

Design: o falso problema das origens | Arturo Carlo Quitavalle, em *Design em aberto: uma antologia*, Centro Português de Design: Lisboa, 1993.

Abordar o problema das origens é muitas vezes uma maneira de mascarar uma dificuldade básica na criação de uma história de um tema. O design parece-me ser um caso exemplar, em que há uma série de assuntos por esclarecer: a definição de áreas e, conseqüentemente, a legitimidade de um tratamento específico para o design de objetos, encarado como distinto do design em geral; a relação entre o design e a sociedade industrial dita avançada; a diferenciação de estatuto profissional entre designers e arquitetos e o pressuposto de que não há inter-relação entre os dois papéis; e tantas outras questões.

Devemos, no entanto, reconhecer – mesmo com todos estes limites, que devem ser clarificados e examinados do ponto de vista das suas motivações e fundamentos –, que o problema se mantém porque, em termos concretos, as Histórias do Design têm um princípio, isto é, estabelecem um momento a partir do qual se inicia uma nova história. Por seu lado, estas histórias oferecem um modelo diferente para a análise da História, não só devido ao seu ponto de partida, mas também à "ideologia" em que se assentam. Em resumo, apesar da questão das origens parecer um "falso problema" típico, não podemos deixar de concordar que ela está na base de todos os tratamentos e abordagens críticas ao design de objetos. Será, pois, conveniente verificar a razão de ser destas "histórias" e perceber como podem e devem se hoje entendidas.

A questão das origens é inegavelmente um problema quase nunca debatido em termos históricos e que se evidencia pelo fato de existirem diferentes pontos de partida em cada "história" do design ou mesmo da arquitetura moderna. Podemos assim encontrar o seu início na Inglaterra da industrialização do século XVIII, na cultura da Arte Nova [Art Nouveau] em França ou no Jugendstil na Áustria e na Alemanha; ou no Palácio de Cristal e na Exposição de 1851, na Exposição Universal de Paris e na Torre Eiffel. Claro que qualquer história do design começa numa época definida ou definível e, em geral, mesmo quando na aparência deriva de um só modelo, como é o caso da revolução industrial do carvão e do aço, acaba por aceitar uma série de variantes nacionais, durante o arranque do mesmo processo de industrialização, pelo que, no final, as cronologias parecem diferentes. Outras abordagens, menos generalizadas, ligam as origens do novo design a uma determinada escola ou cultura, fixando, por exemplo, a Bauhaus como o ponto de partida para quaisquer análises posteriores. Outro tipo de abordagem tende a olhar para o design com uma perspectiva mais alargada, ou seja, não o considerando um ponto da industrialização moderna, antes o vê como um sistema simbólico cheio de referências históricas e, portanto, com a função de estimular junto do público um novo relacionamento com os objetos: objetos que se tornam "sinais", perdendo a sua correlação com a tradição do funcionalismo.

Julgo, pois, que não podemos ver nestas questões um só modelo de origem e que, pelo contrário, há várias ideologias, muitos diferentes, a montante. Assim, por detrás das origens da revolução industrial do carvão e do aço está a convicção marxista, ou pelo menos elaborada no ambiente cultural da esquerda hegeliana, de que existe uma diferença substancial, mesmo estrutural, entre as anteriores revoluções industriais e a dos séculos XVIII e XIX e de que as características próprias do design decorrem indiretamente da novidade desta transformação econômica. A outra tese, que em certos aspectos é semelhante a esta ou que pelo menos tem com ela pontos de contato vê na

manifestação deste movimento econômico, e portanto numa Exposição Universal (Londres ou Paris, não importa) o início de uma nova era. Na base ou no desenvolvimento destas abordagens está sempre um modelo de classe, a convicção básica de que o design corresponde de algum modo ao proletariado e de que o artesanato se lhe opõe, correspondendo a uma elite: uma convicção que a análise histórica ajuda a negar, mas que, no entanto, explica muitas das posições que procuram esconder o seu nítido selo ideológico ou que estão ligadas, ou podem ser ligadas, a uma ideologia.

