

Anotações a lápis para uma História do Design

ANGELA BRANDÃO

Resumo

A partir de uma visão introdutória e abrangente, este artigo pretende discutir as relações entre arte e design. Fazendo recuar as origens do design ao momento que antecede à industrialização, o século XVIII, e propondo interpretações para diferentes momentos consagrados pela história do design, em direção às criações contemporâneas, trata-se de uma reflexão sobre o sentido de uso e o sentido simbólico dos objetos, no decorrer de um percurso esboçado através do tempo, propondo a possibilidade de inserir a história do design numa mais ampla história da arte como história da visualidade.

Palavras-chave:

Design, história do design, design e arte

Notes in pencil for a History of Design

ANGELA BRANDÃO

Abstract

Starting at an introductory and comprehensive view, this paper discusses the relations between art and design. Turning back the origins of the design just before industrialization, the eighteenth century, and proposing interpretations for different times consecrated by history of the design, towards the contemporary creations, this is a reflection on the use and symbolic meaning of the objects during a sketch of its history, offering the possibility to put the history of design in a wider history of art, as the history of visibility.

Keywords:
Design, history
of design, design and art

1. Epígrafe

Quando o historiador da arte italiano, Giulio Carlo Argan, apresentou a definição da disciplina da história da arte e procurou estabelecer seu objeto – a arte – escolheu, como exemplo, curiosamente, um saleiro: o saleiro de Benvenuto Cellini (ARGAN, 1998, p. 31-32).

O saleiro cinzelado por Cellini para Francisco I pertence à classe dos utensílios, à subclasse dos utensílios de mesa, à sub-subclasse dos saleiros. Passando do critério tipológico ao técnico, pertence à classe dos objetos de ourivesaria cinzelados e com partes esmaltadas. (...) Do ponto de vista iconológico, o saleiro pertence à classe das figurações mitológico-alegóricas; do ponto de vista sociológico, à dos objetos de mesa destinados ao serviço do soberano. (...) Quando porém, passando ao critério histórico, consideramos o saleiro de Cellini como uma obra de arte florentina que data de meados do século XVI (...) é importantíssimo que entre 1540 e 1550 Cellini tenha estabelecido uma relação entre as técnicas elegantes e diminutas da ourivesaria e as técnicas mais amplas da grande escultura e tenha concebido um objeto decorativo como um monumento (...) [sem grifo no original]

Nas palavras de Argan, um objeto de uso, tal como o saleiro de Cellini, poderia conter uma discussão estética fundamental em seu tempo. Não parece casual que o historiador da arte tivesse sido sempre tão atento ao design a ponto de incluí-lo em várias páginas de seu livro *Arte Moderna* (ARGAN, 1998, p. 406-407, p. 610-611).

As linhas que se seguem deverão ser lidas como anotações feitas a lápis, como ideias apenas esboçadas, meras sugestões para aprofundamentos posteriores, sobre os limites e as inter-relações entre as artes, as artes aplicadas, a história e o design.

2. Das origens do design ao início do século XX

O período que antecedeu imediatamente à produção industrial de objetos, o século XVIII, assistiu a um importante crescimento da atividade manufatureira. Ateliês de produção de objetos, porcelanas, móveis, tapeçarias e objetos de arte decorativa imprimiam, em seus fazeres, um sentido bastante claro do que se poderia chamar de “totalidade artística”. O isolamento entre as chamadas belas artes ou artes maiores, pautadas pelo princípio da autoria; e as artes aplicadas, produzidas coletivamente, não foi possível no universo da estética rococó, tratando-se muitas vezes de uma inversão hierárquica. Em outros termos, as artes menores teriam, em muitos casos, superado a importância das belas artes durante o século XVIII rococó. Alguns luteiros e rendeiros, chegaram a ter fama comparável a de pintores ou escultores, como nos fez compreender Gilles Lipovetsky. Em suas palavras: “Desde a metade do século XVIII, os ofícios de moda, os cabeleireiros, os sapateiros, os ‘comerciantes de moda’ se consideram e são cada vez mais considerados como artistas sublimes” (LIPOVETSKY, 2009, p. 95-97).

Compreendia-se arquitetura, decoração de interiores, porcelanas, tapeçarias, estuques, molduras de espelhos, pinturas, decoração das portas e janelas, concepções de edifício inteiros, bem como cada um de seus detalhes, como uma dinâmica comunicação de valores estéticos semelhantes.

Muitos dos livros de padrões ilustrados, criados e utilizados por ateliês ou manufaturas, bastante produtivos de artesãos ou *ebanistas* do século XVIII, foram inicialmente aplicados em numerosa produção de objetos, em moldes pré-industriais. Convém lembrar que oficinas de móveis como as de Thomas Sheraton, George Hoppelwhite ou Chippendale chegaram a empregar mais de quatrocentos funcionários. Tais livros de padrões, indicou-nos John Heskett em seu livro “Desenho Industrial”, foram largamente utilizados nas primeiras indústrias europeias destinadas à fabricação de objetos, como porcelanas, sendo que a ideia de um design – um projeto (designio) artístico programado para multiplicar-se em moldes industriais – proveio justamente desses catálogos ilustrados. Muitas indústrias, por outro lado, desde cedo contrataram artistas para conceber seus produtos, procurando impregnar os objetos industriais de valores estéticos semelhantes aos artesanais (HESKETT, 1997, p. 10-26).

