

KUH2502  
SEMINÁRIO 6

GILLO DORFLES

# o design industrial e a sua estética

2.ª edição

pg. 17 ~ 25

p. 17-35  
p. 43-48  
p. 49-62  
p. 31-35

## COLEÇÃO DIMENSÕES

1. A ARTE COMO OFÍCIO — Bruno Munari
2. O DESIGN INDUSTRIAL E A SUA ESTÉTICA — Gillo Dorfles

EDITORIAL PRESENÇA  
PORTUGAL

LIVRARIA MARTINS FONTES  
BRASIL

20

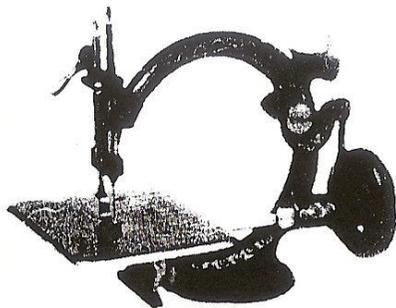
## O CONCEITO DE «STANDARD»

O conceito de «standard» (ou de «norma ou protótipo») surge, pois, com o advento da máquina como instrumento capaz de multiplicar até ao infinito um modelo determinado. Em virtude deste fenómeno, o objecto produzido industrialmente deve ser concebido como acabado no próprio acto da sua produção, não devendo submeter-se a ulteriores manipulações que melhorem ou modifiquem o seu aspecto. É evidente que ainda existem no comércio certos objectos «híbridos» que quase toda a gente inclui na categoria do *design* industrial, mesmo quando a sua produção é de tipo misto. Entre eles, recordemos muitos móveis modernos só em parte produzidos de acordo com um rigoroso princípio de seriação e em cujo acabamento intervêm o polimento, o envernizamento e outros processos realizados «à mão». De imediato, esses móveis só com certas reservas poderão ser incluídos na nossa exposição, além de que a sua existência é actualmente precária e está provavelmente destinada a acabar, na medida em que for aumentando o volume da produção industrial.

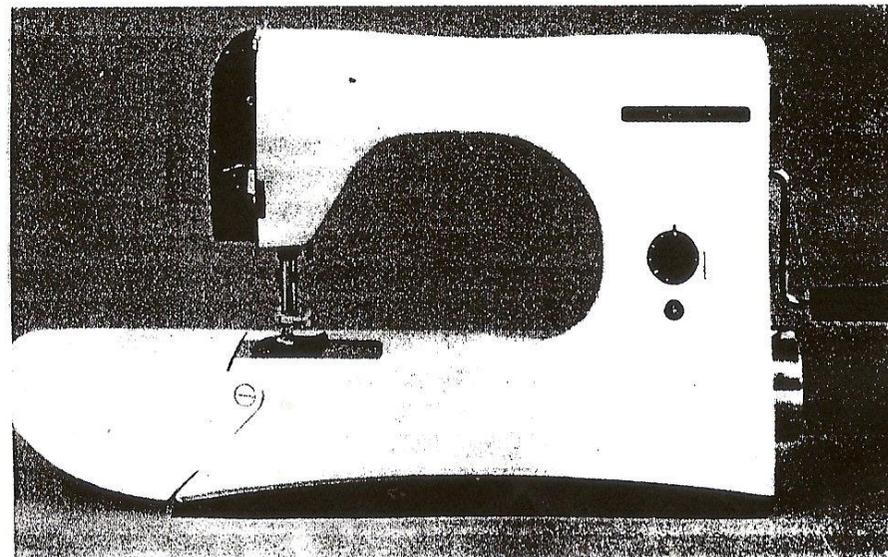
Outra categoria de produtos que, na nossa opinião, não cabe no sector do *design* industrial é a dos tecidos estampados à máquina, ou seja, a dos tecidos cuja «decoração» é feita por processos inteira-

