

Maria José Salavisa João Álvaro Rocha Nuno Simões e Rita Filipe Álvaro Siza Vieira Graça Viterbo Egas José Vieira Pedro Guimarães Manuel Graça Dias Maria Eduarda Ribeiro da Cunha e Luís Black da Silva Fernando Sanchez Salvador e Margarida Grácio Nunes José e João P. Santa-Rita e Cristina Teixeira Eduardo Souto de Moura Cláudia Pinheiro, João Felino e José Adrião Pedro Partidário ARX Portugal Alberto Caetano e Eliseu Pinto de Almeida Fernando António Batista Pereira Pedro Proença Clarisse Trigo e Sofia Freudenthal Adalberto Dias João Nasi Pereira Rita Konstantinidis Daciano da Costa João Luís Carrilho da Graça José Morais Pedro Pacheco David Grade João Chichorro Alcino Soutinho Pedro Silva Dias Ana e Pedro Seíça Ramos José Manuel Carvalho Araújo

Anuário da Decoração

INTERIORES E DESIGN



ESTAR
editora

INTRODUÇÃO AO DESIGN

Daciano da Costa

OS SONHOS

Durante o longo período histórico das falsas trevas da Idade Média os materiais e os recursos energéticos da Natureza postos à disposição do artesão deixaram-nos um legado precioso de artefactos que não se podem considerar objectos de Design. Quanto muito serão produtos de um "Paleodesign" precioso porque são um mundo de formas dos objectos de uso comum que constituem um património genético indispensável à compreensão do que veio e do que se sonhou depois.

Mesmo a "engenharia" do Renascimento que é costume exemplificar com os "inventos" de Leonardo da Vinci não era ainda o resultado da utilização directa dos conhecimentos científicos já adquiridos.

A Perspectiva, invenção do arquitecto Brunellesco atento aos estudos do filósofo-cientista Torricelli, viera permitir a representação com rigor métrico dos objectos mas não estava divulgada entre o comum dos artesãos e foi especialmente aplicada à arquitectura e técnicas de construção por intermédio da sua intelectualização por Alberti, um arquitecto tratadista. O Renascimento engendrara a hierarquização dos artistas, até então companheiros dos artesãos, que assim se foram distanciando socialmente.

O DESPERTAR

Com as grandes rupturas sociais do séc. XVIII surgiram novas e diferentes necessidades e ambições no quotidiano das comunidades carenciadas e em rápido desenvolvimento. A produção artesanal rústica ou sofisticada (por exemplo Wedgwood-1730) de objectos de uso, não podia já dar satisfação às populações que abandonaram a penúria dos campos, em fase de precipitada urbanização, explosivo crescimento demográfico e com um poder de aquisição inesperado.

Na Inglaterra do século XIX (sentada em cima do ferro e do carvão), como resultado do avanço técnico e científico, dos inventos mecânicos nos dois séculos anteriores e ainda com a fundição do ferro e a máquina a vapor (Watt - 1769), a Revolução Industrial vem ampliar a oferta de produtos já então produzidos mecanicamente. Mas sem uma ponderação criativa desses novos recursos revela-se incapaz de libertar esses produtos do peso dos "estilos" prestigiosos

da arquitectura e da decoração. Arquitectura e engenharia estavam ainda de mãos dadas vigiando-se mutuamente.

O visitante da grande Exposição Mundial de 1851 espanta-se com o espectáculo duma nova arquitectura e engenharia do ferro e do vidro (Paxton) com grandes espaços, até aí catedralícios, com estruturas desafiando a gravidade e com uma imprevisível abundância de objectos, máquinas industriais, equipamentos e coisas diversas; tudo engalanado, (espaços e coisas), com frisos, capitéis, volutas e colunas caneladas, em generosas cornucópias expositivas onde se ignorava ou mesmo disfarçava a própria lógica material e estrutural dos objectos e dos espaços que, era afinal a maior das inovações, como facto técnico que marcava a grande etapa histórica do "Paleotécnico" (Lewis Mumford -1934).

Anima-se o mercado com mais produtos e com melhores preços para as novas classes daqueles consumidores que passam a rodear-se de objectos revestidos dos símbolos do poder das classes dominantes e, que com eles passam a viver mais consoladoramente o seu dia a dia de prisioneiros do sistema, remetidos como estavam à condição de produtor-consumidor.

O que parecia não era, mas a mecanização tomara o comando e o Design já lá estava, na mente e na mão de artistas e engenheiros!

OS PRIMEIROS CONFRONTOS

Destes equívocos ainda hoje persistentes, nascera uma relação diferente entre produto e utente, intermediada pelo desenhador criador de produtos.