Um dos problemas vislumbrados, com o crescimento da produção industrial de objetos no século XIX, foi justamente a perda de sua qualidade estética, se comparados ao refinamento

dos objetos manufaturados no século anterior. Ao pensarmos nas modificações do livro e outros impressos, a partir da obra monumental de Douglas McMurtrie, “O Livro: impressão e fabrico”, veremos que oficinas gráficas como de Baskerville, Didot ou Bodoni tinham atingido, no XVIII, uma refinada elaboração técnica e uma conquista de qualidade incomparável ao que havia sido impresso desde a invenção do método de Gutenberg. O processo de impressão a vapor e a maquinização dos sistemas de impressão e, portanto, a multiplicação de periódicos e a ampliação das possibilidades de impressão da imagem, com o uso da gravura de topo e da litogravura, provocaram avalanches de objetos gráficos produzidos em série, assim como impressos de toda ordem (MCMURTRIE, 1997, p. 395-410).

Havia, já no século XIX, como se pode compreender a partir de diversas abordagens da história do design, como de John Heskett ou de Edward Lucie-Smith, uma consciência das possivelmente desastrosas consequências estéticas da Revolução Industrial. Um dos primeiros críticos sistemáticos da crise estética provocada pela industrialização fora John Ruskin. Com base num pensamento de caráter social, Ruskin passou a defender o retorno ao mundo medieval e às corporações de ofício, acreditando na possibilidade de que o artesanato e a recuperação do completo processo produtivo pudesse resgatar a dignidade dos trabalhadores, bem como a estética dos objetos artesanais. Suas ideias anti-industrialistas propunham uma arte ao alcance de todos, uma utopia em que o cotidiano dos trabalhadores pudesse estar impregnado de beleza e arte (HESKETT, 1997, p. 20; LUCIE-SMITH, 2000, p. 143-158).

A aplicação das ideias de Ruskin por criadores como William Morris e Philip Webb levou ao desenvolvimento daquele que se considerou o primeiro movimento de design, embora de caráter anti-industrial. O movimento *arts & crafts* se deu a conhecer na Exposição Internacional de Londres e esteve inteiramente relacionado com tendências do *revivalismo* gótico e com os Nazarenos, impregnados de um sentido de nostalgia romântica. Esteticamente, as peças produzidos por *Morris, Webb & Company* propunham elementos neogóticos na mobília e em muitos objetos decorativos, mas inovavam na absorção dos elementos da natureza, estilizada, sob influência oriental. Suas criações gráficas, de móveis ou tapeçarias indicavam caminhos que seriam seguidos pelo *art nouveau*, como se lê em Schmutzler, em que as formas da natureza passavam a ocupar o lugar dos elementos historicistas, colunas, frontões ou volutas (SCHMUTZLER, 1996, p. 48-50).

Para enfrentar o problema da deterioração da qualidade dos impressos ocasionada pela industrialização de que se falou há pouco, a *Kelmscott Press* foi a oficina gráfica montada por William Morris para estabelecer uma produção de livros impressos artesanalmente e inspirados nos livros medievais, com suas iniciais e iluminuras (MCMURTRIE, 1997, p. 473-482). Criou-se, aqui, um repertório original de formas inspiradas na natureza. Estes motivos, tão caros a criadores como Mackmurdo, em seus projetos gráficos e de mobiliário, abriram campo de pesquisas formais que se fundiriam ao *art nouveau*, segundo Schmutzler ou mesmo Pevsner (SCHMUTZLER, 1996, p. 46-48; PEVSNER, 2001, p. 43-47). O vínculo que unia a arte e as artes aplicadas no século XVIII havia sido aparentemente rompido, em muitos aspectos, no início da produção industrial. Questionava-se, portanto, a possibilidade de produzir-se beleza por meios industriais (HESKETT, 1997, p. 20; LUCIE-SMITH, 2000, p. 143-158).

O *art nouveau*, um movimento diversificado, internacional, de finais do século XIX e início do XX, embora herdeiro de muitos elementos do *arts & crafts* e ainda bastante voltado à produção artesanal, passou a admitir as novas possibilidades de produção industrial como criação de beleza. Objetos produzidos industrialmente poderiam ser dotados de valores estéticos a partir de agora, sem necessariamente mascarar seu caráter industrial, revestindo-os, forjando-os, no entanto, ainda, de um aspecto artesanal. Embora os projetos *art nouveau* estivessem direcionados às artes decorativas, para a criação de objetos destinados a uma determinada função prática, continham a proposição estética de recusa das formas ecléticas, em nome de uma nova fonte de imagens: em lugar das colunas gregas e volutas, elementos da história, adotavam-se, de modo inédito, as formas da natureza.

Nos trabalhos de Victor Horta, um dos primeiros arquitetos e criadores a conceber edifícios e sua decoração interna com base nas formas do *art nouveau*, havia um sentido de totalidade artística em cada criação: a fachada, o projeto de edifício e todos os seus detalhes compunham uma mesma proposição estética, como se poderia verificar em vários autores que se debruçaram sobre o período, como Schmutzler (1996, p. 65-75).

Da mesma maneira, Hector Guimard, influenciado pelas criações de Victor Horta, desenvolveu projetos decorativos, na França, com elementos inspirados na natureza estilizada. Novos equipamentos urbanos em formas que fundiam elementos vegetais e animais, passaram a sinalizar as entradas de metrô de Paris, capazes de demarcar, carregados de valores

simbólicos, o uso do ferro fundido industrialmente, aplicado a uma nova forma de estilização da natureza (SCHMUTZLER, 1996, p. 97-98; PEVSNER, 2001, p. 41-114, p. 98-99).

Entre outros criadores do *art nouveau* na França, René Lalique criou objetos oníricos, no campo da ourivesaria (SCHMUTZLER, 1996, p. 92; PEVSNER, 2001, p. 75-78). Ao dedicar-se a pequenos objetos, como pingentes, brincos e outras joias, Lalique estabelecia a relação entre o sentido estético, presente na concepção de edifícios inteiros e “as formas elegantes e diminutas da ourivesaria”, para repetir as palavras de Argan.

