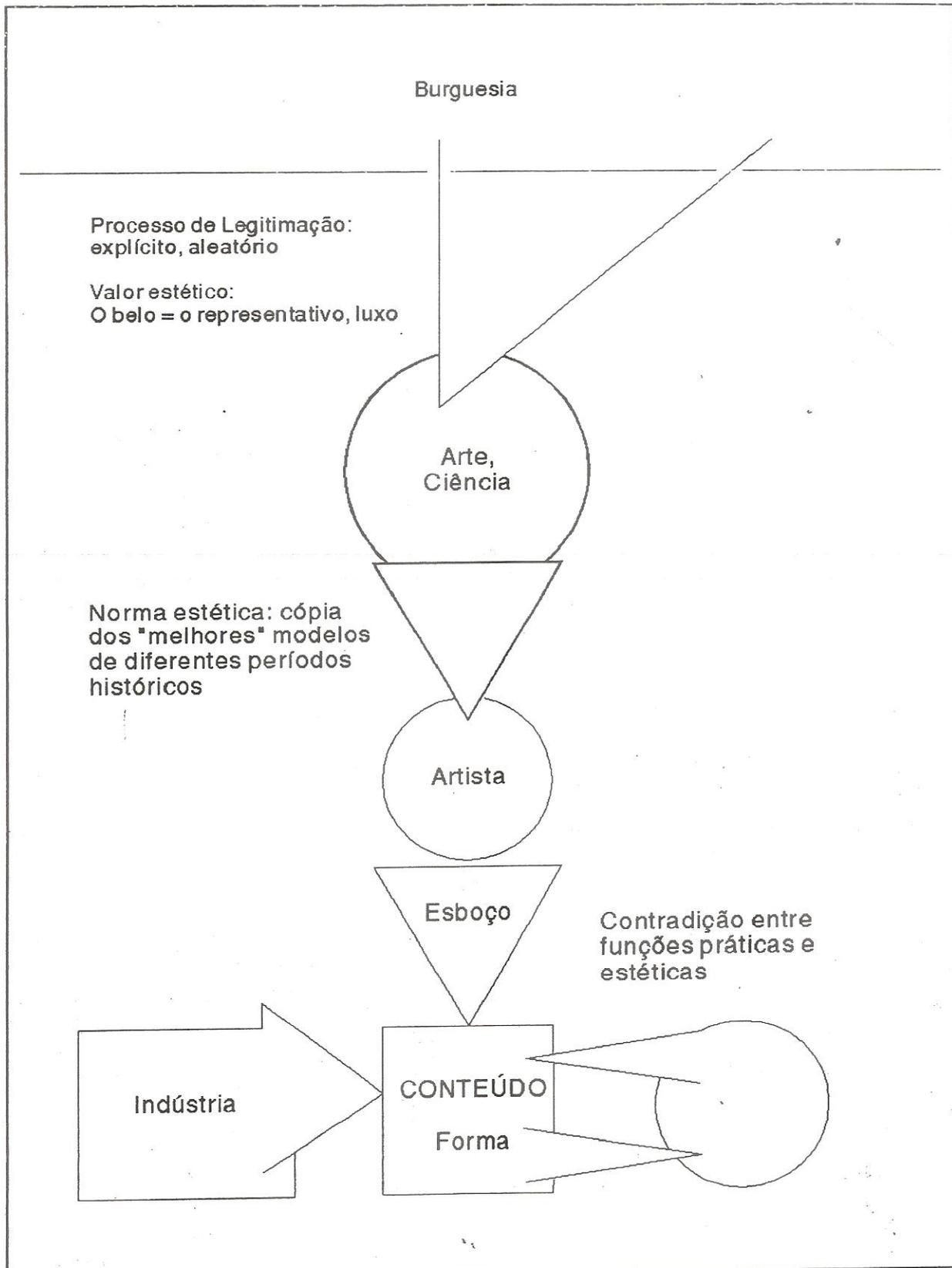


Figura 29
Historismo Anti-historismo

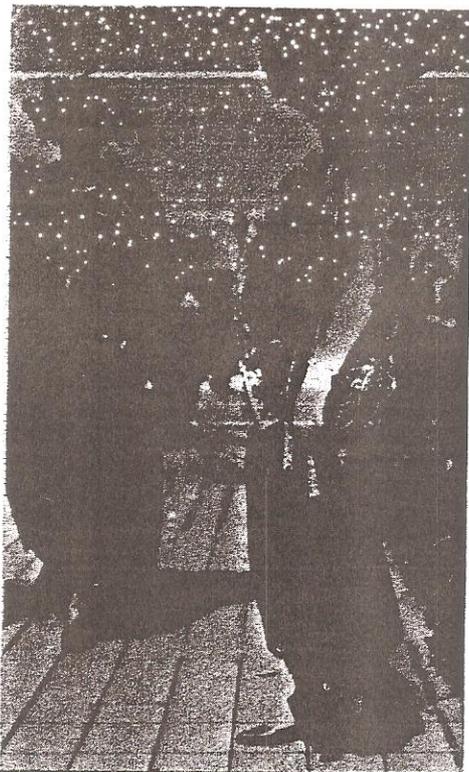
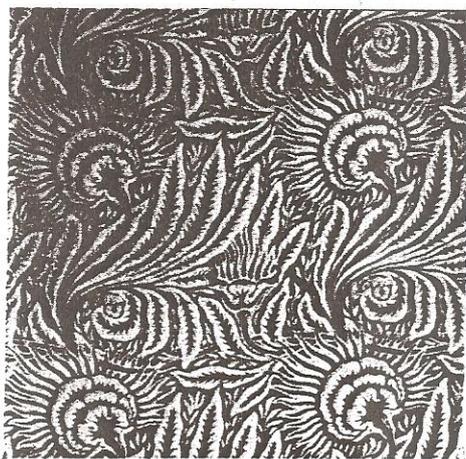


Foto 30
Moda no período Art Nouveau

Foto 31
"Single Flower"
A. H. Mackmurdo



Na primeira fase da Revolução Industrial a burguesia demandou produtos, cujas formas reproduzissem os símbolos da aristocracia, pretendendo assim representar seu crescimento político e econômico, o que ajudou a criar a anarquia estética do final do século XIX. Passado esse primeiro momento, uma parte da burguesia percebeu a vulgaridade das formas historicistas e procurou um novo estilo, através do qual pudesse se identificar enquanto classe social. Em vez do ornamento do passado deveria surgir um ornamento expressivo da era industrial, resultado da unidade entre arte e técnica. O estilo deveria superar a linguagem fria e racional da engenharia, como as características estéticas do artesanato da Idade Média. As formas assimétricas do Art Nouveau deveriam compensar a "simetria" da produção em série e seu paradigma, inspirado em formas da natureza, serviria para suavizar a artificialidade dos materiais.

Esse movimento pretendeu ainda a estetização da vida, isto é, ultrapassou a produção de objetos de uso para alcançar a totalidade da produção da cultura material. Van de Velde, por exemplo, desenvolveu no projeto de sua casa em Uccle, móveis, utensílios domésticos e até a vestimenta dos empregados. A estetização da vida, mais do que mero hedonismo visava superar ou pelo menos esconder as contradições econômicas e sociais provocadas pelo capitalismo e pela ruptura entre trabalho e lazer, racionalidade e sensibilidade, etc.

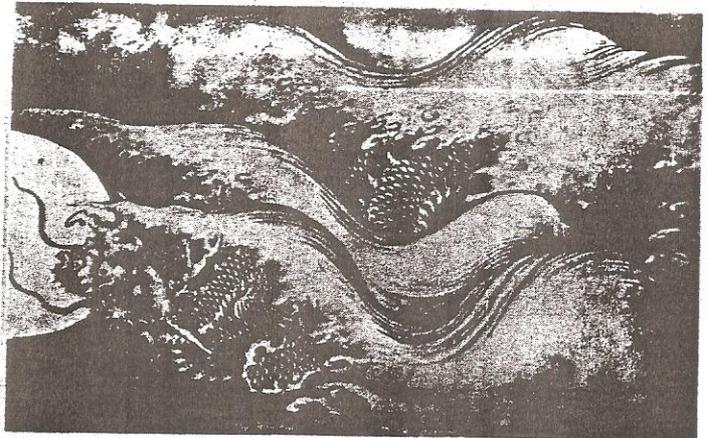
A característica formal mais importante do Art Nouveau é o ornamento decorativo e seu modelo são as formas orgânicas e assimétricas da natureza. Provavelmente não se poderá determinar com segurança a origem desse estilo: muitos autores encontram semelhanças



Foto 32
Decoração para a Casa Vicens
Barcelona, 1878
A. Gaudí

Foto 33
Ch'en Yung
Dinastia Sung
1200 a.C.

entre os ornamentos orgânicos de W. Morris e de Ch. Voysey desenvolvidos para peças de tapeçaria. As obras de Gauguin e Gaudi são também citadas como fontes influentes na definição da linguagem formal do Art Nouveau e até mesmo na pintura japonesa e no impressionismo são identificados elementos gráficos do estilo.



Apesar dos vários movimentos que influenciaram o Art Nouveau, ele teve linguagem estética uniforme em diversos países, embora com significados diferenciados. Como as sociedades européias no início do século XX tiveram processos de desenvolvimento desiguais e, por isso, diferentes relações políticas e culturais, a linguagem estética do Art Nouveau ganhou distintos significados. Na Inglaterra e nos Estados Unidos o movimento teve pouca expressão, pois nesses países a burguesia procurou se representar através de linguagens fundamentadas ora na técnica, como no caso dos EUA, ora através de estilos tradicionais, como na Inglaterra. Em outros países do continente europeu (França, Bélgica, Alemanha, Áustria, Hungria, etc.) o Art Nouveau espalhou-se rapidamente até alcançar legitimação como estilo oficial da burguesia e da aristocracia, o que não deixa de ser uma contradição com as intenções originais do movimento. Nos países do leste europeu,

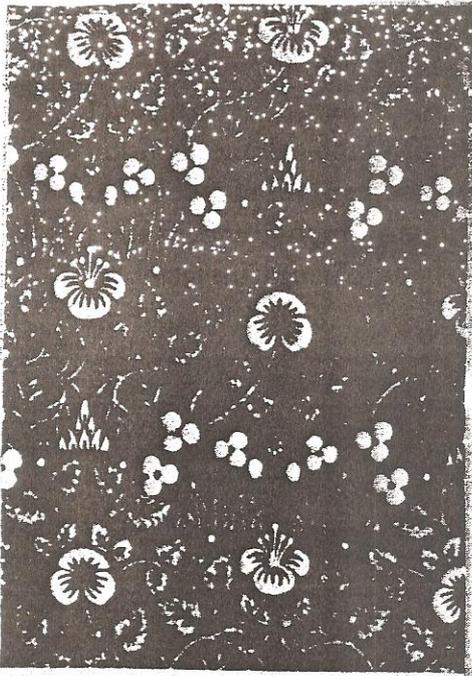


Foto 34
Design para tecido
W. Morris
1876

Foto 35
Tapeçaria "Pássaros e Tulipas"
Ch. A. Voysey
1896

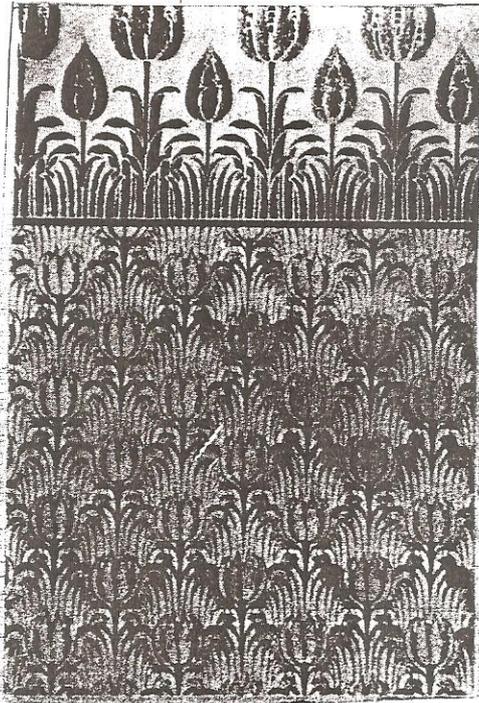
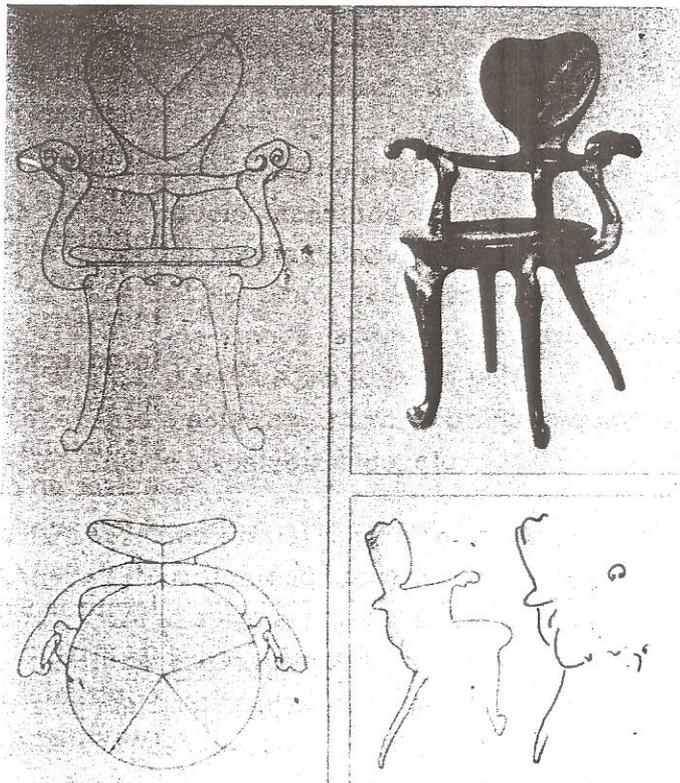


Foto 36
Cadeira para Casa Calvet
A. Gaudi
Barcelona

principalmente na Polônia e na Rússia, o movimento simbolizou a ruptura estética com a arte oficial, já que nesses países o gosto da burguesia ainda se encontrava prisioneiro dos antigos valores estéticos da aristocracia.

Apesar da influência do estilo em diferentes setores da cultura, o Art Nouveau não cumpriu suas promessas de conciliar arte e técnica, pois a característica básica desse movimento - a valorização artística de cada particularidade dos materiais (pedra, vidro, madeira, porcelana, metal, etc.) - não encontrou aplicação na indústria. Como o Art Nouveau foi inadequado à produção em série, permaneceu na esfera do artesanato artístico e os produtos resultantes desse processo foram considerados como verdadeiras obras de arte.



O movimento Arts and Crafts na Inglaterra e o Art Nouveau no continente europeu tiveram, apesar de suas características particulares, algumas semelhanças: ambos propuseram a aplicação da arte na produção artesanal ou industrial como meio para melhorar a qualidade estética dos produtos. Ambos encontraram seus fundamentos na tradição: J. Ruskin (na teoria) e W. Morris (na prática) lutaram contra o historicismo e pregaram o retorno à ordem da Idade Média. O Art Nouveau, engajado com a burguesia, encontrou no Humanismo da Renascença sua fundamentação. Ambos são exemplos de movimentos que se inspiraram no passado e, portanto, não poderiam apresentar uma resposta para o problema de uma estética industrial.

