

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA

ARTHUR WALESKO VERAS DE OLIVEIRA

Arte, objetos e vida cotidiana:
do nascimento ao ocaso das vanguardas

São Paulo
2018

ARTHUR WALESKO VERAS DE OLIVEIRA

Arte, objetos e vida cotidiana:
do nascimento ao ocaso das vanguardas

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Filosofia do departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Filosofia sob a orientação do Prof. Dr. Victor Knoll.

São Paulo
2018

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

Oliveira, Arthur

048a

Arte, objetos e vida cotidiana: do nascimento ao ocaso das vanguardas / Arthur Oliveira; orientador Victor Knoll. - São Paulo, 2018. 179 f.

Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Filosofia. Área de concentração: Filosofia.

1. FILOSOFIA DA ARTE. 2. MODERNIDADE. 3. BAUHAUS. 4. READY-MADE. I. Knoll, Victor, orient. II. Título.

Folha de Aprovação

OLIVEIRA, A. Arte, objetos e vida cotidiana: do nascimento ao ocaso das vanguardas. 2018. Dissertação de Mestrado – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

AGRADECIMENTOS

À Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas pela oportunidade de realização do curso de Mestrado. Ao Prof. Dr. Victor Knoll pela atenção dada a todos os detalhes e pela orientação que desde o primeiro contato me ensinou que na Filosofia Estética temos que estar atentos às exposições que ocorrem na cidade, à programação de cinema, às feiras literárias e sempre que vou a qualquer um desses aparelhos culturais digo que estou indo a trabalho. À Fernanda, minha companheira, que sempre esteve em contato com toda trajetória de elaboração desta pesquisa, desde a faculdade de Filosofia até a última linha desta dissertação, e que como artista é uma das que acreditam que a arte pode levar o homem a novas possibilidades de vida. À minha mãe Ieda e à minha irmã Herika, que me apoiaram na mudança de Recife para São Paulo para estudar Filosofia, apesar da distância, sempre estiveram comigo, todos os dias.

RESUMO

OLIVEIRA, A. Arte, objetos e vida cotidiana: do nascimento ao ocaso das vanguardas. 2018. 179 f. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

Nesta dissertação, procuramos, a partir da Grande Exposição Universal de Londres em 1851, o início de um debate mais intenso de aproximação da arte com a indústria para, assim, perceber como elementos estéticos começam a permear a vida cotidiana. Essas questões ganham fôlego com as vanguardas, principalmente, com a Bauhaus de Walter Gropius e com o *ready-made* de Marcel Duchamp. Problematicar como cada um desses artistas buscou o “novo”, para aproximar Arte e Vida, usando estratégias diferentes, mas recorrendo ao mesmo suporte: o objeto. Ao longo do século XX, perceberemos como, no pós-segunda guerra, há uma mudança no contexto histórico e como as artes plásticas e aplicadas respondem ao debate: arte e indústria, *ready-made* e Bauhaus. Veremos que as respostas serão com a *pop art* e as vanguardas italianas do design. Nas décadas de 1960 e 1970, analisamos a sobrecarga da narrativa moderna, tendo a implosão do conjunto residencial Pruitt-Igoe como marco desse processo. O resultado é o ocaso das vanguardas e a centralidade da cultura *Kitsch*, que inverte a questão levantada por elas de aproximar arte e vida; agora, é a vida cotidiana naquilo que tem de mais banal que se aproxima da arte. As consequências dessa mudança são as repetições de imagens do passado e a descontinuidade na história da arte. Assim, demonstraremos como o a arte e os objetos de uso colaboraram com a construção do modo de vida nessa nova tradição.

PALAVRAS-CHAVE: Arte, design, Indústria, Bauhaus, *ready-made*, vanguarda, *kitsch*.

ABSTRACT

OLIVEIRA, A. Art, objects and everyday life: as from the appearing to the twilight of the avant-gardes. 2018. 179 f. Thesis (Master Degree) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

In this research, we have studied, as from the Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations in 1851, in London, the start-up of a more intense debate on the approximation of Art with Industry for, thus, realizing how aesthetic elements begin to make part of everyday life. Such issues are increased with the Avant-Gardes mainly with Walter Gropius's Bauhaus and the Marcel Duchamp's Ready-mades. We have also studied how each of these artists had searched the "new" to approach Art and Life using different strategies but the same support: the object. During the 20th century, after the second World War, we may realize that there is a change in the historical context and how Visual Arts and Applied Arts answer to the debate: Art and Industry, Ready-made and Bauhaus. We may see that the answers will be with Pop Art and the Italian Design Vanguards. In the decades of 1960 and 1970, we have analysed the overload on the modern narrative, having the implosion of the Pruitt-Igoe residential condo as this process' milestone. The result is the Avant-Gardes twilight and the Kitsch culture centrality, which inverts the issue they bring up in order to approach Art and Life; now, on the other hand, it's everyday life that is close to Art in what it has of most banal. This change consequences are the repetitions of past images and the discontinuity in Art History. Thus, we may demonstrate how Art and objects of use have contributed with the way life construction in this new tradition.

Key-words: Art, Design, Industry, Bauhaus, Ready-made, Avant-Garde, Kitsch.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	09
1 O NOVO PATAMAR DOS OBJETOS COTIDIANOS: DA GRANDE EXPOSIÇÃO UNIVERSAL DE LONDRES ATÉ OS PRIMEIROS MOVIMENTOS DE VANGUARDA.....	14
1.1 Contexto histórico do século XIX: aproximação entre arte e indústria.....	14
1.2 A grande Exposição Universal de Londres, 1851.....	21
1.3 O Palácio de Cristal - o objeto de vidro.....	25
1.4 O objeto estético.....	32
1.5 <i>Arts and Crafts</i> e <i>Art Nouveau</i>	36
1.6 Realismo, Impressionismo e a Máquina Fotográfica: O debate artístico do final século XIX.....	45
2 VANGUARDAS ARTÍSTICAS E OS OBJETOS COTIDIANOS: DOS PRIMEIROS MOVIMENTOS DE VANGUARDA AO DEBATE ENTRE <i>READY-MADE</i> E A BAUHAUS.....	53
2.1 O objeto de uso e as vanguardas do início do século XX.....	53
2.1.1 Cubistas: O quadro-objeto.....	53
2.1.2 Os Futuristas: A dinâmica das máquinas.....	56
2.1.3 Construtivismo, suprematismo e o <i>De Stijl</i>	61
2.2 Arte e Vida nas Vanguardas Artísticas: Entre o <i>ready-made</i> e a Bauhaus.....	68
2.3 As Vanguardas e o estatuto do novo.....	74
2.4 Ocaso ou Fracasso das Vanguardas.....	76

3	COTIDIANO E REPETIÇÃO: DO FIM DAS METAS NARRATIVAS ÚTOPICAS À PULVERIZAÇÃO DA ARTE E DOS OBJETOS DE DESIGN.....	82
3.1	<i>Pop Art</i> : a arte e os objetos industrializados.....	84
3.1.1	As Origens da <i>Pop Art</i>	86
3.1.2	Andy Warhol, repetição e máquina.....	91
3.2	A estética do Design como a estética do Acontecimento.....	99
3.3	Vanguardas italianas do Design.....	107
3.4	Cotidiano, arte e objetos: O <i>Kitsch</i> e o ocaso das vanguardas.....	113
4	O EMBARALHAMENTO ENTRE ARTE, OBJETOS E VIDA COTIDIANA.....	119
4.1	O projeto moderno: do palácio de Cristal a implosão do Pruitt-Igoe.....	119
4.1.1	Da exposição Universal de Londres às lojas de departamento: a tradição e a ruptura moderna.....	121
4.1.2	A arquitetura Moderna e o Shopping center.....	125
4.1.3	Aprendendo com Las Vegas e a Implosão do Pruitt-Igoe em 1972.....	129
4.2	O <i>ready-made</i> em toda parte.....	136
4.3	<i>Alessi</i> : o design se rende ao <i>Kitsch</i>	145
4.4	O fim da história da arte.....	154
	CONCLUSÃO.....	158
	REFERÊNCIAS.....	175

Introdução

Ao longo de quatro capítulos, dentro de um recorte histórico que vai da exposição universal de Londres, em 1851, até a implosão do conjunto residencial *Pruitt-Igoe*, nos Estados Unidos, em 1972, nossa proposta é fazer aproximações possíveis entre objetos artísticos e objetos industriais, para perceber como eles estão presentes no nosso cotidiano e como, ao analisá-los, podemos compreender também as discussões sobre nossos modos de vida no início do século XX até o início de 1970. Para superar as limitações que um período histórico de mais de cem anos nos impõe, procuramos definir as vanguardas artísticas como guia dentro da história da arte, para pensarmos do nascimento das vanguardas, seu auge no início do século XX e as consequências da mudança no cenário social do pós-Segunda Guerra, para o ideário vanguardista até o seu ocaso. No campo filosófico, recorreremos aos objetos como oportunidade de perceber como ele pode contribuir para o debate estético. Nosso olhar se volta para os objetos de uso cotidiano para, assim, analisar como eles podem ser um exemplo privilegiado para compreensão de nossas contradições, limitações e como depositamos nas artes expectativas de construir novas formas de vida.

Os avanços econômicos e tecnológicos possibilitaram à indústria, já no século XIX, produzir um volume maior de produtos e, para que essa produção tivesse demanda, as exposições industriais começaram a fazer parte da vida europeia, principalmente na França e posteriormente na Inglaterra. Serão essas exposições que irão fornecer os elementos para a primeira exposição universal das artes e da indústria em Londres, em 1851. Esse evento é um marco para a nossa dissertação, já que é a primeira vez que vimos objetos industrializados e objetos artísticos expostos no mesmo local. É nesse ponto que surge para nós a primeira divisão possível, para entendermos como os objetos de uso cotidiano começaram a ganhar espaço dentro das casas e no debate estético – a dicotomia entre arte e indústria. Este é o nosso primeiro passo: entender

como a indústria começa a se aproximar da arte para diferenciar seus produtos, para, assim, desenvolvermos nosso encadeamento histórico do nascimento ao ocaso das vanguardas. É importante salientar que nosso foco nas vanguardas é analisar como alguns desses movimentos artísticos trabalharam com os objetos e buscaram aproximações e distanciamentos dessa dicotomia arte e indústria. Nesse nascimento das vanguardas, veremos, no capítulo I, que as primeiras discussões e aproximações acerca dos objetos industrializados e da arte começam por volta da metade do século XVIII com as fábricas de louças de *Wedgwood*, mas terão seu ápice com a grande exposição universal de Londres, em 1851. É nesse contexto que artistas começam a criticar e procurar alternativas para a arte e de que maneira ela pode buscar sua aproximação com a vida cotidiana sem recorrer à indústria. *Arts and crafts* e *Art Nouveau* são os movimentos que começam a construir uma narrativa de arte contida na vida, a partir da aproximação com os objetos, os quais sejam constituídos por artistas artesãos que detenham todo o processo do projeto ao produto, sem a divisão do trabalho, marca da indústria. Esses dois movimentos começam a traçar o caminho crítico que algumas escolas das artes aplicadas percorreram ao longo do século XX. No campo das artes plásticas, nesse nascedouro das vanguardas, trabalharemos com o Realismo e o Impressionismo, como movimentos que, na segunda metade até o final do século XIX, tiveram relevância para o contexto de busca de novas formas de vida e que começam a perceber mudanças nas cidades, na forma de fazer e pensar a arte, devido aos progressos da indústria.

A questão central da dissertação é entender como as vanguardas constituíram um novo debate sobre nossos modos de vida a partir da aproximação com a arte. Levar a arte para a vida – podemos pensar essa afirmação como um dos objetivos das vanguardas. Para que isso fosse possível, perceberemos no capítulo II como os *cubistas*, os *futuristas*, os *construtivistas* e o movimento *De Stijl* trabalharam com essa aproximação entre arte e vida por meio da aproximação da arte com questões ligadas aos objetos e à indústria. Esses movimentos desempenham o papel de

mostrar que o debate em torno da arte e da vida passava por uma aproximação da arte e dos objetos, seja por meio da arte, da indústria e sua capacidade de padronização. Mudar a vida por intermédio da arte. Alguns desses movimentos aproximam a arte da indústria para levá-la a mais pessoas ou utilizam as ideias de movimento, rapidez e tecnologia para criar um novo tipo de arte capaz de constituir alternativas para a vida dos homens. Nesses movimentos artísticos citados, identificamos relações entre arte e indústria, mas para nossa dissertação o debate que mais gera questões para nosso interesse – em responder à questão de como os objetos podem ser um exemplo privilegiado de análise sobre o debate entre arte e vida – são os *ready-made* de Marcel Duchamp e a escola da Bauhaus de Walter Gropius. Como esses dois artistas pensaram a relação entre arte e vida e usaram o mesmo suporte, o objeto de uso cotidiano, para mudar a forma como pensamos a arte e consequentemente a vida. Nosso desafio é demonstrar como cada um deles pensava o objeto como a oportunidade de chegar mais perto das pessoas, para, assim, mudar a vida a partir de uma nova maneira de se relacionar com os objetos. Até este momento, buscamos constituir a dicotomia arte e indústria e como as aproximações dessa divisão foram possíveis e bem demarcadas pelos movimentos de vanguardas. Com a entrada dos *ready-made* e da escola da Bauhaus, colocaremos para nossa problematização outra marcação possível: a dos objetos úteis e inúteis. Nosso intuito é, assim, perceber o esforço desses artistas para colocar o debate dos objetos no centro do debate estético.

No pós-Segunda Guerra Mundial, compreenderemos como esse debate em torno do objeto continua, mas de um modo diferente, pois há uma mudança geográfica do polo das artes, que migra de Paris para Nova York. Essa mudança é percebida com o *expressionismo abstrato*, tendo Jackson Pollock como figura central. Na nossa sequência, começaremos a perceber como a narrativa moderna, que tem nas vanguardas sua principal força, começa a perder seu teor utópico. É nesse contexto que no capítulo III teremos a *pop art* como a continuação da tentativa de

Duchamp de aproximar arte e vida por meio dos *ready-made*, mas que seguirá outro viés, e no campo das artes aplicadas o esforço da Escola de Ulm de manter viva a tradição da Bauhaus, mas perceberemos que são as vanguardas italianas do design que começam a ganhar espaço na academia e na vida cotidiana das pessoas. O trabalho e a vida de Andy Warhol são excelentes exemplos da mudança da maneira de pensar a vida e a arte nos pós-Segunda Guerra, e é a partir da *pop art* que começamos a marcar a outra tradição que passa a ganhar espaço no debate estético, o objeto *Kitsch*. As vanguardas italianas do design nos oferecem a oportunidade de perceber essa mesma mudança, mas no campo das artes aplicadas. Há uma crítica à racionalidade da Bauhaus e à utilização da ironia e da repetição de elementos do passado para a elaboração do desafio das vanguardas de aproximar arte e vida. A mudança que analisaremos é a de que não é mais por intermédio da arte que mudaremos a vida, mas é a partir daquilo que a vida tem de mais banal e cotidiano que mudaremos a arte. É desse modo que se cumpre a missão das vanguardas de aproximar arte e vida, mas com o sinal contrário e a vida cotidiana embaralhada de arte. As dicotomias que procuramos desenvolver ao longo da dissertação perdem suas marcações. Definir o que é um objeto artístico ou um objeto industrial, ou, se preferirmos, um objeto de design *Bauhaus* ou um *ready-made*, está cada vez mais difícil, o que nos impõe uma última marcação possível entre vanguardas e *Kitsch*.

Marcaremos, com a implosão do Pruitt-Igoe, no último capítulo, o ocaso da narrativa das vanguardas e a sobrecarga do ideário moderno. Analisaremos a ascensão das lojas de departamento do decorrer do século XX até os shopping centers e suas cidades dentro das cidades, marcando as diferenças das formas de vida que as vanguardas constituíam. A cidade de Las Vegas será objeto de estudo, pois é, também, uma das maneiras de perceber o avanço do discurso do que chamaremos de outra tradição, seguindo as palavras de Habermas, e as condições pós-modernas, segundo Lyotard, e assim entender como ocorre essa mudança na academia e principalmente na vida das pessoas. Essa análise nos fornece

material visual para percebermos como o *Kitsch* consegue também na arquitetura essa aproximação direta entre vida e arte. Nas artes plásticas, o avanço dos *ready-made* como estratégia ocorre por toda parte. Se com Duchamp os objetos procuravam o silêncio da negação, o que percebemos com os *ready-made* nas décadas de 1960 e início de 1970 é que eles buscam o barulho da afirmação de um modo de vida. A fábrica italiana *Alessi* nos fornece a percepção desse embaralhamento entre objetos, arte e vida cotidiana, já que ela atrai para seus projetos os designers que estavam alinhados com as vanguardas italianas e, assim, dá um passo decisivo para nossa dissertação, pois demonstra como a vida cotidiana pauta o projeto dos objetos em direção ao *Kitsch*. As dificuldades que já relatamos para demarcar o que é arte, indústria, *ready-made*, *Bauhaus* nos fazem perceber como a história acaba por ser utilizada para dar aos objetos familiaridade e valor de novidade; há uma repetição de códigos do passado deslocados do seu valor histórico e social. Com isso chegamos à afirmação de Hans Belting do fim da história da arte, já que não há mais a possibilidade de falar de uma história universal da arte; o que temos são várias histórias.