O aparecimento de novos materiais e fontes de energia transformam os meios de produção e marcam uma Era de Modernização.

Ao estimular-se o processo criativo dos objectos no novo campo da técnica e dos seus meios mecânicos, destacando-o ainda que timidamente do campo das belas artes e das artes decorativas, já também com o domínio da Geometria Descritiva (Gaspar Monge), abriram-se perspectivas aos desenhadores de produtos industriais à custa da perda de privilégios dos artistas e artesãos. E nada voltaria a ser como antes.

O "modelo" do artesão ciosamente transmitido de mestre a discípulo, confronta-se com o "projecto" do engenheiro,

esclarecedor do operário indiferenciado como novo agente da produção.

Um facto técnico fazia a História da Cultura Material que é a História de todos os vestígios materiais significativos da actividade humana. (Foi preciso esperar um século para que a Antropologia Cultural nos viesse esclarecer esta realidade e mais ainda pelas "Formas do Tempo" de Kubler)

Na sociedade Victoriana trava-se então a polémica duma moderna *estética* industrial lançada pelo incansável artista William Morris que, ao defender o modo de produção artesanal medieval, contraditoriamente fertiliza esse novo conceito no próprio ambiente exclusivo da sociedade "Art's and Craft's" (1860) que fundara, estruturado pelas ideias do filósofo John Ruskin.

No confronto entre Arte e Técnica, a prática e a atitude socializante deste grande protagonista revelam as suas contradições; reforça-se e aclara-se um processo já irreversível e que com ele avançava de costas, mas avançava. Alguns homens também podem fazer a História. Estava vencida uma primeira fase do Design. Não foi assim tão simples mas não cabe tudo aqui.

Já então a electricidade e o motor de explosão operavam uma nova "dobra" da civilização, permitindo o desenvolvimento de novas técnicas e de novos materiais, operando uma segunda ruptura modernizadora e esperançosa de melhores dias (período "Neotécnico" de Mumford).

O automóvel Ford é o primeiro produto produzido racionalmente em série (1908). E algumas "coisas práticas" tinham já aparecido, como a máquina de escrever Remington (brevet desde 1867), a máquina de costurar Singer (1851), a máquina de lavar roupa de King (1851) e a lâmpada de Edison (1875).

A guerrilha das patentes vem agitar o ambiente criando novos interesses materiais e novos confrontos.

A PATERNIDADE

Não poderá datar-se o momento em que Arte e Técnica passaram a divergir, mesmo mantendo-se "à vista". Os últimos dois séculos são a demonstração disso em sucessivos afastamentos e aproximações.

O objecto de uso, *o indivíduo técnico*, é o documento cultural mais evidente desse processo de paternidade e, no

período seguinte da sua história é muito clara a influência da expressão artística na sua concepção e, consequentemente na sua produção.

Já vimos como na origem da produção mecânica, que é o facto técnico que marca uma Era da História da Humanidade, os produtos industriais se "enriquecem" com uma decoração extrínseca, herdada também do artesanato e desde logo contraditória onde a ausência duma integridade formal específica do processo da mecanização é flagrante.

Neste período o fenómeno é ainda persistente, mesmo quando mudado o "gosto", (o problema não é estético) e não é arriscado pensar-se que não haverá nunca objectos de uso apenas rigorosamente mecânicos e funcionais enquanto um outro sistema de símbolos não substituir a simbólica artística que nos vem dos alvares da civilização. Haverá sempre máquinas tremendamente "mecânicas" e obras de arte sublimemente "artísticas", mas é preciso confiar que sempre alguém irremediavelmente humanizará pelo uso uma máquina (o polimento manual entemecido dos seus latões ou cromados) ou tomará prosaicamente utilitária uma obra de arte. (Uma gravura para tapar o quadro eléctrico lá de casa, as cores deste quadro ligam bem com as cortinas!)

No processo conceptual do um produto pouco importa hoje, a maior ou menor carga da arte ou da técnica. (A "funcionalidade" e frequentemente o refúgio da mediocridade e a "inovação" é a obscurecedora falácia mercantilista dos vendilhões).

O problema está no modo, na metodologia do projecto e com ela a coragem de abandonar ou moderar o processo aleatório da "inspiração" como denuncia o historiador italiano Argan.

O problema está também antes de tudo na atitude compreensiva, cultural, face ao produto directo e ao utente anónimo; atitude que é a da responsabilidade intelectual do designer.