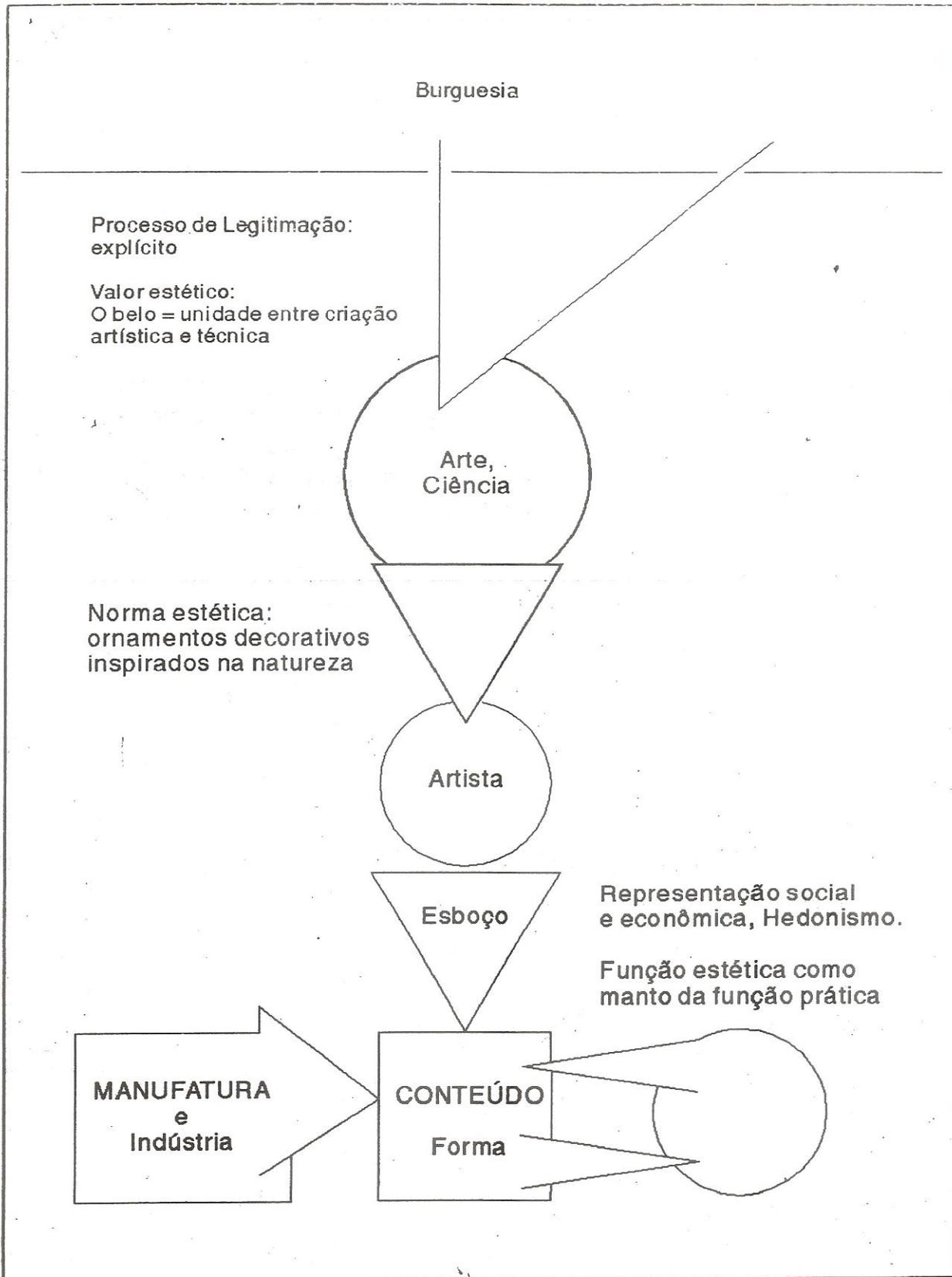
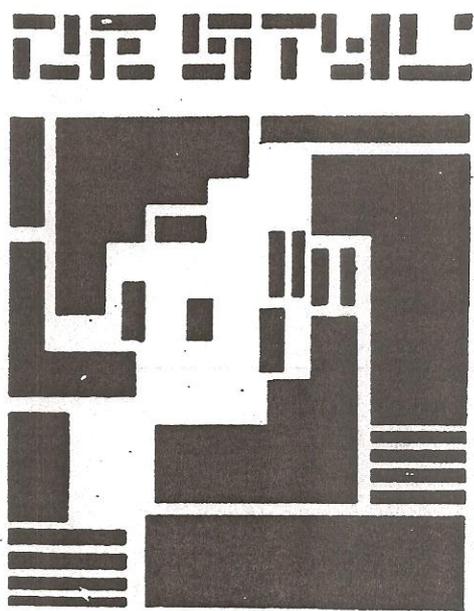


Figura 30
Art Nouveau

A Guerra de 1914 e a Revolução de Outubro de 1917 têm origem na instabilidade das relações de poder entre os interesses econômicos e políticos da burguesia, do proletariado e dos regimes monárquicos do início do século. Terminada a guerra os países europeus experimentaram o otimismo na construção de sociedades igualitárias, onde deveria prevalecer o interesse coletivo. O Projeto do Moderno, iniciado no Humanismo da Renascença e aprofundado no Iluminismo, alcançou com a produção industrial seu auge e se dividiu em duas vertentes: a primeira, fundamentada na democracia positivista, com suas diversas modalidades e a segunda, de acordo com a ideologia do materialismo dialético.

As transformações sociais nos países europeus produziram significativos efeitos sobre a arte. Como reação ao realismo do século XIX, onde ainda dominavam as normas e valores estéticos clássicos da primeira fase do Moderno, o impressionismo abriu caminho para duas grandes correntes na prática estética. De um lado se alinharam os movimentos que defendiam a liberdade da arte e se posicionaram contra os valores estabelecidos pela cultura artística da sociedade burguesa. Esses movimentos - expressionismo, futurismo, cubismo, dada, surrealismo, etc. - declararam a separação definitiva entre religião, arte e ciência, cada uma delas com sua própria categoria de valores. De outro lado existiam as correntes construtivistas, funcionalistas e produtivistas que pretendiam a união entre arte e produção industrial. Esses movimentos almejavam a construção de uma nova sociedade, onde a racionalidade aplicada ao desenvolvimento dos meios de produção conduziria à superação das contradições sociais, políticas, econômicas. Para participar deste

Foto 37
Folha de rosto da revista "De Stijl", 1917
V. Huszar

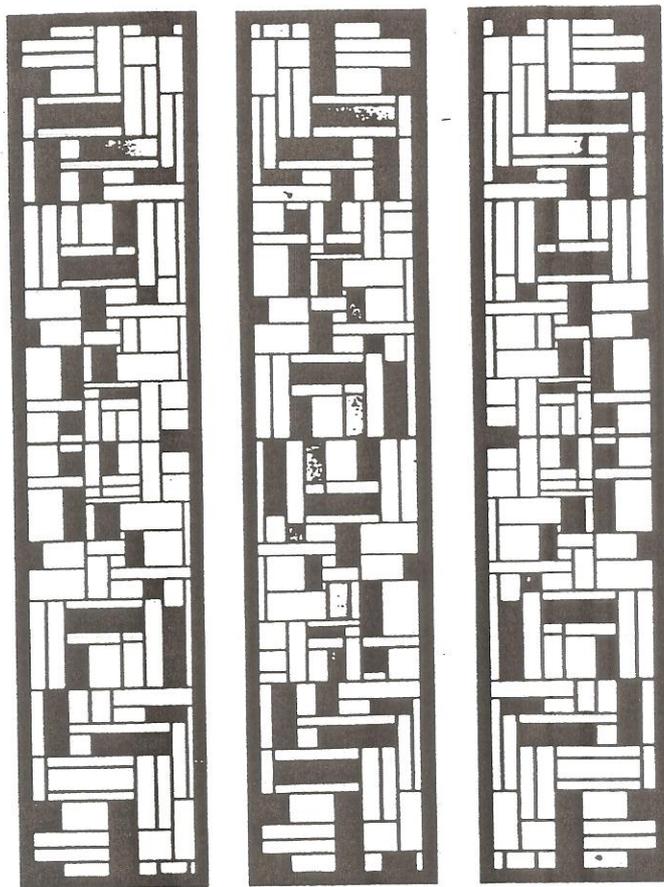
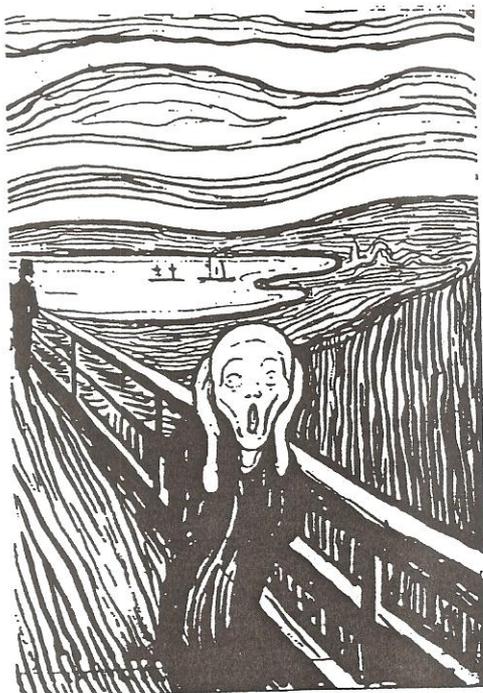


MAANDBLAD VOOR DE MO-
DERNE BEELDENE VAKKEN
REDACTIE THEO VAN DOES-
BURG MET MEDEWERKING
VAN VOORNAME BINNEN- EN
BUITENLANDSCHE KUNSTE-
NAARS. UITGAVE X. HARMS
TIEPEN TE DELFT IN 1917.

projeto a arte deveria abandonar posições metafísicas, românticas ou especulativas e se engajar na produção industrial. Essas duas grandes vertentes estéticas se desenvolveram a partir do declínio dos valores aristocráticos que ainda restavam na sociedade europeia no início do século XX. Seus fundamentos, contudo, são totalmente diferentes: a primeira corrente espelhou o pessimismo ideológico, a descrença na razão e a crítica permanente à sociedade. A segunda, otimista, atrelou-se ao processo produtivo industrial, negando sua própria natureza artística.

Foto 38
O Grito (litografia)
E. Munch
1895

Foto 39
Composição IV
T. van Doesburg
1917



"Nós precisamos entender que arte e vida não são mais domínios distintos. Por isso, a idéia de "arte" como uma ilusão desligada da vida deve desaparecer. A palavra "arte" não nos diz mais

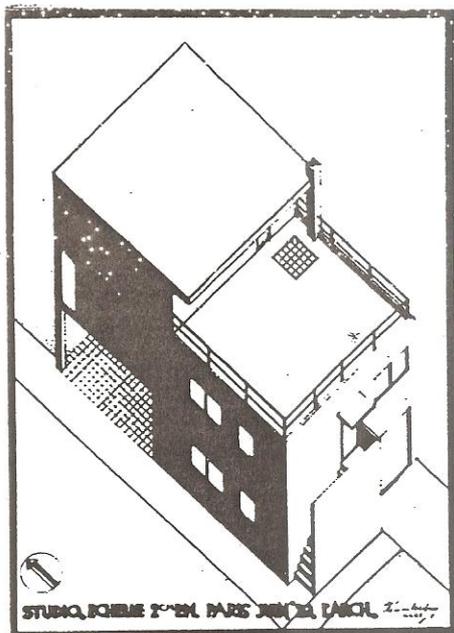


Foto 40
Casa Mendon
T. van Doesburg
1929

(21)
Doesburg, T. e Eesteren, C.
Auf dem Weg zu einer kollektiven Konstruktion
In: *De Stijl*, Nos. 6/7, 1923
Pag. 84

nada. Ao contrário, exigimos a construção de nosso meio de acordo com as leis criativas que se fundamentam em princípios firmes". (21)

Na seqüência dos movimentos que se desenvolveram a partir da ruptura entre impressionismo e realismo, o Construtivismo tem origem no cubismo e no futurismo. Esse movimento surgiu simultaneamente na Holanda e na Rússia, embora tenha adquirido diferentes significados nestes países. Na Holanda, Piet Mondrian denominou esta linguagem estética como "Neo-Plasticismo"; enquanto que na Rússia todo movimento posterior ao realismo foi caracterizado como variante do Futurismo, apesar de suas diferentes tendências. Mas se o Construtivismo teve ideais semelhantes ao Futurismo, se diferencia claramente pela sua linguagem formal, fundamentada nas estruturas verticais e horizontais e nas cores básicas associadas ao preto e branco. O Cubismo e, no outro extremo, o Futurismo romperam com as normas estéticas do século XIX, foram entusiastas do progresso científico, mas seguiram a tradição da arte figurativa. A natureza, o homem e sua criação material foram ainda temas básicos para a arte e para a criação estética. O Construtivismo, por sua vez, privilegiou a linguagem estética não figurativa, pois seu tema central foi a idéia, fundamento de uma linguagem racional e geométrica. Esta linguagem, que deveria ser compreensível a todo ser humano - já que sua gramática se fundamentava na razão - seria o meio para conciliar arte e técnica. Com isso os construtivistas pretendiam resolver o dilema da independência da arte no Moderno, quando ela, libertada de valores éticos, políticos ou religiosos, perdeu seu significado como instrumento de transformação social, ou, de acordo com a interpretação de Hegel, como

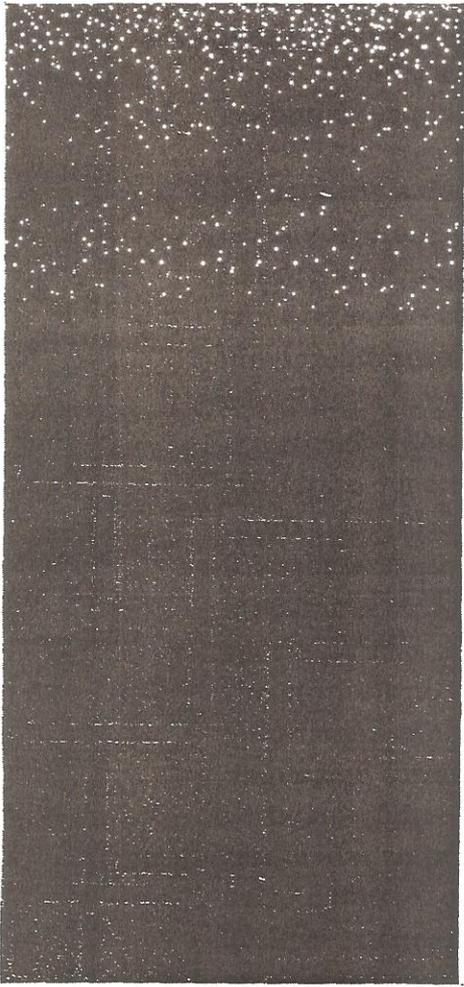
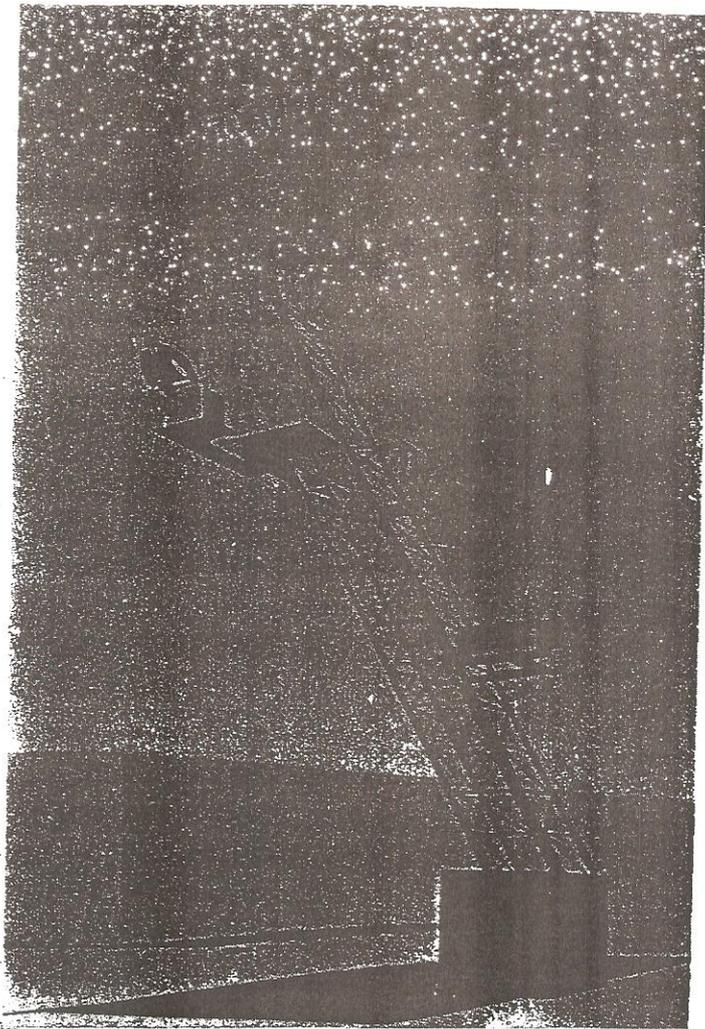


Foto 41
Ritmo de uma dança russa
T. van Doesburg
1918

Foto 42
A Tribuna de Lenin
El Lyssitzky
1924



meio para se alcançar a Verdade, e tornou-se apenas elemento da satisfação hedonista de uma minoria cultural.

A utopia do movimento construtivista consistia em manter a independência da arte, atribuindo-lhe no entanto um novo significado social. A unidade entre arte e técnica foi descrita por Mondrian da seguinte forma:

"O artista transforma-se no homem integral. O não artista o iguala e será também satisfeito com a beleza. A escultura, a pintura e a tecelagem transformam-se em arquitetura, isto é, no nosso meio ambiente. As artes materiais menores realizam-se na vida: será então o fim

da música como arte, pois a beleza dos sons e ruídos de nosso meio - organizados e regulados em harmonia - nos satisfarão. A literatura não terá mais lugar na arte, pois ela será bela e utilitária ao mesmo tempo - sem vestimenta lírica. No teatro e na dança desaparecerá o domínio do trágico e a vida será então, ela mesma, harmoniosa".(22)

(22)

Mondrian, P.

*De realiseering van het neoplasticisme in
verre toekomst in de heurige architectuur*
In: *De Stijl*, 5a edição, No. 3, 1922
Pag. 43

Mondrian e outros participantes do movimento construtivista não pretendiam anunciar o fim da arte - como a citação anterior pode dar a entender - mas sim o fim daquela arte, que queria ser autônoma. A arte deveria existir, mas associada à técnica, ou seja, a arte seria a própria vida. Para Mondrian, Theo van Doesburg e outros defensores do Construtivismo na Europa ocidental o movimento tinha função antecipatória, isto é, sua linguagem estética deveria ser o anúncio de uma nova sociedade, onde não existiria mais a dicotomia entre arte e vida. O Construtivismo, portanto, tinha a missão profética de anúncio do novo.