Esperamos que nossa dissertação possa contribuir com o debate estético entre a filosofia, o design, a arquitetura e a arte, para que possamos perceber nessas aproximações caminhos para pensarmos em como aquilo que nos cerca e que projetamos como objetos de uso interfere e molda nossas formas de vida. Assim, buscamos alternativas que nos levem a novas possibilidades de pensar a vida em sociedade por meio das artes e da filosofia contidas no nosso cotidiano.

Capítulo I – O novo patamar dos objetos cotidianos: da grande exposição universal de Londres até os primeiros movimentos de vanguarda.

1.1 Contexto histórico do século XIX: A aproximação entre arte e indústria.

Os objetos de uso cotidiano têm no século XIX um capítulo significativo na sua história, com a possibilidade de ampliação da sua produção e distribuição, fazendo com que mais pessoas possam levar para dentro de suas casas: tecidos, utensílios domésticos e objetos decorativos. Um dos fatores que possibilitam essa mudança é a transformação que ocorre na indústria, da tecnologia das máquinas à divisão do trabalho. As antigas cooperativas de artesãos perdem força por não terem como competir em quantidade, diversidade e preço. Se no processo artesanal um único homem era responsável por todo o processo de elaboração do produto, a partir da divisão do trabalho e das novas tecnologias industriais, houve um aumento da demanda por trabalhadores, que, no entanto, não precisavam ter muitas habilidades, pois nessa nova configuração a responsabilidade é apenas de parte do processo. A divisão do trabalho foi capaz de alinhar homem e máquina, a partir de rotinas que reproduziam nos homens o comportamento das máquinas. No processo de industrialização, a repetição é peça-chave, já que é desse modo que o homem se aproxima da máquina, assim participa apenas de uma parte da elaboração do produto e perde a capacidade de perceber o todo. No processo artesanal, era diferente. O homem era o responsável por todo o trabalho e a repetição não era o elemento central. Podemos, assim, marcar uma das diferenças entre o trabalho artesanal e industrial: no primeiro, o homem era o detentor de todo o processo e as máquinas estavam a serviço do artesão. Com a Revolução Industrial, ocorre a inversão: homens a serviço das máquinas capazes de reproduzir objetos em grande escala. Para percebermos como esse processo

aumentou a produção, um exemplo seria que: “entre 1796 e 1840, em consequência da introdução dessas máquinas, a produção anual de tecidos estampados no Reino Unido aumentou de 1 milhão para 16 milhões de peças”.¹ Para se chegar a esses números, foi necessário um aumento significativo de trabalhadores, que, com a repetição do trabalho, equivaliam a máquinas e trabalhavam a serviço delas. Nesse primeiro momento da revolução industrial, era de suma importância o trabalho manual dos operários, que, com a divisão do trabalho, conseguiam repetir processos e, assim, o resultado foi o aumento de produtividade. A indústria conseguiu, graças à junção da divisão do trabalho e do avanço tecnológico das máquinas, reproduzir objetos em grande quantidade, o que nos leva a marcar outra mudança de antes da era industrial e pós-era industrial. É nesse ponto que Baudrillard trabalha os conceitos de modelo e de série:

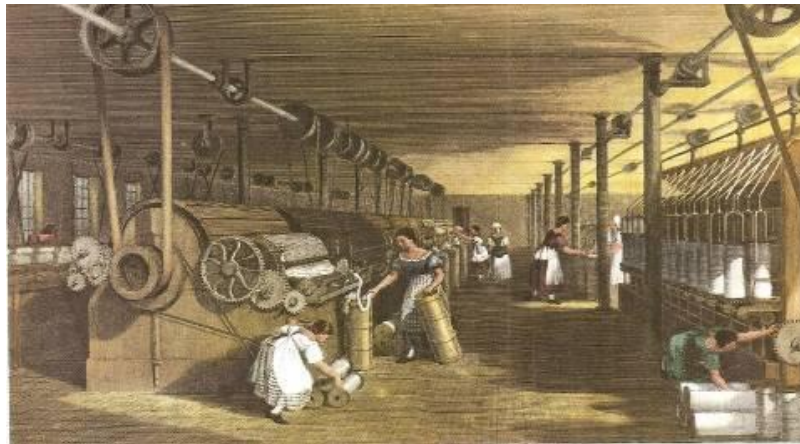
Não se pode propriamente falar antes da era industrial de “modelo” nem de “série”. De um lado a homogeneidade é maior entre os objetos na sociedade pré-industrial, porque em seu modo de produção permanece em toda a parte o trabalho à mão, porque são menos especializados na sua função e o leque cultural é menos vasto.²

O que se abriu a partir da industrialização foi a possibilidade de reproduzir em grande escala objetos de uso cotidiano. Essa capacidade de reprodução é o que Baudrillard denomina de série. Mas, para que se tenha demanda para essa “série”, é necessário que se tenha um “modelo”. Para nossa dissertação esses dois conceitos terão papel central. Neste primeiro capítulo, marcaremos como a indústria se desenvolve e atinge um patamar de produção capaz de criar uma nova demanda por objetos cotidianos. É, justamente, nesse ponto que perceberemos como os objetos cotidianos serão a ponte entre arte e indústria a partir dos conceitos de modelo e série. A indústria têxtil foi a que chegou mais rápido ao dia a dia das pessoas.

¹ FORTY, Adrian. *Objetos de desejo*. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 66.

² BAUDRILLARD, Jean. *O sistema dos objetos*. São Paulo: Perspectiva, 1995, p. 145.

Figura 1: Gravura de 1835. Representação de uma fábrica de tecidos.



Fonte: BOULOS, Alfredo. *História: sociedade & cidadania*. São Paulo: FTD, 2012, p. 74.

É dessa forma que o conceito de série torna possível o entendimento da construção de uma nova percepção em torno dos objetos, já que, com o avanço das possibilidades de fabricação, mais pessoas tiveram acesso a produtos industrializados. Mas, para que essa ampliação fosse possível, era necessário que as pessoas percebessem a diferença entre os produtos industrializados e os artesanais. Essa demarcação ocorreu por meio da aproximação entre arte e indústria, e assim se estabelece uma relação para a criação de modelos capazes de demarcar os novos objetos. Esse modelo é, segundo Baudrillard, o objeto que fica com uma pequena parte da sociedade, mas que é capaz de comunicar um “estilo”, ou seja, uma característica que o distingue dos demais. O objeto modelo é aquele capaz de comunicar para a sociedade códigos com os quais se transmite: a classe social a que se pertence, a aparência de status e se constrói o modo de vida da burguesia. Assim, o modelo comunica um estilo, que é a forma de diferenciar quem são as pessoas capazes de possuir esses códigos e quem são as capazes de ler o seu significado social. Podemos afirmar que, mesmo nas sociedades pré-industriais, já existia esse processo, de objetos capazes de comunicar signos sociais, porém, com o advento da indústria, esse mecanismo de criação de objetos modelo ganha novas possibilidades, pois, com o aumento da capacidade produtiva, o capitalismo industrial consegue levar objetos cotidianos para

um número maior de pessoas. Por esse motivo, é necessário diferenciar os produtos cotidianos, já que mais pessoas terão acesso a tecidos, utensílios domésticos, objetos decorativos. É importante, assim, que elas percebam nesses objetos características únicas que os diferenciem dos demais. Esse é um dos motivos que fazem com que os artistas comecem a participar da indústria. Eles são os responsáveis pela construção desse objeto modelo, que seja capaz de comunicar características únicas, diferenciar os seus produtos e fazer com que mais pessoas desejem esses objetos.

Para que isso ocorra, o passo adiante da relação entre indústria e arte é a separação entre projeto e produção. Essa é uma das marcas de como a divisão do trabalho definiu o papel do artista, o de projetar o modelo do produto. Assim, os objetos passam a ser projetados por artistas para que sejam “objetos modelos” de modo que poucos possuam, mas que muitos desejem. Um exemplo desse processo ocorreu na segunda metade do século XVIII, na fábrica de Josiah Wedgwood, um dos pioneiros na separação entre projeto e produto. O seu objetivo era diferenciar suas louças utilitárias com motivos ornamentais pintados. Esse é um dos primeiros exemplos da história industrial da capacidade de criar um objeto modelo, pois ele conseguiu comunicar com suas louças um estilo que representava, para quem os possuía, status, prestígio e poder. Assim, vendeu suas peças para a aristocracia e para a monarquia da Grã-Bretanha, e o resultado foi o aumento das vendas para todas as camadas sociais devido a sua capacidade de produção em série. O sucesso das cerâmicas possibilitou a ele a abertura de sua mais famosa fábrica chamada de Etrúria. Nessa outra fábrica, Wedgwood desenvolveu um método de produção capaz de fabricar em série os objetos modelos, já que esses eram desejados por boa parte da população inglesa. A questão modelo/série já se faz perceber, no exemplo de Wedgwood, pois, ao vender seus produtos a uma parte da aristocracia e à rainha, ele conseguiu construir um objeto referencial. Para Baudrillard, esse processo é denominado de modelo, e é a partir dele que se faz uma série de

reproduções, que atendam a demanda das classes mais abastadas. Essa camada da sociedade começa a crescer e a desejar produtos com características que os diferenciem dos demais.

Figura 2: Louça produzida nas fábricas de Wedgwood, 1790.



Fonte: FLAXMAN, John. Disponível em: <http://www.liverpoolmuseums.org.uk>. Acesso em: 15 jan. 2016.

A pessoa responsável por projetar o produto e criar um estilo já se pode chamar, segundo Forty, de designer:

O trabalho de design era realizado por modeladores em Etrúria, ou por artistas especialmente contratados com esse objetivo, sendo o mais famoso John Flaxman. Enquanto os artesãos de Wedgwood podiam copiar antiguidades, o valor de Flaxman estava em sua apreciação do espírito do *revival* clássico e sua capacidade de dar um ar clássico a produtos novos que não tinham um equivalente antigo exato.³

Utilizar artistas que criam projetos que serão desenvolvidos para que uma pequena parte da sociedade consuma e sirva, assim, de modelo para a fabricação em série é uma das estratégias da indústria. Consequências desse procedimento são a maior presença dos objetos no debate artístico e o aumento da quantidade deles na vida cotidiana das pessoas.

Nesse processo iniciado por Wedgwood, a aparência ganha destaque e os artistas se aproximam da indústria. Seus objetivos são pensar e

³ FORTY, Adrian. *Objetos de desejo*. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 35.

projetar objetos belos para que se diferenciem dos outros e se tornem objetos modelos.

Figura 3: Desenho produzido por John Flaxman, 1773.



Fonte: FLAXMAN, John. Disponível em: <http://www.artble.com>. Acesso em: 8 jan.2016.

Flaxman tem como seu maior diferencial o de remeter seu trabalho a um ideal clássico que se aproxima das ânforas gregas.

Figura 4: Ânfora Grega, 510 a 500 a.C.



Fonte: Disponível em: <https://gulbenkian.pt/>. Acesso em: 8 jan.2016.

Outro aspecto que ganha destaque ao longo do século XIX é a moradia, já que, para entendermos como a arte começa a fazer parte do cotidiano de mais pessoas, é necessário perceber as mudanças que ocorrem no espaço privado. Assim, roupas, objetos pessoais e, por consequência, as casas começam a ganhar adornos, que possam significar a identificação pessoal e social dos indivíduos. Nos grandes centros urbanos, que começam a se formar, as pessoas desejam sair do anonimato e querem comunicar a que grupo social pertencem, ou a qual querem parecer pertencer. “A preocupação com a aparência como indicador do status individual serviu de estímulo para a formação de

códigos complexos de significação em termos de riqueza, estilo e acabamento de materiais e objetos”.⁴ No século XIX, o objeto ganha status que até então não possuía. Ele passa a ser o representante do mundo burguês. Uma nova parcela da sociedade começa a ter acesso a bens materiais e se utiliza desses códigos de identificação, que os objetos passam a manifestar. Segundo Hobsbawm:

Mesmo assim, os objetos eram mais do que meramente utilitários ou símbolos de status e sucesso. Tinham valor em si mesmos como expressões de personalidade, como sendo o programa da vida burguesa, e mesmo como transformadores do homem. No lar tudo era expresso e concentrado. Daí a sua grande acumulação.⁵

Esse poder transformador do objeto fez com que cada vez mais se desejasse o acúmulo desse bem, capaz de trazer consigo questões como personalidade e representação de um modo de vida baseado em conforto, segurança e comodidade e que não se esgota. Esse ímpeto por objetos de consumo cria demanda para a indústria, possibilita a criação de mais postos de trabalho e renda para mais pessoas. Todo esse processo fez com que países mais industrializados como a Inglaterra e a França comesçassem a buscar novos mercados para suas indústrias.

O processo de industrialização começa a criar uma nova relação entre objetos, arte e vida cotidiana. Os objetos começam a ter um papel de representação social mais forte, pois mais pessoas começam a possuí-los, o que reforça e demonstra a importância que a arte tem na construção da imagem do objeto modelo, já que são os artistas que forjam sua aparência. A capacidade da indústria de produzir em série fez com que a maneira como compreendemos e interpretamos o mundo passasse, necessariamente, pelos objetos cotidianos, já que possuem a partir de agora, com mais intensidade, a capacidade de orientar a nossa relação com o mundo, pois extrapolam o seu valor de uso e começam a ter a capacidade de significar a todo momento o modo de vida de quem os

⁴ CARDOSO, Rafael. *Uma introdução à história do design*. São Paulo: Blucher, 2008, p. 63.

⁵ HOBBSBAWM, Eric. *A era do Capital*. São Paulo: Paz e Terra, 2014, p. 351.

possui. Esse processo se intensifica ao longo do século XIX, quando os objetos se tornam a representação de progresso e avanço social. Para que mais pessoas possam comprar e participar dessa nova maneira de se relacionar com os objetos, dois países pioneiros na industrialização, Inglaterra e França, passam a buscar maneiras de demonstrar para o mundo a capacidade de produção de suas indústrias. É a partir dessa necessidade de mostrar e vender que surgem as primeiras exposições industriais, inicialmente na França. A Inglaterra busca inspiração nessas exposições, que tinham alcance apenas nacional, no início do século XIX, e começa a pensar em organizar a primeira grande exposição internacional. Será nessa exposição universal que o embaralhamento entre arte e indústria ficará ainda mais evidente.

1.2 A grande exposição universal de Londres, 1851

A primeira exposição universal é um marco no processo de modelo e série industrial, e da aproximação entre arte e indústria, pois, para que esse processo (modelo/série) funcione, é necessário que o modelo seja desejado por uma grande quantidade de pessoas, para que torne possível uma série. Assim, para se produzir em grande escala, é necessário criar uma demanda para esses produtos. É nesse ponto que os grandes eventos, como a grande exposição de Londres, entram em cena. Eles atraem uma grande quantidade de visitantes, construindo, assim, uma compreensão social em relação ao objeto industrial muito próxima da relação com os objetos artísticos. É quando a primeira grande exposição universal de Londres ganha relevância para nossa dissertação, já que é a primeira vez que uma exposição tem como objetivo colocar toda a produção dos homens, sejam objetos artísticos ou industriais, juntos em um mesmo espaço. Como afirma Henry Cole⁶, um dos principais organizadores do evento:

⁶Membro do comitê da Real Sociedade das Artes, funcionário público e um dos principais organizadores da exposição de Londres. Editava também publicações sobre arte, design, música. Escrevia sob o pseudônimo de Felix Summerly críticas para revistas, guias e panfletos.

Pela primeira vez na história do mundo, os homens das Artes, Ciência e Comércio foram autorizados pelos seus respectivos governos a reunir-se para discutirem e promoverem os objetivos para os quais as nações civilizadas existem”.⁷

Com isso, todo o esforço da exposição é fazer com que, a partir da aproximação entre arte e indústria, o homem possa buscar uma nova forma de vida. O que perceberemos ao longo da dissertação é que as contradições levantadas por esse processo ressoam, também, nas artes plásticas do fim do século XIX ao começo do século XX.

Exposições industriais, ao longo do século XIX, começam a ser mais frequentes principalmente na França. O alcance dessas feiras era local e reunia apenas industriais da região. Na Inglaterra, também começam a ocorrer exposições industriais que são organizadas pela Sociedade das Artes, instituição que foi fundada em 1756 com o objetivo de aproximar as ciências e as artes da indústria. Essa instituição é que, em 1851, organiza a grande exposição universal. Ela promove sua primeira exposição em 1760 de produtos manufaturados, mas, na Inglaterra, existia forte resistência a essas feiras, por parte dos industriais, que temiam ser copiados. Além disso, para eles, a demanda de trabalho para organizar essas feiras não trazia o resultado esperado. A associação ganha o título de Real Sociedade das Artes em 1847, título dado pela rainha Vitória, já que era presidida pelo seu marido, o príncipe Alberto. A partir de então, organizam três exposições anuais, antes da grande exposição internacional. Essas feiras enfrentam grandes dificuldades, pois, como já dissemos, os industriais ingleses não viam nesses eventos oportunidades de negócio. Porém, com a visita à feira nacional da França, que ocorreu em Paris em 1849, os ingleses viram a oportunidade de organizar não uma feira nacional, mas uma feira universal que reunisse toda a capacidade humana de produzir. A repercussão na Inglaterra da exposição Nacional de Paris foi ampla e chegou aos setores industriais mais resistentes, que começaram a perceber a oportunidade de vender seus produtos para mais pessoas espalhadas pelo mundo.