O "APOCALIPSE FELIZ"

A Arte Nova descendo das cidades periféricas onde debutara e já se afirmara (Glasgow, Bruxelas, Viena, Barcelona e Nancy), vem até aos grandes centros da acção e da polémica, com as suas experiências e modelos artísticos, influenciar fortemente a produção mecanizada com as suas

diferentes e requintadas gramáticas de formas orgânicas colhidas da natureza. (Mackintosh, Horta, Otto, Wagner, Gaudi e Gallet).

Rapidamente, estas gramáticas impõem-se aos estafados "estilos" das Belas Artes, mas não fazem mais do que isso. Os actuais revivalismos são a clara demonstração da sua pujança e também tristemente, das falsas felicidades de produtos (afinal de um artesanato erudito) só para alguns. À maior qualidade estética nada foi acrescentado em termos de difusão e ampliação da oferta, só Thonet laboriosamente faz cadeiras para todos (cadeiras Bistrot nº 14 de 1860 produzida e vendida aos milhões), mas melhorou-se também o ambiente físico das cidades com algumas peças urbanas (Guimard em Paris 1900). O período terminal desta fase é marcado pela Art Deco em França e pelo Werkbund Alemão que, com maior objectividade reaviva a polémica entre a "racionalidade e a tipificação" do alemão Muthesius (até ao que se passava na América) e a "liberdade criadora" do belga Henri Van de Velde (que mais tarde chamaria Grópius a Weimar) e em que toma posição muito influente a Viena do "Apocalipse Feliz" da Wiener Werkstate de Josef Hoffman e Koloman Moser.

A vida social vienense com as pequenas coisas das pequenas gentes velava a realidade, que mesmo a crítica feroz do jornalista Karl Kaus não clarifica.

A Viena também de Freud e de Loos (que clamava contra o ornamento) e onde os sons da música sublime de Mahler não podiam já sobrepôr-se ao ruído arrepiante e crescente dum guerra (santa e perigosa inconsciência do estertor dos Impérios!).

A guerra de 1914/1918 vem desviar a produção para a grande empresa bélica devastadora, vem dividir os grandes e os pequenos intérpretes do Design, vem empobrecer os notáveis, matar os humildes e deixar de luto uma "Mittel Europa" suicidária. Acabara o "estado de graça".

Tinham ficado desta fase mais uns belos objectos sepultados, nas colecções e nas casas dos mais favorecidos e que voltam hoje a estar por aí nos museus e nas lojas sofisticadas, como símbolos melancólicos dum felicidade fugaz.

O Design não nascera para tão pouco

OS DIAS SEGUINTE

Das condições humilhantes impostas aos vencidos, nasce o ressentimento da intelectualidade alemã e, uma das suas consequências parece ser o estabelecimento, na social-democrata República de Weimar, de um Walter Grópius, desmobilizado da guerra que retoma a ideia do Design. O primeiro passo dá-se com a fusão das duas Escotas de Artes dessa cidade, que o belga Henri Van de Velde dirigira com prudência num período de xenofobia alemã.

De seguida já podia também escrever-se os primeiros capítulos dum História do Design e deles extrair prospectivamente um primeiro corpo de conceitos coerentes dum teoria da disciplina e um conjunto de preceitos para a sua prática, recorrendo à experiência da arquitectura e do artesanato e com os olhos agradecidos postos nas utopias das vanguardas artísticas do início do Século.

Renasce o Design Industrial. Começa a adquirir autonomia mas persiste ainda nas antigas afinidades com as artes plásticas (o Cubismo já estava revelado) e, mais legitimamente com a arquitectura, ela também uma actividade projectual ("a arquitectura é o objectivo de toda a actividade criadora"; Grópius).

Walter Grópius, o "príncipe de prata", só tem que abrir os braços para acolher na sua Bauhaus (1919) praticamente todos os protagonistas dos movimentos artísticos e das experiências pedagógicas da época (Escola activa de Kerschesteiner, de Maria Montessori e do americano Dewey). É esta pluralidade que tem que gerir sabiamente e fazer a síntese indispensável à unidade só no entanto conseguida nos primeiros anos de duvidosa consistência e, sem dar solução aos conflitos entre Arte, Arquitectura e Artesanato.

Grópius já em Dessau como qualquer "Star", não suporta contestações e bate caprichosamente com a porta, entregando a direcção ao jovem e incauto arquitecto Hans Meyer (1928) que ao racionalizar o seu ensino e ao clarificar uma atitude politizante é despedido sem explicações pelo temeroso burgomestre de Dessau (1930)

(Muitos anos depois, Maldonado crucifica Grópius por escrito numa carta (1963) denunciando as suas ambiguidades e manobras palacianas de então).