Para os representantes do Construtivismo russo o movimento seria a expressão da nova realidade inaugurada com a Revolução de Outubro. Este foi, por exemplo, o pensamento de Ossip Birk, quando declarou que a sociedade russa não queria mais sonhadores, padres ou profetas. A Revolução se completou. Sob essa perspectiva se entende a diferença entre uma "revolução estética", que queria anunciar uma revolução social e uma outra que pretendia ser a expressão da Revolução de 1917. Ambas fracassaram em suas pretensões. Na Rússia houve, de fato, uma revolução, mas que não legitimou o Construtivismo como sua expressão estética. Na Europa ocidental não houve revolução alguma e o movimento

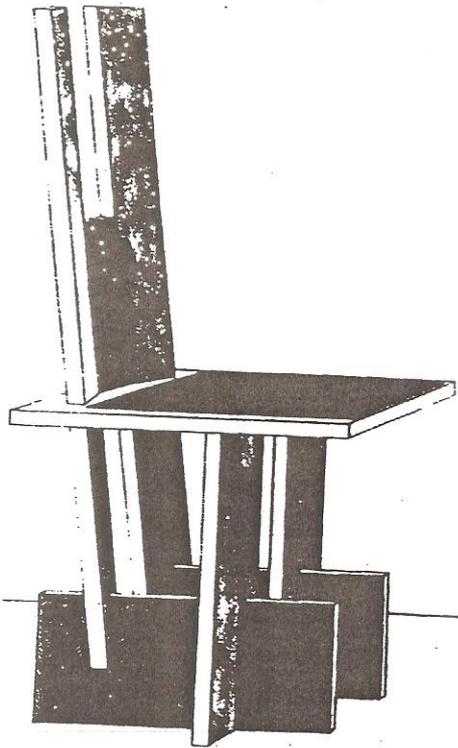


Foto 43
Cadeira
P. Zwart e V. Huszar
1920

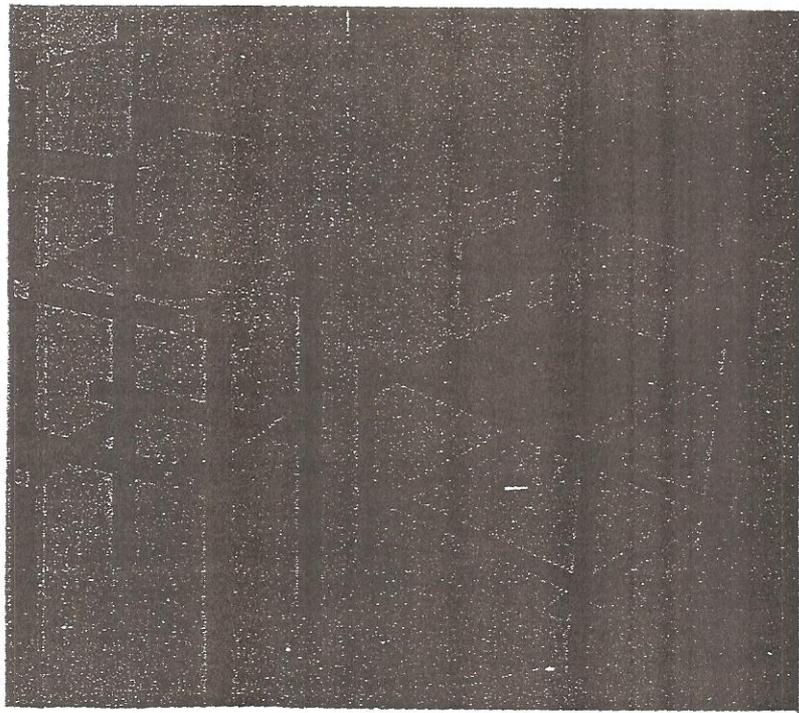
Foto 44
Cadeira para crianças
G. Rietveld
1920/21

Foto 45
Cadeira
G. Rietveld
1919

transformou-se em mero formalismo. No início dos anos 30, com a vitória de Hitler na Alemanha e de Stalin na Rússia, o realismo voltou a ser reconhecido como estilo oficial.

A influência do Construtivismo no campo da arquitetura e do design pode ser verificada no trabalho de arquitetos como Oud, Rietveld, Doesburg e outros, embora o apogeu da linguagem geométrica tenha sido alcançado no Bauhaus em Weimar. A proposta dos construtivistas tinha vários pontos em comum com a idéia básica de Walter Gropius para a "grande construção", fato que pode ser verificado no programa daquela escola:

"O Bauhaus objetiva a reunião de todas as



atividades artísticas numa única unidade; a integração de todas as disciplinas artísticas - escultura, pintura, tecelagem e artesanato - em uma nova arte da construção, da qual elas são partes inseparáveis. O último objetivo do Bauhaus, ainda que distante, é a obra de arte

3. Análise da Forma dos Produtos na História do Design

3.5 Construtivismo

(23)

Gropius, W.

Aus dem Programm des Staatlichen Bauhaus in Weimar

Citação de H. M. Wingler

Das Bauhaus: 1919 - 1933 Weimar, Dessau, Berlin u. d. Nachfolge in Chicago seit 1937

Koeln, 1975

Pag. 28

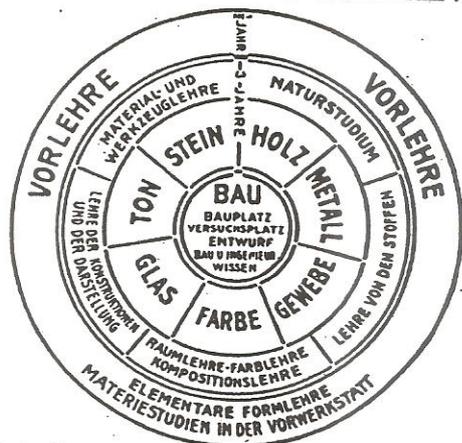


Foto 46

"A Catedral"

L. Feininger

1919

Foto 47

Representação esquemática do currículo do Bauhaus

W. Gropius

integral - a grande construção -, onde não existirá mais fronteiras entre arte monumental e arte decorativa. O Bauhaus quer ensinar arquitetos, pintores e escultores de todos os níveis, cada um de acordo com suas habilidades, a serem competentes artesãos ou artistas criativos e fundar uma associação de trabalhadores líderes e de futuros artistas que compreendam a construção na sua totalidade - estrutura, alvenaria, acabamento, decoração e mobiliário - e que saibam projetá-la como tal".(23)

O programa de Gropius para o Bauhaus também objetivou a aplicação da arte no cotidiano através da produção industrial. Mas Gropius não definiu claramente que linguagem estética permitiria a integração entre arte e produção, o que pode ser verificado nas diversas correntes estéticas teóricas ou práticas de vários mestres do Bauhaus, como J. Itten, P. Klee, W. Kandinsky, O. Schlemmer, etc.

Em 1923, Paul Westheim escreveu na revista "Das Kunstblatt" um irônico comentário sobre a influência do Construtivismo nos objetos apresentados na exposição do Bauhaus:

"No Bauhaus há alguns mestres, que já eram mestres antes do Bauhaus, os outros são, de fato, mestres do Bauhaus. O Bauhaus é uma denominação pregnante para uma academia de arte, não porque tem oficinas, mas apesar disso. Em que se diferencia o Bauhaus de outras academias de arte? Nas academias de arte fala-se de arte e artesanato; no Bauhaus utilizam-se mais algumas palavras, ou seja, unidade entre arte e artesanato. A vantagem: nas academias de arte os alunos se ocupam em fazer esboços estilizados, inspirados na natureza; no Bauhaus os alunos se ocupam em estilizar

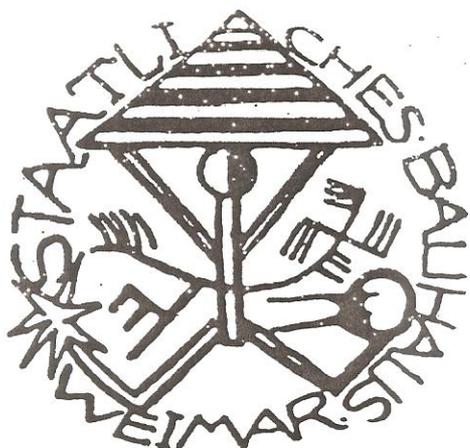
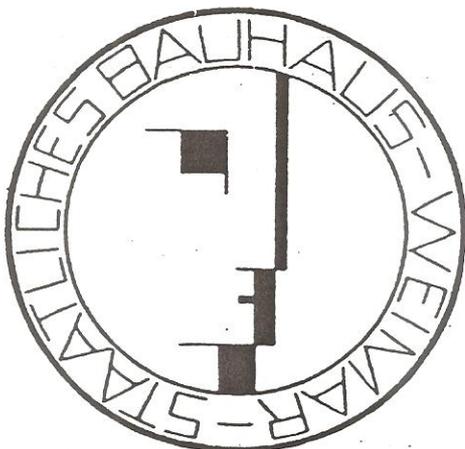


Foto 48
Símbolo do Bauhaus Weimar
K. P. Roehl

Foto 49
Símbolo do Bauhaus Weimar
O. Schlemmer



(24)
Westheim, P.
Anotações sobre a "quadratura" do Bauhaus
Citação de H. M. Wingler
Op. cit. pag. 82

Foto 50
Cartaz para a exposição do Bauhaus, 1923
J. Schmidt

quadrados inspirados na Idéia. Três dias no Bauhaus e uma pessoa não agüenta mais ver um quadrado pelo resto de sua vida.

Malewitsch inventou o quadrado em 1913. Que sorte que ele não o tenha patenteado. O maior sentimento do Bauhaus é o quadrado individual. Talento é quadrado, genialidade do quadrado absoluto! As pessoas do De Stijl fazem em Jena uma exposição de protesto. Eles afirmam ter o "único quadrado verdadeiro". (24)

Na Rússia o Construtivismo teve influência menor na produção material; primeiro, porque a estrutura econômica do país estava ainda fundamentada na agricultura; segundo, porque o Construtivismo foi declarado, já no início dos anos 20, como uma arte burguesa que, portanto,





Foto 51
Banca de Jornais
H. Bayer
1924

não poderia ser a expressão estética do comunismo. Em 1923 teve início o controle estatal da produção artística de tal modo que os mesmos artistas que haviam saudado a Revolução em 1917 passaram a ter apenas duas alternativas: abandonar o país ou seguir a estética oficial.

O Construtivismo permaneceu entre a arte e a técnica e foi rejeitado por ambas. No campo da arte o partido se definiu pelo realismo socialista com o objetivo de divulgar a ideologia marxista. Na produção material o Construtivismo foi substituído no INCHUK (Instituto de Cultura Artística) e nas WCHUTEMAS (Oficinas Técnicas e Artísticas Superiores do Estado) pelo Produtivismo, uma espécie de funcionalismo

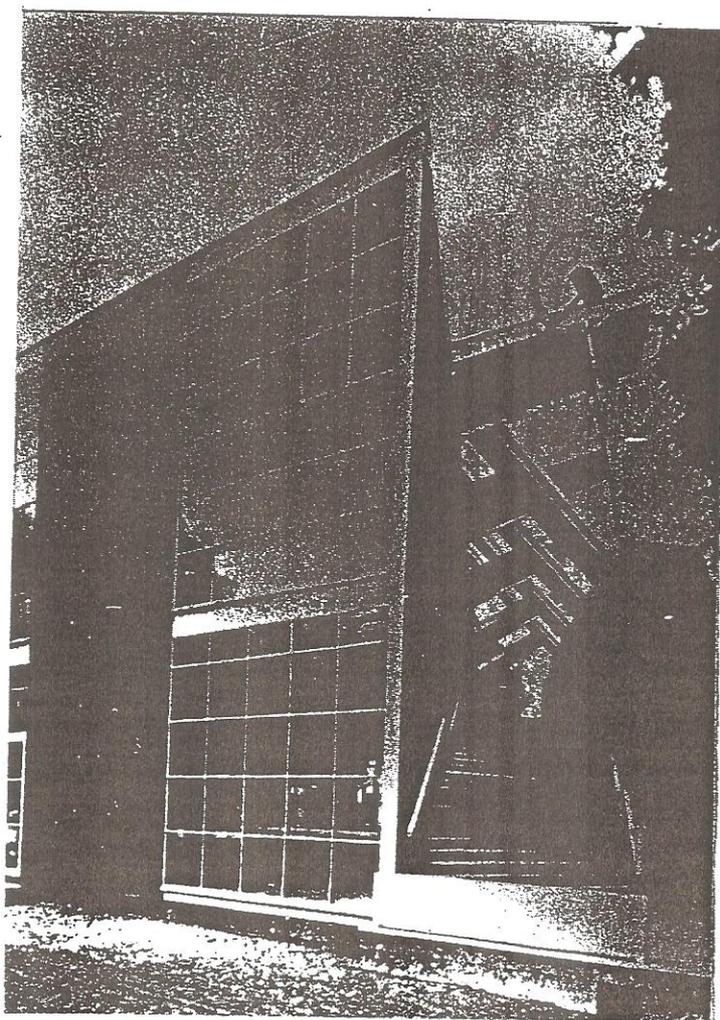


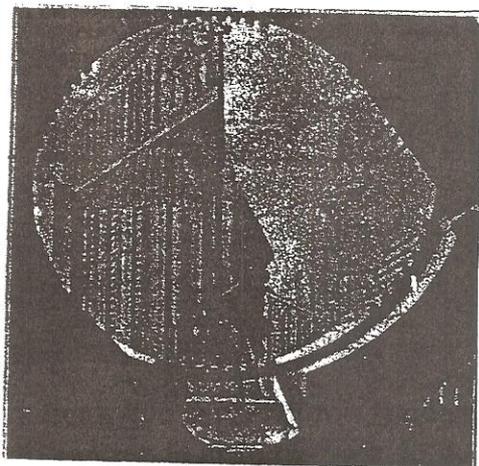
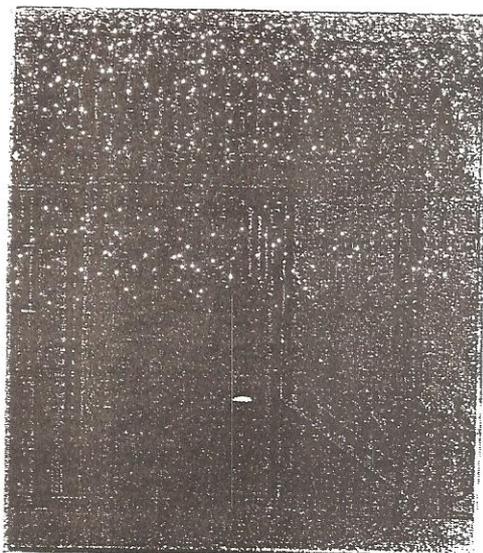
Foto 52
Pavilhão da União Soviética em Paris
K. Melnikov
1925

Foto 53
Capa do almanaque da Escola de Arte
Wchutemas
Él Lyssitzky
Moscou, 1927

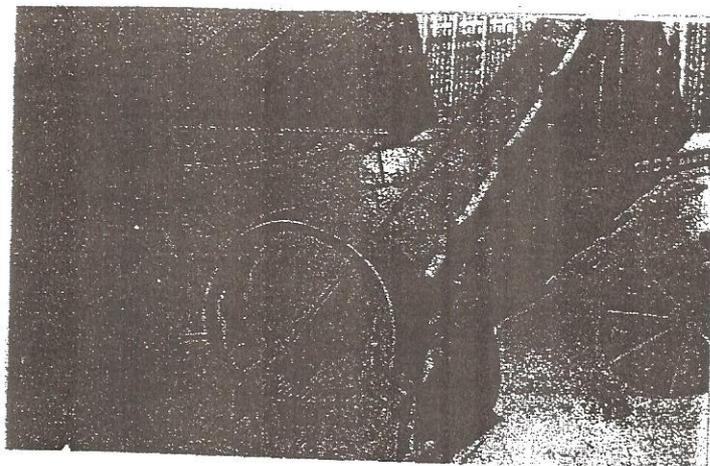


radical, que serviu como fundamento da forma no campo da arquitetura e do design até 1930. A partir de então houve um retorno aos estilos historicistas e a linha mestre da arquitetura passou a ser a "monumentalidade e funcionalidade", onde o primeiro conceito se referia ao conteúdo ideológico do partido e o segundo ao pragmatismo.

O Construtivismo, independente de sua importância na história da arte, tem significado especial para a história do design, como último movimento que tentou aplicar a arte na produção industrial. A tentativa fracassou, pois enquanto arte sua linguagem estética abstrata foi considerada como inexpressiva e inaceitável ao público; enquanto linguagem técnica não atendeu aos interesses da produção capitalista



para a configuração de produtos industrializados. Finalmente, a história hoje comprova que o Construtivismo se consagrou como movimento artístico. Após esse movimento o design ganharia fundamentos científicos e a definição da forma dos produtos industriais perderia a influência da arte.