⁷ LEITÃO N. Andresen. *Londres 1851*. Lisboa: Fernandes e Terceiro, 1994, p. 55.

A sociedade das Artes era presidida, desde 1843, pelo príncipe Alberto, um dos principais entusiastas de organizar uma exposição universal. O príncipe, juntamente, com Henry Cole, são os dois principais organizadores e responsáveis pelo planejamento e execução da grande exposição. Henry Cole era um dos membros da Real Sociedade das Artes e ganha destaque na primeira exposição realizada com o título de Real Sociedade. Por ter papel central na organização, ele se utiliza da sua relação de amizade com industriais e os convence da importância da feira e faz a seleção dos expositores. Foi Cole quem visitou a grande exposição nacional de Paris e levou ao príncipe Alberto a possibilidade de organizar em Londres algo parecido. Ao comunicar ao príncipe a possibilidade de a feira ser internacional ou nacional, chegam à conclusão de que a exposição deveria ser internacional. Desse modo, começa o desejo de organizar a primeira grande exposição internacional, um evento capaz de reunir em torno da capacidade do homem de criar e produzir. Eles se apoiam no princípio de progresso ilimitado, que a indústria poderia trazer para os homens, criando as condições para unificar os povos. Assim, com esse propósito é que em primeiro de maio de 1851 é inaugurada a primeira exposição universal das artes e da indústria. Esse evento ficou aberto ao público durante cento e quarenta dias, recebeu mais de seis milhões de visitas e obteve um lucro de cento e oitenta e seis mil libras. Números que impressionam, já que era a primeira grande exposição organizada pela Inglaterra e pela forte resistência que existia por parte dos industriais ingleses. O sucesso mostra como a exposição foi capaz de atrair para si a atenção e a curiosidade da sociedade inglesa e do mundo, para a diversidade de objetos, que, segundo Leitão, eram “maravilhosos, impressionantes, estranhos, valiosos, ridículos, científicos, inovadores – interessou tanto o público que diariamente dificultou o trabalho da polícia encarregada de fechar o Palácio”⁸. Esse anseio por objetos, coisas e a crença no progresso, que as máquinas traziam para a sociedade da época, faziam com que as filas na porta do evento ficassem cada vez maiores.

⁸ LEITÃO N. Andresen. *Londres 1851*. Lisboa: Fernandes e Terceiro, 1994, p. 77.

Uma revista francesa da época capturou essa sensação dizendo: "O mundo tem febre; ele se metamorfoseia, uma nova era se abre evidentemente para a Europa. [...] Hoje as pessoas sobem em balões com uma segurança que nossos avós não tinham ao subir nos trens"⁹. A nova percepção de que o progresso humano era representado pelas máquinas a vapor, estradas de ferro e energia do carvão possibilitava avanços, que melhoravam a vida cotidiana do homem, fazendo com que ele confiasse e estabelecesse uma relação de proximidade com os objetos – ele não mais os temia, muito pelo contrário: ele lidava de maneira mais espontânea com as possibilidades que essas máquinas, objetos cotidianos, móveis, tecidos e novos meios de transporte podiam oferecer para facilitar e trazer mais conforto para a vida.

A grande exposição universal tem a força estética de representar essa nova possibilidade de vida, reunindo os povos em torno de máquinas, objetos cotidianos e arte em um único espaço. Sua força foi ser capaz de tornar visível, para um número maior de pessoas, a capacidade da indústria e construir uma nova maneira de compreender os objetos, constituindo, assim, um "modelo" a ser seguido e uma "série" a ser consumida. Esse processo naturaliza o uso cotidiano de produtos industrializados, fazendo com que estes pudessem facilitar a vida e trazer mais comodidade para as pessoas.

A escolha do projeto, que sediaria a exposição, foi feita por meio de um concurso, que teve como vencedor *John Paxton*¹⁰. As características fundamentais do seu projeto vencedor foram:

Não utilizaria tijolos, pedra ou argamassa; não haveria paredes internas; o edifício seria pré-fabricado; os custos de construção seriam baixos, facilmente desmontado e tornado a montar caso necessário; as galerias projetadas no seu edifício dariam mais

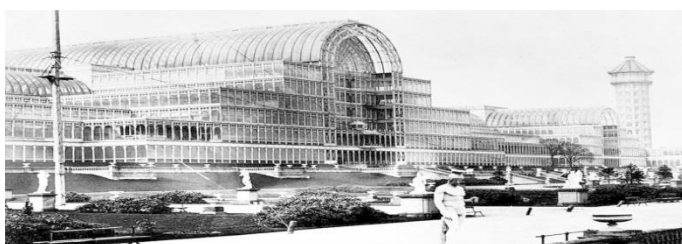
⁹ PESAVENTO, Sandra. *Exposições Universais*. São Paulo: Hucitec, 1997, p. 76.

¹⁰ Chefe dos jardineiros de um dos homens mais ricos da Grã-Bretanha e também do príncipe Alberto, constrói uma estufa que chama a atenção de todos, ficou conhecida como a Casa do Lírio. É a partir desse projeto que se cria o Palácio de Cristal.

vinte e cinco por cento de espaço do que outro projeto; e os olmeiros não teriam de ser deitados abaixo!¹¹

Paxton observou as críticas que os primeiros projetos receberam para criar o Palácio de Cristal. As críticas eram: primeiro por ser localizada em uma área verde de Londres, *Hyde Park*, e muitos criticavam por ter que derrubar as árvores que lá estavam. Outra crítica era que a construção seria de elevado custo e depois não seria viável economicamente derrubar a construção, tendo, assim, o mesmo custo que para construir. Com isso, o jardineiro Paxton se utiliza dos seus conhecimentos com o uso de ferro e vidro para fazer um projeto que não derrubaria as árvores, teria baixo custo e seria de fácil remoção após o evento. Assim, ele constrói os argumentos para se defender das críticas e convencer a opinião pública a apoiar seu projeto inovador, já que estava alinhado a todas as críticas prévias aos primeiros projetos.

Figura 5: Palácio de Cristal



Fonte: Disponível em: <https://www.publico.pt>. Acesso em: 8 jan. 2016.

1.3 O Palácio de Cristal – O objeto de vidro

Pensar o Palácio de Cristal¹² como a grande embalagem do processo de embaralhamento entre arte e indústria. Esse caminho nos traz um elemento novo, para entendermos como objetos artísticos e industriais se misturam, forjando um novo modo de perceber o objeto, a construção

¹¹ LEITÃO N. Andresen. *Londres 1851*. Lisboa: Fernandes e Terceiro, 1994, p. 36.

¹² O nome “Palácio de Cristal” foi dado por Douglas Jerrold, em uma caricatura feita por ele em uma conceituada revista satírica inglesa, *Punch*, de circulação nacional. Esta revista, juntamente com a *Illustrated London News*, apoiaram o projeto de Paxton, para vencer o concurso da primeira exposição universal.

sistemática dos meios físicos que nos rodeiam e que estão em toda parte no nosso cotidiano. O vidro, assim, se torna o material privilegiado para entendermos esse processo de moldar o espaço para construir ambientes capazes de criar situações nas quais o homem sofre interferência externa permanentemente. O Palácio de Cristal, como o exemplo desse processo, no século XIX, foi o primeiro espaço a expor objetos que transmitiam significado a todo momento como se fossem objetos artísticos. Isso ocorre porque, segundo Baudrillard:

O vidro principalmente materializa de forma extrema a ambiguidade da ambiência: a de ser a um só tempo proximidade e distância, intimidade e recusa da intimidade, comunicação e não comunicação. Embalagem, janela ou parede, o vidro funda uma transparência sem transição: vê-se, mas não se pode tocar. A comunicação é universal e abstrata.¹³

O conceito de ambiência¹⁴ pode ser compreendido como o espaço em que o objeto passa a comunicar a todo momento o novo modo de vida industrial, em que o vidro é o material privilegiado capaz de tornar visível esse conceito que é a função moderna do meio ambiente. O que nos leva a perceber, no Palácio de Cristal, o exemplo privilegiado de como o objeto passa a ser percebido e utilizado no cotidiano. Para Baudrillard, a ambiência é o meio ambiente moderno, ou seja, o processo sistemático de tornar o espaço ocupado por objetos parte da nossa cultura cotidiana. É o mecanismo de naturalização do uso dos objetos e que torna nosso convívio, com esses meios físicos, corriqueiro, mas repleto de significados. Esses objetos são capazes de extrapolar sua função de uso e trazer consigo um processo social que acaba por construir e materializar a edificação da realidade. O vidro não faz mistério, ele mostra seu conteúdo, mas não conseguimos ter acesso. Somos capazes de ver, mas não de pegar, por isso ele aproxima e confunde nossa relação entre o que

¹³ BAUDRILLARD, Jean. *O sistema dos objetos*. São Paulo: Perspectiva, 1995, p. 48.

¹⁴ No original em francês de Jean Baudrillard, "Le système des Objets", a palavra é "ambiance", que pode ser traduzida como atmosfera, ambiente, ambiental, e na tradução de Zulmira Ribeiro Tavares para a editora perspectiva foi traduzida como "ambiência", termo que utilizamos nesta dissertação.

está dentro e o que está fora. No Palácio de Cristal, marco arquitetônico da metade do século XIX, o vidro cumpre a função de fazer parte da cidade e do espaço público, mas ao mesmo tempo está fora, o que preserva o espaço privado. Assim, permitiu que se visse a capacidade do homem de construir objetos artísticos e objetos industriais, mas também proteger esses materiais da maior parte da população. É preciso mostrar, para colocar em movimento o modelo dos objetos e ao mesmo tempo deixar que apenas alguns tenham acesso.

A realidade é forjada a partir dessa relação com os objetos, que começam a fazer parte do cotidiano de alguns e da realidade de uma pequena parte da população, estabelecendo, assim, uma relação de pertencimento e de exclusão, simultaneamente. O sentimento de fazer parte e de não fazer parte. O vidro cumpre seu papel de representante desse processo. Dentro do sistema cultural, os objetos começam a ter um espaço maior, e por comunicarem, sem a necessidade das palavras, passam a exercer o seu valor de signo.

O vidro, tal e qual a ambiência, deixa transparecer o signo de seu conteúdo e interpõe-se, na sua transparência, exatamente como o sistema de ambiência na sua coerência abstrata, entre a materialidade das coisas e a materialidade das necessidades¹⁵.

O legado do Palácio de Cristal é de transparecer o seu conteúdo, mas sem comprometer o seu interior. É como se o mundo inteiro estivesse em Londres, mas Londres não estivesse no mundo inteiro. A transparência como obstáculo para acessar o conteúdo. A grande exposição começa a mostrar a importância de tornar visível, para um número maior de pessoas, as possibilidades dos objetos industriais e de interferir na relação entre os objetos materiais e suas necessidades, já que mostra o objeto, que é capaz de comunicar beleza, ascensão social e ir além de suas funções. Segundo a Rainha Vitória, "O Sol a brilhar através do transepto dá a ilusão de uma história de fadas. O edifício é

¹⁵ BAUDRILLARD, Jean. *O sistema dos objetos*. São Paulo: Perspectiva, 1995, p. 48.

leve e elegante, apesar do seu enorme tamanho”¹⁶. A arquitetura do Palácio de Cristal transforma a relação com o espaço de exposição próximo da relação que se estabelece com o espaço do sublime, que a arquitetura das igrejas busca implementar e cujo ambiente o vidro contribui para criar. No Palácio de Cristal, o belo e o sublime estão a serviço do aumento das vendas. Estes dois conceitos possuem uma forte tradição inglesa, e Edmund Burke é um dos que contribuíram, ao longo do século XVIII, para a ampliação do debate filosófico em torno das ideias de belo e do sublime.

Figura 6: Imagem interna do Palácio de Cristal, 1851.



Fonte: disponível em: <http://historiaearquitetura.blogspot.com/palacio-de-cristal>. Acesso em: 20 fev. 2017

O palácio de Cristal traz consigo essa tradição inglesa e busca por meio da novidade aproximar a indústria do belo, criando assim um espaço que trabalha com o sublime. A novidade é peça-chave, pois segundo Burke: “Dentre os componentes de todo instrumento que age sobre o espírito deve haver um certo grau de novidade, e a curiosidade está mesclada, em maior ou menor quantidade, com todas as nossas paixões”¹⁷. O objetivo era criar um espaço capaz de atrair a curiosidade e nossas paixões. Os números da grande exposição demonstram que a

¹⁶ LEITÃO N. Andresen. *Londres 1851*. Lisboa: Fernandes e Terceiro, 1994, p. 38.

¹⁷ BURKE, Edmund. *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo*. Campinas: Papirus, 1993, p. 42.

novidade fez com que o lucro da exposição superasse todas as expectativas.

Os objetos começam a ganhar um novo patamar: além de serem belos, se relacionam com o espaço, que é o que desperta o sublime. A grandiosidade do espaço de ferro e vidro despertava as mais fortes emoções, e é justamente essa uma das principais características do sublime, segundo sua tradição inglesa. Burke afirma que: “tudo que seja de alguma maneira terrível ou relacionado a objetos terríveis ou atua de um modo análogo ao terror constitui uma fonte do sublime; isto é, produz a mais forte emoção de que o espírito é capaz”¹⁸. O espaço de exposição ganha a capacidade de parecer terrível, mas ao mesmo tempo fascinar, pois afeta os corpos dos visitantes reduzindo-os diante da grandiosidade da estrutura de ferro e vidro. Porém, como a possibilidade do terrível não ocorre, a experiência acaba por se tornar “deliciosa”, nas palavras de Burke. Dessa maneira, percebemos o começo da transformação do objeto em “objeto estético”, já que o sublime desperta a sensação de desmesura capaz de fazer o homem desejar novamente essa experiência.

O Palácio de Cristal é o primeiro passo em direção ao acolhimento dos objetos por um espaço, que de vidro “guarda bem e deixa visível”¹⁹, nas palavras de Baudrillard, “o conceito ideal do acolhimento”²⁰. O fato de o vidro ser o material escolhido, para abrigar (acolher) a primeira grande exposição da arte e da indústria diz muito sobre a importância das exposições universais para nosso argumento, pois é desse modo que relacionamos o objeto cotidiano e o nascimento do ideário da modernidade, pois, como afirma Baudrillard, o vidro:

Invisível e presente em toda parte, responderá à definição de uma vida mais bela e clara. Além do mais, qualquer que seja seu destino não pode jamais ser detrito, pois não tem odor. É um

¹⁸ Ibidem, p.48.

¹⁹ BAUDRILLARD, Jean. *O sistema dos objetos*. São Paulo: Perspectiva, 1995, p. 49.

²⁰ Idem.

material 'nobre'. Todavia, o consumidor é obrigado a jogá-lo fora após o uso, 'nem depósito, nem devolução'.²¹

Desde sua inauguração, em primeiro de maio de 1851, o Palácio de Cristal recebeu até o seu término aproximadamente seis milhões de visitantes; somente na sua inauguração para assistir à passagem da rainha, mais de seiscentas mil pessoas estavam presentes. Todos encantados com as possibilidades da indústria e como os homens poderiam viver em harmonia por meio do comércio livre, juntamente aos avanços tecnológicos capazes de levar praticidade e conforto para um número maior de pessoas. Alguns jornais da época afirmaram que o evento foi mais memorável que a coroação da Rainha Vitória. Segundo o editorial do jornal *Times*:

Aqueles que tiveram a tão grande fortuna de a ver quase que não sabiam o que admirar mais, ou em que forma é que deviam exprimir o seu sentido de admiração e até de mistério que existia dentro deles. O edifício, os tesouros de arte que lá estavam expostos, a assembleia e a solenidade da ocasião, tudo conspirava para sugerir qualquer coisa para além do que os sentidos podiam ver, ou a imaginação atingir. À sua volta e por cima de suas cabeças estavam expostos tudo o que é prático ou bonito na natureza ou na arte.²²

Mas, como afirma Baudrillard, depois do uso o vidro é jogado fora, é descartado. É o que ocorre com o Palácio de Cristal. Após o evento, ele é desmontado. Como se o Palácio fosse o prenúncio da função que os objetos terão ao longo do século XX, sua obsolescência.

Tudo era vasto no Palácio de Cristal, a nave principal com quinhentos e cinquenta metros de comprimento, e a nave central, que atingia os trinta e dois metros de altura, fora uma das exigências da Comissão de Construção, de modo a permitir que parte dos olmeiros sobrevivesse à exposição.²³

Essa vastidão acondiciona a indústria e a arte, e ainda preserva a natureza do espaço. O vidro cumpre, também, sua função psicológica, pois, segundo Baudrillard: "A funcionalidade psicológica do vidro (sua

²¹ Ibidem, p. 49.

²² LEITÃO N. Andresen. *Londres 1851*. Lisboa: Fernandes e Terceiro, 1994, p. 49.

²³ Idem, p. 47.

transparência, sua pureza) é inteiramente revista e imersa na funcionalidade econômica. O sublime atua como motivação de compra”²⁴.