É muito diferente o ponto de partida dos que associam o design a um movimento cultural e, portanto, a uma experiência de uma situação artística. Estou a lembrar-me, por exemplo, daqueles que veem na Arte Nova [Art Nouveau] a raiz do novo design. Neste caso, prevalece uma ideologia muito diferente da marxista: a ideia de que por trás de cada inovação existe uma invenção formal e que o design é, portanto, uma descoberta de formas feita segundo uma visão sistemática e global do próprio projeto. Mesmo a Bauhaus, cujos projetos parecem, do ponto de vista formal, estarem distantes da Arte Nova, está obviamente ligada não só à tradição anglo-saxônica e vienense das escolas Arts and Crafts mas revela, nas suas teorias e na relação frequentemente expressa entre forma e função, a matriz significativamente idealista da sua própria ideologia.

De fato, forma e função baseiam-se claramente na distinção – que é, evidentemente, idealista –, entre forma e conteúdo, e reproduzem um modelo de objeto em que, no decurso do tempo, o fosso entre conteúdo e forma se torna cada vez mais plausível.

Se pensarmos nisso, as variantes destas abordagens críticas são numerosas, mas creio que podemos encontrar a sua origem nas anteriores divisões, bastando acrescentar algumas variantes. Com efeito, algumas versões fixam as origens do design nos tempos da Revolução Industrial ou da Bauhaus. Defendem que o design da época do racionalismo está ultrapassado, não podendo, pois, ser considerado a chave da vanguarda relativa ao design de objetos; deve refletir-se sobre um novo ponto de partida, talvez o da inovação do design “radical”. E estas versões põem em causa a distinção, feita pela Bauhaus, entre Forma e Função, apontando que, nesta era dos chips de silício, a “máquina” é um objeto de dimensões mínimas e que só conta o invólucro – com a sua imagem, o seu charme e a sua “memória histórica”.

Mas regressemos à questão, que ainda não tratamos: o design é fruto da cultura moderna da industrialização ou, pelo contrário, sempre existiu? Neste trabalho não nos preocuparemos com o âmbito do design, seja o que se relaciona com arquitetura ou com objetos. Tentaremos, sim, perceber a relação existente entre planeamento e industrialização. O design como um projeto de objetos multiproduzidos.

Tudo indica que muitos investigadores de design e de projetos precisam mergulhar na história, nos ensaios e volumes que ilustram a evolução da economia, de tempos passados até a atualidade. Sabemos que um elemento-chave da análise de design, de tipo tradicional, é a afirmação atualmente generalizada de que a industrialização é um fator novo e que distingue a nossa era de todas as anteriores. No entanto, outra ideia assume lugar de destaque na historiografia dos tempos antigos ao Mundo moderno: a de que a produção de máquinas por outras máquinas não é uma invenção com um ou dois

séculos, sendo, embora sob uma forma diferente, uma estrutura da sociedade que sempre existiu ¹.

Sem recuar excessivamente no passado, a questão imediatamente colocada pela moderna historiografia econômica sobre os gregos e os romanos – fato que podemos verificar em qualquer museu arqueológico ou em qualquer livro moderno de história da arquitetura antiga – que defende que a produção em série de objetos ou de elementos arquitetônicos era normal, se não mesmo fundamental, para a unidade, para a divisão de trabalho e das funções do Império Romano. Aqui não temos só as jarras e ânforas produzidas em massa, mas a produção massificada de navios e de elementos estruturais para templos, desde sarcófagos a pedras para pavimentação: a exploração de

várias fontes de energia, desde a fornecida por animais à produzida pela água, tornou possíveis empreendimentos que anteriormente não podiam ser sequer imaginados. Há, evidentemente, quem possa argumentar que o produto de tais esforços não era design, mas como fazer, a nível teórico, a distinção entre “alto” design e “baixo” design e como poderemos pensar que objetos produzidos de acordo com modelos repetidos, multiplicados e feitos “à máquina” podem ser estruturalmente diferentes da moderna produção de objetos a que chamamos design?

Convém referir outro fantasma que aparece aos historiadores do design do Ocidente: a distinção entre indústria e artesanato. A maior parte das histórias de design faz disto um dos seus pontos-chave: arrumam de um lado o artesanato com os seus materiais tradicionais e com a sua repetitiva e obsoleta produção de objetos feitos à mão; do outro, colocam as máquinas que tornam possível a produção em massa de um único objeto e que introduzem novas formas relativas à nova função, pondo de parte a adição de ornamentos, tornada obsoleta. Trata-se de um processo que se iniciou supostamente no fim do século XVIII e que teria acabado em meados do século seguinte, depois da Exposição de Londres no Palácio de Cristal. Mas será tudo isto verdade? Quer dizer, será que esta versão corresponde à verdade?