Fotos 54, 55 e 56
"Narkontiazhprom"
(Ministério da Indústria Pesada)
K. Melnikov
1934

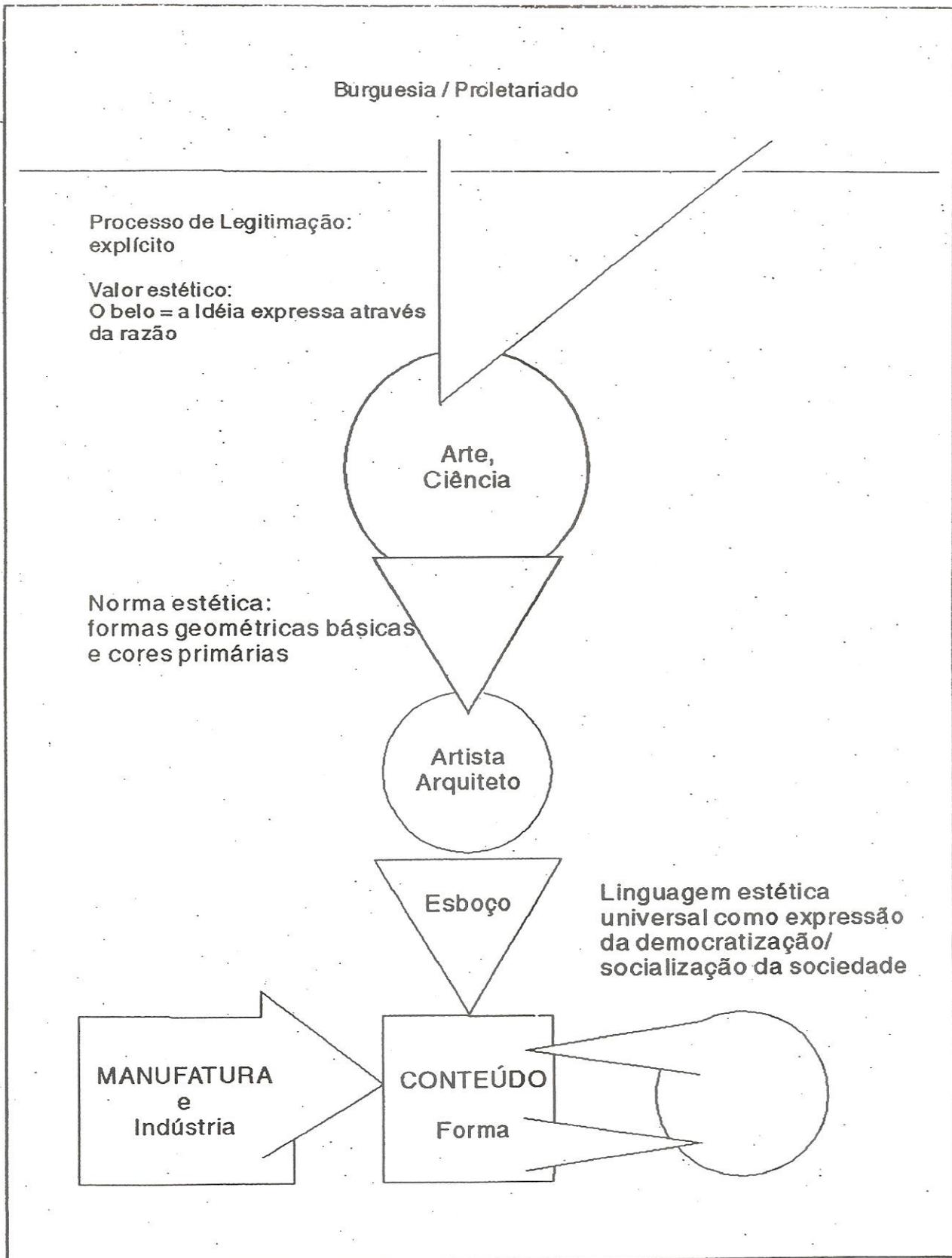


Figura 31
Construtivismo

A produção fabril dos países industrializados, principalmente Inglaterra e Alemanha, esgotou já no início do século XX a demanda da população que tinha poder aquisitivo suficiente para adquirir mercadorias. A sobrevivência da economia e do próprio capitalismo passou a depender da conquista de novos mercados, tanto em outras camadas da população, através da absorção de maior contingente de mão-de-obra assalariada, como em outros países. No caso da Inglaterra a concorrência pelo mercado internacional foi em grande parte facilitada pela política colonialista exercida há mais de dois séculos. A Inglaterra competiu com as demais nações industrializadas não só pela qualidade e preço de suas mercadorias, mas, principalmente, pela sua influência político-econômica em vários países. Na Alemanha, pobre em matérias primas e sem possessões coloniais, a concorrência pelo mercado internacional exigiu estratégias dirigidas para a melhoria da qualidade dos produtos, a diminuição dos custos de produção, introdução de medidas protecionistas e alfandegárias, o neo-colonialismo, a conquista territorial, etc. Na produção industrial foram desenvolvidos e aplicados novos princípios, como, por exemplo, os métodos de racionalização do trabalho de Taylor, a linha de montagem de Ford e outras técnicas que haviam contribuído para o progresso da economia norte-americana.

No campo da produção procurou-se ainda a melhoria da qualidade técnica e a criação de uma linguagem estética que dispensasse decorações agregadas à forma dos objetos. Neste contexto o Deutsche Werkbund - Liga Alemã do Trabalho - foi criado em 1907 com objetivo de valorizar o trabalho, relacionando arte, indústria e artesanato, através da educação,

propaganda e debates sobre questões ligadas à produção.

O Deutsche Werkbund teve como representantes arquitetos e artistas como P. Behrens, W. Gropius, H. Muthesius, H. van de Velde, F. Schumacher, M. van der Rohe, etc.; políticos como F. Neumann e F. Heuss; industriais e comerciantes como Bruckmann, Borsch, etc.; críticos de arte como Behne, Brinckmann; enfim, especialistas de todos os setores envolvidos com o processo de criação, desenvolvimento, produção e comercialização de mercadorias.

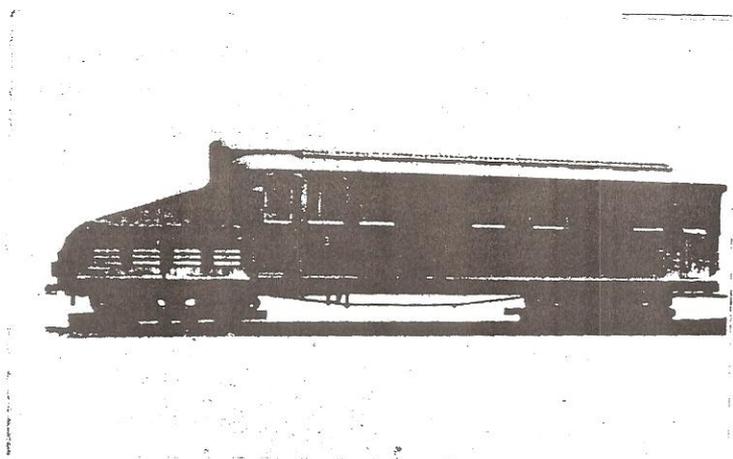


Foto 57
Locomotiva
W. Gropius
1912

No Deutsche Werkbund o debate sobre a questão do relacionamento entre arte e produção visou principalmente obter respostas para a criação de uma linguagem estética objetiva para a indústria. Na inauguração da instituição, Fritz Schumacher resumiu em seu discurso aspectos dessa questão: "quando a arte se envolve diretamente com o trabalho de um povo, suas conseqüências não são apenas de natureza estética. Não se trabalhará apenas para o indivíduo sensível, a quem a desarmonia externa incomoda; as ações devem superar o círculo de apreciadores da arte e objetivar em primeiro lugar os criadores e os operários que

produzem a obra. Quando a arte tem lugar no seu trabalho, a consciência eleva-se e, com ela, a produtividade... A alegria no trabalho precisa ser recuperada e isso é tão importante quanto a melhoria da qualidade. Portanto, a arte não é apenas uma força estética, mas também uma força moral e ambas convergem em última instância para a mais importante das forças, que é o poder econômico".(25)

(25)

Schumacher, F.

*Discurso na fundação do Deutsche
Werkbund, 1907*

Citação de J. Posener

Berlin auf dem Wege zu einer neuen

Architektur

Muenchen, 1979

Pag. 14

No discurso de Schumacher podem ser encontrados os três princípios básicos do programa estético da Nova Objetividade do Deutsche Werkbund:

1. a substituição do conceito de belo pelo conceito de "qualidade", com o intuito de diferenciar a arte "livre" da arte industrial. A arte, que se ocupava apenas em produzir o prazer estético seria a expressão do passado. Neste sentido Schumacher criticava o classicismo das academias de arte, que, no início do século, ainda permaneciam sob a tutela da aristocracia. A nova linguagem estética deveria expressar a emancipação econômica e política da burguesia e assim relacionar-se não apenas aos valores estéticos, mas também aos valores éticos e econômicos. Essa associação de valores, onde o econômico tem maior importância indica o segundo princípio básico do programa estético do Deutsche Werkbund:

2. Não existe valor estético se esse não estiver relacionado a outros valores. Schumacher inverteu a tese de I. Kant: a verdadeira beleza não é mais a beleza livre (*pulchritudo vaga*), mas a beleza aderente (*pulchritudo adhaerens*).

3. O terceiro princípio se refere à aplicabilidade da nova linguagem estética: o conceito de "qualidade" se refere tanto ao produto quanto ao

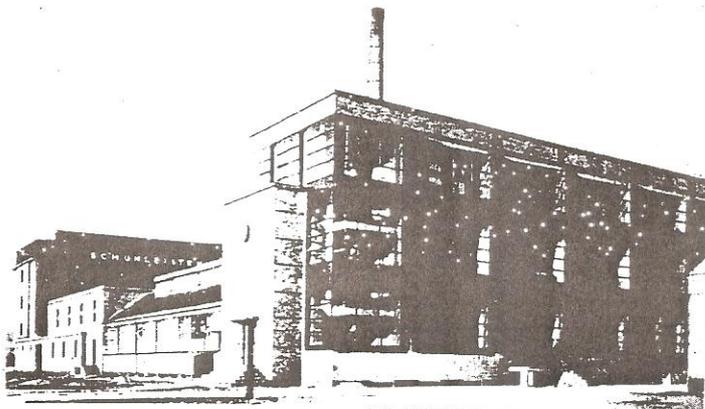
ambiente de trabalho. No primeiro caso trata-se da estetização das mercadorias como meio para socializar a arte, formar uma cultura alemã e unificar o gosto popular de acordo com o interesse da indústria. No segundo caso tratava-se da estetização do ambiente de trabalho, com o objetivo de devolver ao operário a alegria e a dignidade de sua atividade. Schumacher acreditava ter resolvido o dilema de Ruskin e Morris sobre a incompatibilidade entre ética e trabalho industrial. Mas, na verdade, a principal questão para Schumacher não foi de natureza ética e sim econômica, ou seja, a produtividade do trabalho industrial. De acordo com Schumacher não eram as máquinas, nem a divisão do trabalho na indústria e muito menos o capitalismo os agentes da desvalorização do operário, mas sim a má qualidade dos ambientes de trabalho e dos produtos fabricados. Sobre o tema "qualidade no trabalho" Walter Gropius foi bastante claro:

"Do ponto de vista social não é indiferente que o operário industrial moderno trabalhe em casernas industriais feias e odiosas ou em espaços perfeitamente proporcionais. O trabalho produzirá alegria e se alcançarão melhores resultados naquelas oficinas projetadas e construídas por artistas, que ofereçam o sentido de beleza e onde a monotonia do trabalho mecânico puder ser humanizado. Assim, com o crescimento da satisfação no local de trabalho, crescerá também a produtividade". (26)

A decisão sobre a linguagem estética que deveria servir aos objetivos do Deutsche Werkbund foi motivo de constantes discussões entre os defensores da criação individual e os representantes do grupo que exigia a racionalização da linguagem estética através da

(26)
Gropius, W.
Die Entwicklung moderner Industriebaukunst
In: *Jahrbuch des Deutschen Werkbunds, 1913*
Pag. 20

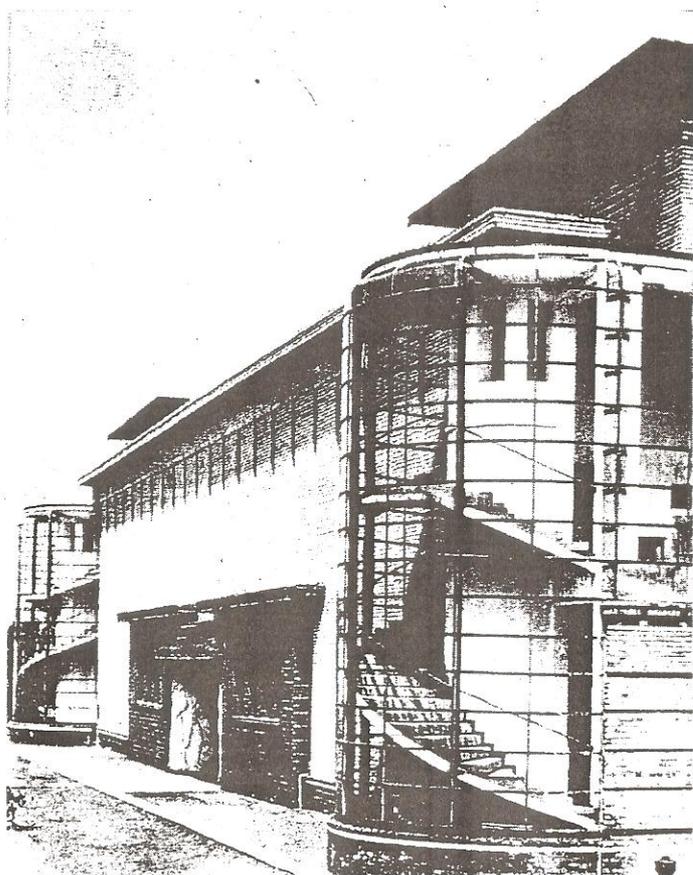
Foto 58
Fábrica Fagus em Alfeld an der Leine
W. Gropius
1910/11



(27)
Na época não se empregava a expressão
"funcionalismo", mas o que Hermann
Muthesius denominava como "objetividade"
tinha o mesmo sentido do funcionalismo. Esse
conceito surge pela primeira vez em 1923 na
publicação "Der Moderne Zweckbau" (A
Moderna Construção Objetiva) de Behnes.

objetividade, abstração e anonimato da
forma(27). As posições de Hermann Muthesius
e Henry van de Velde na reunião anual do
Deutsche Werkbund, em 1914, em Colônia,
revelaram a rivalidade existente entre essas duas
correntes:

Foto 59
Pavilhão do Werkbund na Exposição de 1914
W. Gropius



"A arquitetura e com ela todas as áreas de atuação do Werkbund exigem a padronização e somente através dela é possível recuperar o significado que a arquitetura teve em períodos culturais harmônicos". (28)

(28)

Muthesius, H.

"Fundamentos"

Citação de J. Posener

Anfaenge des Funktionalismus - von Arts and

Crafts zum Deutschen Werkbund

Frankfurt, 1964

Pag. 205

"Enquanto houver ainda um artista no Deutsche Werkbund e enquanto este tiver influência sobre seus destinos, ele protestará contra todo cânone e contra toda proposta de padronização. O artista, no mais íntimo de sua essência, é um individualista, um criador livre e espontâneo. De livre vontade ele nunca se submeterá a uma disciplina que lhe determine um padrão, que o force a um cânone. Ele desconfia intuitivamente de tudo que possa esterelizar sua ação e de todo aquele que proponha uma regra, que o impeça de levar seus pensamentos a um objetivo livre ou que queira lhe impor uma forma padronizada, a qual o artista vê apenas como uma máscara que quer fazer da incapacidade uma virtude". (29)

(29)

Van de Velde, H.

"Contra-fundamentos"

Citação de J. Posener

Op. cit. pag. 206

"Somente através da padronização, que resultará numa síntese saneadora, podemos encontrar um princípio seguro para um gosto universalmente válido". (28)

"De certo, o artista que exercita uma atividade são, reconhece que há tendências que são mais fortes que seu próprio querer e pensar, que exigem que ele reconheça o que é fundamental em sua época. Essas correntes podem ser muito variadas e ele as aceita consciente e inconscientemente como influências genéricas. Elas têm para o artista pertinências materiais e morais, mas ele as ordena e incorpora como idéias para um novo estilo. E há mais de vinte anos muitos de nós procuramos formas que correspondam à nossa época". (29)

"Enquanto uma melhoria qualitativa do gosto popular não for alcançada, não se alcançará também um efeito consistente da produção alemã no estrangeiro". (28)

"A nenhum de nós ocorreu, contudo, essa forma ou estilo tão procurado, com o qual se pretende estabelecer um padrão. Nós sabemos que muitas gerações ainda terão que trabalhar nesse assunto, que nós apenas iniciamos; isto é, a fisionomia de um novo estilo. E somente após um período de grandes esforços é que se poderá falar em padrões ou padronizações". (29)

"Partindo da convicção que para a Alemanha é uma questão de sobrevivência melhorar mais e mais a produção, o Deutsche Werkbund, como reunião de artistas, industriais e comerciantes, deve dirigir sua atenção para a promoção da exportação da arte industrial alemã". (28)

"A Alemanha, ao contrário de outros países, tem uma grande vantagem: é hábil para superar outros povos antigos e cansados; tem a habilidade da descoberta, da idéia individual. E justamente por isso seria uma castração, querer impedir esse impulso rico, variado e criativo". (29)

O ponto central da discussão entre Muthesius e van de Velde se refere à estratégia mais adequada para os interesses econômicos da indústria alemã. Muthesius defendia a idéia do "padrão", como instrumento para a racionalização da produção. Seu argumento se fundamentava na caracterização do produto alemão através de um único estilo: a forma objetiva. Sua opção pela objetividade não é uma questão de gosto, mas uma decisão contra as variações do gosto que impediam a racionalização da produção.

Ao contrário de Muthesius, van de Velde queria garantir a qualidade das mercadorias alemãs

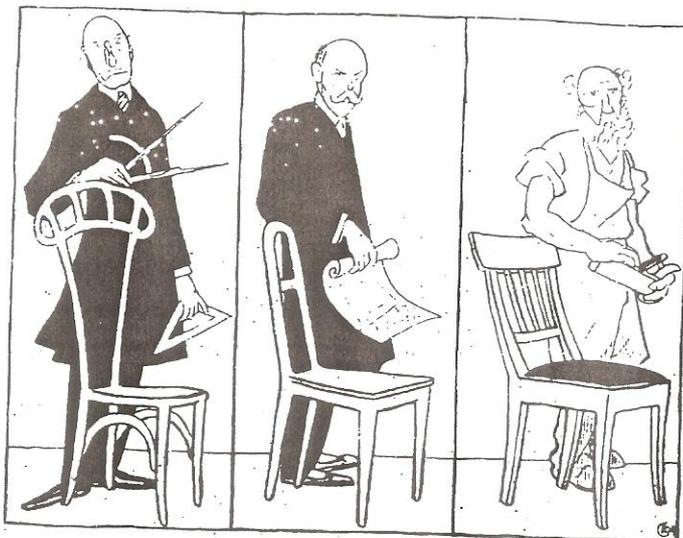


Foto 60

Caricatura de Karl Arnold

Simplicissimus, 1914

"Van de Velde criou a cadeira individual;
Muthesius a cadeira padrão e o mestre em
marcenaria Heese a cadeira para se sentar".

através da criatividade individual do artista. A tese de Muthesius, finalmente aceita pela maioria dos integrantes do Deutsche Werkbund, não é original: ela representa apenas a aplicação da estética normativa no contexto sócio-econômico da Alemanha, através da qual a idéia do belo é determinada através de outros valores. Com a nova objetividade o Deutsche Werkbund procurou eliminar a subjetividade intrínseca dos usuários no processo de percepção e avaliação estética. Para isso foram necessários diversos meios na legitimação e difusão de uma única norma estética que pudesse submeter o gosto. Nesse contexto o programa do Deutsche Werkbund objetivou, primeiro, a criação de um padrão formal, o que foi tarefa de artistas e arquitetos; segundo, a legitimação dessa linguagem por políticos e críticos de arte e, terceiro, sua aplicação na produção, em que industriais e comerciantes foram os responsáveis. Para a padronização do gosto da população foram ainda realizadas várias exposições e publicações (Form, Warenbuch). Dessa estratégia fazia parte

também a criação de novas academias de arte e o Bauhaus, fundado em 1919, é exemplo desse caso. Essas medidas deveriam conduzir à socialização da estética ou à terapia estética da sociedade - como afirmavam os críticos do Deutsche Werkbund.