O Palácio de Cristal é um marco para percebermos o nascimento do ideário moderno e como ele começa a ser moldado, a partir da aproximação de objetos de uso cotidiano e dos objetos artísticos, e como os usos dos espaços de apresentação desses objetos se transformam em ambientes que reduzem o homem e criam a experiência do sublime. No Palácio de Cristal, esse processo é trabalhado a partir da grandiosidade do espaço como elemento capaz de dar à experiência humana uma nova forma de se relacionar com os objetos. Dessa maneira, o vidro, que acondiciona a exposição, é o elemento que nos fornece a oportunidade de perceber como o ambiente é forjado. Assim, a forma como constituímos a representação coletiva da realidade, isto é, a maneira como construímos as referências para a vida cotidiana e compreendemos o mundo, passa, necessariamente, por nossa relação com objetos cotidianos, que comunicam posições sociais e formam códigos complexos de significação, capazes de abrandar tensões sociais e criar a sensação de harmonia entre os homens.

A grande exposição é considerada a primeira iniciativa de fórum internacional do mundo moderno, que dará origem à Liga das Nações e, posteriormente, às Nações Unidas, o que demonstra como os objetos industriais possuem mais do que a simples condição material. Neles também estão contidas questões imateriais, para além da sua função de uso. Os objetos acabam por estabelecer um testemunho do reconhecimento dos homens em sua forma. O homem é capaz de falar sem palavras, por meio da forma e do uso dos objetos. Ele cria signos que extrapolam o uso comum, orientam condutas e hierarquizam valores, constituindo, assim, novas possibilidades para o homem moderno. Naturalizar os objetos por intermédio da criação de um ambiente, que ao mesmo tempo acondiciona e mostra – esse foi o efeito da primeira grande exposição para a cultura moderna; o de criar um habitat para o objeto

²⁴ BAUDRILLARD, Jean. *O sistema dos objetos*. São Paulo: Perspectiva, 1995, p. 49.

estético, mas de uma forma que o efeito fosse o de apaziguar contradições e simultaneamente demarcar posições sociais dos indivíduos. O êxito da exposição inaugurou o calendário de exposições internacionais, e já em 1855 foi realizada em Paris a segunda exposição internacional.

1.4 O objeto estético

O intuito, para nossa dissertação, da grande exposição de Londres é de demonstrar que, – para além do avanço industrial e econômico da era vitoriana, que o historiador Eric Hobsbawm denomina como a “Era do Capital” – esse período também produz uma grande quantidade de objetos estéticos e, assim, uma nova relação entre os homens e as coisas que os cercam no seu cotidiano, que não são mais construídas pelas mãos dos homens, mas pelo processo de divisão do trabalho e por máquinas capazes de aumentar, consideravelmente, a produção de utensílios domésticos, móveis, tecidos, objetos decorativos, grandes máquinas e ferrovias que levam produtos e homens para as mais diversas partes.

A partir da Revolução Industrial, os objetos ganham maior relevância estética. Isso ocorre pela aproximação de artistas e industriais que elaboram produtos modelos com o objetivo de atrair esteticamente as pessoas. O alcance desse novo modo de produção, em relação aos objetos, atinge um patamar superior com as grandes exposições universais – e a de Londres é um exemplo privilegiado. A disseminação dos avanços tecnológicos e das facilidades que os utensílios industriais trazem para a vida das pessoas reforça a construção dos conceitos de modelo e série, utilizados por Baudrillard para marcar o período industrial, já que se construiu uma relação estética com o objeto. O Palácio de Cristal é um marco dessa naturalização, pois cria um novo signo para os objetos, que representam o avanço do homem, são capazes de comunicar, marcar posições sociais e trazem consigo elementos estéticos que os aproximam de objetos artísticos. Porém, essa capacidade de comunicar posição social e de proximidade com a arte tem prazo de validade para o objeto modelo, e isso ocorre quando a parcela da sociedade que os detém busca outro

objeto para marcar sua posição social. Assim, os objetos modelos esgotam sua capacidade de significar status, passam a ser produzidos em série e chegam a outras parcelas da sociedade. Desse modo, como afirma Baudrillard: “o modelo é interiorizado por aquele que participa da série – a série é indicada, negada, ultrapassada, vivida contraditoriamente por aquele que participa do modelo”²⁵. Com o advento das grandes exposições universais, percebemos o papel da arte no desenvolvimento dos objetos de uso em objetos estéticos, que é o de fazer com que aqueles que possuem o objeto seriado vivam a experiência do objeto modelo. Com as grandes exposições universais, esse processo é percebido por uma grande parcela da sociedade burguesa. Uma parte interioriza as possibilidades da indústria e a outra parcela privilegiada detém esses objetos. Essa é a dupla função do objeto modelo, a de ser interiorizado por uma grande parte da sociedade e de ser possuído por uma pequena parte da sociedade. Essa relação com os objetos, sejam eles objetos modelos ou em série, passa necessariamente por uma experiência estética. Esse é o ponto novo que está em gestação no fim do século XIX e dará origem às vanguardas. Elas vão se utilizar dos objetos, cada uma a seu modo e das mais diversas formas, para criar experiências estéticas. Por experiência estética, podemos entender, segundo Greenberg:

Experimentar esteticamente alguma coisa é, na verdade, experimentar algo que não seja o ser humano, como um fim em si mesmo – certa espécie de fim em si mesmo com que uma pessoa se satisfaz apenas por contemplar, olhar, cheirar, tocar, degustar, ouvir, enxergar.²⁶

É dessa aproximação entre indústria e arte que podemos perceber a mudança na vida cotidiana das pessoas, pois é por meio dos objetos que se dá a experiência estética, que acontece por intermédio do objeto e é indissociável dele.

²⁵ BAUDRILLARD, Jean. *O sistema dos objetos*. São Paulo: Perspectiva, 1995, p. 147 e 148.

²⁶ GREENBERG, Clement. *Estética Doméstica*. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 323.

As grandes exposições universais fizeram com que mais pessoas tivessem acesso a essa experiência estética com objetos de uso aproximados de objetos de arte. As exposições de Paris em 1855 e em 1867 tiveram 24 mil empresas expondo seus produtos na primeira e 50 mil na segunda, o que demonstra a quantidade de itens industrializados que estavam circulando e a mudança econômica da época. Segundo Hobsbawm: "O comércio mundial entre 1800 e 1840 não tinha chegado a duplicar. Entre 1850 e 1870, cresceu 260%"²⁷. Há uma mudança na forma de vida nos grandes centros. Baudelaire foi um dos artistas que mais escreveu sobre essa mudança. Para ele a curiosidade era um dos atributos centrais para essa nova forma de olhar para o mundo. Segundo o autor:

É à curiosidade profunda e alegre que se deve atribuir o olhar fixo e animalmente estático das crianças diante do *novo*, seja o que for, rosto ou paisagem, luz, brilhos, cores, tecidos cintilantes, fascínio da beleza realçada pelo traje²⁸.

Essa busca pelo novo naquilo que é passageiro e essa curiosidade pelo mundo a sua volta são características dessa nova forma de vida moderna, em que o estado de atenção, para os elementos estéticos contidos nas circunstâncias do cotidiano, deve ser permanente. Essa nova forma de vida é a exigência moderna, o lugar em que, segundo Bourriaud: "é preciso apreender e eternizar o tempo presente, mas também esculpir o tempo vivido, construir a vida cotidiana como se modela a argila"²⁹.

A relação com o tempo é importante para demonstrar um novo modo de perceber o mundo. Esse processo cobra de quem estabelece qualquer relação com os objetos estéticos uma capacidade de ler seus significados. Baudelaire cobra dos artistas que: "Qual homem, merecedor do nome de artista, que, genuíno amante das artes, confundiria a

²⁷ HOBBSAWN, Eric. *A era do Capital*. São Paulo: Paz e Terra, 2014, p. 67.

²⁸ BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a Modernidade*. São Paulo: Paz e Terra, 1996, p. 18 e 19.

²⁹ BOURRIAUD, Nicolas. *Formas de vida*. São Paulo: Martins Fontes, 2011, p. 25.

indústria com a arte?"³⁰. Assim, começa a se constituir, também no campo das artes, a crítica ao processo de aproximação entre máquinas e homens, entre indústria e arte. Nesse ponto, vale salientar a observação de Argan sobre a importância desse contexto histórico para a arte: "Qualquer discurso sobre a arte não pode dizer respeito à arte em geral, mas à precisa condição da arte e dos estudos sobre a arte numa determinada situação histórica"³¹.

Daí a importância dada à história ao longo da dissertação, já que será a partir do contexto histórico da época que vamos entender a relação da arte e dos objetos com a vida cotidiana, do nascimento ao ocaso das vanguardas. Para isso, vale ressaltar o contexto em que a arte está situada na cultura moderna, insistindo com Argan:

Se pela palavra arte não entendemos uma atividade abstrata do espírito, uma entidade metafísica, mas um conjunto de coisas nas quais reconhecemos uma afinidade estrutural, está claro que não é possível ocupar-se da arte sem se ocupar dessas coisas, isto é, dos produtos das técnicas artísticas³².

Será por esse caminho que iremos começar a perceber como as artes aplicadas e as artes plásticas começaram a criar objetos estéticos a partir de técnicas diversas, que estão vinculadas ao contexto histórico e de algum modo possuem afinidades estruturais com a aproximação da arte com a vida, seja por meio de objetos úteis e belos ou por objetos de arte que questionem as direções da própria arte, rumo à aproximação com a vida cotidiana. E é a partir da experiência com os objetos estéticos que se iniciam os primeiros movimentos artísticos contrários à serialização dos objetos e da sua aproximação com a arte e com os objetos modelos. Assim, segundo esses artistas, esses processos geravam contradições sociais, afetavam a qualidade dos produtos que nos cercam e acabavam por constituir o ambiente da vida a partir da lógica da indústria. Os

³⁰ BAUDELAIRE, Charles. In: HOBBSBAWN, Eric. *A era do Capital*. São Paulo: Paz e Terra, 2014, p. 438.

³¹ ARGAN, Giulio. *História da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1993, p. 85.

³² Ibidem, p. 85.

primeiros exemplos desses movimentos são: o *Arts and Crafts* e o *Art Nouveau*.

1.5 *Arts and Crafts* e *Art Nouveau*

Duas figuras são centrais para percebermos como se dão a organização e a busca por alternativas, frente ao crescimento da produção industrial por máquinas e homens. A primeira delas é o crítico de arte, professor e escritor inglês John Ruskin, que apontava sua crítica ao modo de organização do trabalho e como esse era o principal elemento responsável pelas deficiências projetuais e estilísticas que, segundo o autor: “marcavam a arte, a arquitetura e o design modernos”³³. O motivo dessa crítica voltada para o modo de produção é que Ruskin teve contato, entre os anos de 1850 e 1860, com os pensamentos cooperativistas e sindicalistas, os quais centravam suas discordâncias em relação ao capitalismo industrial na divisão do trabalho, que tornava o homem refém de um processo produtivo, incapaz de perceber sua função no todo. Para Ruskin: “não era o mau gosto do público consumidor que gerava a má qualidade, mas antes a desqualificação sistemática e consequente exploração do trabalhador que produzia a mercadoria”³⁴.

A partir dessa percepção de que o processo de trabalho era a causa central de objetos de baixa qualidade, e não o gosto do consumidor, podemos perceber como para Ruskin os objetos fabricados de maneira serializada eram capazes, também, de demonstrar como o novo método industrial explicitava a exploração do homem pelo homem. Assim, era preciso criar objetos de qualidade que fossem capazes de transmitir a valorização do trabalho do homem. Para Ruskin, os objetos eram o modo privilegiado de análise social. Segundo sua análise, podemos perceber como o processo fabril interfere na qualidade dos produtos, mas também podemos constatar como quem os compra e utiliza possui características sociais e até mesmo comportamentais. Uma das críticas que Ruskin

³³ RUSKIN, John. In: CARDOSO, Rafael. *Uma Introdução à História do Design*. São Paulo: Blucher, 2008, p. 79.

³⁴ Ibidem, p. 79.

escreve sobre uma obra do artista inglês Willian Hunt demonstra como ele valoriza os objetos, fazendo deles instrumento de análise.

Figura 7: "O despertar da Consciência", 1853.



Fonte: HUNT, Willian Holman. Disponível em: <http://www.rialetters.wordpress.com>.

Acesso em: 20 fev.2016.

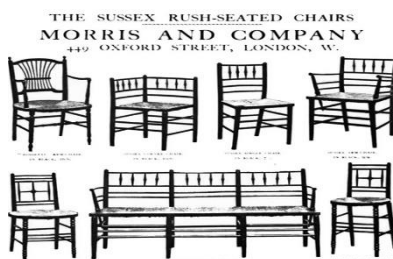
O comentário do crítico, sobre a obra de Hunt, se volta para a interpretação do mobiliário. Ele descreve a superficialidade do homem e da mulher pela aparência dos objetos que os cercam. É como se os objetos fossem capazes de comunicar o caráter de quem os detém. A aparência do interior das casas dizia muito sobre seus ocupantes. Os objetos ganham relevância dentro das casas, principalmente para as mulheres, segundo Forty: "Era o caráter principalmente das mulheres que se revelava pela escolha da mobília. As pressões sobre as mulheres para participar dessa charada burguesa eram consideráveis"³⁵. O objeto ganha no espaço privado a capacidade de comunicar a personalidade, sobretudo das mulheres, e no espaço público o poder e o status do homem. Ruskin insiste na busca por um modo de trabalho que tivesse como resultado final a qualidade dos produtos, pois percebia que os objetos vinham ganhando espaço no debate social e econômico do século XIX.

É nesse ponto que entra em cena Willian Morris, designer e escritor inglês, que se empenhou em criar as condições de trabalho capazes de dar ao objeto a unidade, entre o projeto e a efetivação da ideia do produto. O trabalho de design seria o de perceber o todo, do projeto à

³⁵ FORTY, Adrian. *Objetos de desejo*. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 146.

criação. A ideia de Morris era que o design fosse o antídoto para objetos de baixa qualidade, que são o resultado da divisão do trabalho e da exploração do homem. Combater a divisão do trabalho com design. Esse foi o objetivo de Willian Morris, inspirado nas ideias de John Ruskin. Assim, em 1875, ocorre a inauguração da Morris & Company, que ele administrou de maneira exclusiva.

Figura 8: The sussex rush-seated chairs, 1870.



Fonte: MORRIS, Willian. Disponível em: <http://www.morrissociety.org/morris/>. Acesso em: 20 fev. 2016.

A procura por materiais de qualidade e a preocupação com o processo de fabricação eram as marcas da empresa, que tinha uma produção limitada, já que o foco era a qualidade e não a quantidade. Morris buscava com isso ter a autonomia total de todos os processos desde a produção até a comercialização. A ideia era romper os modos de produção industrial, a partir da qualidade dos produtos, e com isso estabelecer uma crítica ao produto “série”. É importante reforçar que a crítica à indústria e a sua ameaça à qualidade de vida das pessoas surgem já no final do século XVIII e no início do XIX, segundo Cardoso:

É comum encontrar nos escritos de pensadores do Romantismo, como Willian Blake, Samuel Taylor Coleridge e Thomas Carlyle, denúncias da brutalidade do industrialismo por explorar o trabalhador, destruir a paisagem natural e reduzir a vida social ao mínimo múltiplo comum da troca econômica.³⁶

O que podemos perceber de elemento novo com Ruskin e Morris é a possibilidade de uma alternativa, o design. Pensar o objeto como elemento de comunicação de uma reformulação do modo de produzir,

³⁶ Ibidem, p. 76.

utilizando as técnicas do artesanato, mas com um elemento a mais, a possibilidade de criar o projeto. Para Morris: "Os artistas perderam o contato com a vida cotidiana, e perdem-se a sonhar com a Grécia e a Itália"³⁷. Pensar o objeto para além da sua função. Ele deve comunicar arte na vida cotidiana, voltado para o processo de quem faz o objeto, esse é o compromisso ideológico desse novo objeto. Esse conjunto de ideias fez com que surgissem novas organizações. Morris pensava em uma arte que fosse acessível a todos, e para ele isso só seria possível por meio do trabalho manual. A partir de 1880, começam a surgir na Grã-Bretanha diversas oficinas dedicadas a seguir os mesmos moldes que Willian Morris pregava, e eram dirigidas por designers. Entre elas estão: "a *Century Guild*, a *Art Worker's Guild*, a *Guild and School of Handicraft* e a *Arts and Crafts Exhibition Society*"³⁸, que, seguindo o mesmo princípio de fazer objetos pensados desde o projeto até a execução, deram origem ao movimento *Arts and Crafts*.

Se no processo industrial artistas são contratados para elaborar apenas projetos e não participam do processo de execução do produto, no movimento *Arts and Crafts* o que se buscou foi uma reconciliação entre arte e operários, através da autonomia do trabalho e da capacitação para participar do processo produtivo como um todo. Assim, transformar o ambiente da vida cotidiana, a partir de um novo processo de trabalho e criação de objetos, a arte seria, assim, usada na vida. Para Hobsbawm, "o que tornou Morris e o movimento *Arts and Crafts* tão notavelmente influentes foi a ideologia, mais que seu surpreendente e múltiplo talento de designer, decorador e artífice"³⁹.