A ascensão do nazismo vem lançar as suspeitas sobre a Bauhaus (a arte degenerada!) e é já em Berlim que, sob a

direcção de um Mies Van Der Rohe atónito, se dá o "auto de fé" do seu encerramento definitivo (1933).

Era a brutalidade racista contra a inteligência. Tinham passado catorze anos apenas e, uma vez mais, nada seria como antes.

A Bauhaus é forçada ao exílio e é mitificada nos Estados Unidos numa acarinhada exposição do Museu de Arte Moderna de Nova York e no Instituto do Design de Chicago onde Moholy-Nagi retoma o melhor da sua linha pedagógica. É também aí que Grópius é "canonizado" como director do Instituto.

Para fazer a História tem de se recorrer injustamente ao *excepcional* esquecendo o trivial que lhe dá sentido e para simplificar a sua escrita pode falar-se de um "estilo Bauhaus" representado por alguns objectos de uso e sobretudo pelos móveis de tubo melálico de Marcel Brower e de Mies Van Der Rohe (aliás posteriores aos de Marc Stan), que exploram as potencialidades de novos materiais e tecnologias. Mas não podem esquecer-se essas outras contribuições laterais à Bauhaus como a do arquitecto suíço da "pesquisa paciente" Le Corbusier que, em França, com Charlotte Perriand (injustamente apagada) dá à época outros modelos exemplares. Nem pode esquecer-se Eileen Grey da remota Irlanda e ainda menos o arquitecto-designer e marceneiro holandês Gerrit Rietvelt. Este património do Design Moderno está já na galeria dos objectos clássicos que povoam os nossos ambientes domésticos ainda que banalizados (ou democratizados?) pelas contrafacções inevitáveis.

A HERANÇA

A grande e fecunda herança da Bauhaus está no entanto muito mais, na sua influente pedagogia dum "ciclo de ensino fundamental" até hoje incontornável em qualquer ensino e aprendizagem do Design e da Arquitectura, ainda que deve corrigir-se nele compreensivelmente uma ausência da / ou História e do Contexto como entre nós Frederico George notou (1964) e, controlar-se aquelas melancolias plásticas que levaram Max Bill (muitos anos depois já no segundo pós-guerra) a fazê-la renascer na escola de Ulm (1955- 1968) da criação reflexiva.

Max Bill retomava o ensino formal dos 'Cursos Fundamentais- da velha Bauhaus, cujos princípios conseguira manter no Werkbund suíço, pretendendo salvaguardar a

posição dominante da pintura e da escultura que facilmente cairiam no campo da arte aplicada. Desde o início que Otl Archer, Hans Gugelot e outros defendiam posições contrárias. Tomaz Maldonado virá a assaltar a reitoria da escola e impõe um carácter mais técnico e científico aos programas de estudos. Max Bill volta ressentido para a sua Suíça.

Ferida de um "pecado original", a história desta nova *Bauhaus* repete estranhamente a da *velha Bauhaus*. (Max Bill está para Grópius como Maldonado está para Hans Meyer). Também uma vez mais virá a ser drasticamente inviabilizada, desta vez pelo alto comissário americano para a Alemanha que retira à Fundação Sholl o financiamento que a apoiava. (Uma vez mais o "odor da heresia" assanha-va o poder).

Mais uma diáspora desesperada. Mais um conjunto de objectos exemplares, mais um "estilo Ulm" que se confunde com o "estilo Braun". Mais coisas donde nascem outras coisas, como diria Munari.

HOJE

Nestes nossos dias das tecnologias triunfantes aliadas ao Poder e das fronteiras abertas, mas também do desperdício, da comunicação sufocante e dos novos ninhos de guerras, o que nos rodeia excessivamente (dos rompantes transalpinos, das brumas setentrionais e da "mitteleuropa" uma vez mais agitada) tudo está ainda para a História "pintado de fresco".

Enfrentamos recuperações económicas com um design condescendente, preocupamo-nos com a degradação do ambiente, com um biodesign e, retomamos um design utópico e radical contestatário do consumismo.

Nesta outra "dobra" da erupção duma Era pós neotécnica batemo-nos angustiados no seu epicentro, retomando conflitos. Damo-nos conta duma Geografia do Design num mundo onde o processo de modernização aumenta cada vez mais as diferenças entre os desenvolvidos e os subdesenvolvidos. Entre ricos e pobres. Que fazer? Esperançosamente a polémica continua imprevisível: AMANHÃ.

Do Design com amor

Lisboa, Dezembro de 1994