mente industriais e sem que o artista intervenha numa ulterior fase de manufactura. A razão por que consideramos que esses produtos devem ser excluídos é muito simples: neste caso trata-se, não já de formas tridimensionais criadas industrialmente com base num projecto prévio da sua estrutura, mas meramente de motivos decorativos impressos sobre uma superfície bidimensional (tal como se faz nas gravuras ou em qualquer «reprodução» mecânica de motivos figurativos, de uma pintura, de um desenho, de uma gravação em relevo, etc.), pelo que o valor desses produtos não poderá em absoluto ser considerado quer sob um ponto de vista utilitário quer estético, como pertencente ao campo do *design* industrial propriamente dito. Não obstante, foi minha intenção referir esses produtos por ser muito frequente vê-los incluídos em tratados do género deste, e até premiados em concursos reservados ao *design* industrial.

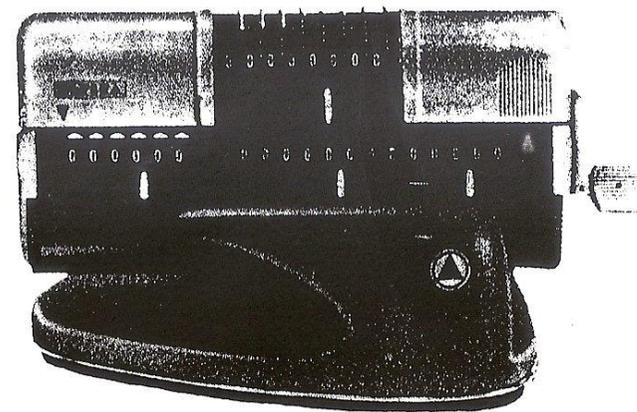
Totalmente diferente é o caso da embalagem (*packaging*). Este sector — ainda que de carácter misto, uma vez que se liga ao das artes gráficas e ao da publicidade — também entra, por outro lado, no âmbito do *design* industrial propriamente dito. Com efeito, a embalagem de um produto pode por vezes constituir um dos mais interessantes exemplos de pesquisa de uma forma tridimensional capaz de conter convenientemente um determinado objecto, dando-lhe um invólucro ao mesmo tempo funcional e estético. E, frequentemente, tem também de resolver outro dos factores decisivos da venda: o da auto-publicidade do produto, consequência do seu aspecto externo.



2. Máquina de costura Wilcox e Gibbs, 1860 (Smithsonian Institute, Washington). Baseada no princípio do gancho rotativo. Diferentemente de outros mecanismos domésticos, a máquina de costura adoptou logo desde as suas primeiras fases uma forma directamente derivada da sua função, e não decorrente da de objectos preexistentes.



3. Máquina de costura «Mirella». Des. Marcello Nizzoli. Prod. Necchi, Pavia, 1957. Constitui um dos melhores exemplos da «linha italiana», que se contrapôs eficazmente aos outros produtores europeus e norte-americanos pela sua originalidade e harmonia, em especial durante os anos de 1950-1958.



4. Calculadora «Alpina». Prod. e des. Alpina-Werk, Kaufbeuren, 1960.

DISTINÇÃO ENTRE ARTESANATO E *DESIGN* INDUSTRIAL

Uma das primeiras distinções sobre que é necessário insistir prende-se à actual situação do artesanato e do *design* industrial.

Se bem que, sem sombra de dúvida, o primeiro possa ser considerado como o autêntico progenitor de muitas obras actualmente pertencentes ao segundo, isso não impede que entre ambos os sectores produtivos exista hoje uma nítida diferença, uma notável oposição, a respeito da qual convém desfazer qualquer equívoco. Tempos houve em que pertencia ao artesanato toda a vasta gama de produções parcialmente exequíveis em série e que eram reputadas como de valor estético inferior ao das «artes puras». Contrapunha-se, assim, à «grande escultura e pintura» a obra mais modesta do artesão (que frequentemente se identificava, por outro lado, com o artista): as taças, as ânforas, as vasilhas de cerâmica ou de vidro, as estatuetas de madeira de carácter folclórico, os bordados, as rendas, os tapetes e, em geral, os tecidos decorados e pintados e toda a série das chamadas «artes aplicadas», como o mosaico, o trabalho do alabastro, o cinzelamento e outras. Na realidade, com o advento da era industrial, esses sectores tinham decaído muito, e isso podia servir de justificação para o facto de se tender a considerar essas formas artísticas como «membres» em comparação