Émile Gallé, criador de cerâmicas e vidros, expressou nesses materiais os valores da estética *art nouveau*: uma pesquisa botânica e de entomologia (SCHMUTZLER, 1996, p. 95-97; PEVSNER, 2001, p. 51, 73). Pevsner bem lembrou a inscrição na porta do ateliê de Gallé: “Nossas raízes estão no fundo da floresta, junto às fontes, sobre os pântanos” (apud PEVSNER, 2001, p. 73). Não seria suficiente classificar os vasos de Gallé como objetos de caráter prático, como cumpridores de suas funções utilitárias. Assim, qualquer tentativa de estabelecer fronteiras entre o teor artístico e o sentido de uso nos objetos *art nouveau* cairia por terra.

O arquiteto catalão, Antoni Gaudí, estabeleceu a estreita relação entre a arquitetura, as artes aplicadas e os valores estéticos provenientes das belas artes. Gaudí concebia seus projetos como totalidade, porém em seus detalhes formais, concebendo, para cada um deles, elementos decorativos de todas as ordens, corrimãos de escada, grades de janelas, móveis e molduras para espelhos (ARGAN, 1998, p. 220-225; SCHMUTZLER, 1996, p. 146-158; PEVSNER, 2001, p. 103-113).

Na criação pictórica, a cumprir a tarefa de transposição da linguagem artística para objetos e espaços de uso, Gustave Klimt não apenas concebeu projetos públicos de pintura mural, mas também pintura parietal destinada a espaços privados – como o Friso Stoclet. Criou também padrões para tecidos, roupas (Movimento de Reforma da Moda) e cartazes dedicados à divulgação da Secessão Vienense (PARTSCH, 2004, p. 45-51, p. 11-14), rompendo deliberadamente com as fronteiras entre “grande” pintura para espaços públicos, pintura para decoração de espaços privados e criação de padrões de tecidos ou roupas.

Alphonse Mucha, um dos mais importantes criadores de cartazes em litografia, também transpôs o sentido da criação artística para a publicidade, revelando o conteúdo artístico e simbólico da representação da mulher de final de século XIX e início de XX, com sua fusão às forças da natureza, ameaçadora, cujos cabelos se transformavam em plantas (ULMER, 2006, p. 6-17).

Encontramos, nessa fronteira inexistente entre arte e criação gráfica do *art nouveau*, artistas como Henri de Toulouse Lautrec, que, ao estabelecer a origem do cartaz moderno, em sua simplificação inspirada nas gravuras japonesas, inseriu a publicidade no período artístico da pintura conhecido como pós-impressionismo (SCHMUTZLER, 1996, p. 100-101).

A litografia se tornara a mais importante técnica de multiplicação de imagens no século XIX, transformando completamente o universo da criação de imagens, tornando impossível estabelecer limites entre arte, desenho, publicidade, caricatura, ilustração jornalística e ilustração de livros. Artistas dedicados à litografia desconcertaram qualquer possibilidade de demarcar diferenças entre a criação artística e a criação gráfica (WEILL, 2012, p. 12-29). Honoré Daumier, por exemplo, expressou-se por meio da caricatura publicada em litografias, como sátira política e de costumes, fazendo desmoronar a demarcação do que poderia ser arte e do que eram as artes gráficas estampadas em publicações periódica (FONSECA, 1999, p. 77-82).

Temas como a liberdade das curvas, a utilização da imagem feminina envolvida com a natureza, próprios do simbolismo, ou todo o problema da simplificação inspirada nas gravuras japonesas e nos ângulos inusitados, suscitados pela experiência da fotografia; temas que haviam marcado o simbolismo, o impressionismo e o pós-impressionismo encontravam resposta em obras publicitárias, litográficas como nos trabalhos de Alphonse Mucha e Toulouse-Lautrec. O *art nouveau* expandiria suas pesquisas orgânicas, numa estética totalizante que se tornaria coletiva por meio dos cartazes espalhados pelas cidades europeias e norte-americanas, pela publicações impressas, pela dimensão urbanística, atingiria o mundo dos detalhes de objetos de consumo industrializados ou em vias de industrialização, como a ourivesaria, a fabricação de vidros e móveis, com base em pesquisas entomológicas. A natureza aparecia como solução formal de um novo repertório, em detrimento das evocações historicistas. Colunas, frontões ou volutas davam lugar à inspiração oriental e a estilização livre da natureza (ARGAN, 1998, p. 199-207; SCHMUTZLER, 1996).

Outra vertente do *art nouveau*, de caráter geometrizar, optou pelas formas geométricas em oposição à história, em lugar de inspirar-se nas formas da natureza. Os móveis e espaços projetados por Charles Rennie Mackintosh, em sua aparente racionalidade, abriram uma linguagem que se tornaria, ela mesma, um símbolo a ser adotado pela modernidade. Suas cadeiras verticais, pensadas para separar as conversações nos

salões de chá, tornaram-se pequenos monumentos para sentar-se, verdadeiras esculturas abstratas (LUCIE-SMITH, 2000, p. 160; SCHMUTZLER, 1996, p. 171-174).

3. As vanguardas artísticas do início do século XX e o design

Não se trata aqui, apenas, de sondar a influência das vanguardas artísticas sobre o design nas primeiras décadas do século XX, mas de buscar os processos criativos que envolveram tanto os métodos da arte quanto os de design.

3.1. Neoplasticismo holandês

Uma das tendências das vanguardas do início do século XX indicava um importante caminho para a compreensão dos limites e confluências entre a criação artística e o design. Tratava-se do neoplasticismo holandês, movimento também chamado *De Stijl*, que teve lugar na Holanda do final da década de 1910 e 1920. O contato entre as formas criadas por Theo Van Doesburg para vitrais, com o uso de elementos geométricos, levaram Piet Mondrian a acentuar o processo de invenção da arte abstrata, em sua pesquisa que o conduziu, por meio do cubismo, a uma pintura purificada, apartada da representação e da figuração. Mondrian acentuara suas pesquisas em direção à abstração, nos anos 1920, apresentando uma pintura de influência teosófica, purificada espiritualmente (DEICHER, 1994).