Entre os movimentos estéticos que influenciaram as atividades do Bauhaus, a nova

Foto 61
Conjunto Habitacional em Dessau-Toerten
W. Gropius
1928

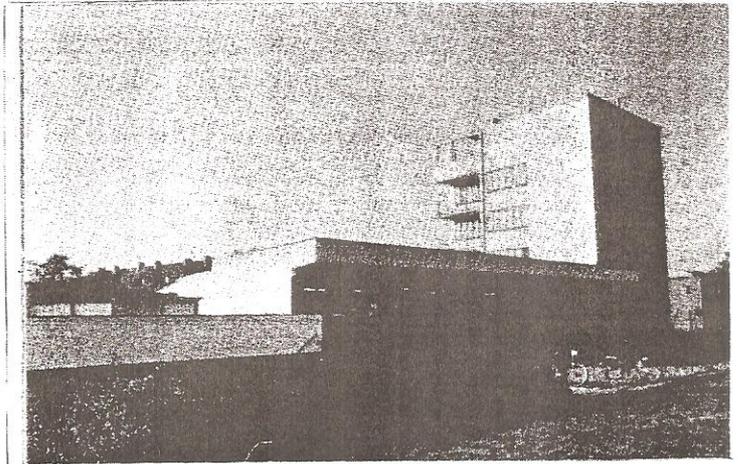
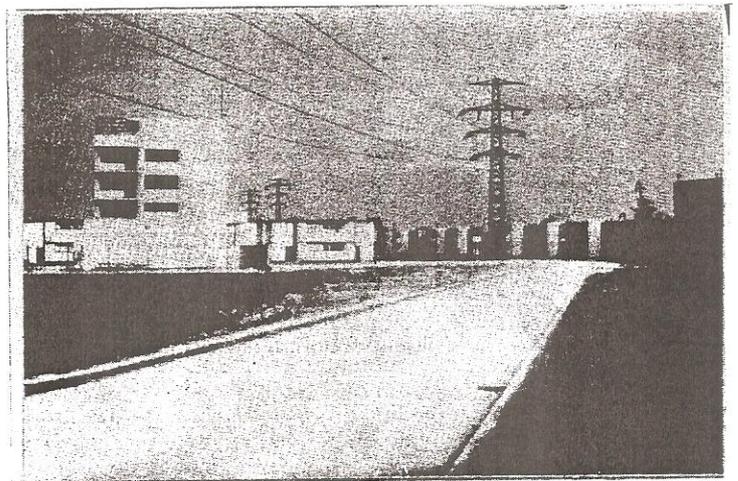


Foto 62
Conjunto Habitacional em Dessau-Toerten
W. Gropius
1928



objetividade foi o mais radical. Com a nova objetividade encerraram-se as tentativas de unir a arte à indústria. A partir de então teve início um processo através do qual a forma dos produtos industriais passou a ser fundamentada em princípios científicos, processo que teve seu

apogeu na Hochschule fuer Gestaltung (Escola Superior da Forma), em Ulm. O debate sobre a aplicação da arte na produção industrial como instrumento para a formação da cultura alemã não teve mais importância. Ao contrário, o problema da forma dos produtos passou a ser tratado no campo da técnica, ou seja, o belo foi mais uma vez identificado com o racional. Essa racionalidade teve duas faces: havia a racionalidade do processo produtivo, cujo interesse foi a concentração de capital e a racionalidade no processo de utilização para a satisfação das necessidades dos usuários. Esses dois valores - valor de uso e valor de troca - refletiam bem os interesses das duas correntes políticas mais importantes na República de Weimar: a democracia social e o comunismo. Nesse contexto, o primeiro programa do Bauhaus - a interação de todas as disciplinas artísticas para a melhoria da qualidade estética dos produtos industriais - perdeu importância. Sob a direção de Walter Gropius o Bauhaus funcionou como um laboratório para o desenvolvimento de objetos de alta qualidade estética, os quais deveriam servir como modelos para a indústria. "Seria concebível que o trabalho nas oficinas do Bauhaus levassem cada vez mais à criação de unidades típicas que pudessem servir como paradigmas para o artesanato e a indústria". (30)

A estratégia de Gropius era elevar o padrão do gosto através de produtos de alta qualidade, destinados à elite. Sob a direção de Hannes Meyer essa estratégia foi invertida: os produtos não deveriam ser desenvolvidos para o gosto de uma elite, que depois influenciaria as massas, ou seja, um movimento estético de cima para baixo. Ao contrário, os produtos deveriam ser destinados diretamente para a massa. Assim, os

(30)
Gropius, W.
Citação de H. M. Wingler
Op. cit. pag. 63

novos valores estéticos seriam legitimados pelas suas dimensões sociais e práticas:

"Como projetistas nossa atividade tem fundamento social e o círculo de nossas tarefas se refere à sociedade. A sociedade não exige, hoje, na Alemanha, milhares de escolas, jardins públicos, casas; centenas de milhares de apartamentos? Milhões de móveis populares? Nós não procuramos nenhum estilo para o Bauhaus, muito menos uma moda Bauhaus. Nenhuma forma de época, ornamental ou dividida em horizontais e verticais, derivada do neo-plasticismo. Nós não procuramos imagens geométricas ou estereométricas, estranhas e inimigas da função. Nós rejeitamos todas as formas que se prostituem em formalismos". (31)

(31)

Meyer, H.

Bauhaus und Gesellschaft

Citação de C. Schnaidt

Ueber die Erfahrung im Staedtebau mit H.

Meyer

In: *Architese*, 1974

Pag. 98



Foto 63

Caricatura de H. Meyer

"Do Bauhaus para Moscou".

(autor desconhecido)

No início dos anos 30 a instável situação política na República de Weimar e a crise financeira mundial exigiram cautela e medidas de repressão contra ações radicais foram tomadas. Hannes Meyer, marxista, foi expulso da diretoria da escola e do próprio Bauhaus e, com ele, 16 estudantes foram jubilados sob o pretexto de terem transformado o Bauhaus numa escola de comunistas. Com a expulsão de Meyer terminou a influência do "funcionalismo socialista" no Bauhaus.

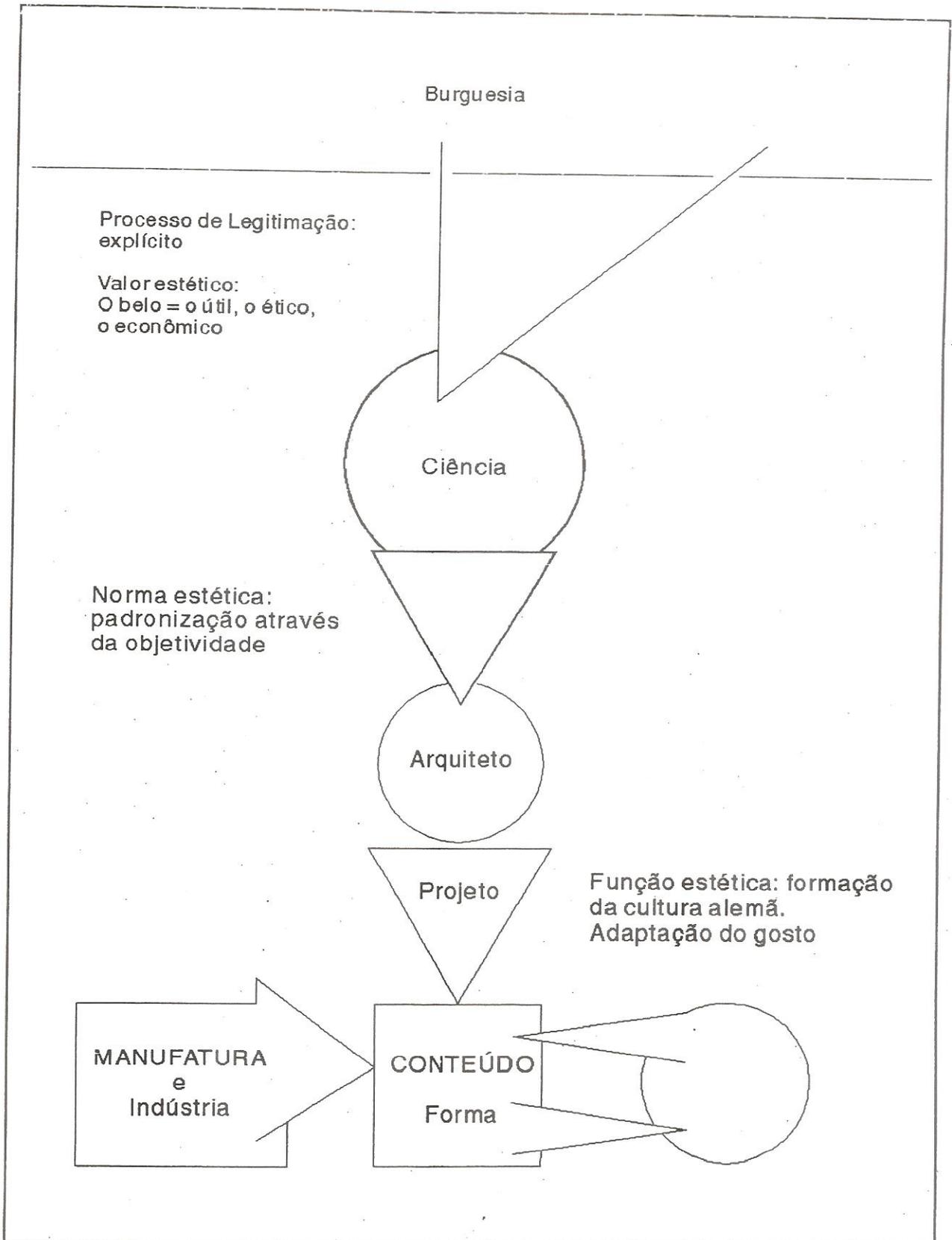


Figura 32
Nova Objetividade

O termo funcionalismo tem várias interpretações: muitas vezes um sistema ou um objeto é dito funcional sem que se saiba a que se refere essa funcionalidade, ou seja, em relação a quê ou a quem algo é funcional. Nesse sentido o funcionalismo adquire significado ideológico, pois o valor prático - o funcional - é legitimado por si próprio.

O Funcionalismo tem origem em importantes correntes da sociologia moderna, em suas teorias sobre a formação das sociedades e seus processos.

Estrutura e função são conceitos complementares, onde as funções são compreendidas como relações dinâmicas da estrutura. No método estrutural-funcional um objeto é compreendido como um conjunto de relações entre as partes e sua análise é fenomenológica: todos os fatos são observados e descritos de modo que sejam determinadas leis gerais para a definição de um modelo que caracterize o objeto. Através desse procedimento cria-se uma simulação da realidade, com a qual se pretende prever a dinâmica das relações (funções).

O método estrutural-funcional foi e ainda é utilizado como instrumento em diversas áreas das ciências humanas: na biologia (C.R. Darwin), na linguística (F. de Saussure), na sociologia (E. Durkheim), na antropologia (C. Levi-Strauss), na teoria da arte (M. Foucault), etc. Nesta lista é importante acrescentar um representante da Escola de Praga, Jan Mukarovsky, pelos seus trabalhos sobre a função dos objetos, posteriormente utilizados como fundamento em modelos de análise das funções dos produtos industriais, a partir do que se formou a teoria moderna do design

(32)

Compare:

Gross, J.

*Erweiterer Funktionalismus und Empirische
Aesthetik*

SHFBK - Braunschweig

funcionalista (32). Segundo essa teoria, no desenvolvimento de um projeto devem ser determinadas aquelas funções que o objeto deve desempenhar e, a partir delas, estabelecer uma estrutura (forma), que permita a realização das funções. Isto significa o predomínio do conteúdo sobre a forma, isto é, a dependência dos valores estéticos em relação aos demais valores (práticos, éticos, políticos, religiosos, etc.). Como se trata da determinação de valores, o funcionalismo é legitimado no campo da ideologia.

A arquitetura e o design funcionalistas têm diversos matizes, cada um de acordo com o rigor com que se determina a interação entre as funções de um objeto. As correntes funcionalistas do design e da arquitetura tiveram origem no início do século XX, como consequência da produção industrial. Seu fundamento - a dependência do valor estético - é, contudo, antigo e pode ser encontrado já na filosofia da Grécia antiga, especialmente nos tratados de Platão.

(33)

*Para uma história do Funcionalismo na
Arquitetura: Origins of Functionalist Theory*
De Zurko, E. R.
New York, 1957

De acordo com de Zurko (33) há três variantes principais na arquitetura funcionalista, que se diferenciam pelos seus valores básicos. Como analogia, estas variantes podem ser utilizadas também para o design:

1. Funcionalismo técnico, também denominado como estética da engenharia, onde a beleza de um objeto é definida pelo seu desempenho técnico. Exemplos dessa corrente, que teve origem no entusiasmo com a tecnologia moderna do início do século, são a Torre Eiffel, o dirigível Zeppelin, a locomotiva, a forma externa do transatlântico Titanic, etc. Nesses objetos monumentais a forma expressa não apenas a funcionalidade pura, mas também o

poder do homem sobre a natureza. Na arquitetura, pertence a essa corrente do funcionalismo o famoso ditado de Le Corbusier - "A casa é uma máquina de morar".

Atualmente o funcionalismo técnico adquire nova expressão com o estilo high-tech.

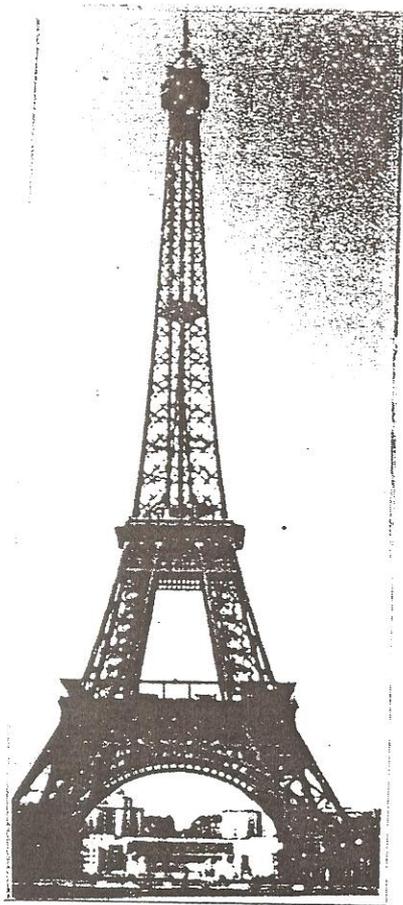


Foto 64
Torre Eiffel
G. Eiffel

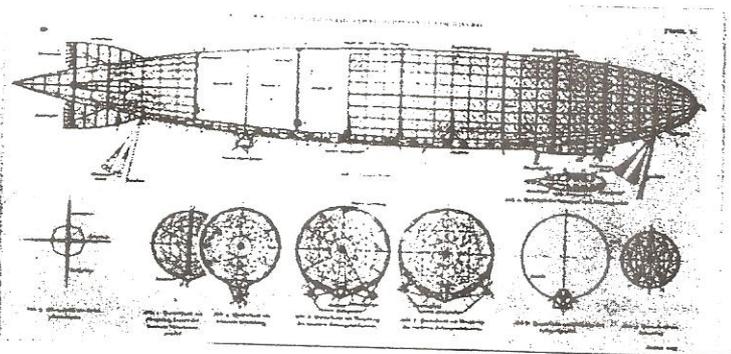
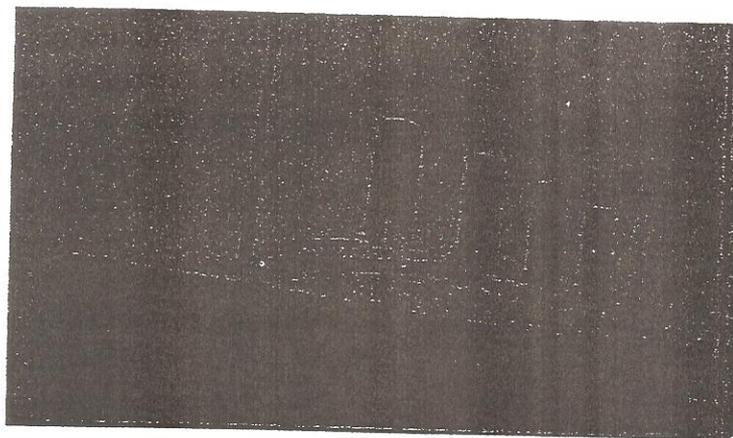


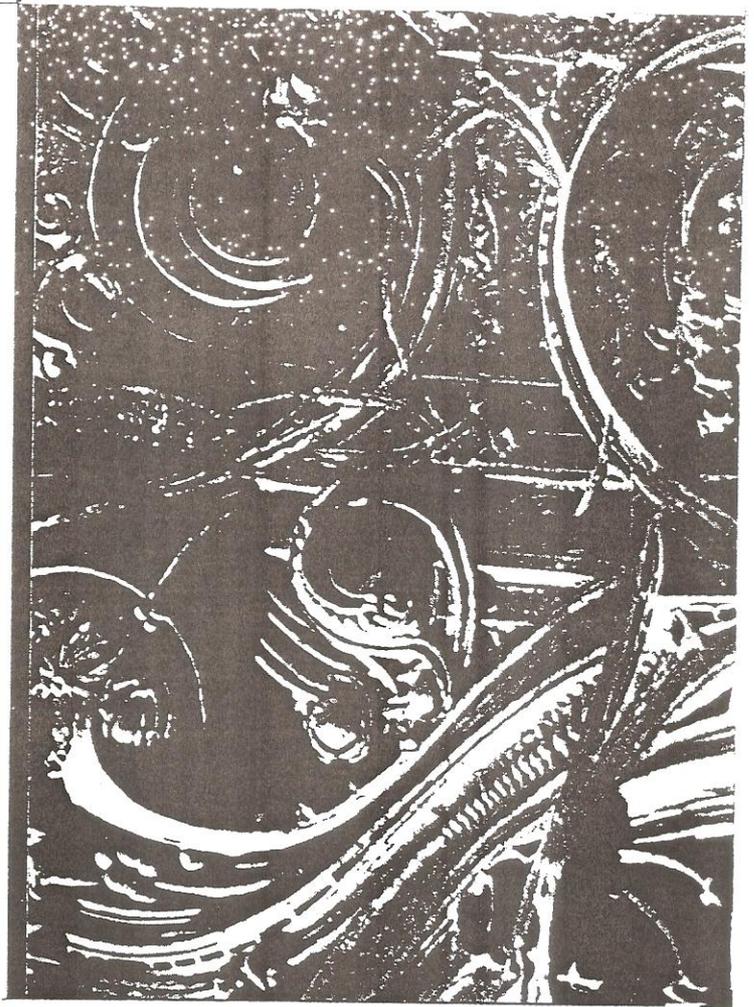
Foto 65
Estrutura de um dirigível

Foto 66
Titanic



2. Funcionalismo orgânico, inspirado na perfeição e na beleza da natureza, onde os elementos têm formas diferenciadas, cada uma de acordo com sua função específica. Essa corrente surgiu de analogias com as teorias biológicas do século XIX e de acordo com ela a forma das edificações e objetos deve expressar claramente sua função. Um teatro e uma fábrica devem diferenciar-se, pois atendem a objetivos distintos.