A ideia de aproximação entre artistas e operários era a de transformar, por meio da arte, a vida cotidiana. Colocar arte nos móveis das casas, objetos da cozinha, o espaço interno e a paisagem das cidades

³⁷ MORRIS, Willian. In: PEVSNER, Nikolaus. *Os pioneiros do desenho moderno*. São Paulo: Martins Fontes, 2002, p. 5.

³⁸ CARDOSO, Rafael. *Uma introdução à história do design*. São Paulo: Bluncher, 2008, p. 82.

³⁹ HOBBSAWM, Eric. *A era dos Impérios*. São Paulo: Paz e Terra, 2015, p. 353.

era o objetivo, para, assim, romper o espaço fechado das artes voltadas para o lazer dos ricos e levá-las para o uso cotidiano de mais pessoas.

O movimento conseguiu sair dos pequenos círculos de artistas e críticos, pois foi capaz de criar uma alternativa para o capitalismo industrial. Assim, conquistou adeptos que buscavam tencionar a vida humana para outros caminhos, para além das promessas contidas na ideologia da revolução industrial. Esses eram artesãos, designers, artistas, arquitetos que procuravam produzir objetos de fins utilitários ou mesmo para fins educacionais. Segundo Argan: "O movimento *Arts and Crafts* quer ser a reconstrução de uma comunidade artística capaz de realizar um 'estilo' na produção"⁴⁰. O movimento traz consigo um elemento de sociabilidade; a ideia é, a partir da colaboração de comunidades artísticas, construir condições sociais para as artes aplicadas e, assim, interferir socialmente com objetos úteis, que são resultado da interação social. Essa era a maneira de produzir do *Arts and Crafts*, para criar as condições sociais de apropriação do processo de trabalho como um todo e garantir a qualificação dos trabalhadores, a fim de obter como consequência uma arte capaz de transformar a sociedade.

O ápice desse processo de aproximação entre estética e questões sociais, que envolveu artes aplicadas como arquitetura, design, ofícios e reforma social, foi o movimento *Art Nouveau*. Sua disseminação na Europa ocorreu no final da década de 1890 e teve vários nomes, sendo este o mais comum. Para Hobsbawm: "Combinava a indispensável tecnologia moderna à união artesanal entre adorno e adequação à finalidade"⁴¹. O *Art Nouveau* foi o primeiro estilo divulgado no mundo todo. Foi repetido exaustivamente pela indústria e com artigos de várias espécies. Tem características urbanas e penetra em todas as camadas sociais burguesas. Suas características, segundo Argan, são:

⁴⁰ ARGAN, Giulio Carlo. *Walter Gropius e a Bauhaus*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005, p. 35.

⁴¹ HOBBSBAWM, Eric. *A era dos Impérios*. São Paulo: Paz e Terra, 2015, p. 353.

1) temática naturalista (flores, animais). 2) a utilização de motivos icônicos e estilísticos, e até tipológicos da arte japonesa. 3) a morfologia: arabescos lineares e cromáticos; preferência pelos ritmos baseados na curva e suas variantes. 4) a recusa da proporção e do equilíbrio simétrico, a busca por ritmos “musicais”. 5) O propósito evidente e constante de comunicar por empatia um sentido de agilidade, elasticidade, leveza, juventude e otimismo.⁴²

Figura 9: Escada da casa Solvay em Bruxelas, 1894.



Fonte: HORTA, Victor. Disponível em:

<https://co.pinterest.com/pin/425449496026846908/>. Acesso em: 22 fev. 2016.

No início, os artistas associados ao movimento estavam ligados ao socialismo e ao trabalhismo, seguindo a mesma linha de Ruskin e Morris no *Arts and Crafts*. Como exemplos, temos “Berlage, que construiu uma sede de sindicato em Amsterdã, e Horta, idealizador da ‘Maison du Peuple’ em Bruxelas”⁴³. O *Art Nouveau* conquistou o espaço público e o privado. Está nas estações do sistema de transporte municipal de Paris e Viena, por meio do seu mobiliário e objetos de uso cotidiano, e entrou nas casas de boa parte da população burguesa. Ele representava o “contemporâneo” e era sinônimo do “estilo” de uma época. Sua força reside na sintonia com a vontade de arte, que a população começava a desejar, a partir do avanço industrial. O avanço das classes média e média baixa europeias e americanas fez com que houvesse uma procura por signos de status culturais, que as diferenciasssem das camadas inferiores da sociedade. Esse “estilo” acaba por absorver essa necessidade e consegue uniformizar a ideia do gosto contemporâneo transformado em “modelo”, o costume de

⁴² ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 199 e 200.

⁴³ HOBSBAWM, op. cit., p. 353.

uma época e sua identidade cultural. Tanto é que a publicidade utiliza seus estilemas para produzir cartazes e, assim, vincular os ideais do movimento aos seus produtos e objetos para comercializá-los em “série”. Os cartazes ganham força já em meados de 1860, e o pioneiro desse processo foi Jules Chéret, pintor e litógrafo francês, que começou a utilizar imagens com pequenos textos para chamar a atenção para os produtos. Buscava usar as cores e imagens para criar sensações capazes de atrair o olhar da população.

Figura 10: Cartaz para a casa de música *Folies Bergère*, 1893.



Fonte: CHÉRET, Jules. Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/5615>.

Acesso em: 22 fev. 2016.

Outro artista importante para a *Art Nouveau* é Pierre Bonnard, um dos grandes expoentes com ilustrações que produziu para a revista *La Revue Blanche* e, principalmente, com o cartaz elaborado para a empresa de vinhos *France-Champagne*. Ele ganha visibilidade e os cartazes passam a fazer parte do dia a dia da população. Nessa etapa, podemos perceber como a arte acaba por permear o cotidiano das pessoas, seja com objetos de uso prático, como as estações municipais de transporte ou em cartazes publicitários. A arte ganha o espaço público e o privado, transpondo, assim, o cotidiano de uma época e construindo as possibilidades dos objetos para comunicar e criar novos significados para a vida. Os objetos constroem e permeiam o espaço da vida cotidiana, projetados por artistas e utilizados pela indústria para criar necessidades.

Figura 11: Cartaz para a France-Champagne, 1891.



Fonte: BONNARD, Pierre. Disponível em:

http://www.bnf.fr/fr/la_bnf/sites/a.site_bibliotheque-musee_opera. Acesso em: 22 fev. 2016.

O movimento *Art Nouveau* traz consigo a marca de sua época. Ele foi capaz de alinhar a utopia socialista de seus fundadores com as aspirações da indústria, e com isso produzir objetos de uso com teor de objetos de arte. A procura por objetos que se comunicam com seus ornamentos: a juventude, a leveza e a contemporaneidade, isso fez com que a indústria começasse a utilizar a obsolescência da imagem dos seus produtos para substituí-los de maneira mais rápida. O que podemos identificar nesse processo é a primeira intensificação dos conceitos de “modelo” e “série” de Baudrillard, já que com o avanço da industrialização e o uso da arte para ampliar a percepção de valor do objeto, há um aumento da “velocidade” do modelo para a série. Como o *Art Nouveau* chega a todas as camadas sociais urbanas, contém em si contradições e é por isso que se esgota rapidamente, como toda moda deve ser. Um dos exemplos dessas contradições é querer mudar a sociedade a partir da arte aproximada da indústria, mas com isso acaba por se tornar parte dessa mesma sociedade industrial que critica. O que podemos perceber é que a alta burguesia possui o modelo, que é trabalhado por artistas artesões com materiais de alta qualidade; já as camadas inferiores da sociedade consomem produtos do mesmo tipo, de qualidade inferior e produzidos em série pela indústria.

A curta duração desse processo mostra como suas contradições acabam por esgotar a significação desses objetos para a cultura elitizada,

pois para a alta burguesia, que possui os objetos modelos, não é interessante ver seus signos de status disseminados em série, uma vez que, com o avanço da tecnologia, essa é a grande possibilidade da indústria, a de levar para as camadas inferiores da sociedade os mesmos signos sociais da elite por meio de objetos, o que torna esses objetos obsoletos com a passagem do tempo, pois já estão banalizados por todas as camadas sociais através da serialização da indústria. Para Hobsbawm:

“(...) as tensões entre o elitismo e as aspirações populistas de cultura “avançada”, isto é, entre a esperança de uma renovação geral e o pessimismo da classe média instruída ao se confrontar com a “sociedade de massas”, só foram temporariamente encobertas”⁴⁴.

Eram essas tensões sociais que o *Art Nouveau*, com a ornamentação urbana de seus fundadores, tinha a esperança de renovar, utilizando a arte contida no seu cotidiano; não teve o êxito que se buscou construir, pois, ao perceber o avanço material e cultural da nova sociedade de massas, o que ocorre é o abandono dos signos da *Art Nouveau* pelas camadas sociais com maior poder aquisitivo que não querem se ver com os mesmos objetos de camadas inferiores. Serão necessários novos signos culturais que tragam consigo status e representem um “modelo” de vida exclusivo. Segundo Hobsbawm:

O sonho de uma arte para o povo se confrontou com a realidade de um público essencialmente de classes média e alta para as artes “avançadas”, com poucas exceções, cujos temas eram politicamente aceitáveis por parte de militantes operários.⁴⁵

Essas eram as contradições sociais que a *Art Nouveau*, com seus objetos e imagens ornamentais, enfrentava para constituir um discurso que tentava dizer o novo, mas era incapaz de superar os limites das contradições do capitalismo industrial, que rapidamente absorveu seu capital estético e amenizou seu valor utópico. Assim, a *Art Nouveau* contribuiu para a constituição do espaço dos objetos cotidianos no debate

⁴⁴ HOBBSAWM, Eric. *A era dos Impérios*. São Paulo: Paz e Terra, 2015, p. 355.

⁴⁵ Ibidem, p. 355.

artístico; também, colaborou para o nascimento de novos grupos de artistas e acabou por se tornar referência e contraste para esses movimentos de vanguarda.

1.6 Realismo, Impressionismo e a Máquina Fotográfica: O debate artístico do final do século XIX

O progresso da técnica e o avanço da indústria, ao longo do século XIX, davam contornos diferentes à vida. A esse contexto se somam convulsões sociais e revoluções, das quais artistas e pensadores participaram ativamente. A primavera dos povos, em 1848, foi denominada desse modo, pois foi o processo de derrubada de monarquias e a implementação da república em alguns países da Europa, tudo isso em um espaço de tempo reduzido. Em menos de vinte e cinco dias tinham se espalhado, segundo Hobsbawm, “em uma área que hoje é ocupada completa ou parcialmente por dez Estados”.⁴⁶ Seu início se dá na França, que no dia 24 de fevereiro proclama a república, e assim a revolução ganha espaço em boa parte da Europa. Porém, dezoito meses depois de seu início, “todos os regimes que derrubara, com exceção de um, foram restaurados, com exceção da República Francesa”.⁴⁷ Essas revoluções ocorreram em diversos países (França, Hungria, Áustria, Itália e Alemanha, estes dois últimos buscavam sua unificação), cada um com sua especificidade local. O que tinham em comum eram as revoluções sociais de trabalhadores pobres, o que explica em boa parte o seu fracasso. Não por acaso é datado deste mesmo ano o manifesto comunista de Marx e Engels, com repercussão significativa na história mundial, o que fez com que a primavera dos povos fosse também considerada a primeira grande revolução com alcance mundial. Diante desse cenário, artistas também se envolveram nessa ebulição social, segundo De Micheli:

A ação para a liberdade é um dos eixos da concepção revolucionária do século XIX. As ideias liberais, anárquicas e

⁴⁶ Ibidem, p. 32.

⁴⁷ Idem, p. 33.

socialistas impulsionavam os intelectuais e artistas a combater, não apenas com suas obras, mas também com armas nas mãos⁴⁸.

A realidade se impõe de maneira definitiva ao debate artístico. Essa efervescência social, política e cultural foram campo fértil para que o Realismo ganhasse força, já que a realidade se coloca como o problema central de uma época revolucionária. Courbet diz que “o belo, como a verdade, está ligado ao tempo em que se vive e ao indivíduo que é capaz de percebê-lo”.⁴⁹ O próprio artista afirma que sem a revolução de 1848 possivelmente não existiria sua pintura. A tarefa, assim, do Realismo é colocar a arte a serviço do homem. Assim, nesse contexto, surgem artistas como o próprio Courbet, Daumier e Millet, que “pintavam camponeses e burgueses no tamanho natural dando a eles o vigor e o caráter que até então haviam sido reservados aos deuses e heróis”⁵⁰. O que tínhamos era uma arte que procurava sintonia com os problemas de sua época e que se colocava como elemento de representação da realidade, na qual o homem era a unidade central.

Figura 12: “Os quebradores de pedra”, 1849.



Fonte: COURBET, Gustave. Disponível em:

<https://www.historiadasartes.com/tag/gustave-courbet/>. Acesso em: 26 fev. 2016.

Nesse quadro, percebemos que a crítica social se faz presente, pois, ao se colocar um jovem junto a um senhor mais velho, mostra-se o ciclo

⁴⁸ DE MICHELI, Mario. *As Vanguardas Artísticas*. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 6.

⁴⁹ COUBERT, Gustave. In: DE MICHELI, Mario. *As Vanguardas Artísticas*. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 10.

⁵⁰ DE MICHELI, op. cit., p. 12.

do início ao fim, isto é, as condições de vida dos trabalhadores, que começam o trabalho na infância e terminam na velhice.

Já com Daumier, podemos observar a pintura de um novo espaço urbano e suas consequências para a vida cotidiana nesses grandes centros. Homens, crianças, velhos e mulheres são transportados da casa para o trabalho e o cansaço inerente à vida na cidade.

Figura 13: "Dentro de um ônibus ", 1839.



Fonte: DAUMIER, Honoré. Disponível em :
http://www.britishmuseum.org/research/collection_online. Acesso em: 26 fev.2016.

Para nossa dissertação, esse período histórico é importante, já que demonstra como os artistas lidavam com o passado, segundo Argan:

Courbet não nega a importância da história, dos grandes mestres do passado, mas afirma que deles não se herda uma concepção de mundo, um sistema de valores ou um ideal de arte, e sim apenas a experiência de enfrentar a realidade e seus problemas com os meios exclusivos da pintura.⁵¹

A comuna de Paris em 1871, resistência por parte do povo parisiense à guerra franco-prussiana, foi uma das últimas vezes em que uma ampla camada de artistas, escritores e poetas participaram juntos de uma ação política efetiva. Courbet, por exemplo, "lançou em 5 de abril de 1871 uma convocação para artistas que acabou por encher o anfiteatro da faculdade de medicina. Somente com artistas se lançou uma companhia completa de combatentes"⁵². Podemos citar, além de Courbet, outros artistas que participaram da Comuna, como: Corot, Daumier, Manet, Paul Verlaine e Rimbaud. Todas as contradições e discordâncias sociais e

⁵¹ ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 75.

⁵² DE MICHELI, Mario. *As Vanguardas Artísticas*. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 15.

políticas levantadas, desde a primavera das nações até a comuna de Paris, resultaram na ruptura entre os diversos campos da burguesia intelectual e setores populares organizados. E foi justamente dos fragmentos dessa ruptura que surgiram as vanguardas artísticas, cada uma com um objetivo diferente.

Uma dessas primeiras vanguardas nasceu em 1874 e foi apresentada ao público em um estúdio de fotografia, em uma exposição de artistas “independentes”. É significativo o fato de essa exposição ocorrer em um estúdio fotográfico, pois a relação que se estabelece entre esses artistas independentes, denominados de impressionistas, e a fotografia, é entrelaçada desde seu nascimento. A busca desses artistas era por uma arte nova capaz de tornar a realidade mais real e objetiva, que abandonava os códigos convencionais da pintura. Com os avanços que a máquina fotográfica possibilitava para a representação da realidade, esses artistas construíram métodos inovadores para representar, principalmente, motivos populares, danças, visões da cidade, ruas e a sociedade. Para Hobsbawm, o Impressionismo era “a tentativa de fazer um realismo mais científico”⁵³. Havia uma incompreensão com a nova linguagem utilizada pelos artistas impressionistas. Esse incômodo ocorria pelo uso das cores, da forma e como se representava a partir da luz de cada pincelada. O próprio nome, Impressionismo, foi adotado a partir de uma crítica de Louis Leroy ao quadro de Monet: o título da crítica era *Impression, soleil levant*. Havia no uso do termo impressão de certo deboche, mas os artistas assumiram o nome de impressionistas, como a marca dessa nova forma de representação. Segundo Argan: “as figuras emergentes do movimento são: Monet, Renoir, Degas, Cézanne, Pissarro, Sisley”⁵⁴. Buscavam mudar a realidade, não ao retratá-la da maneira mais fiel possível, mas ao procurar novas formas de representá-la. A partir do debate estético, começa-se a pensar em mudanças para a realidade, não mais a partir da interferência direta ou da sua representação mais

⁵³ HOBBSBAWM, Eric. *A Era do Capital*. São Paulo: Paz e Terra. 2014, p. 442.

⁵⁴ ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 75.

genuína, como pretenderam os realistas e a unidade que conquistaram entre os artistas.