com a pintura, a arquitectura e a escultura. Esse equívoco devia-se antes do mais ao facto de não se ter compreendido que a menor eficácia dessas obras se devia *não* a serem «aplicadas» ou «decorativas» (conceitos que hoje devem ser abandonados por completo), mas antes a que se tratava a maioria das vezes de más imitações do passado, em vez de novas formulações conformes com o espírito da época. As lutas que Ruskin e Morris travaram andaram precisamente à volta deste ponto, que era necessário devolver à actividade artesanal a sua própria autonomia estética, embora sustentando que isso levaria a uma desconfiança relativamente à arte industrializada. Hoje, porém, a situação clarificou-se: as antigas formas de artesanato local, frequentemente folclórico, continuam a vegetar apenas como ecós de experiências já em desuso e destinadas dentro em breve a desaparecer definitivamente; ao passo que as formas de artesanato «moderno», aquelas que assimilaram as lições das artes maiores dos nossos tempos, acabaram por se libertar por completo da imitação dos módulos procedentes do passado. E é lógico que assim seja, se se pensar que em todas as épocas e civilizações os produtos artesanais tiveram, em cada período específico, características formais e estéticas precisas (basta comparar hoje uma ânfora minóica antiga com outras dos sucessivos períodos micénicos, ou uma ânfora olmeca com outra azteca ou maya).

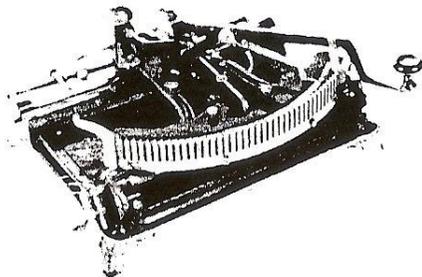
Porém, se afirmámos a possibilidade de existência de um artesanato moderno que vive e evolui segundo as suas directrizes autónomas e originais, chegados a este ponto não devemos deixar de acentuar que é necessário distinguir claramente entre esta produção artesanal e a que se integra no âmbito do *design* industrial. Em que consistirá, pois, a diferença entre uns produtos e outros? Acima de tudo, no princípio que essencialmente informa ambas as produções: a obra artesanal, pela sua própria natureza, é uma obra que pode aparecer como «feita à mão», mesmo nos casos de intervenção parcial de uma máquina. Como se sabe, desde a Antiguidade que algumas obras artesanais (cerâmica) eram feitas com a ajuda de um mecanismo (a roda ou torno do oleiro, a verruma dos marmorários) mas, mesmo nestes casos, era sempre necessário o «toque» final do artista-artesão, que intervinha para o acabamento

da obra. É isso que ainda hoje acontece na cerâmica, na vidraria, no cinzelamento de metais e na gravação. Por outras palavras, a obra de artesanato, mesmo quando está submetida a uma repetição, nunca atinge em todas as suas cópias a absoluta identidade. Há sempre um *quid* diferencial — e *não pode* deixar de existir — que distingue cada objecto dos demais. E é precisamente nesta diferença, por pequena que seja, nesta mínima imperfeição formal, que reside esse não sei quê de fascinante e a própria essência dessa forma artística. Pelo contrário, no caso do objecto produzido industrialmente, essa eventualidade nunca se verifica, *nem deve* verificar-se; sempre que determinado objecto apresenta «imperfeições», por razões que aqui não vêm ao caso e que escapam à vontade do projectista, essas imperfeições deverão ser consideradas como erros de fabricação e não como complacências para com um «embelezamento da matéria». Efectivamente, é lícito afirmar que o objecto industrial já existe no próprio momento em que foi projectado, desde o momento em que é ultimado o desenho executivo que dará lugar à realização do modelo-protótipo a partir do qual se iniciará a série perfeitamente igual e idêntica de todas as peças que se seguirão à primeira. A obra do artista, na peça de artesanato, explica-se «no final» da execução, ao passo que na peça industrial se explica «no início».