Foto 67
Detalhe da entrada principal da loja de
departamentos Carson Scott
L. H. Sullivan



Essa modalidade do funcionalismo teve como representantes W. Morris, L. H. Sullivan, F. L. Wright, H. Van de Velde, etc. e aparentemente é a única que admite o uso do ornamento como expressão da função. O ornamento neo-gótico desenvolvido por Sullivan para a entrada principal da loja de departamentos "Carson Scott" não é, portanto, uma contradição com seu axioma - "form follows function". No campo do design essa variante do funcionalismo foi valorizada nos anos 60 através da biônica. Designers como V. Papanek descobriram nos processos da natureza princípios para a solução de problemas formais dos produtos. Atualmente fala-se de um funcionalismo ecológico, onde a questão principal não é mais uma analogia

entre um produto industrial e um elemento da natureza, mas a analogia entre o processo: fabricação - uso - destruição de objetos e o ciclo da natureza: crescimento - desenvolvimento - decadência (34).

(34)

Compare:

Moeller, E.

Design-philosophie der 80er Jahre (Kommt mit dem Ende der Wegwerf-Ideologie ein oekologischer Funktionalismus?)

In: *form* 98 - 1982

Pag. 6 a 10

3. Na terceira variante do funcionalismo a forma dos objetos é determinada por valores religiosos, éticos ou políticos. A forma deve ser um meio para a revelação desses valores e, através deles, contribuir para a formação política, moral ou religiosa da sociedade. Esta é certamente a corrente mais antiga e comum do funcionalismo: Para Platão, por exemplo, o belo deveria ser a expressão do bem e da verdade, de tal forma que esses valores formassem uma unidade. O belo artístico, isto é, o belo independente de outros valores foi considerado por Platão como perigoso. Na sua concepção ideal de sociedade (Politeia) não haveria lugar para artistas. Na Idade Média a arquitetura serviu para a dignificação de Deus e revelação da verdade cristã, como já mencionado neste trabalho. Na estética materialista, a exemplo das "Lições sobre Literatura e Arte" de Mao Tse-tung, há três casos que devem ser considerados quando da avaliação de uma obra:

no primeiro caso os valores políticos e os valores artísticos são positivos, ou seja, a situação ideal em que a qualidade artística é eficiente na explicitação do conteúdo político. No segundo caso o valor político é positivo, mas o valor artístico é negativo. Nesse caso, cujo resultado é também negativo, se inclui a arte panfletária. Esses trabalhos são corretos politicamente, mas perdem sua eficácia uma vez que a qualidade artística é deficiente. No terceiro caso o valor político é negativo, embora o valor artístico seja positivo. O resultado é também negativo e "essa é a característica da

(35)

Compare:

Mao Tse-tung

Reden bei der Aussprache in Yenan ueber
Literatur und Kunst

e

Loi, M.

Fuer Yenan

In: *Holzschnitt im neuen China*

Berlin, 1976



Foto 68

"A história da lanterna vermelha".

D. Liauxiao Shan

Foto 69

"Boas notícias em um vilarejo".

D. Liauxiao Shan

literatura e da arte de toda classe exploradora nos períodos de decadência". (35) Na primeira metade do século XX, arquitetos como Adolf Loos, H. Meyer e outros consideravam que a tarefa da arquitetura não era a decoração, as formas grandiosas ou os ornamentos, já que a arquitetura (funcionalista) não seria uma atividade artística, mas um procedimento social.

Nas sociedades capitalistas há muitas formas de expressão dessa variante do funcionalismo, com denominações tais como "Escola de



Chicago", "Nova Objetividade", "Estilo Internacional", etc. Cada uma delas tem características próprias, mas objetivam o mesmo valor, ou seja, o capital. Nesse grupo podem ser incluídas também variações do assim chamado funcionalismo alternativo, como o "design para o Terceiro Mundo".

sobre a confiabilidade dos aspectos estéticos dos objetos. Do lado do consumidor a linguagem racionalista do funcionalismo não satisfaz suas necessidades psicológicas e sociológicas. Enfim, o design funcionalista pretende ter uma linguagem estética universal - Estilo Internacional - que ignora as características das diferentes culturas, tradições e estágios de desenvolvimento dos países. Nesse momento o funcionalismo se transforma em mero formalismo.

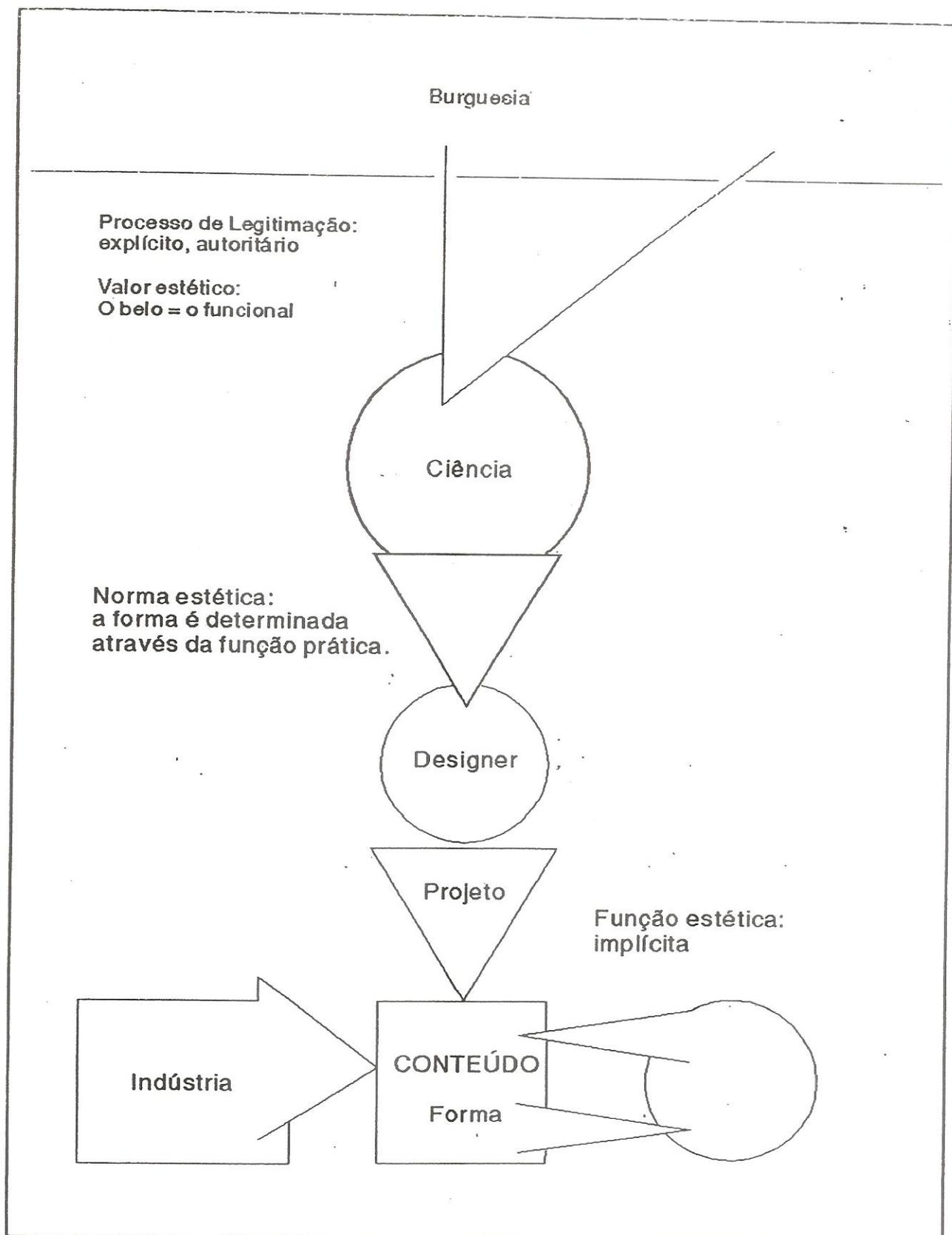
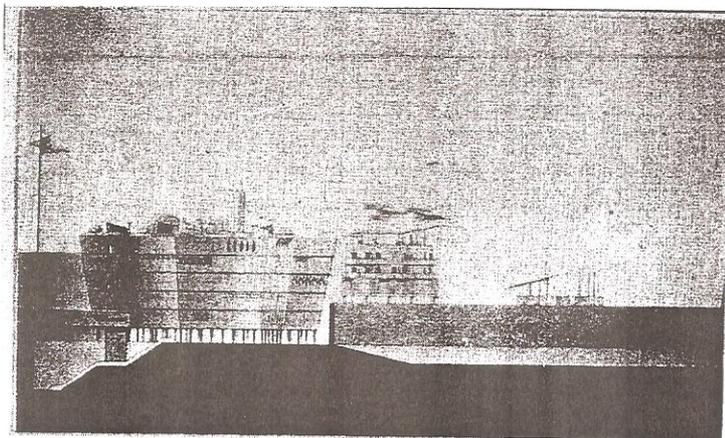


Figura 33
Funcionalismo

Com a valorização do funcionalismo na HfG - Ulm (Escola Superior da Forma de Ulm) - uma tentativa de dar prosseguimento aos princípios da Nova Objetividade - iniciaram-se também as críticas contra a estética funcionalista, com os argumentos de que ela seria fria, inexpressiva, sem vida e, ao mesmo tempo, incompatível com os interesses das sociedades de consumo. Contra os princípios da "boa forma" surgiram então movimentos inspirados no folclore, na nostalgia por estilos do passado, como o Art Nouveau e o Art Deco, o "military look", o "des-in", etc. Essas tendências foram geralmente bem toleradas pelos defensores do funcionalismo, pois como modismos passageiros não ameaçavam o mito da forma racionalista. Ao contrário, por provocarem

Foto 73
"Studi Urbani"
A. Mendini
1982



constantes mudanças nas formas dos produtos, serviam aos funcionalistas como exemplos da manipulação estética, à qual confrontavam a "perenidade" da boa forma.

Com características diferentes surgiu, no início dos anos 70, em diversos setores da cultura, mas principalmente na arquitetura e no design, uma nova tendência estética, hoje denominada como pós-modernismo, mas também como neo-modernismo, neo-historismo, etc. Essa corrente, que começou a se desenvolver nos anos 60 nos EUA, foi então difundida na Europa por grupos italianos, como o "Global Tools" (1973 - 1975), "Studio Alchimia"

(37)
Compare:
Lyotard, J. F.
Beantwortung auf die Frage: Was ist Postmoderne?
In: *Tumult N. 4*
1982
e
Habermas, J.
Modernity versus Post-Modernity
In: *New German Critique, No. 22*
1981

(1976), "Memphis" (1981 - 1988) e por periódicos de arquitetura como "Domus", "Casabella", "Modo", etc. Especial importância na difusão do Pós-Moderno nos países europeus tiveram a exposição "Forum Design", em Linz, na Áustria, e o setor de arquitetura da Bienal de Veneza, em 1980, com o sugestivo título: "A Atualidade do Passado - o fim da proibição". O fundamento ideológico da Bienal foi duramente criticado por J. Habermas e com isso a controvérsia entre o Moderno e o Pós-Moderno foi elevada do nível da prática estética para o campo político-ideológico (37).

Sobre a origem do Pós-Moderno há duas interpretações mais importantes. Na primeira delas defende-se que o Pós-Moderno deve ser compreendido como uma continuação dos movimentos europeus de vanguarda do início do século: Futurismo, Expressionismo, Construtivismo, etc. Enquanto que na Europa do pós-guerra reinava o caos, os EUA tornaram-se campo natural e fértil para o desenvolvimento de novas experiências culturais. Fenômenos como a música rock, a

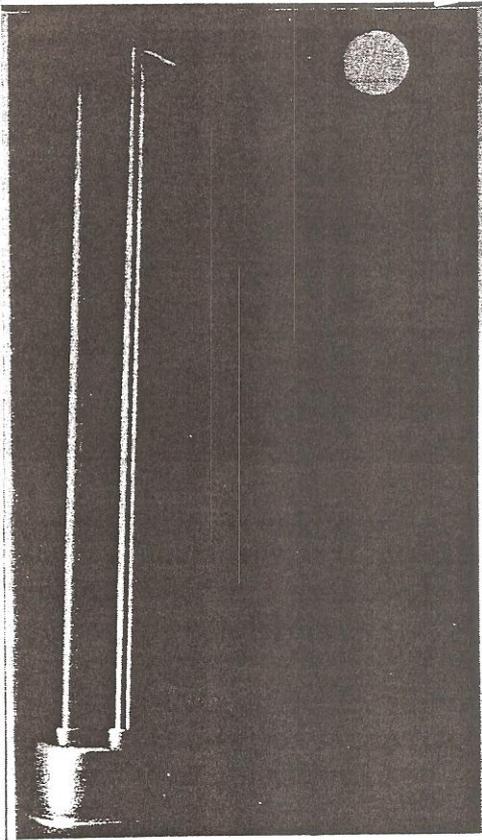


Foto 74
"Eastern"
M. Bedin
1982

Foto 75
"Sol"
E. Sotsass





Foto 76"
Dollar-Lampe"
L. Dinazzi

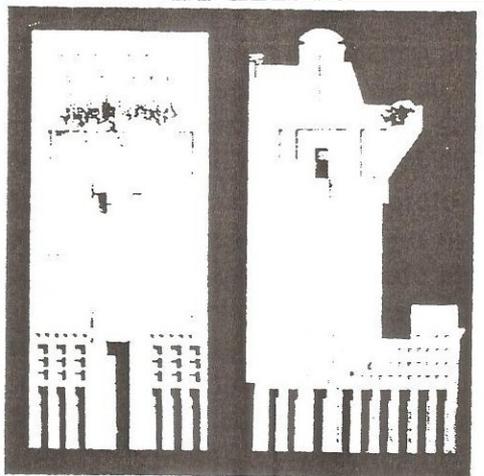
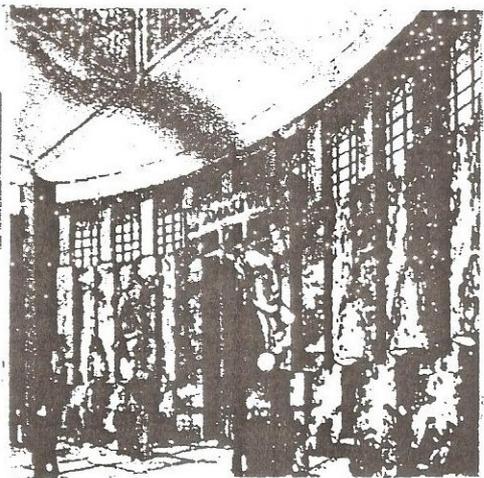
pop-art, a op-art, a arte cinética, os movimentos pacifistas, o feminismo, a superação da dicotomia entre arte e cultura de massa, a difusão de novas mídias são alguns exemplos de processos que têm em comum com a vanguarda cultural dos anos 20 o protesto contra a sociedade burguesa. Os movimentos surgidos na América entre os anos 50 e 60 seriam então uma nova fase do Moderno e de modo algum representariam uma ruptura com seus fundamentos principais. A crítica exercida por esses movimentos se dirigiram não ao Moderno como um todo, mas contra aquela parte do Moderno que se deixou domesticar pelas facilidades do capital.

De outro lado há a interpretação de que o Pós-Moderno seria a expressão de uma sociedade decepcionada com as promessas do Moderno, tanto em sua versão capitalista, como na versão comunista. O Projeto do Moderno privilegia a razão como meio principal para a construção de uma sociedade emancipada, onde as contradições econômicas e sociais seriam superadas. Esse projeto pretendeu ser geral, ou seja, válido tanto para as sociedades desenvolvidas como para aquelas ainda em desenvolvimento. A estética do Moderno se baseou na expressão dessa razão, como anúncio otimista da sociedade universal. Assim é compreensível que a estética do Moderno tenha se auto denominado como "Estilo Internacional", já que a "boa forma" não teria pátria.