O movimento *De Stijl*, com o qual Mondrian romperia em seguida, ampliava as ideias da abstração pictórica para o campo da decoração de interiores, da concepção de objetos e de espaços tridimensionais, para o campo da impressão gráfica. Talvez essa atitude “profana” de aplicar a arte ao cotidiano e expandir a pintura abstrata às três dimensões tenha levado Mondrian a afastar-se definitivamente de Theo Van Doesburg. Mas alguns projetos e ambientes relacionados ao próprio Mondrian (como seu ateliê dos anos 1940, já em Nova Iorque) indicavam a possibilidade de diálogo entre a pintura abstrata – tal como a havia pensado – e a tridimensionalidade. A revista *De Stijl* apresentava um dos mais inovadores conceitos gráficos até então formulados e influenciaria, em muito, as vanguardas europeias, incluindo a tipografia de Bauhaus (ARGAN, 1998, p. 406-414; DEICHER, 1994).

A arquitetura e os móveis concebidos por Gerrit Rietveld indicavam uma tridimensionalidade possível, mas indesejável, para a pintura de Mondrian e para os princípios originais do

neoplasticismo holandês. Rietveld antecipava conceitos de participação do usuário, numa percepção precoce do design como processo, ao imaginar que módulos facilmente produzidos pela indústria poderiam ser montados por pessoas comuns, em suas casas. A participação do usuário na montagem do produto de design seria uma das soluções retomadas pelo design contemporâneo (HESKETT, 1997, p. 97-100).

Em outras palavras, no entrelaçamento entre os vitrais de Theo Van Doesburg e as pinturas de Mondrian, surgiu um dos mais profícuos caminhos para a invenção da abstração como purificação geométrica. Embora para Mondrian a pintura obedecesse a uma pureza espiritual não aplicável ao espaço da arquitetura e do design, alguns ambientes relacionados a Mondrian, como vimos, sugeriam a possibilidade de aplicação tridimensional do neoplasticismo. Este movimento implicou, portanto, em importantes reformulações do ponto de vista da criação gráfica de sua revista, o periódico *De Stijl*, mas também resultou em novas concepções de arquitetura e de mobiliário – a exemplo dos projetos de Theo Van Doesburg e da obra de Gerrit Rietveld.

3.2. Expressionismo e artes gráficas

O expressionismo alemão da década de 1910, como um movimento fortemente voltado à gravura, ecoou sobre criações gráficas das primeiras décadas do século XX na Alemanha. Poderíamos citar a *Revista Simplicíssimus*. Marcada pelo expressionismo e pelo pessimismo social, a revista contou com a participação do cartunista Eduard Thöny, desde o primeiro ano até seu fechamento em 1945, além de se ter dedicado a ilustrar muitos livros de poesia e ficção. George Groz foi, ao lado de Thöny, um dos maiores cartunistas alemães de seu tempo, extremamente crítico contra os militares, os capitalistas, dedicando-se a representar os trabalhadores pobres e explorados (FONSECA, 1999, p. 113-115). Assim, o expressionismo alemão, e suas pesquisas em xilogravura de veio, uma arte “de força”, oposta à delicadeza do artista burguês, e o entendimento do impressor como um operário, tudo isso resultaria em importantes transformações para o design gráfico dentro e fora da Alemanha, a partir dos anos 1910.

3.3. Anti-arte e publicidade

Assim como o expressionismo, enquanto movimento de vanguarda, aplicou-se e repercutiu-se em importantes criações gráficas, também as pesquisas estéticas dadaístas foram adotadas e

absorvidas de diversas formas pela linguagem gráfica e publicitária. As publicações dadaístas propunham liberdade tipográfica. As fotomontagens e a desordem tipográfica, pretendidas como experiências estéticas radicais, tornam-se eficazes recursos para atrair os olhos à mensagem publicitária. Não devemos, no entanto, adotar o esquema simples de pensar em “contaminação”: as belas artes puras e elevadas de um lado; e o design capaz de profanar e comercializar a linguagem artística (WEILL, 2010).

Raoul Hausmann considerou-se a si mesmo o criador das colagens dadaístas, das fotomontagens. Esta forma artística inédita não apenas elaborava novas regras técnicas, mas tomava atitudes originais com o uso de novos materiais. Se a introdução da colagem e de palavras impressas na tela da pintura fazia parte das inovações cubistas, a introdução da fotografia nas montagens se deveu, de qualquer maneira, ao movimento dadaísta. Para os dadaístas, a técnica da colagem não se incorporava à pintura, como na experiência cubista. Não havia, para eles, nada em comum com os seus procedimentos e aqueles dos cubistas. O *Dadá* queria ser uma demolição da arte, atacando-a desde sua estrutura fundamental, conturbando a própria maneira de fazê-la. A colagem dadaísta deveria ser entendida, portanto, já como negação da pintura e negação da própria tela. O suporte era agora um problema, um limite a ser superado (BÉHAR e CARASSOU, 1990; HUGNET, 1957).

A arte dessacralizada dos dadaístas passava a participar da vida cotidiana, incorporar a vida cotidiana: bilhetes de metrô, notas de dinheiro, insetos. Assim, a arte submetia-se ao mesmo princípio que, para eles, regia a vida diária: o acaso. O acaso será a única lei da criação dadaísta. A arte estaria submetida aos mesmos riscos, ao imprevisível. O dadaísmo quis ser uma imagem direta da vida. Não mais a reprodução de um mundo organizado e racional, mas o reflexo de um mundo onde o absurdo triunfara (BÉHAR e CARASSOU, 1990; HUGNET, 1957).