A partir desse momento, o campo das artes plásticas buscava interferir na realidade por meio de novas formas de representá-la; para os impressionistas, esse era o papel do artista. Podemos perceber que ocorre uma mudança na maneira de pensar as soluções para a arte interferir na realidade. Ruskin e Morris nas artes aplicadas buscavam no processo artístico elementos que levassem a arte para o cotidiano das pessoas e acreditavam que desse modo mudariam o contexto social. Para os impressionistas, era necessário mudar a forma como se representa a realidade para mudá-la. Esses dois caminhos irão se desenvolver ao longo do século XX e demonstram como o debate estético caminhará por diversos caminhos.

Figura 14: "Impressão, nascer do Sol", 1872.



Fonte: MONET, Claude. Disponível em: <http://www.inter-coproprietes.com/>. Acesso em: 26 fev.2016.

O que aproximava os artistas era a procura por desenvolver técnicas capazes de afastar a pintura da arte acadêmica, libertando, assim, a percepção do convencionalismo e tendo como resultado a totalidade da ação cognitiva. Não existe mais, entre os impressionistas, a unidade ideológica encontrada entre os artistas, que teve seu ápice na comuna de Paris. Mesmo sabendo que alguns artistas não estavam de acordo com as bandeiras da comuna, podemos perceber, segundo De Micheli, que: "A Comuna foi um extremo e glorioso episódio daquela unidade. Depois desse episódio, podia-se considerar encerrado o período em que

pensadores, literatos e artistas estivessem diretamente empenhados”⁵⁵. Havia entre os impressionistas uma variedade ideológica que ia do conservadorismo de Degas à aderência à esquerda de Pissarro e à indiferença dos demais. Mesmo na técnica, há diferenças nos procedimentos artísticos. Monet, Pissarro, Renoir e Sisley ocupavam-se quase que exclusivamente em pensar como constituir na tela uma sensação visual que afastasse a “poeticidade” do tema e a emoção romântica. Já para Degas e Cézanne, as pesquisas históricas eram tão importantes quanto a pesquisa sobre a natureza. Os artistas buscavam seus caminhos, e isso se dá, em muito, pelo avanço da máquina fotográfica.

Para as artes plásticas, o advento do objeto máquina fotográfica é de suma importância, para entendermos como a partir dos impressionistas há uma mudança no debate artístico. O papel do artista não é mais reproduzir a realidade como ela é, mas a de buscar mecanismos de representação da realidade de novas formas. Ocorre, assim, uma mudança na pretensão e na destinação do fazer artístico. Segundo Ruhrberg, há uma mudança nas artes plásticas com as possibilidades da máquina fotográfica: “O Impressionismo marcou o início da arte subjetiva. Não era o ‘quê’ do tema, mas sim o ‘como’ da sua representação que decidia o valor de uma pintura”⁵⁶. Desde sua invenção em 1839, a máquina fotográfica ganha espaço, principalmente de pintores de ofício, ilustradores e retratistas. A obra de arte passa a interessar a uma camada social mais limitada, principalmente formada por uma elite intelectual e financeira. A fotografia permitiu um aumento considerável de imagens de uso social. Desse modo, criou-se a possibilidade de reproduzir fotografias de eventos sociais, acontecimentos e fatos históricos de uma maneira mais rápida, o que ao longo do século XX se torna cada vez mais popular e parte do cotidiano. Para os artistas – e os impressionistas são os

⁵⁵ DE MICHELI, Mario. *As Vanguardas Artísticas*. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 15.

⁵⁶ RUHRBERG, Karl. *Arte do século XX*. Lisboa: Taschen, 2012, p. 10.

primeiros a perceber –, o que a máquina fotográfica possibilitou foi a abertura de um novo campo de trabalho para as artes plásticas, pois agora ela não é mais responsável por representar a realidade e, assim, passa a buscar novas formas que possibilitem pensar a própria realidade de outras maneiras, rompendo com técnicas e convenções estéticas.

Ao longo do século XIX, ampliaram-se as possibilidades da indústria, da ciência e das artes, o que permite ao homem pensar e construir novas formas de vida. No campo das artes plásticas, o que podemos constatar é que se constituem correntes artísticas que servem de exemplo para as vanguardas, na busca por embaralhar arte e vida. Os realistas, na figura de Courbet, principalmente, buscavam o contato direto com a realidade social. O que vimos depois foi a busca, também, por interferir na vida social, mas não mais pela ação direta, e sim pela tentativa de mudar a realidade, a partir de uma arte capaz de mudar o cotidiano e por novas formas de pensar a realidade. Esses caminhos são gestados no século XIX. Primeiro, com os avanços da indústria e suas possibilidades para o campo das artes plásticas em levar objetos belos e úteis para um número maior de pessoas. O movimento *Arts and Crafts* foi pioneiro nessa tentativa e buscou reformar o processo da divisão do trabalho e, com isso, mudar a realidade a partir de objetos cotidianos. Já nas artes plásticas, os impressionistas buscam, ao romper com as convenções artísticas, novas formas de pensar a realidade. Esses caminhos nos trazem elementos novos, para compreendermos como objetos industriais e objetos artísticos buscaram interferir e mudar o debate artístico para aproximar arte e vida.

O quadro de Monet “La Gare Saint-Lazare” nos fornece um espaço privilegiado para percebermos esse novo debate, pois permite observar os avanços do homem e sua capacidade de criar objetos grandiosos, como o trem e a própria estação de ferro e vidro, e nos possibilita perceber como podemos representar a realidade a partir de novas técnicas que abandonam as convenções do passado. O quadro nos permite entender como o debate artístico era permeado pelos avanços da indústria e sua interferência na vida cotidiana, já no final do século XIX, e todas as

contradições que foram levantadas e suscitadas pelo progresso e suas possibilidades para o homem. Esse foi também o objetivo deste primeiro capítulo.

Figura 15 : "A estação de trem Saint-Lazare", 1877.



Fonte: MONET, Claude. Disponível em :<http://www.musee-orsay.fr/>. Acesso em: 26 fev.2016.

Ao mostrar que, com o avanço da indústria, os objetos moldaram o ambiente moderno ocupado pelo homem e construíram um novo espaço em que tudo significa, pudemos observar uma mudança no campo das artes aplicadas e das artes plásticas que começaram a pensar os objetos industrializados como espaço privilegiado para aproximar arte e vida, seja para criticá-lo ou utilizá-lo, já que trazem consigo fatores históricos, contradições sociais e significados culturais diversos capazes de atrair e mobilizar a arte para dentro da vida cotidiana. Nosso intuito é pensar em como os objetos foram utilizados de diferentes formas pelas vanguardas artísticas para levar arte para a práxis da vida e possibilitar ao homem novas formas de estar no mundo.

Capítulo II - Vanguardas artísticas e os objetos cotidianos: dos primeiros movimentos de vanguarda ao debate entre *Ready-made* e Bauhaus

2.1 – O objeto de uso e as vanguardas do início do século XX

A partir da fragmentação dos artistas, surgem no início do século XX grupos de artistas que buscavam pôr do avesso as formas como se pensava a arte e, conseqüentemente, a vida. O que podemos perceber de unidade, entre esses primeiros grupos de vanguardistas, é a pretensão de não dissociar arte e vida. Não pretendemos fazer aqui uma reconstrução da história da arte e das vanguardas do século XX, mas de relacionar como alguns grupos artísticos influenciaram o debate, em torno do objeto de uso, e assim contribuíram para o surgimento da escola Bauhaus e dos dadaístas. Os movimentos artísticos que possuem uma afinidade estrutural com os objetos são: os cubistas, futuristas e os construtivistas, juntamente, com o De Stijl, para, assim, percebermos como o objeto de uso contribuiu para a construção do ambiente cultural que cerca e cria as condições de vida material do homem e suas implicações para as formas de vida no século XX. O objeto como a representação privilegiada de como o homem molda o seu espaço físico e é moldado por ele. Essa relação entre homem e objeto terá nesse momento histórico (início do século XX) espaço fecundo de debate, diante das possibilidades da indústria e de divergências conceituais e ideológicas por parte dos artistas, até chegarmos à Bauhaus e ao *Ready-made*, onde desenvolveremos a problemática da nossa dissertação em torno dos objetos úteis e inúteis e suas derivações ao longo do século XX.

2.1.1 Cubistas: O quadro-objeto

Vamos começar pelo grupo de artistas que busca se distanciar do Impressionismo e criava a partir da geometria, para dar volume e estrutura e, assim, representar a corporeidade dos objetos. Resolver o

problema de pintar os objetos tridimensionais utilizando a tela bidimensional, sem recorrer a ilusões de perspectiva, esse é um dos objetivos dos cubistas. Uma obra de Picasso demonstra como eles demarcaram suas diferenças em relação, principalmente, aos impressionistas, e buscavam nos seus trabalhos fazer com que os quadros se tornassem objetos de ruína das normas tradicionais, segundo De Micheli: "A perspectiva é quebrada, fragmentada em volumes escondidos, marcados, incidindo um no outro com um ritmo espacial do qual desaparecem até os últimos resíduos do espaço clássico"⁵⁷. A obra "Les Femmes d'Alger (O Versão O)" de Picasso, iniciada em 1906 e concluída em 1907, é um dos exemplos privilegiados desse processo de criação e que vai influenciar outros artistas, como Georges Braque.

Figura 16: "Les Femmes d'Alger (O Versão O)", 1907.



Fonte: PICASSO, Pablo. Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/79766>. Acesso em: 15 mar. 2017.

Braque começa a pintar nessa mesma linha e algumas de suas obras são expostas no Salão de Outono de 1908.

Figura 17: "Casas em l'Estaque", 1908.



Fonte: BRAQUE, Georges. Disponível em: www.unesco.org/artcollection/Oeuvre. Acesso em 15 mar.2017.

⁵⁷DE MICHELI, Mario. *As Vanguardas Artísticas*. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 183.

Há, nesse ponto, um debate na história da arte em torno de qual dos dois trabalhos acima é o marco inicial do Cubismo. Alguns afirmam que o trabalho de Picasso é o momento inaugural, mas uma outra corrente, dos historiadores da arte, acredita que a obra que inicia o Cubismo é “Casas em l’Estaque” de Braque, pois na tela de Picasso não há sobreposição de planos que é, segundo essa corrente, o que de fato marca o Cubismo. É nessa exposição de 1908 que o crítico de arte Louis Vauxcelles escreve um artigo sobre o artista em que diz: “Braque maltrata as formas, reduz tudo, lugares, figuras, casas, a esquemas geométricos, a cubos”⁵⁸. A partir de então, os artistas que seguiram essa linhagem receberam o nome de cubistas. O que perceberemos nesse grupo de artistas é que muitas vezes eles representaram objetos de uso e arquitetônicos em suas telas. Como se desejassem uma relação direta entre o quadro e os objetos. Relacionar o instante do objeto com a consistência objetiva do quadro. Esse é o ponto central da nossa análise do Cubismo, perceber como o quadro passa a ter, para uma parte dos artistas, uma função objetiva, a qual não se distingue de um objeto material. Nesse ponto, temos uma observação de De Micheli:

Foram os cubistas que primeiro inventaram a noção de “quadro-objeto” (...) Portanto, se o quadro precisava ter qualidade do absoluto, a concretude de um verdadeiro objeto; se, além de todo conteúdo literário, o quadro tinha de viver como objeto plasticamente definido, de irrepreensível realidade, não devia sequer distinguir-se do objeto material que se inseria na sua formação⁵⁹.

Por isso a importância de pintar objetos para os cubistas, que colocam o quadro e o objeto dentro de uma mesma perspectiva. Esse passo é fundamental para percebermos o objeto e sua contribuição para a percepção de realidade.

Na obra de Braque “*A mesa do músico*”, o papel das letras que vemos no quadro a seguir é uma das estratégias de demonstrar como os

⁵⁸ VAUXCELLES, Louis. In: DE MICHELI, Mario. *As Vanguardas Artísticas*. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 183.

⁵⁹DE MICHELI, Mario. *As Vanguardas Artísticas*. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 189.

objetos, assim como as letras, possuem forma e comunicam, dependendo de como são apresentados. A decomposição dos objetos é outro passo dado que possibilita ver o objeto por vários ângulos e busca romper com as obras de arte que privilegiam a retina. As cores, também, têm papel-chave nesse passo adiante, ao decomporem os objetos e privilegiarem a estrutura retratada. A cor utilizada é no geral monocromática, pois o que deve aparecer é a estrutura, a forma dos objetos e o espaço. Segundo Braque, o que o fez se aproximar dos cubistas foi: "O que me atraiu em especial foi a materialização desse novo espaço"⁶⁰.

Figura 18: "A Mesa do Músico", 1913.



Fonte: BRAQUE, Georges. Disponível em: <http://pt.wahooart.com/8LJ28T-Georges-Braque>. Acesso em: 15 mar.2017.

Segundo Micheli: "A partir daí chegou-se também ao quadro feito somente de objetos"⁶¹. O quadro-objeto era a finalidade, a busca por um quadro que fosse um fato concreto, sem necessariamente ser uma interpretação ou representação de uma outra coisa. Seria por si só independente, capaz de comunicar sua estrutura e sua forma sem buscar sua legitimidade a partir da analogia com outro objeto.

2.1.2 Os Futuristas: A dinâmica das máquinas

A fragmentação das vanguardas fez com que os artistas buscassem diferentes caminhos, que aproximassem a arte da vida. Um desses caminhos foi o de perceber que, com o avanço das técnicas de produção, a arte para se relacionar com esse novo homem teria de representar a

⁶⁰BRAQUE, Georges. In: RUHRBERG, Karl. *Arte do século XX*. Lisboa: Taschen, 2012, p. 10.

⁶¹DE MICHELI, Mario. *As Vanguardas Artísticas*. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 201.

atual dinâmica social. Uma das palavras centrais para entendermos como os futuristas buscavam interferir nesse momento histórico é, justamente, dinâmica. Para além das questões políticas envolvendo a relação direta entre um dos expoentes do movimento, Filippo Marinetti e o fascismo italiano. Nosso intuito é insistir como as questões ligadas à produção industrial passavam a fazer parte do debate artístico.

No Futurismo, essa vinculação, entre produção industrial e arte, é um exemplo repleto de engajamento e radicalidade. A começar pela declaração de intenções do movimento, escrita por Marinetti em 1909, que exaltava “o movimento agressivo, a insônia febril, o passo atlético, o salto perigoso, o soco e a bofetada”⁶². Esse trecho do manifesto demonstra como os futuristas encaravam o engajamento artístico. É por meio da força e da virulência em relação à vida. É desse ponto que nasce a relação direta com o progresso, sobretudo, com a indústria, já que a dinâmica que a revolução técnica trouxe para a indústria possibilita que ela aumente sua capacidade produtiva de maneira acelerada para os padrões da época e demonstra uma capacidade de adaptabilidade muito rápida para com os avanços tecnológicos.

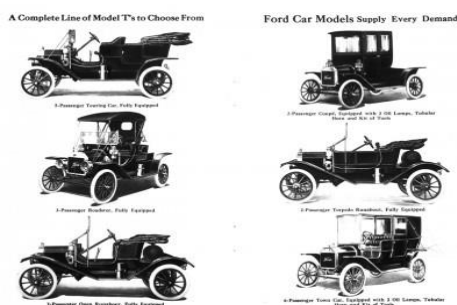
No mesmo manifesto de 1909, o carro é exaltado, seu motor é um novo parâmetro para a arte dos futuristas. Nesse contexto histórico, é importante salientar que o automóvel ganha espaço maior na vida das cidades, já que em 1907 Henry Ford começou a fabricar seu modelo de carro denominado de “T”, que “revolucionou a indústria automobilística”⁶³ segundo Hobsbawn, pois foi capaz de aumentar consideravelmente a produção de seus automóveis e levá-los a mais consumidores, popularizando o produto carro. A familiaridade com a tecnologia começa a fazer parte do cotidiano das pessoas. Foi nesse mesmo período que o cinema, telefone, avião, carro e bicicleta entram em cena no imaginário das massas. Outro exemplo de como a ciência entra definitivamente na

⁶² MARINETTI, Filippo. In: LICHTENSTEIN, Jaqueline. *A pintura: Vanguardas e rupturas*. São Paulo: Editora 34, 2014, vol. 14, p. 19.

⁶³ HOBBSBAWN, Eric. *A era dos Impérios*. São Paulo: Paz e Terra, 2015, p. 87.

casa das pessoas é o aspirador de pó que, em 1908, é patenteado e começa a fazer parte do cotidiano de mais famílias. O seu uso doméstico nos possibilita identificar como o processo de familiaridade dos objetos se deu de maneira vertiginosa no início do século XX e como permeia o debate social e artístico.

Figura 19: Ford T, 1907.



Fonte: FORD, Henry. Disponível em :<http://www.miniford.com/sobre-henry-ford/ford-modelo-t>. Acesso em: 16 mar.2017.