Se pensarmos bem, a distinção entre indústria e artesanato, do ponto de vista da produção de objetos, acaba por evidenciar, ou provocar, uma ruptura entre produção de grande e de pequena escala; entre dois tipos de produtos, fabricados em máquinas de tipos diferentes e não entre produtos estruturalmente diferentes. Se perguntarmos a um físico o que é uma alavanca, responderá que é uma máquina: e, assim, todos os objetos produzidos por um carpinteiro ou ferreiro e, ainda, produzidos com máquinas e força motriz animal ou com energia hidráulica, vulgarmente utilizadas, por exemplo, na Idade Média – tecnologias reconstruídas para a memória futura pela Enciclopédia de Diderot e D’Alembert –, poderiam ser considerados produzidos à máquina. O que é sem dúvida verdade – é sociologia aplicada ao fabrico – é que a maioria dos artesãos trabalhava para a elite, para a nobreza em França, e ficou arruinada na Revolução ou transformou a sua produção adaptando-se à nova classe, a burguesia, sem no entanto ter modificado os métodos produtivos. Ou, melhor, muda a quantidade. E, na tradição marxista, é aqui que o problema reside, ou poderia residir: na quantidade que, pela sua multiplicação, se transforma em qualidade; mas não creio que, hoje em dia, o problema se possa pôr tentando fixar um limite metodológico. Até porque seria difícil determinar até que ponto um objeto é produzido em série e se por série entendemos os que são produzidos com um determinado número de unidades; em suma, se a tipologia das máquinas não tem qualquer utilidade como critério de avaliação, a quantidade da produção também não

nos serve porque um produto feito à máquina passa a produzido em série logo que é produzido um segundo objeto de acordo com um modelo e, portanto, igual ao primeiro executado. Além disso, existe hoje, no próprio design, a produção de objetos em pequenas séries, normalmente numeradas, com grandes semelhanças com as pequenas séries de cópias de esculturas, fato que nos põe perante a questão, a que não devemos responder aqui, da diferença entre o produto “artístico” e o produto de design.

Se estes critérios, que continuamos a utilizar, de uma revolução industrial diferente, de uma produção artesanal diferente da industrial não são adequados para as questões de como fazer a história do design, temos de ver se outros métodos historiográficos, as outras abordagens à “história” do design, são adequados às questões que queremos formular.

Deve fazer-se uma observação essencial, que é também relevante para a questão do design e do seu âmbito. Normalmente, as histórias do design focam uma sucessão de objetos: basicamente, fazem uma história de objetos que são sobretudo design de interiores, raramente considerando “outros” objetos, como as grandes máquinas e respectivos invólucros. Existem, naturalmente, exceções², mas as histórias de design assemelham-se mais a inventários de gabinetes de designers de interiores do que à

análise de um sistema de comunicação por estratos orgânicos. Em suma, a história do design deveria ser a das texturas e a do design urbano, da relação existente entre cidade e campo e das estruturas da paisagem, e dever-se-ia então partir daí para o tratamento do design de interiores; mas claro que as concepções de design e do seu âmbito devem ser vistas de um ponto de vista histórico, e não devem ser colocadas num mesmo plano. A ideia do design como design global, que vem de uma parte da cultura Jugendstil, não é hoje totalmente coincidente em alguns âmbitos que sugerem modelos interpretativos diferentes. Tudo isto devia ser esclarecido, motivado, explicado, o que nem sempre acontece, sobretudo nos autodenominados estudos históricos do design.