O dadaísmo realizou outra operação importante para nosso argumento: o deslocamento dos objetos industriais para o campo da arte. Era um novo caminho de destruição das fronteiras e de dissolução da integridade da arte. O dadaísmo aceitava a publicidade como uma poesia nascida da rua, como uma poetização urbana. Em seus *ready mades* retificados, Marcel Duchamp se conformava em conservar um objeto entre a multidão de objetos manufaturados, desnaturalizando-o de sua função utilitária, mediante uma ligeira intervenção. No anúncio para pinturas “sapolin”, mudou algumas letras para que aparecesse o nome de Apollinaire. Acrescentou, num espelho

desenhado na publicidade, o reflexo dos cabelos da menina que utiliza a tinta. O procedimento artístico de Marcel Duchamp, conhecido como *ready made*, abria um canal sem limites entre produtos industrializados transferidos para o universo artístico (HESKETT, 1997, p. 95).

As possibilidades abertas pelo dadaísmo ecoariam por todo o século XX e poderiam ser encontradas, novamente, no design *retrô* de criadores contemporâneos como Paula Scher. O questionamento dadaísta dos limites do artístico abria-se para o diálogo imediato com o design e possibilitava a comunicação da arte com a vida comum, como queriam em sua proposição estética e em sua incorporação de elementos cotidianos no universo artístico. As publicações e a literatura dadaístas proporcionavam um campo aberto de desmontagem da linguagem racional. Confusões tipográficas, fotomontagens ou fotocolagens incorporavam elementos prosaicos que dialogaram com o cartaz, no âmbito do construtivismo russo e seriam retomados em pesquisas de design *retro* nos anos 1990 (JACQUES, 2002, p. 24-26).

Por seu turno, o construtivismo russo entendia que a arte deveria estar a serviço da revolução: “fabricar” coisas para a vida do povo, como antes “se fabricava” para o luxo dos ricos. Qualquer distinção entre as artes deveria ser eliminada, pintura ou escultura eram construções e não representações e deveriam utilizar os mesmo materiais e processos técnicos da arquitetura, devendo esta ser ao mesmo tempo funcional e visual. Não existiam mais, para os construtivistas russos, artes “menores” ou “maiores”: uma cadeira não diferia em nada de uma escultura; e a escultura deveria ser funcional como uma cadeira (ARGAN, 1998, p. 284, p. 325-329).

Em uma exposição de tecnologia da aviação, Marcel Duchamp afirmara a Brancusi: “A pintura está condenada, quem conseguirá fazer uma coisa melhor que uma hélice?” Esta frase ilustrava o dilema visual do artista, quando confrontado com as realizações da idade industrial e sua introdução na vida de todos os dias. Os quadros a óleo tinham se tornado história para eles. As vanguardas artísticas das primeiras décadas do século XX consistiram numa experiência estética de questionamento dos limites tradicionalmente estabelecidos para a criação artística e levaram-na a importante diálogo com o design. Não se trata de pensar a influência das vanguardas sobre o design de modo determinista, mas de pensar a criação das vanguardas como uma arte formulada além dos limites da arte.

3.4. *Art déco*

O *art déco* foi um movimento amplo e de múltiplas facetas, difíceis de serem reduzidas à ideia de um “estilo total”. Poderia ser compreendido como parte das manifestações das vanguardas, como pesquisa estética e colecionismo, como o gosto pelas esculturas africanas e sua influência sobre a obra de designers como Pierre Legrain, ao criar objetos como totens. A geometria cubista dialogava com muitos móveis *déco*, pelo uso de contrastes entre volumes geométricos, tais quais os aplicados nos móveis de Ruhlman. O nome *art déco* advinha da Exposição de Artes Decorativas de 1925, em Paris, onde entre muitas propostas de design, arquitetura e decoração apresentou-se o racionalismo de Le Corbusier, arquiteto suíço que difundiria e defenderia as ideias do funcionalismo, um novo sentido para a arquitetura e para a criação de objetos nos termos de uma racionalidade maquina (LUCIE-SMITH, 2000, p. 169-186).

Certamente, o próprio Le Corbusier não poderia ter previsto muitas das consequências negativas da vulgarização do moderno no decorrer do século XX, cuja frieza ele mesmo negaria mais tarde. No entanto, a lógica do funcionamento, a máxima de que “a casa deveria ser uma máquina de morar” marcariam para sempre a ideia de beleza como função. Inauguraria, pela primeira vez na história, a possibilidade de que a função deveria determinar a forma. Mais do que isso, a função determinava a beleza da forma. Importantes ligações artísticas uniam o pensamento de Le Corbusier com a estética das máquinas do purismo de Léger (LAUGIER e RICHET, s/d.). Além da arquitetura, Le Corbusier dedicaria-se a participar da criação de peças de mobília utilizando o aço tubular, um material justificável do ponto de vista da função, mas que se tornaria ele mesmo um dos símbolos dos objetos modernos.

A estética da geometria se fundiu, na fabricação de objetos, numa passagem fluida entre *art nouveau* e *art déco*. Tais formas foram difundidas no universo da alta costura e da expansão do consumo de artigos de luxo. A estilista Coco Chanel, para se ter um exemplo, encomendaria a criação de um célebre vidro de perfume. Não é por acaso que este frasco do perfume para Chanel faz parte, hoje, da coleção permanente do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (COSTA, 2009, p. 39; POLLINI, 2007, p. 55-56). A potencialidade artística da fabricação de vidros havia sido explorada pelo *art nouveau* pela produção de

Louis Comfort Tiffany e Emile Gallé, mas nada se comparava à difusão comercial obtida pelo produto criado para Chanel.