As promessas do Moderno foram contudo cada vez mais questionadas pela própria história. A guerra fria dos anos 50, as previsões pessimistas do Clube de Roma, a Guerra do Vietnam, as constantes ameaças de catástrofes nucleares, a destruição do meio ambiente, a crescente diferença entre nações ricas e miseráveis são apenas alguns exemplos de fatos que ajudam a demolir a crença na razão moderna. A decepção com o Projeto do Moderno causou simultaneamente o desequilíbrio na hierarquia

3. Análise da Forma dos Produtos na História do Design

3.8 Pós-Modernismo



Fotos 77 e 78
Edifício "Humana"
M. Graves
Louisville, Kentucky
1982

de valores sociais e com isso os valores estéticos foram libertados da esfera político-ideológica. Nesse caso as transformações políticas e culturais dos anos 60 e 70 não representariam apenas uma crítica às deficiências do Moderno, mas sua rejeição integral. Como consequência dessas transformações, desenvolveu-se no campo da política uma tendência neo-conservadora que, de fato, pode ser verificada nos anos 80. No setor cultural essas transformações levaram a uma situação anárquica, onde não existe mais nenhuma escala de valores universalmente reconhecida.

Essas duas interpretações do Pós-Moderno são a causa de entusiásticas apologias e rejeições, o que deve sugerir que a contribuição do Pós-Moderno ainda não foi inteiramente assimilada para permitir uma análise imparcial. A controvérsia permite, no entanto, concluir que a estética pós-moderna contém características positivas e negativas, que, ela significa ao mesmo tempo progresso e atraso, que é conservadora e inovadora.

A linguagem estética do design pós-moderno é principalmente portadora de mensagens simbólicas. Enquanto que no funcionalismo o efeito estético é dependente da função prática - a forma segue a função - o Pós-Moderno é um meio para a super-codificação do objeto - a forma segue a fantasia. Essa mudança decorreu da liberdade estética nas sociedades pós-industriais. Quando se analisa a linguagem estética deste século, verifica-se que os valores estéticos foram dependentes dos valores políticos ou ideológicos e, ao mesmo tempo, dos interesses e limitações da tecnologia industrial. Qualquer inovação estética no campo do design só foi aceita quando atendeu essas restrições ideológicas e técnicas. O Construtivismo, por exemplo, foi rejeitado na Rússia porque não correspondia aos interesses da sociedade comunista. O Art Nouveau, ao contrário, atendeu às expectativas da sociedade

3. Análise da Forma dos Produtos na História do Design

3.8 Pós-Modernismo



Foto 82
Cadeira Wassily para Alchimia
A. Mendini
1978

linguagem estética "correta". De outro lado, as novas tecnologias permitem maior grau de liberdade no desenvolvimento da forma de um produto, de modo que praticamente não há mais limites para sua configuração. Importante neste contexto foi a passagem da tecnologia eletro-mecânica para a tecnologia eletrônica. O progresso técnico no campo do design pode ser observado, por exemplo, entre a forma de uma máquina de calcular dos anos 50 e a forma de uma calculadora de bolso dos anos 80. Na máquina de calcular dos anos 50 a forma é um envoltório do mecanismo. Seu formato, tamanho, complexidade são determinados pela função objetiva do aparelho. Numa calculadora dos anos 80, os elementos eletrônicos se tornaram tão pequenos e intercambiáveis, que a determinação da forma, como consequência imediata do funcionamento objetivo transformaria esses objetos em monótonas coleções de caixas, o que de fato ocorre. Com as novas tecnologias o relacionamento entre forma e conteúdo de um produto se alterou e, com isso, o axioma funcionalista não tem mais sentido.

A dupla libertação da estética do Pós-Moderno - como expressão de uma única orientação político-ideológica e como estética da possibilidade técnica - abriu novos caminhos para o design: de um lado, o efeito estético ganhou maior importância com a valorização do belo. Esse desenvolvimento, que lembra o pensamento de Kant, não pretende mais alcançar explicitamente nenhuma dimensão política ou ideológica, ela permanece puramente estética. De outro lado, a estética do Pós-Moderno se desenvolve como uma espécie de revolta contra os princípios que orientaram a estética do Moderno. Ironia, citação de diferentes formas do passado, contraste, banalização de valores, valorização do banal são algumas características dessa revolta. A forma ultrapassa os objetivos do produto e o transforma em signo. Alessandro Mendini, por exemplo, brinca com o conceito de "boa forma"

e com a valorização do banal, quando pinta um móvel vulgar com motivos de Kandinsky ou quando redesenha uma poltrona funcionalista de Mies van der Rohe, adicionando à forma ornamentos curvilíneos. Esses produtos, que são manufaturados em pequenas séries, não podem mais ser entendidos como objetos de uso, mas como peças de coleção, como as que se encontram em galerias ou museus. Apesar disso, são experimentos importantes, pois estimulam a reflexão sobre os princípios que orientam o design tradicional.

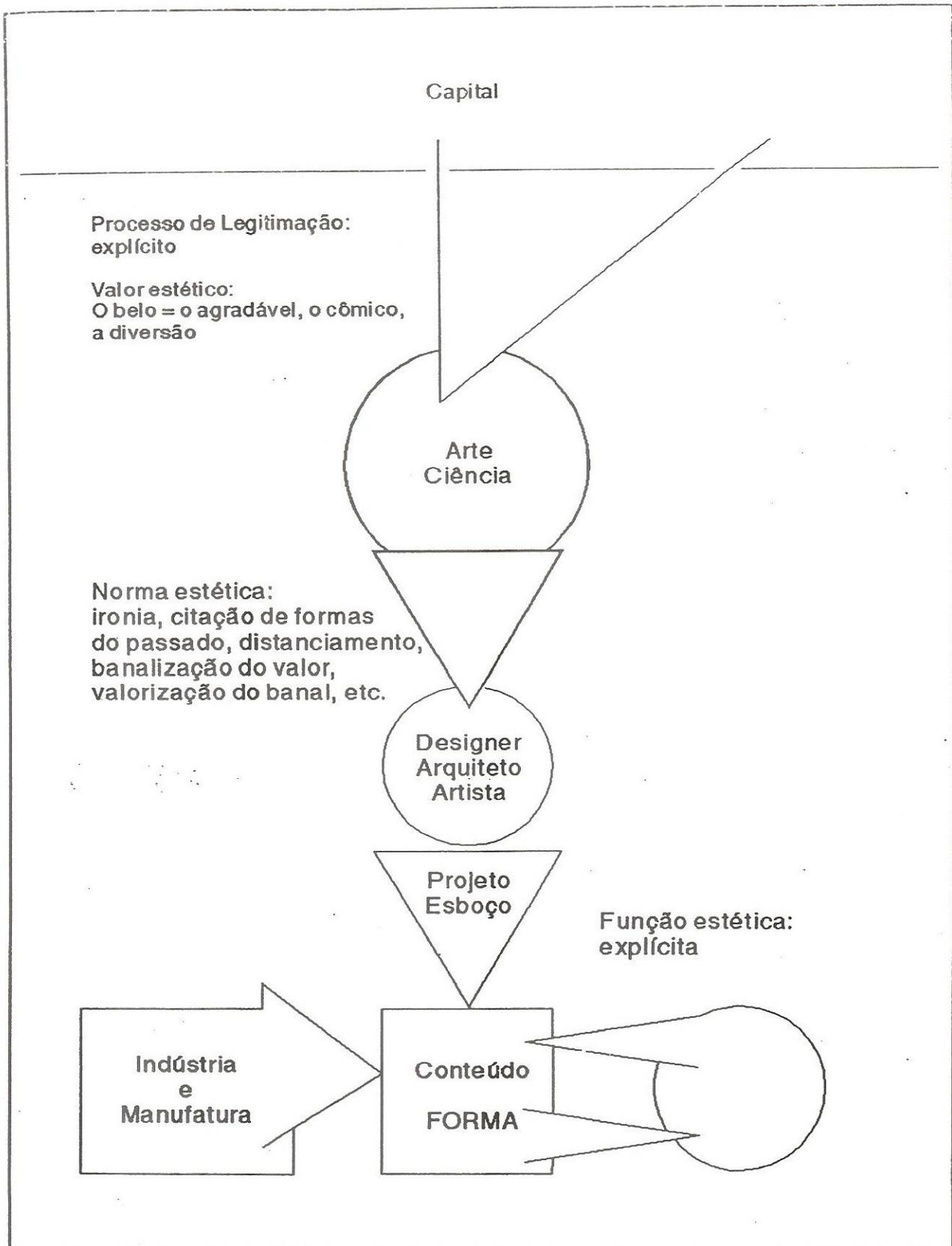


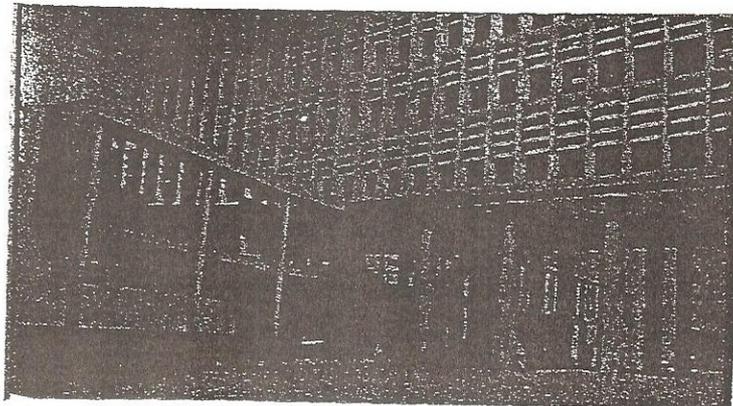
Figura 34
Pós-modernismo

A história do design brasileiro ainda é um tema a procura de autor: notícias espalhadas em jornais diversos, fotos, catálogos de exposições e a memória de alguns profissionais são fragmentos de um complexo mosaico inacabado.

Este capítulo não pretende ser a reconstituição dessa história, mas sim analisar algumas circunstâncias que influenciaram a linguagem estética do design no país.

O processo de industrialização no Brasil teve início entre as décadas de 30 e 50 deste século com a entrada maciça de capital estrangeiro e instalação de filiais de empresas européias e norte-americanas nos principais centros urbanos do país. A modernização da economia refletiu-se rapidamente no plano cultural, pois o incremento das relações comerciais com outros países permitiu também à burguesia nativa contatos mais intensos com os movimentos artístico-culturais das nações européias. Em 1930 Gregori Warschavchik construiu, em São Paulo, a Casa Modernista. Em 1937, Le Corbusier, a convite do governo, coordenou um grupo de arquitetos brasileiros (Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Afonso Reidy e outros) no desenvolvimento do projeto para o Palácio da Cultura no Rio de Janeiro e, entre muitos outros exemplos, a construção de Brasília foi o símbolo mais explícito da modernização do país.

Foto 83
Ministério da Cultura
Rio de Janeiro, 1937
(detalhe)



"Meu governo está convencido de que a construção da capital se integra perfeitamente a um plano conjunto. Nosso objetivo é estar ao lado do Brasil em sua luta contra o subdesenvolvimento, criar fundamentos industriais, promover o crescimento harmônico, criar relações, providenciar o progresso técnico, em resumo, fazer tudo para transformá-lo num país rico e grande e garantir sua independência econômica... O futuro se anuncia sob o signo da arte, signo sob o qual nasceu Brasília. Certamente há pessoas que não estavam de acordo com o que hoje se vê aqui. Contudo, se Brasília foi uma temeridade, então que se diga: viva a temeridade!" (38)

(38)

Do discurso do Presidente Juscelino Kubitschek na inauguração de Brasília em 17 de setembro de 1959.

In: form No. 9, 1960

Pag. 7

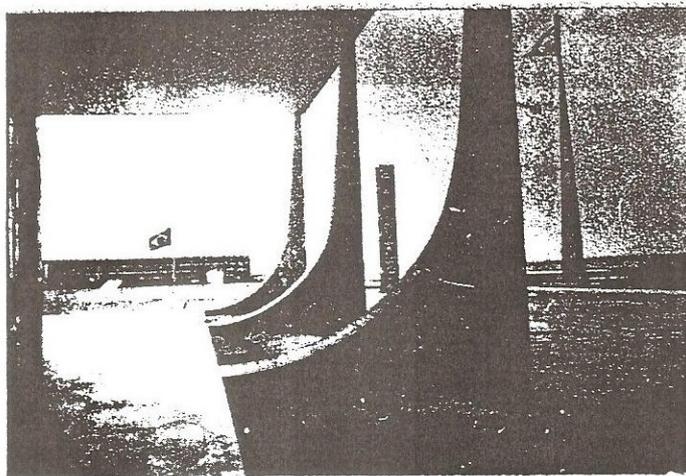


Foto 84

Palácio do Planalto

O. Niemeyer

Brasília, 1959

Nesse contexto de modernização e entusiasmo que vigorou durante os anos 50 surgiram novas concepções estéticas nos meios intelectuais das grandes cidades, pois até esta época ainda vigoravam os princípios difundidos pela Semana de Arte Moderna de 1922 e pelos trabalhos de artistas como Di Cavalcanti, Portinari, Cícero Dias, Guinard, etc.; enquanto que a crítica ainda se ocupava da controvérsia entre o futurismo, contrabandeado da Itália por Graça Aranha, e a Academia.

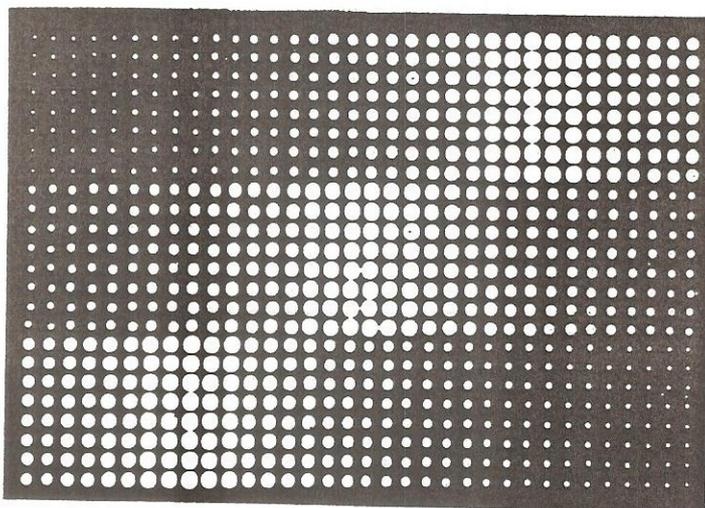
O processo de renovação estética se fundamentou em dois conceitos básicos: o

(39)

"Concretismo" é a expressão na língua portuguesa para o movimento artístico dos anos 50 e 60, cujos princípios estão diretamente associados ao Construtivismo europeu. Max Beise denominou esse movimento como "pintura concreta".

neo-positivismo político-econômico do governo e o "concretismo" (39), uma proposta estética de racionalização e socialização da arte. Este movimento, do qual fizeram parte Lygia Clark, Ligia Pape, Aluísio Carvão, Hélio Oiticica (pintura e escultura), Décio Pignatari, Haroldo e Augusto de Campos (poesia), Lucio Costa e Afonso Reidy (arquitetura) e ainda outros representantes, foi a grande atração da 5a. Bienal Internacional de São Paulo.

Foto 85
"Composição"
A. Mavignier
1962



O Concretismo foi um movimento de intelectuais e artistas que tinham contato freqüente com os acontecimentos políticos, científicos, culturais e artísticos da Europa, em particular com o Construtivismo e o Neo-Plasticismo, que parecem ter fornecido a célula geradora do movimento brasileiro. O programa do Concretismo defendia o desenvolvimento de uma linguagem geométrica que promovesse a união entre arte e produção industrial. Com esse princípio os participantes do movimento lutavam contra outras tendências artísticas européias (surrealismo, dada, expressionismo) e contra a "arte mural" latino-americana, que seguia o realismo socialista. Ironicamente, os artistas concretistas procuravam se libertar do domínio da arte

3. Análise da Forma dos Produtos na História do Design

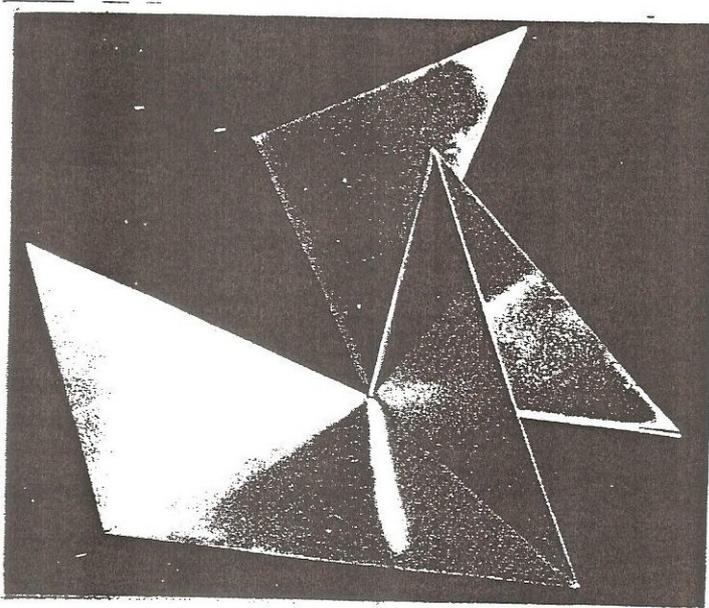
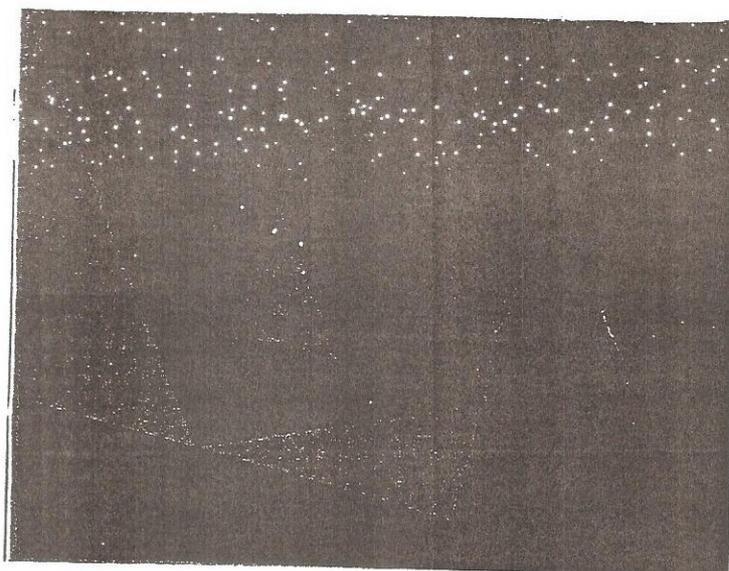
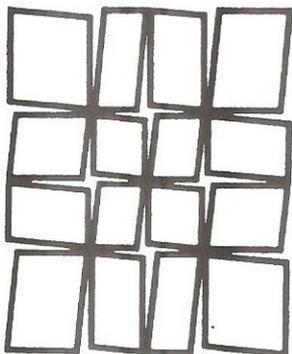
3.9 Design no Brasil

européia, aceitando uma teoria estética
pretensamente universal.