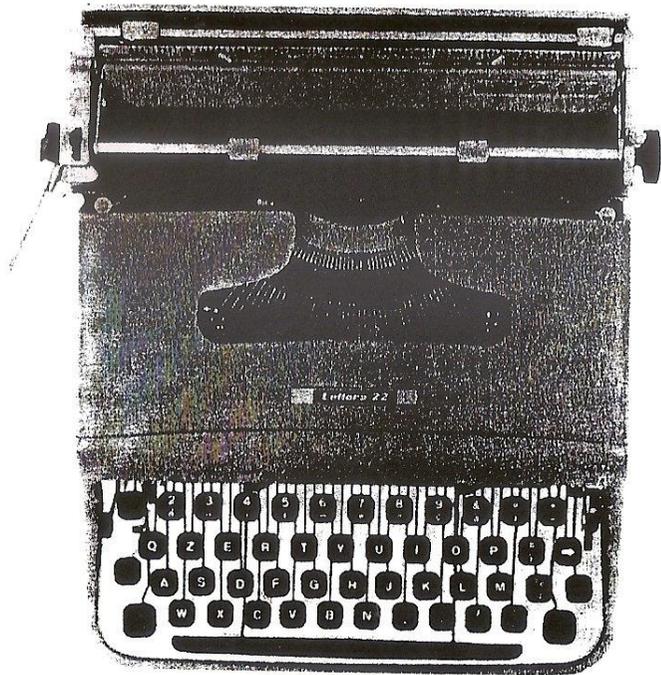
Por este motivo, o objecto de artesanato está destinado, nos nossos dias, a ser cada vez mais uma obra «de excepção», precisamente pela necessidade da constante presença do artífice, a qual torna impossível a sua produção «de massa» e, em contrapartida, apenas prevê uma produção para as elites. Por isso, o artesanato em breve se verá reduzido a um género de produção em tudo análogo ao da pintura e da escultura, que terá como finalidade a criação de objectos únicos e irrepetíveis, os quais, exactamente por esse motivo, serão avaliados cada um por si e de custo elevado.

O artesanato «em série», de baixo preço, aquele que hoje invade alguns grandes mercados como o de S. Salvador da Baía, no Brasil, ou de certas zonas da Grécia, da Sardenha, da região de Nápoles, do Japão ou da Índia, não poderá subsistir quando os seus custos vierem a equiparar-se aos custos efectivos de uma

5. *Máquina de escrever «Kosmopolit» 1888.* Observe-se a presença do elemento ornamental nos pés, juntamente com a total funcionalidade da parte mecânica, que não foi «mascarada» com qualquer «chassis».



6. *Máquina de escrever «Lettera 22».* Des. Marcello Nizzoli. Prod. Olivetti, 1950. Trata-se de um dos modelos mais típicos e difundidos de máquina portátil. Como em quase todos os objectos com «chassis», a sua forma externa apenas parcialmente corresponde às exigências técnicas do mecanismo interno.



mão-de-obra especializada, e terá que ceder terreno a outros produtos industriais análogos, menos característicos mas mais funcionais. E só poderá continuar a subsistir como produção de objectos individuais «de «luxo», de elevado preço, executados pelos poucos artistas-artesãos que tenham a possibilidade de criar artigos altamente especializados que possam ser vendidos a preços muito mais elevados do que os da produção em série normal.

Esta realidade não deve entristecer nenhum nostálgico do passado: é evidente que cada época tem as suas leis de mercado específicas, e que seria impossível manter artificialmente «vivas» as obras artísticas cuja razão de ser económica contraste com as constantes socioeconómicas da época em questão.