A experiência da fragmentação geométrica do cubismo e a afirmação da bidimensionalidade da pintura relacionavam-se às transformações na publicidade, como se podia ver nos cartazes criados por Cassandre, como apontou Alain Weill, por num novo sentido de fusão entre imagem e texto (WEILL, 2012, p. 63-66).

3.5. Um sapato sobre a cabeça

Os desdobramentos do surrealismo sobre a criação de objetos de uso não são menos importantes para ponderar as relações entre as vanguardas artísticas e o design (RUBIN, 1985). Tais desdobramentos atravessam, certamente, muitos processos criativos ao longo de todo o século XX. Como não relacionar a obra de Miró, e seu interesse pela tapeçaria, pela cerâmica, pela litografia e pela ilustração de livros e a história do cartaz no século XX, em criações como as do grupo francês *Grupus*, criado nos anos 1970, com suas garatujas e respingados, próprios dos automatismos psíquicos? Ao mesmo tempo, como não relacionar as experiências de Miró e o desenvolvimento da pintura expressionista abstrata (ERBE, 1997; MINK, 1993; WEILL, 2010, p. 108-109)? Como não associar o sofá inspirado nos lábios de Mae West de Salvador Dalí (LUCIE-SMITH, 2000, p. 193) e o chapéu-sapato de Elsa Schiaparelli? (COSTA, 2009, p. 39, p. 194-201; POLLINI, p. 56-57) Como não co-tejar o grafismo e os deslocamentos de René Magritte e o design gráfico que se seguiria nos cartazes de Gunter Rambow (WEILL, 2010, p. 108-109) ou o humor negro de Roland Topor, com sua estética do pânico apresentada em revistas como *Hara-Kiri* e *Bizarre* (FONSECA, 1999, p. 132)? Como não percorrer os caminhos traçados por Escher, cuja compreensão do trabalho do artista gráfico como um multiplicador de imagens e cujas pesquisas em sobreposição de planos negativos, desembocou num vasto repertório de criações gráficas ao longo do século XX, além dos limites do Ocidente, nos cartazes de Shigeo Fukuda (WEILL, 2010, p. 114)?

4. De *Werkbund* à Bauhaus

Retomemos o problema da função como definidora de uma nova beleza para o mundo industrial. Alemanha, 1907. Um movimento que reunia burocratas, arquitetos, artistas, designer, passou a pensar o design como criação de qualidade para a indústria e para a definição de uma identidade alemã: *Werkbund*. Peter Behrens concebera, então, o projeto para a fábrica *AEG*, como afirmação

simbólica de uma nova beleza racional, criando desde seus produtos em metal até todo seu esquema publicitário. Uma das polêmicas do *Werkbund* foi justamente a afirmação do design como um procedimento não artístico, mas racional, defendido por Muthesius; e, de outro lado, a importância de um design envolvido com a criatividade e a liberdade da criação artística, defendida por Henri Van de Velde (HESKETT, 1997, p. 90-95).

Em meio à rica discussão sobre a combinação e as diferenças entre a criação artística e o design, estabeleceu-se a escola de *Bauhaus*. Longe de uma concepção unitária do design, de acordo com Argan, a *Bauhaus* pretendia reunificá-lo à arte, reestabelecendo o vínculo milenar que havia entre arte e artesanato. Tendo, como professores, importantes pintores, reuniu uma vasta gama de questões artísticas das vanguardas. Entre os produtos realizados por *Bauhaus*, aqueles criados por Gropius, baseavam-se na função como definidora da forma e a ausência absoluta de ornamentação (ARGAN, 1998; ARGAN, 1990).

Embora entre as ideias da Escola (a que se consagrou como “memória da Bauhaus”) houvesse a afirmação do racionalismo afinado com o pensamento *le corbusiano*, muitos objetos produzidos pela *Bauhaus* resultaram em formas dotadas de grande repercussão simbólica. Querendo desmonumentalizar os móveis, Breuer utilizou do aço tubular com virtuosismo. Mies Van der Rohe criou objetos tais como a Cadeira Barcelona como uma espécie de “trono moderno”, como bem precisou Edward Lucie-Smith em sua concisa história do mobiliário (LUCIE-SMITH, 2000, p. 176-180).

Consciente, desde logo, de um caráter anti-humano na utilização dos metais tubulares, o arquiteto finlandês, Alvar Aalto, propôs o uso de madeira compensada e envergada como processo industrial, com formas mais “adequadas” ao corpo humano. Formulava-se outra vertente do moderno: o organicismo (LUCIE-SMITH, 2000, p. 180-181).

5. O design a partir de 1950

Associando as ideias de ergonomia, a linguagem funcionalista e o organicismo ao interesse em enaltecer a tecnologia de produção de objetos, o designer norte americano Charles Eames, após a segunda guerra, consolidou a linguagem moderna, marcada por um despojamento artístico.

No entanto, se continuamos a seguir a síntese da história do mobiliário proposta por Edward Lucie-Smith, temos que a soma do interesse pelas pesquisas organicistas – novamente

a natureza como fonte de inspiração – e avanços tecnológicos na produção de móveis, marcaram as pesquisas formais de Jacobsen (os nomes de seus móveis evocam elementos da natureza: “o ovo” ou “o cisne”), e de Saarinen (cadeira “Tulipa”) (LUCIE-SMITH, 2000, p. 189-191). A partir do final dos anos 50, as ideias racionalistas e funcionalistas – como se cristalizaram desde Le Corbusier e de *Bauhaus* – mostravam seus limites e esgotamentos.