As mais profundas análises do design da Bauhaus³ e também outras abordagens analíticas mais recentes⁴ reconhecem nele a matriz do Mundo moderno. Giulio Carlo Argan, reagindo a uma interpretação de cariz neo-idealista de Frank Lloyd Wright e do seu denominado “organicismo”, refere à Bauhaus como o momento da “razão” e, bem assim, como uma reação clara e direta contra os sinais de alarme, primeiro, e a realidade, depois, da ditadura nazi. É inegável que a Escola de Weimar e sobretudo as de Dessau e Berlim desempenharam essa função, mas permanecem algumas incertezas quanto, por um lado, à relação razão-idealismo e, por outro, à questão Forma-Função versus Forma sem Função. O problema está, como venho referindo há alguns anos⁵, em verificar a exatidão do contraste entre forma e função, que é demasiado coincidente – diz-se – com a distinção crociana entre forma e conteúdo, para não ser debatida. Se pusermos de lado este esquema interpretativo, descobrimos, antes de mais, que na realidade o problema da forma ligado à função existiu sempre – considerações ergonômicas à parte – e não foi, certamente, inventado pela Bauhaus. Era muito evidente na Grã-Bretanha no período Arts and Crafts e na Viena da cultura Jugendstil, para falar apenas de dois exemplos que precederam imediatamente a Bauhaus. Se, neste aspecto, a Bauhaus trouxe alguma coisa de novo, foi a invenção de um estilo ligado à moderna concepção de uma grafia homogênea, a uma “escrita” convencional tida por unitária, percurso que foi prontamente abandonado. Como alternativa no âmbito desta cultura na fase de Weimar, mas também presente em Dessau, afirmou-se a ideia de que

uma imagem podia ser desenhada segundo parâmetros diferentes dos das mitologias “funcionais”, estabelecendo assim uma ligação à psicanálise junguiana e à teosofia, termos culturais que, para a Bauhaus, caracterizaram a investigação de Paul Klee, Wassili Kandinski e Johannes Itten.

Mas regressemos às questões vitais que nos interessam: se mesmo a distinção entre forma e função não nos serve para realçar o novo e o diferente da Bauhaus, que encontramos aqui que não seja uma revolução de design como tantas outras? Para alguns – poucos – investigadores, o design poderia ser associado às vanguardas ditas “históricas”, mas esta abordagem crítica esbarra com a correlação habitual entre produção industrial – e, portanto, em série – e aquilo que é definido como produção artesanal dos ateliers de vanguarda. Além disso, o problema crítico é em parte diferente: o que é que os projetos do design moderno devem de fato à investigação dessas vanguardas? Por que é que os designers de objetos, por exemplo os do Futurismo ou do Construtivismo, só muito raramente entram nas histórias de design e, quando entram, apenas de um modo marginal? E, no entanto, todos sabemos que a relação entre artistas e designers foi sempre estreita, mesmo antes da Bauhaus. Claro que certas vanguardas, como o grupo cubista, não produziu objetos, mas isto não significa que possamos deixar de considerar a importância dos cubistas ou da sua cultura, do dadaísmo ou até do surrealismo, na produção em série.

Este tipo de questão faz-nos refletir sobre as novas abordagens à produção de objetos no Ocidente a propósito das invenções de Ettore Sottsass e grupos próximos dele. Este movimento, porque é disso que se trata, tem tido grande influência a nível internacional. Não nos importa aqui a discussão dos seus antecedentes, mas sim ver a sua importância a nível teórico para uma possível análise histórica do design.

Eis algumas das abordagens de reflexão propostas por este grupo: as formas são separadas das funções porque o que interessa na forma é o seu valor simbólico, a relevância da memória histórica; não que isto tenha sempre ocorrido aqui, neste tipo de design, o problema da memória histórica das formas e materiais, de cores e texturas emerge a nível teórico de um modo consciente. Em segundo lugar, a ruptura entre design artístico e design de projeto é aqui ultrapassada porque há agora uma produção de objetos em pequena escala, como acontece nas fundições artísticas, com três, cinco, sete ou, no máximo, uma dúzia de exemplares produzidos de um artigo de mobiliário, com repercussões de mercado que podemos perfeitamente imaginar.

Está a desaparecer um mito, pelo menos à luz de uma perspectiva histórica: o do design como produto de série; e o sonho da salvação está também a acabar em parte das análises históricas do design tido por produto “democrático” em si próprio, trazendo a Boa Forma ao público. De modo inverso, outros, começando por Alessandro Mendini⁴, teorizam o renascimento em termos positivos do soi-disant Kitsch que, para muitos⁷, é mau gosto, uma expressão negativa.