E é justamente dessa presença da indústria na vida cotidiana das pessoas que os futuristas buscam encontrar uma expressão artística capaz de comunicar, de maneira direta, os avanços técnicos da era industrial e a nova dinâmica da vida. No entanto, o movimento absorveu, também, todas as contradições do momento histórico europeu, do crescente nacionalismo dos anos anteriores à Primeira Guerra. O erro profundo, segundo Micheli, foi "não considerar o destino do homem na engrenagem dessa mecânica"⁶⁴. Os futuristas estavam alinhados com o que ocorria na indústria e contribuíram para que os objetos de uso ganhassem espaço na vida cotidiana, mas abandonaram qualquer forma de crítica ao processo industrialização e da consequente normatização da vida, a partir dessa nova relação com os objetos de uso industrializados. Outra característica do grupo é como eles estabeleceram uma relação do objeto com o ambiente. A figura central dessa vertente é Umberto Boccioni. Segundo Micheli, para o artista italiano: "O conceito de dinamismo é o mais importante de todos, é o eixo em torno do qual gira toda sua poética

⁶⁴DE MICHELI, Mario. *As Vanguardas Artísticas*. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 212.

futurista”.⁶⁵ É exatamente nesse ponto que o Futurismo se torna, para nossa dissertação, peça-chave para entendermos como o meio físico, formado pelo conjunto cultural daquilo que nos rodeia e com os quais estabelecemos relações de uso ou de significação, é capaz de estabelecer novas formas de vida e ganha um novo estatuto durante as vanguardas, e vai alicerçar o debate, de maneira mais direta, entre Bauhaus e Dadá. Esse alicerce se dá em razão da centralidade que Boccioni, principalmente, dedica à relação do objeto com o ambiente. Segundo o artista:

O dinamismo é a ação simultânea do movimento característico particular do objeto (movimento absoluto) com as transformações que o objeto sofre em seus deslocamentos com relação ao ambiente móvel ou imóvel (movimento relativo), é a concepção lírica das formas interpretadas na infinita manifestação da sua relatividade entre movimento absoluto e movimento relativo, entre ambiente e objeto, até formar o aparecimento de um todo: ambiente + objeto.⁶⁶

O dinamismo dessa relação entre objeto e ambiente é o movimento de acontecimentos da vida. O artista coloca a dinâmica da indústria no centro do debate artístico, porque acredita que é dessa aproximação entre arte e indústria que se cria a produção material dos objetos e se estabelece a relação deles com o ambiente no qual estão inseridos.

Figura 20: “Matéria”, 1912.



Fonte: BOCCIONI, Umberto. Disponível em:

http://www.artdreamguide.com/italia/venezia/m_gugge/mattioli. Acesso em: 16 mar. 2017.

⁶⁵ Ibidem, p. 221.

⁶⁶ BOCCIONI, Umberto. In: DE MICHELI, Mario. *As Vanguardas Artísticas*. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 221.

Assim, podemos interpretar a infinita mobilidade da ação. Dessa maneira, a obra de arte é resultado de como o artista transmite para o quadro a dinâmica da forma a partir dos movimentos da matéria. Para Boccioni: “todos os objetos tendem em todas as suas direções para o seu infinito (...), cuja continuidade no espaço é medida pela intuição do artista”.⁶⁷ O objetivo do artista é aprender com o objeto a viver no universal.

Em relação ao Cubismo, que buscava o quadro-objeto, o que podemos perceber de mudança de método é que para os futuristas a questão é aproximar o quadro da dinâmica das máquinas, não apenas a partir da reprodução do movimento por meio da repetição de pés e braços, mas a partir da continuidade do espaço e do infinito. A obra de Boccioni é um exemplo privilegiado desse método, que busca na nova vida moderna, repleta de novos objetos industriais que se sucedem em todos os momentos do cotidiano, mirar o olhar do artista para a sucessão infinita de possibilidades. O Cubismo, ao utilizar a construtividade do objeto para elaborar suas obras, dá um passo decisivo para colocar o processo de criação em evidência e, assim, privilegiar o quadro como fato concreto, expondo de maneira direta e independente de comparações com objetos exteriores; o quadro é ele próprio o *objeto*. A crítica futurista, a esse processo, é que ao buscar a síntese do objeto, os cubistas caíram no imobilismo, ou seja, na visão tradicional da obra de arte. Vladimir Tatlin buscou em 1913, do legado desses dois grupos de artistas, a base para o seu trabalho; do Futurismo ele retirou: “configurações como as que Boccioni havia descrito – relevos suspensos de madeira e ferro – e, naquela ocasião, cunhou o termo construtivismo”⁶⁸, e do Cubismo: “Tanto o trabalho quanto o termo foram inspirados pelos desdobramentos tridimensionais das colagens que Tatlin havia visto no estúdio de

⁶⁷ Ibidem, p. 221.

⁶⁸ RICKEY, George. *Construtivismo*. São Paulo: Cosac Naify, 2002, p. 40.

Picasso”⁶⁹. É desse arcabouço teórico e artístico do Cubismo e do Futurismo que se origina o Construtivismo.

2.1.3 Construtivismo, Suprematismo e o De Stijl

Os grupos de vanguarda se espalham pela Europa, e em cada parte podemos perceber a fragmentação das ideias em torno da busca da aproximação entre arte e vida. O Cubismo teve o seu epicentro na França, o Futurismo na Itália, o Construtivismo teve a Rússia como local de partida e o De Stijl, a Holanda como nascedouro. O contexto europeu do início do século XX era, segundo Hobsbawm: “antes de 1914, a paz era o quadro normal e esperado das vidas europeias. Desde 1815, não houve nenhuma guerra envolvendo as potências europeias”⁷⁰. Mas as preocupações com uma possível guerra começam a suscitar encontros para se discutir a manutenção da paz. Na década de 1890, ocorreu o Congresso Mundial para a Paz. É, justamente, nesse cenário pré-Primeira Guerra que os artistas, fragmentados em ideias diversas, buscavam avançar as possibilidades da arte e da vida em sociedade, e o Construtivismo é mais uma dessas alternativas. Nesse ponto, podemos insistir, mais uma vez, na mudança do debate estético entre os artistas do século XIX e as vanguardas do século XX. Se para os realistas, na figura, principalmente, de Courbet, havia a busca por unidade dos artistas, o que ocorre é a mudança de ambiente desde o final do século XIX. Cada movimento artístico tem a pretensão de formular ideias que serão capazes de levar o homem ao novo estágio artístico, e consequentemente, social. Se, desde o Art and Crafts, *Art Nouveau*, Impressionismo, Cubismo, Futurismo, compreendemos essa busca por mudança, cada um ao seu modo, o Construtivismo é uma das peças para entendermos a problematização em torno do objeto de uso.

⁶⁹ Ibidem, p. 40.

⁷⁰ HOBBSAWM, Eric. *A era dos Impérios*. São Paulo: Paz e Terra, 2015, p. 460.

O papel do Construtivismo, nesse encadeamento de ideias, é o de, também, suscitar o debate sobre a arte e indústria. Uma das direções do Construtivismo é a de conduzir a arte para as massas. Para que isso ocorresse, o crítico de arte Rickey argumenta que os artistas: “deveriam ser compreensíveis a todos e usar técnicas e materiais industriais. Tal posição era incitada por Tatlin, Rodchenko e, posteriormente, por El Lissitzki”⁷¹. Uma das críticas feitas, principalmente, a Tatlin é a de que suas teorias em torno da utilidade das obras de arte ficaram apenas no discurso, posto que nenhum de seus projetos foi de fato realizado.

Figura 21: Monumento à Terceira Internacional, 1919.



Fonte: TATLIN, Vladimir. Disponível em: <http://www.hacer.com.br/torre-de-tatlin>. Acesso em: 16 mar.2017.

O exemplo mais notório é o monumento à terceira internacional, que nunca saiu do papel. Tatlin almejava uma arte que estivesse ao alcance das massas e percebia na indústria essa capacidade de aproximar a arte da vida. Já a corrente ligada a Malevitch “via na arte não figurativa uma poesia pura liberada de ideologias”⁷². Essa corrente ficou conhecida como suprematismo, pois trabalhava pela supremacia da cor e da forma, em busca da sensação pura. Para que isso ocorresse, Argan afirma que: “Malevitch nega tanto a utilidade social quanto a pura esteticidade da arte; aliás, se a esteticidade educa ou agrada, ela entra nas categorias do necessário e do útil”⁷³.

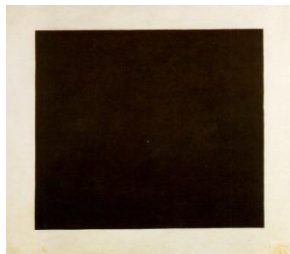
⁷¹ RICKEY, George. *Construtivismo*. São Paulo: Cosac Naify, 2002, p. 45.

⁷² Idem, p. 45.

⁷³ ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 324.

Essa é uma das diferenças entre as vanguardas russas, dado que, para Tatlin, a tarefa da obra de arte é interferir diretamente na vida das pessoas por meio dos objetos industriais. Os artistas deveriam trabalhar para a revolução. Seguindo essa lógica, a tarefa de criar deveria estar em sintonia com a vida cotidiana das massas e, assim, utilizar a indústria para fabricar objetos que possam ser úteis para o povo. Ao longo da Revolução Russa, de 1917, Malevitch e Tatlin são as figuras mais representativas da arte revolucionária, sendo o Construtivismo e o Suprematismo as ideias dominantes no debate artístico.

Figura 22: Quadro preto sobre fundo branco, 1913.



Fonte: MALEVITCH, Kasemir. Disponível em: <http://www.arte.abstrata.nom.br/analise>.

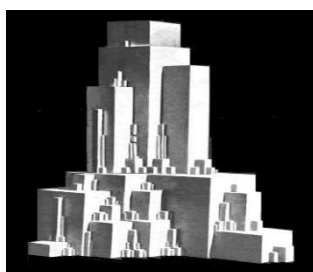
Acesso em: 15 fev. 2017.

Ao longo da revolução, Tatlin e Rodchenko ganham centralidade e trabalham para propagar as ideias da revolução do proletariado, já que, como vimos, para os construtivistas a tarefa da arte é interferir diretamente na vida das pessoas, e isso só é possível a partir de ações governamentais, pois se consegue agir na arquitetura da cidade, no desenho industrial e propagar a indústria, diferentemente, dos interesses capitalistas. Dessa forma, se buscava expandir as possibilidades dos artistas. Assim, segundo Argan: “a arte industrial será a nova verdadeira arte popular: não mais será a tímida expressão de uma classe culturalmente inferior”⁷⁴. Com a morte de Lenin e a ascensão da burocracia stalinista, volta à cena a velha academia, os artistas perdem autonomia de pesquisa e criação. A arte tem apenas o papel de propagar as ideias políticas e perde seu papel disruptivo. Para Malevitch, Kandinsky,

⁷⁴ Ibidem, p. 330.

Chagall, Pevsner e Gabo, “a função do artista deve ser essencialmente espiritual, educativa: seus instrumentos são a escola e o museu”⁷⁵. Com exceção de Malevitch, todos os outros artistas, que tinham essa concepção de obra de arte, deixam a Rússia rumo à Europa Ocidental após a vitória do exército vermelho. Malevitch, por discordar dos construtivistas em relação ao papel utilitarista da obra de arte, dedicou-se, por um tempo, a fazer objetos arquitetônicos nada úteis que denominou de “planits” ou a quintessência da arquitetura cega.

Figura 23: “Gota”, 1923.



Fonte: MALEVITCH, Kasimir. Disponível em: <https://thecharnelhouse.org/architecture-kazimir-malevich>. Acesso em: 16 mar.2017.

Para Malevitch, o processo revolucionário não era apenas modificar o modo obsoleto de pensar o mundo, era o de buscar, também, um mundo sem objetos, pois desse modo levaríamos os objetos e, conseqüentemente, os sujeitos ao seu “grau zero”, nas palavras do artista. Nesse ponto, podemos perceber os motivos da ruptura com o movimento revolucionário e os construtivistas, uma vez que a revolução derrubara uma ordem para impor outra e que produz objetos, mesmo que estes sejam, agora, feitos para o povo. Segundo Argan: “Para Malevitch, no período suprematista, o quadro não é objeto, e sim um instrumento mental, uma estrutura, um signo, que define a existência como equação absoluta entre mundo interior e exterior”⁷⁶. Esse passo para Malevitch era fundamental para a formulação do que seria esse sujeito no seu “grau zero. Isso ocorreria, porque a ordem de uma nova sociedade sem objetos

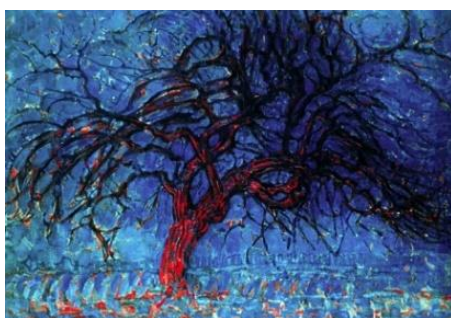
⁷⁵ Ibidem, p. 329.

⁷⁶ Idem, p. 324.

teria “uma cidade onde objetos e sujeitos se exprimem numa única forma”⁷⁷. O programa de Malevitch não tinha continuidade na Rússia pelos motivos já citados, mas terá forte influência no debate em torno do objeto de uso e do seu uso artístico.

O De Stijl é um dos responsáveis pela aproximação das ideias das vanguardas russas construtivistas e suprematistas e sua recepção na Europa Ocidental. Surge, em 1917, do encontro entre os holandeses Pierre Mondrian e Theo Doesburg, que juntos fundam o movimento e uma revista que leva o mesmo nome. A revista reuniu artistas europeus que tinham nas suas obras características abstratas. Mondrian é um exemplo de como a arte abstrata ganha espaço entre os artistas, uma vez que ele passou por várias fases em sua trajetória; de início, tinha a figuração naturalista como método de trabalho, passou pelo período fovista, cubista, até chegar ao período abstrato que denominou como neoplasticismo.

Figura 24: “Árvore Vermelha”, 1908-1910.



Fonte: MONDRIAN, Pierre. Disponível em: <http://www.piet-mondrian.org/the-red-tree>. Acesso em: 23 mar.2017.

Para De Micheli, Mondrian: “retira progressivamente do objeto todas suas notas caracterizantes, as suas particularidades, até reduzi-lo a um esqueleto, à estilização, à linha: ou seja, até fazê-lo desaparecer”⁷⁸. Observamos essa mudança a partir de duas obras do artista, em períodos diferentes. A primeira é um trabalho de 1908, em que o artista utiliza da figuração (Fig. 24). Já em 1912 (Fig. 25), percebemos a influência do

⁷⁷ Ibidem, p. 325.

⁷⁸ DE MICHELI, Mario. *As Vanguardas Artísticas*. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 248.

cubismo no seu trabalho e a continuação da representação da árvore, mas nessa fase de maneira diferente.

Figura 25: "Macieira em Flor", 1912.



Fonte: MONDRIAN: Pierre. Disponível em: <http://www.piet-mondrian.org/the-flowering-apple-tree>. Acesso em: 27 mar. 2017.

A busca pelo desaparecimento do objeto já se faz presente nesse trabalho, pois Mondrian acreditava que levaria a arte a um novo patamar, ao qual o cubismo não conseguiu levar. Esse novo patamar seria uma racionalização da arte, que teria a precisão da matemática e a dignidade das ciências. Assim, ele divide a superfície da tela em coordenadas horizontais e verticais, tudo com uma proporção métrica.

Figura 26: "Composição", 1916.



Fonte: MONDRIAN, Pierre. Disponível em: <http://www.piet-mondrian.org/composition.jsp>. Acesso em: 29 mar. 2017.

O debate que se impõe entre os artistas é como levar a arte para dentro da vida. Mondrian, assim como Malevitch, busca eliminar o mundo objetivo do seu trabalho, para que dessa maneira a fruição estética esteja contida na vida interior do espectador da obra de arte, pois não há a representação do mundo objetivo para sensibilizar a fruição do

espectador; a fruição ocorrerá a partir da vida de cada sujeito. O resultado desse processo é a eliminação da obra de arte, já que a relação sujeito/obra ocorre a partir da atividade interior de cada indivíduo.

Para Mondrian, é essa atividade interior que ele chama de vida, que é capaz de englobar a arte. A Bauhaus seguirá esse mesmo caminho: o de fazer da arte uma atividade social. Outro personagem importante para o De Stijl foi Doesburg, que, segundo Rickey, era:

(...) um orador persuasivo, que cogitara ser ator, era também um grande viajante. Pregava suas ideias vigorosamente em Berlim, Paris e Weimar, onde conheceu e provavelmente impressionou Le Corbusier, Mies Van der Hohe, Moholy-Nagy e Walter Gropius, o diretor da Bauhaus.⁷⁹

Em 1925, Mondrian se separa de Doesburg, após ele inserir no seu trabalho a linha diagonal. Segundo De Micheli: “Muito além de uma simples disputa formal. Mondrian via a introdução da linha diagonal como uma verdadeira volta das paixões, do individualismo, raiz de todos os males modernos”⁸⁰. A partir desse fato, Mondrian rompe com o De Stijl. A consequência direta disso é a aproximação com a Bauhaus, que prossegue com as ideias abstratas de Mondrian e as leva para o design e a arquitetura. A principal contribuição da De Stijl é o fato de depositar no artista a responsabilidade cultural de interferir na vida social, tendo em vista construir um projeto capaz de se relacionar com a vida cotidiana das pessoas e, assim, resolver as contradições que a vida em sociedade no pós-Primeira Guerra reservava para todos. A tarefa do artista era lidar racionalmente com os desafios impostos e buscar, por meio da atividade interior, os caminhos para novas formas de vida, em que a dissociação entre vida e arte não fizesse mais sentido. A cadeira vermelha e azul de Rietveld é um exemplo privilegiado de como o De Stijl e Mondrian, principalmente, contribuíram para a centralidade da funcionalidade no design e na arquitetura a partir da racionalização do projeto.