As pesquisas de moldagem de materiais plásticos para a produção de objetos e um interesse pela ficção científica levou a projetos como a “cadeira pastilha” de Aarnio. Este móvel foi, de fato, comparado à escultura minimalista (LUCIE-SMITH, 2000, p. 198-199). A corrente escultórica minimalista propunha, em oposição ao expressionismo abstrato, um retorno da arte à vida. A teoria dos “objetos específicos”, formulada em 1968 por Donald Judd, levaria a uma importante confirmação da ampliação do campo da escultura em direção aos objetos de uso. Ele mesmo criou conjuntos de mobília. Seria instigante, a partir do conceito de objeto específico, refletir a respeito da sobreposição entre escultura minimalista e design (JUDD, 2006, p. 96-106). Parece possível pensar no conceito de “móvel-arte”, concebido pelo designer americano Scott Burton, como um desdobramento das concepções minimalistas. Até que ponto os trabalhos de Burton, concebidos como “móveis-arte”, são esculturas ou peças de uso (LUCIE-SMITH, 2000, p. 190)?

O universo da arte pop dos anos 1960 representaria outro caminho de confluência entre arte e design ao serem absorvidos, para o campo artístico, produtos gráficos de circulação massificada, comerciais, como embalagens e rótulos. O ateliê de Andy Warhol foi conhecido como “fábrica”, e se incorporavam impressões de má qualidade e dos quadrinhos na obra de Lichtenstein. Allen Jones, por meio de uma percepção erótica da mobília como escultura hiper-realista, abria vias para uma importante tendência do design pós-moderno, preocupado em despir os objetos do rigor funcional aparentemente imposto pelo estilo internacional. A irreverência pop das pesquisas do design italiano dos anos 60 indicavam caminhos da *arte povera*: materiais descartáveis, pouco duráveis, pobres e experiências sensoriais de envolvimento do fruidor com a obra. Surgiram, nesse interim, como se pode observar na concisa história do mobiliário de Lucie-Smithe, objetos como a “cadeira inflável” de De Pas, D’Urbino, Lomazzi e Scholari, em 1967; e a “cadeira saco” de Gatti, Paolini e Teodoro, em 1968 (LUCIE-SMITH, 2000, p. 196-198, p. 200-201). A seriedade do racionalismo e do funcionalismo moderno cedia, passo a passo, lugar para o humor, a irreverência e o anti-funcionalismo pós-modernos.

Nos anos 1980, um dos mais importantes grupos a enfrentar criticamente as ideias do funcionalismo, ainda vigoroso no design de “estilo internacional”, foi o grupo italiano *Alchimia* e, especialmente, o designer Alessandro Mendini, com ideias como antidesign, redesign e sua discussão em torno dos objetos banais. Era a tentativa de devolver aos objetos industriais toda a sua força simbólica, indicando que o design tinha muito mais sentido como forma simbólica e não tanto como concepção de objetos puramente funcionais. A partir do grupo *Alchimia* e do grupo *Memphis* de Milão, importantes desmontagens dos anos 1980, como poderíamos classificar os objetos criados por designers desde os anos 1990, em diferentes processos da design como recuperação da fantasia? Como compreender os móveis criados por François Lalanne, Elisabeth Garouste ou Mattia Bonetti se não numa chave neossurrealista, que nos remete ainda ao mundo de Escher e Magritte, uma chave artística em última instância?

Os projetos de Phillipe Starck pretendem recuperar o sentido simbólico e escultórico do design, sentido talvez nunca perdido, porque a função era também ela mesma uma forma simbólica. Assim, o espremedor de cítricos de Phillipe Starck é para o final do século XX e início do XXI, o que o saleiro de Cellini fora para o século XVI: uma escultura “que funciona”, em pequena proporção. Como compreender os projetos de Ron Arad e de Wendel Castell – este último como retorno ao artesanato, concebendo formas impossíveis de serem reproduzidas por moldes industriais, se não como verdadeiras esculturas ou “objetos específicos”?

E ainda: como compreender as pesquisas tipográficas que passaram a incorporar as tecnologias digitais, em ensaios como os de David Carson, sem refletir sobre a inserção da palavra escrita no objeto artístico conceitual, operação que remonta aos anos 1970 (JACQUES, 2002, p. 32-34)?

Seria possível, ainda, aproximar a reflexão sobre a escultura no campo ampliado, proposta pela crítica de arte norte-americana Rosalind Krauss, que permitiu compreender obras de intervenção urbana, *land art* e instalações como o fim do conceito isolado de escultura (KRAUSS, 1984). A ampliação do campo artístico, promovida desde os anos 1960, permitiu novas possibilidades teóricas e reais para fazer confluir o entendimento da arte e do design.

O grupo holandês *Droog* (2005), entre tantas outras proposições, questiona, segundo seus próprios criadores, o design como algo acabado, tal como Gerrit Rietveld havia planejado que os usuários montassem seus próprios objetos. O grupo *Droog*

acentua o design como um processo criativo de construção de objetos a serem utilizados, reutilizados, problematizando o próprio significado de utilidade. Como ruptura em relação ao sentido de funcionalismo e racionalismo que determinara o design moderno, as propostas contemporâneas de design, recusam, muitas vezes, a simples criação de objetos úteis. A mesa vazada ao meio de Mattia Bonetti, por exemplo, não poderia funcionar, pois os objetos cairiam ao chão se fossem depositados sobre ela.