Começamos com um tema aparentemente pacífico, o das origens do design moderno, ou antes, da moderna produção de design, para chegarmos a um inequívoco e profundo conflito de culturas e de escolas de interpretação: por um lado, o design como símbolo da razão, em oposição a uma negativa falta de forma; ou o design como produção democrática dos tempos modernos, ou, ainda, o design como o instrumento para reorganizar uma realidade dispersa. Privada de pontos de referência ideológicos numa

sociedade ocidental dominada pelas ditaduras e regimes autoritários de entre as duas guerras. Por outro lado, temos o design que se torna lazer, um momento de construção simbólica tanto para uma elite como para a massa dos utilizadores completamente dependentes da influência dos mass media.

Constata-se que a redução do design a meros objetos e, em particular, a objetos utilitários, deriva não de razões teóricas ou de um modelo cultural, mas de uma situação real que acabou por influenciar a abordagem dos investigadores. Enquanto o design dos períodos Jugendstil, Liberty e Arte Nova era global, da arquitetura ao mobiliário, vestuário e objetos, o design da Bauhaus, devido a dificuldades racionais objetivas entre a estrutura e a governação dos Länder, acabou por ser limitado à produção de design de mobiliário, já que o projeto de uma cidade inteira era impensável, à exceção da urbanização de Dessau. O mesmo se pode dizer das vanguardas construtivistas soviéticas, que foram rapidamente eliminadas (sabemo-lo hoje) pelas evoluções ocorridas nos sistemas leninista e estalinista. O mesmo se pode dizer do futurismo que, adiantado em relação às restantes vanguardas europeias, só em parte conseguiu realizar (estou a pensar em Balla e, em alguns aspectos, Depero) os projetos que tinha planeado para a transformação revolucionária da vida do quotidiano.

Assim, a historiografia do design tem que decidir sobre o ponto de partida da sua “história”, usando critérios diferentes dos adotados até agora e, conseqüentemente, ninguém poderá declarar que o design moderno começa com a moderna revolução industrial.

Em segundo lugar, a questão das origens do design não deve ser confundida com a questão do início de um certo design: as culturas de projeto têm, de uma vez por todas, de ser repensadas, levando

em linha de conta que não podemos fazer história com um único modelo e uma só tradição, antes temos que refletir sobre as diferentes ideologias de design e analisar os seus antecedentes.

Em resumo, os investigadores de design – digo bem, de design e não de arte – têm que mergulhar na investigação histórica e devem comparar os seus modelos, em parte obsoletos e de qualquer modo nunca seriamente postos em causa, com aqueles que os historiadores têm construído através das décadas com grande cuidado e debate aprofundado. Isto ainda não foi feito e só deste modo nos poderemos libertar do falso problema das “origens”.

in Ottogono, nº 103.

¹ F. Bologna, *Dalle arti minori all'industrial design. Storia di una ideologia* (Bari, 1972), obra que apresentou corretamente problema histórico.

² V. Gregotti, *Il disegno del prodotto industriale in Italia 1860-1980*, Milão, 1982

³ G. C. Argan, *Walter Gropius e la Bauhaus*, Turim, 1951 ⁴ H. M. Wingler, *Das Bauhaus*, Bramsche, 1962, 2ª edição ampliada em 1968. *The Bauhaus: Weimar, Dessau, Berlin, Chicago*, The Massachusetts Institute of Technology, 1969. ⁵ A. C. Quintavalle, *Design. La classe del progetto*, in *NAC*, 1973, nº 3, p. 31-32. Id., *Max Bill* (Quaderni 38), Centro Studi e Archivio della Comunicazione dell'Università di Parma, Parma, 1979; Id., *Pubblicità, Modello, sistema, storia*, Milão, 1977; Id., *Intervista a Munari*, in

Bruno Munari (Quaderni 45), Centro Studi e Archivio della Comunicazione dell'Università di Parma, Parma, 1979; Id., Enzo Mari (Quaderni 46), Centro Studi e Archivio della Comunicazione dell'Università di Parma, Parma, 1983; Id., Design e modelli culturali, in Image & Design, catálogo da exposição, Bolzano 1988, p. 28-57; Id., Marcello Nizzoli, Milão, 1989.

⁴ A. Mendini, Architettura addio, Milão, 1981; Id., Progetto infelice, Milão 1983 ⁷ G. Dorlfes, Il Kitsch: antologia del cativo gusto, Milão, 1968.