Foto 86
"Claro/Escuro"
A. Carvão
1959

Foto 87
"Bicho"
L. Clark
1960

Foto 88
"Metaesquema"
H. Oiticica
1958



O Concretismo sofreu muitas influências de artistas e intelectuais estrangeiros, entre eles, Max Bill e Max Bense. O reconhecimento pela obra de Bill foi explicitado na primeira Bienal Internacional de São Paulo, onde sua escultura, "Unidade Tripartida", recebeu o primeiro prêmio. Bense fez várias viagens ao Brasil e

divulgou nossa literatura e poesia na Alemanha através de diversas exposições e conferências.

Foto 89
Unidade Tripartida
M. Bill



No final dos anos 50 o Concretismo se dividiu em duas tendências: em São Paulo o movimento permaneceu fiel à ortodoxia da estética racionalista, enquanto que no Rio de Janeiro dissidentes do movimento criaram o "Neo-Construtivismo", retornando aos princípios do humanismo francês. Apesar de sua breve existência, o concretismo serviu como meio para a difusão de uma nova tendência - a estética industrial -, já conhecida na Europa como "design", e que no Brasil era praticada por poucos artistas e arquitetos, como José Zanini, Lina Bardi e Joaquim Tenreiro.

Finalmente, em 1950, os fundamentos da estética racionalista foram aplicados pela primeira vez no curso experimental dirigido por Lina Bardi, no Instituto de Arte Contemporânea

(40)

Nagel, K. D. e Bomfim, G. A.
Design Ausbildung in Brasilien
Rio de Janeiro, 1978

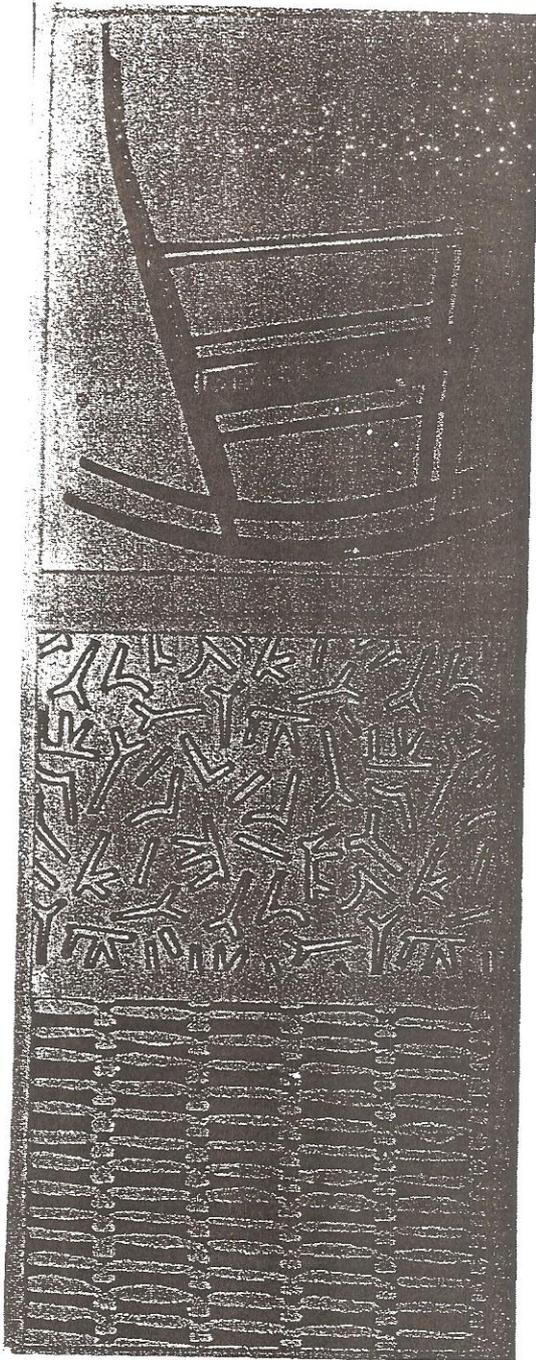


Foto 90
Cadeira
J. Tenreiro

Foto 91
Amostra de tecido desenvolvido de acordo com
desenhos tradicionais de indígenas brasileiros.
K. Hartoch e R. Sambonet

do MAM de São Paulo. O curso durou apenas dois anos, mas entre seus objetivos pode-se notar a influência da estética racionalista:

"formar jovens que se sintam ligados à arte industrial e que sejam aptos para desenhar objetos, nos quais a racionalidade da forma e o gosto correspondam ao progresso e a mentalidade atual;

"tornar consciente a função social do design e negar a cópia de estilos passados e a decoração diletante;

"afirmar a função social que todo designer deve ter na sua relação cotidiana com a arte aplicada".(40)

A difusão da estética racionalista no meio intelectual e a convicção dos políticos quanto ao desenvolvimento industrial do Brasil estabeleceram as condições necessárias para a criação de um curso regular de design no país. Em 1956, Max Bill foi convidado a realizar uma série de conferências no MAM do Rio de Janeiro, na época ainda em construção, e através de contatos com políticos e arquitetos propôs a instalação de uma "Escola Superior da Forma" no museu. A construção do anexo destinado à escola terminou meses depois, após T. Maldonado ter enviado planos detalhados para o programa de ensino e para as instalações físicas necessárias. Contudo, a iniciativa teve que ser momentaneamente abandonada por dificuldades financeiras e desentendimentos entre a direção do MAM e o Governo do Estado. Somente em 1962 seria criada, próxima aos arcos da Lapa, a ESDI (Escola Superior de Desenho Industrial).

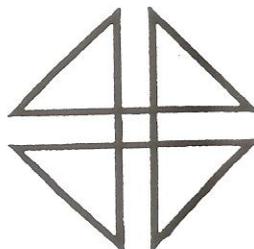
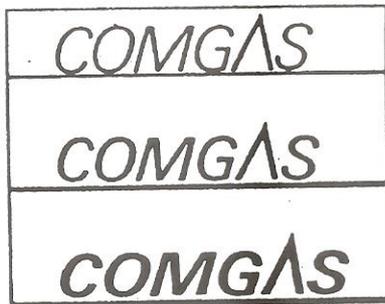
Sobre a fundação da ESDI nos reporta, 15 anos depois, um de seus docentes: "o mais importante problema da ESDI - apesar de sua inegável contribuição ao desenvolvimento do design no Brasil - é o fato, de que ela não foi pensada como uma resposta às necessidades da

indústria brasileira. A ESDI surgiu de um grupo de pessoas que naquela época tinha o poder de criá-la. Nos primeiros anos a ESDI permaneceu fechada em si mesma, isolada dos problemas importantes da indústria brasileira. Foram ensinadas teorias e teses de origem européia, mas ninguém se perguntou sobre sua função para a sociedade brasileira." (41)

(41)
Ventura, Z.
É Preciso Auto-Crítica
In: *Produto e Linguagem/Conceitos No. 1*
Setembro de 1977

Sobre esses problemas refletiu-se posteriormente, em 1968: a HfG - Ulm (Escola Superior da Forma de Ulm) havia sido fechada e com isso perdeu-se o modelo a ser seguido. A ESDI, por sua vez, ainda não havia sido reconhecida oficialmente pelas autoridades de ensino e, sobretudo, se tornava claro que a filosofia do design alemão não tinha funcionado no Brasil e não iria funcionar no futuro.

Foto 92
Marcas e Logotipos:
(Metal Leve - A. Wollner, 1963; Comgas - A. Magalhães, 1971; Cia. Siderúrgica Nacional - R. Verschleisser, 1970; 4o. Centenário da Cidade do Rio de Janeiro - A. Magalhães, 1964; CEG - R. Verschleisser, L. Visconti e E. de Holanda, 1970).



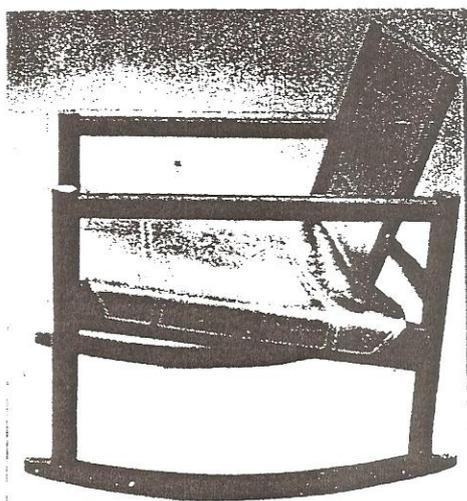
No mesmo ano teve lugar no Rio de Janeiro a primeira "Bienal Internacional de Desenho Industrial". Ao lado de produtos projetados nos EUA, Canadá e Inglaterra foram apresentados também alguns exemplos do design brasileiro.



Foto 93
Máquina para Café
L. Visconti

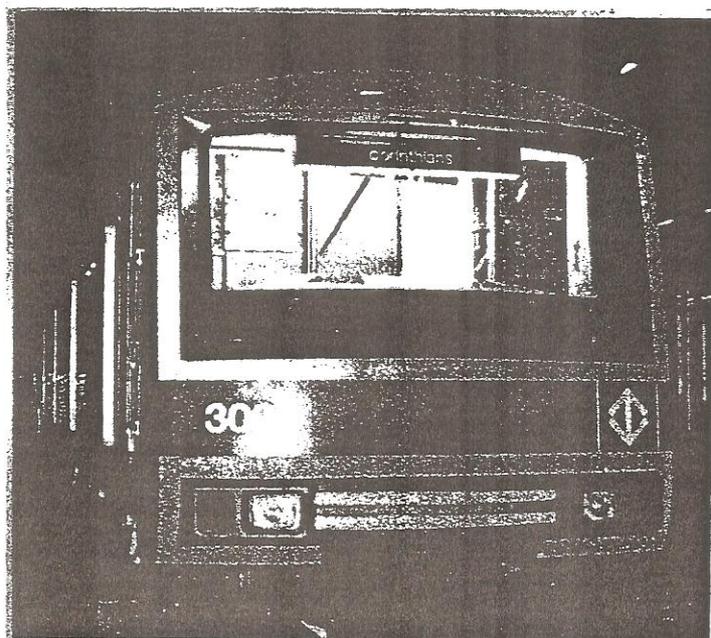
Foto 94
Carro para o Metropolitano de São Paulo
GAPP
1982

Foto 95
Cadeira "Alagoas"
M. Arnoult
1975



A realidade de nosso design, contudo, podia ser apreciada no espaço destinado aos estudantes da ESDI: sobre uma enorme mesa de jantar, decorada como para um banquete, foram reunidos centenas de produtos do cotidiano brasileiro produzidos por firmas estrangeiras instaladas no país. Com essa instalação os estudantes queriam denunciar que havia uma escola de design no Brasil e até mesmo alguns designers, mas nenhum design. A ESDI pretendia atender à demanda da grande indústria a partir dos princípios do funcionalismo, mas essas indústrias importavam seus projetos das matrizes, no exterior. A pequena e a média indústria, que ignoravam a existência do design, continuou a produzir de acordo com o gosto "kitsch" da população, segundo alguns defensores da escola.

No início dos anos 70, o "milagre econômico brasileiro" trouxe novas perspectivas para o design, principalmente no setor da programação visual. O poder de compra de parte da população, fortalecido com as altas taxas de crescimento no país, e a necessidade de aperfeiçoar a aparência das embalagens de produtos de exportação criaram um novo mito do design.



O governo privilegiou a pesquisa e o ensino das áreas tecnológicas e essa política acabou provocando um "boom" de cursos de design: entre 1971 e 1975 foram criados 13 novos cursos de graduação em desenho industrial, a grande maioria, entretanto, apenas adaptações de última hora de antigos cursos de belas artes.

A partir dos anos 70, com o início da prática efetiva do design, definiram-se então duas correntes estéticas importantes. A primeira delas, uma adaptação do funcionalismo europeu, dirigiu-se para a "humanização da técnica" e formação do bom gosto da população. A segunda tendência surgiu a partir da decepção com o design, enquanto meio para a superação dos problemas sociais e econômicos de uma sociedade sob regime de ditadura militar.

Foto 96
Aparelho de Som CS - 34 Gradiente
M. Pimentel e M. F. Amato
1984

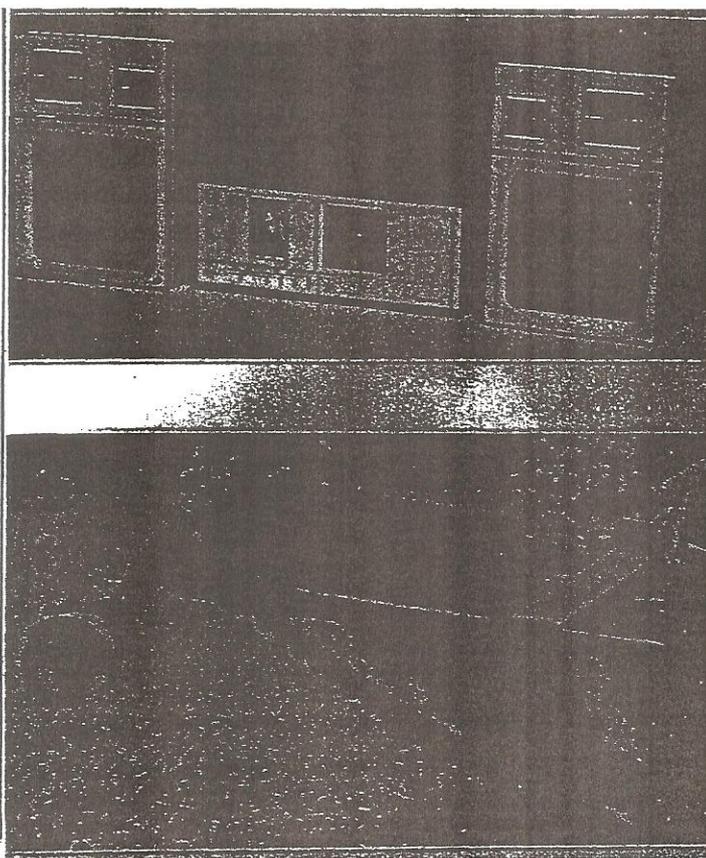


Foto 97
Equipamento Agrícola
INT-DI, Rio de Janeiro.

Muitos designers e estudantes recusaram-se a desenvolver projetos para a indústria, pois isto significaria colaboração com a política vigente. Somente com a introdução no Brasil dos princípios da "tecnologia alternativa" os representantes dessa corrente encontraram um caminho para a praxis, identificando-se com trabalhos realizados por V. Papanek, experiências desenvolvidas no Chile sob o governo de S. Allende e tudo o que se referia à expressão "Design para o Terceiro Mundo".

Foto 98
Máquina Semeadeira
F. C. Magalhães

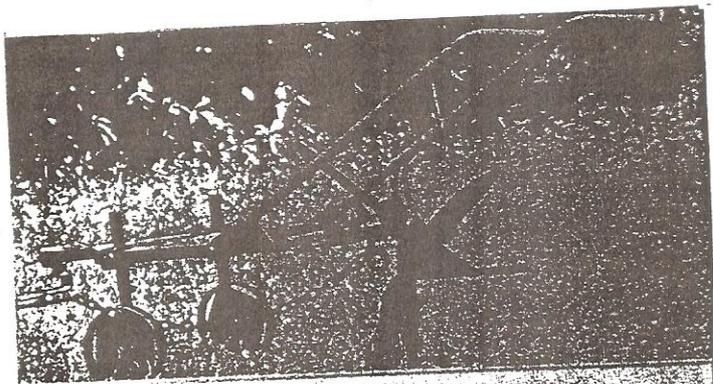


Foto 99
Camisa com estamparia inspirada em grafismos
dos índios Kaiapó
P. Perruchi e M. H. Gomes
1985



Os representantes das duas correntes permaneceram em constante controvérsia sobre o problema da estética no design, controvérsia que, no entanto, se restringia a condenações mútuas. O primeiro grupo foi acusado de praticar uma estética elitista, uma vez que seus produtos eram destinados a uma camada restrita

da população. A proposta de adaptar a estética funcionalista da HfG - Ulm à realidade brasileira há muito havia se transformado em mero formalismo, já que a prática estética desses profissionais não respeitava as tradições culturais do país. Em resumo, ela seria um instrumento de convivência política para a estetização da ideologia da classe dominante. Por outro lado, condenava-se o segundo grupo, pois ele pretendia politizar a estética, se é que realmente se preocupava com questões desta natureza.

Apesar das diferenças ideológicas, os dois grupos mantiveram-se distantes das manifestações culturais brasileiras, praticando mero exercício retórico sobre a prática estética, pois nesta observa-se a absorção indiscriminada de toda novidade lançada nos países centrais, situação que permanece inalterada na atualidade.