6. Apontamentos inconclusos

Poderíamos parafrasear Giulio Carlo Argan, diante do design recente, mais uma vez, e procurar pensar alguns objetos de design contemporâneo como monumentos, como o saleiro de Cellini o havia sido para o século XVI. Se observamos a “droog rag chair”, desenhada por Tejo Remy, em 1993, poderíamos afirmar que:

pertence à classe dos utensílios, à subclasse dos móveis de assento, à sub-subclasse das cadeiras. Passando do critério tipológico ao técnico, trata-se de um produto de tecido, feito com trapos reaproveitados, empilhados uns sobre os outros e atados. Do ponto de vista iconológico, trata-se de uma obra abstrata, do ponto de vista sociológico, um objeto destinado a pessoas comuns. Pode ser considerada a mais estranha e pobre cadeira se adotamos um julgamento com base em critérios de luxo. Se passarmos ao critério de utilidade, passa ao ínfimo grau de valor. Do ponto de vista da história da arte, esta cadeira corresponde a uma obra de arte do final do século XX e que marca a transposição das técnicas do design às técnicas mais amplas da escultura de grande formato, às instalações, assim o objeto foi concebido como uma espécie de monumento. (ARGAN, 1998, p. 31-32)

Podemos, finalmente, lembrar ainda que um dos mais importantes criadores gráficos do século XX, o romeno naturalizado norte-americano, Saul Steinberg, que contribuiu com charges e caricaturas sem palavras para o *The New Yorker*, tem seus desenhos conservados nas mais importantes coleções artísticas em todo o mundo. Como o frasco de perfume Chanel, como as cadeiras dos Irmãos Campana, os desenhos de Steinberg foram museificados como obras de arte.

Estas anotações fragmentadas, feitas a lápis, para uma história de design e uma discussão sobre limites e fronteiras entre arte e design, deveriam dizer, ainda, algo a respeito do processo de museificação das artes gráficas, da publicidade, dos objetos

de design, incorporados não como *ready mades*, mas como “obras” ao espaço das galerias, publicações e museus de arte, e de por que uma história do design pode constituir um capítulo da história da arte. Certamente, uma pergunta como essa nos levaria às proposições formuladas desde os anos 1980, sobre o fim da arte e o fim da história da arte. Mais do que a noção de “fim”, o que se pode sugerir é a compreensão da arte e do design como “objetos específicos”, concebidos num “campo expandido”, onde uma escultura ou uma cadeira se confundiriam com outros produtos de cultura visual. Mas esses questionamentos extrapolariam, certamente, os limites desse artigo.

Referências

- ARGAN, Giulio Carlo. A história da arte. In *História da Arte como História da Cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Walter Gropius e a Bauhaus*. Lisboa: Presença, 1990.
- BÊHAR, Henri e CARASSOU, Michel. *Dada: histoire d'une subversion*. Paris: Fayard, 1990.
- COSTA, Cassilda Teixeira da. *Roupa de Artista – o vestuário na obra de arte*. São Paulo: Edusp, 2009.
- DEICHER, Susanne. *Piet Mondrian 1872 – 1944. Construção sobre o vazio*. Lisboa: Taschen, 1994.
- DROOG. *Simply Droog 10 + 1 anos criando inovação e debate no design*. Museu Oscar Niemeyer. Curitiba, 8 dez. 2005 – 5 fev. 2006.
- ERBEN, Walter. *Joan Miró. O Homem e a Obra*. Lisboa: Taschen, 1997.
- FONSECA, Joaquim da. *Caricatura: a imagem gráfica do humor*. Porto Alegre: Artes & Ofícios, 1999.
- HESKETT, Jonh. *Desenho Industrial*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.
- HUGNET, Georges. *L'Aventure Dada (1916-1922)*. Paris: Galerie de l'Insitut, 1957.
- JACQUES, João Pedro. *Tipografia Pós-Moderna*. Rio de Janeiro: 2AB, 2002.
- JUDD, Donald. Objetos específicos. In FERREIRA e COTRIM. Org. *Escritos de Artistas*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006. pp. 96-106.
- KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado (Tradução de Elizabeth Carbone Baez). *Gávea: Revista -semestral do*

- Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil*, Rio de Janeiro: PUC-RJ, n. 1, 1984 (Artigo de 1979)
- LAUGIER, Claude; RICHER, Michèle. *Léger: oeuvres de Fernand Léger (1881-1955)*. Col. du Musée National d'Art Moderne. Paris: Centre George Pompidou, s/d.
- LIPOVETSKY, Gilles. *O Império do Efêmero. A moda e seu destino nas sociedades modernas*. São Paulo: Cia de Bolso, Companhia das Letras, 2009.
- McMURTRIE, Douglas C. *O Livro: Impressão e Fabrico*. Lisboa: Fundação Gulbenkian, 1997.
- MINK, Janis. *Joan Miró*. Colonia: Taschen, 1993
- NADEAU, Maurice. *Histoire du Surrealisme*. Paris: Club des Editeurs, 1944.
- PARTSCH, Susanna. *Gustav Klimt, Painter of Women*. Munich, New York: Prestel-Verlag, 1994.
- PEVSNER, Nikolaus. *Origens da arquitetura moderna e do design*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- POLLINI, Denise. *Breve História da Moda*. São Paulo: Claridade, 2007.
- RICHTER, Hans. *Dadá: Arte e Antiarte*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- RUBIN, William S. *Dada, Surrealism and Their Heritage*. New York: The Museum of Modern Art, 1985.
- SCHMUTZLER, Robert. *El Modernismo*. Madrid: Alianza Forma, 1996.
- WEILL, Alain. *O design gráfico*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.

Recebido em: 04/07/14

Aceito em: 07/07/14

ANGELA BRANDÃO

brandaoangela@hotmail.com

Cursou História na Universidade Federal do Paraná, Especialização em Arte e Cultura Barroca na Universidade Federal de Ouro Preto e Mestrado em História da Arte e da Cultura na UNICAMP. Doutora em História da Arte pela Universidade de Granada, Espanha, com a tese “A Invenção do Barroco pelo Modernismo Brasileiro” (2002). É professora de História do Design no Departamento e no Programa de Pós-Graduação em História da Arte da UNIFESP.