⁷⁹ RICKEY, George. *Construtivismo*. São Paulo: Cosac Naify, 2002, p. 57.

⁸⁰DE MICHELI, Mario. *As Vanguardas Artísticas*. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 250.

Figura 27: Cadeira Vermelha e Azul, 1917.



Fonte: RIETVELD, Gerrit. Disponível em: <http://www.rietveldoriginals.com/en>.

Acesso em: 29 mar.2017.

Segundo Argan: "Mondrian foi, depois de Cézanne, a consciência mais elevada, mais lúcida, mais civilizada na história moderna"⁸¹. Seu legado continua com a Bauhaus de Walter Gropius.

2.2 Arte, objetos e vida cotidiana nas vanguardas artísticas. Entre o *ready-made* e a Bauhaus

A aproximação entre arte e vida é o objetivo das vanguardas artísticas do início do século XX, que, segundo Bürger, buscam: "A recondução da arte à práxis de vida"⁸². Essa afirmação resume boa parte das expectativas modernistas postas, no início do século XX, sobre a arte e seu poder de modificar a vida, e é um dos pilares do projeto vanguardista. Nosso objetivo é perceber como se dá essa recondução. Até aqui, demonstramos como os avanços da indústria e o aumento de sua capacidade produtiva, nesse período, levaram alguns artistas a perceber a oportunidade de aproximar arte e vida cotidiana.

Um artista central para nossa dissertação é Walter Gropius, que deposita na construção de objetos cotidianos a expectativa de emancipação, capaz de delinear novas formas de vida, e esse projeto se dá por meio da fundação da Escola Bauhaus. Novas possibilidades de pensar a vida a partir da aproximação entre arte e vida cotidiana.

⁸¹ ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 414.

⁸² BÜRGER, Peter. *Teoria da Vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 17.

Para entendermos a divisão de como os artistas pensavam os objetos de uso nas vanguardas do início do século XX, vamos utilizar dois conceitos de vanguardas construtivas e vanguardas negativas para demarcar as diferenças entre a Bauhaus e o Dadá. Os dois movimentos buscavam a aproximação entre a arte e os objetos cotidianos. Para a Bauhaus, essa aproximação ocorreria a partir do design e sua capacidade de desenhar objetos úteis e belos em escala industrial. Esta era uma das crenças das vanguardas ditas construtivas: embaralhar arte e vida para modificar a realidade utilizando as possibilidades levantadas pelos avanços tecnológicos ocorridos na indústria. O contraponto a vanguardas construtivas, segundo Fabbrini, eram as vanguardas negativas que: “apostavam no enguiçamento da máquina, buscavam esse embaralhamento na poetização do gesto”⁸³. O principal exemplo dessa vanguarda é o movimento Dadaísta e sua crítica à racionalidade técnica. O *ready-made*, como o portador de ironia poética e crítica, capaz de questionar a racionalidade utilitarista. Segundo Paz: “A injeção de ironia nega a técnica porque o objeto manufaturado se converte em *ready-made*: uma coisa inútil”⁸⁴. As vanguardas tinham como um dos seus objetivos embaralhar arte e vida, mas tinham caminhos e ideias diferentes, e utilizaram do objeto de uso para transmitir seus ideários. O design e o *ready-made* são exemplos deste repertório de ideias opostas dos artistas da vanguarda do começo do século XX, que tinham o mesmo objetivo, mas maneiras diferentes de pensar a realidade e de como interferir nela a partir da arte.

A hipótese levantada por Duchamp para embaralhar arte e vida é transformar o objeto em objeto vazio. Nesse ponto, percebemos um paralelo com o objeto modelo, que é constituído não para ser alcançado, mas para despertar interesse. Não há expectativa de que o objeto modelo esteja presente em todas as casas, mas, para que ele cumpra sua função, é necessário, justamente, que se impossibilite o acesso ao seu uso, já que

⁸³ Ibidem, p. 2.

⁸⁴ PAZ, Octavio. *Marcel Duchamp ou o Castelo da Pureza*. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 28.

seu significado é a restrição. Segundo Paz, “Desalojado, fora de seu contexto original – a utilidade, a propaganda ou o adorno – o *ready-made* perde bruscamente todo significado e se transforma em um objeto vazio, em coisa, em bruto”⁸⁵. Levar a arte para dentro da vida. E, para que isso ocorresse, era necessário extrair o significado do objeto e possibilitar ao homem conduzir para dentro da vida sua capacidade de significar. Dessa forma, o objeto seria observado a partir de um outro prisma, o significado partiria do homem para o objeto, e não o contrário. Por isso, a necessidade de esvaziar o objeto de significado. Para Paz, “O ato de Duchamp arranca o objeto de seu significado e faz do nome um odre vazio; o porta-garrafas sem garrafas”⁸⁶.

Figura 28: Porta-garrafas, 1914.



Fonte: DUCHAMP, Marcel. Disponível em:

<http://www.proa.org/exhibiciones/futura/pagina1.html>. Acesso em: 29 mar.2017.

A ironia está presente nesse jogo com a ideia de objeto modelo, já que, para criticar os objetos industriais com seus significados dados, se faz um paralelo com o próprio resultado desse processo. Baudrillard, sobre essa experiência com o objeto modelo, afirma: “é ela vivida sempre como mérito, ligando-se à noção de valor”⁸⁷. O objeto modelo é vivenciado como único, como mérito do indivíduo que o possui e que lhe atribui valor. Duchamp ironiza essa relação com o objeto modelo, entregando para o espectador do *ready-made* essa percepção da vivência

⁸⁵ Ibidem, p. 26.

⁸⁶ Idem, p. 27.

⁸⁷ BAUDRILLARD, Jean. *O sistema dos objetos*. São Paulo: Perspectiva, 1993, p. 151.

com todos os objetos como se fossem únicos e dando a ele a possibilidade de atribuir valor estético. Segundo Paz: “Para Duchamp, a arte, todas as artes, obedece à mesma lei: a metaironia é inerente ao próprio espírito. É uma ironia que destrói sua própria negação e, assim, se torna afirmativa”⁸⁸. A questão que se coloca é que: para frear os objetos seriados que estão presentes no nosso cotidiano, temos que percebê-los como objetos modelos, como únicos e restritos nos seus significados até seu grau zero. Essa é a ironia capaz de romper com as expectativas presentes nos objetos de uso serializados, pois, ao mesmo tempo em que negamos os objetos, os afirmamos como mecanismos de vivenciarmos a experiência com os objetos como únicos. Esse seria o comportamento diante da vida, o caminho para aproximar arte e vida. De acordo com Paz: “Uma arte que obriga o espectador ou o leitor a converter-se em um artista e em um poeta”⁸⁹.

Já para a Bauhaus de Gropius, a racionalidade é o caminho para aproximar arte e vida, segundo Argan: “A Bauhaus, com sua rígida racionalidade, quer criar as condições para uma arte sem inspiração, que não deforme poeticamente a realidade da noção e sim, construtivamente, forme a nova realidade”⁹⁰. Uma nova realidade em que a arte e a razão caminhem juntas na construção de uma nova realidade social, diferentemente do que se via na Europa do pós-Primeira Guerra. É nesse ponto que percebemos a aproximação da arte com a indústria para a Bauhaus, e na hipótese de que os objetos serializados poderiam levar para mais pessoas objetos úteis e belos capazes de aproximar a arte da vida. O objetivo da Bauhaus é romper com o objeto modelo e depositar nos objetos em série sua expectativa de mudança da realidade. Isso ocorreria por meio não apenas dos objetos, mas também pelo processo de fabricação. Com isso, a inspiração poética é algo a ser combatida, pois é

⁸⁸ PAZ, Octavio. *Marcel Duchamp ou o Castelo da Pureza*. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 11.

⁸⁹ Idem, p. 61.

⁹⁰ ARGAN, Giulio C. *Walter Gropius e a Bauhaus*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005, p. 44.

compreendida como um mito que presume o privilégio de poucos e que transmite sua arte a uma massa inferior. Se a inspiração é o inimigo a ser combatido, o design é a principal ferramenta para esse combate, porque é entendido como conjunto de técnicas racionais que possui a capacidade de construir objetos cotidianos aptos a levar arte para um número maior de pessoas. Esse é o ponto-chave para percebermos como, para a Bauhaus, a indústria e sua capacidade de produção em série aproximada da arte podem constituir um novo campo de possibilidades para romper com o passado e levar o homem a criar, por meio do trabalho do designer, novos significados para a vida em sociedade. Portanto, o papel da arte é utilizar a indústria e com isso levar o artesanato a superar suas limitações históricas e chegar a sua fase industrial. O ímpeto vanguardista da Bauhaus é criar objetos que sejam consequência de um ato vivido e que façam parte da própria vida. E assim, sejam capazes de criar, de maneira corriqueira, arte determinada a construir uma nova vida. Podemos considerar esse ímpeto como vanguardista porque é capaz de dar esse passo além; a arte rompe seu caráter de experiência estética para adentrar a vida cotidiana, como Bürger define: "A intenção dos vanguardistas pode ser definida como a tentativa de direcionar a experiência estética (que se opõe à práxis vital), tal como o esteticismo a desenvolveu, para a vida cotidiana"⁹¹.

Figura 29: Bule de chá branco, 1924.



Fonte: GROPIUS, Walter. Disponível em: <http://www.fontecedro.it/blog/tea-pot-tac-ii-by-walter-gropius>. Acesso em: 4 abr.2017.

⁹¹ BÜRGER, Peter. *Teoria da Vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 71 e 72.

A maneira astuta de direcionar a arte para o cotidiano é fazer da arte um produto do cotidiano das pessoas. Isso quer dizer que a maneira como se pensa a arte deve ser alterada. Ela não é mera experiência estética – deve ser experiência vivida capaz de conciliar a dualidade eu e todo.

Para cumprir tal conciliação, Gropius insistirá em negar qualquer estilo da escola, pois se a Bauhaus definisse um estilo estaria favorecendo o todo (Bauhaus) em detrimento do eu (alunos). Gropius nega qualquer esboço de estilo da escola, sua busca é por uma coerência com suas ideias expressas no manifesto de 1919. O que podemos perceber eram as marcas dessa busca conciliatória baseada em uma didática capaz de permear o trabalho de todos que passassem pela Bauhaus, mas sem deixar vestígios de um estilo único de um objeto modelo. A escola era capaz de estimular os alunos a fazer e ter segurança no que faziam, e sobre isso Argan argumenta:

Nunca existiu, e Gropius afirmou muitas vezes, um estilo da Bauhaus; mas a marca dessa coerência, ou exatidão, ou economia mental, e sobretudo da infalível segurança na designação da imagem, encontra-se na obra de todos os que, mesmo sem possuírem uma forte personalidade artística, passaram por aquele perfeito mecanismo didático.⁹²

O objetivo era que os alunos percebessem, com o ato de fazer e realizar artisticamente, que a partir desta arte racional que os fazia construir, eles poderiam construir uma nova realidade, na qual a marca seria a coerência de uma consciência do todo. Assim, buscava-se o fim do dualismo eu-todo, o que significava que, a partir de então, seria possível construir sua própria consciência, já que a concepção de consciência é a de que ela é construída a partir dos nossos atos e não é refém das experiências. Com isso, construir-se-ia a consciência e construiríamos a realidade; assim, seríamos necessariamente impelidos a construir. O resultado desse pensamento é a centralidade da arquitetura e do design para pensarmos uma nova realidade. Essas atividades voltadas para “o

⁹² ARGAN, Giulio. *Walter Gropius e a Bauhaus*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005, p. 47.

fazer” são as grandes obras de arte. A arte capaz de aliar artesanato e indústria, de levar arte para um número maior de pessoas, de naturalizar a arte e fazer com que a experiência estética esteja contida na vida cotidiana, por meio dos objetos serializados pela indústria.

O resultado dessa grande obra de arte é a diluição da dualidade eu-todo, já que a arquitetura é entendida como atividade coletiva, como construção. O ato de construir é capaz de construir consciência e reformar a realidade. Importante neste momento grifar que, quando Gropius fala de arquitetura, fala também de design. Fazer, construir utensílios do cotidiano (design) ou grandes edifícios (arquitetura) é entendido como arquitetura e não há aqui diferenciação. A Bauhaus busca na arquitetura o caminho para construir novas realidades.

2.3 As vanguardas e o estatuto do novo

O caminho das vanguardas, do começo do século XX, é recheado de acontecimentos que reverberam sobre o modo de pensar a arte. Os avanços tecnológicos da Revolução Industrial, a Primeira Guerra Mundial e a Revolução Russa são exemplos desses acontecimentos. Esses fatos são centrais para pensarmos o modernismo artístico e seus movimentos de vanguarda. Isso porque todos esses acontecimentos trazem consigo a ideia de ruptura com a história ou, em outras palavras, o desejo de mudança e a busca pelo novo. As vanguardas do início do século XX são o último grito de radicalidade da modernidade. A Bauhaus, nesse processo modernista, busca novas formas de vida a partir do projeto de objetos úteis e belos. No entanto, cabe agora ressaltar “o velho” a ser combatido. O velho são as formas de vida estabelecidas, que giram em torno da sociedade de classes, na qual a obra de arte é privilégio de uma minoria burguesa e reflete seu modo de vida baseado no eu individualista. O novo se contrapõe a esse modo de vida, e a Bauhaus quer enfrentar esse combate utilizando a própria estrutura capitalista industrial para reformar a realidade existente. A ideia de fundar uma escola já diz muito sobre o modo de como mudar essa realidade – levar a arte para um espaço na

qual ela será didaticamente ensinada, em que todos possam pensar a partir dela e fazer arte. Esse passo é importante, e já descrevemos essa movimentação insistindo que, por meio do processo racional e pedagógico, a escola levaria a arte para outro patamar, o coletivo. Isso se daria a partir da indústria aproximada da técnica do artesanato e sua capacidade de levar arte para a massa, por meio da serialização dos produtos. A ruptura seria com o passado da arte. Essa ruptura com o passado está envolta na ideia de modernidade que Octavio Paz denominou de tradição da ruptura: “a modernidade está condenada à pluralidade: a antiga tradição era sempre a mesma, a moderna é sempre diferente”⁹³. Essa busca por pluralidade é uma das mudanças na estrutura da arte e constitui outras formas de construir novas realidades. Construir literalmente, pois a ideia central da Bauhaus, descrita já no seu manifesto, era impelir o povo a construir, a pensar, nos moldes da arquitetura. O estatuto do novo é, para a Bauhaus, reformador. Este ponto é importante porque dá à Bauhaus seu caráter construtivista, já que não busca ruptura total com a estrutura vigente capitalista. O estatuto do novo da Bauhaus procura reformar ideias, e a partir dessa reforma-construção busca, coletivamente, uma nova forma de vida, em que a arquitetura seja uma forma de pensar e esteja contida no cotidiano das pessoas que utilizam arte e pensam por meio dela.

Se a Bauhaus tinha a crença de que, através da máquina e da indústria, se produziria o novo, essa não era a percepção de Duchamp, que tinha uma posição muito clara diante das máquinas e do seu poder de aproximar arte e vida, segundo Paz:

Duchamp não é um adepto de seu culto; ao contrário, ao inverso dos futuristas, foi um dos primeiros a denunciar o caráter ruinoso da atividade mecânica moderna. As máquinas são grandes produtoras de refugos e seus resíduos aumentam em proporção geométrica à sua capacidade produtiva. Para comprová-la basta passear por nossas cidades e respirar sua atmosfera envenenada.⁹⁴

⁹³ PAZ, Octavio. *Os filhos do barro*. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 15 e 16.

⁹⁴ _____. *Marcel Duchamp ou o Castelo da Pureza*. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 13.

Não há a percepção de que as máquinas seriam o meio pelo qual ocorreria o embaralhamento arte e vida, na posição de Duchamp, muito pelo contrário, era na busca pelo retardamento do movimento que residia a possibilidade do novo. É a partir do imprevisível, do sem sentido e do movimento lento que Duchamp procurou desenvolver sua arte, que é inseparável da sua vida. Em 1923, ele interrompe sua pintura chamada de "Grande vidro", e a partir de então seu trabalho é descontinuado com atividades isoladas, sua atividade contínua foi apenas o xadrez. Para Paz: "Sua atitude nos ensina – embora ele nunca se propôs a nos ensinar nada – que o fim da atividade artística não é a obra, mas sim a liberdade"⁹⁵. A obra de arte é o meio para atingir a liberdade e é tirando do objeto qualquer noção de utilidade e significado que poderemos ter acesso a novas possibilidades de ver esse mesmo objeto, capaz de criticar a si mesmo, já que está desprovido de sentido e significação, que, assim como o objeto modelo, é único, mas que diferentemente dele é elaborado para se colocar contra o espectador, pois cobra a todo momento uma reconciliação com a vida liberta de significados.

2.4 Ocaso ou fracasso das vanguardas

Algo se perdeu, no ímpeto das vanguardas, no decorrer do século XX, pós-Segunda Guerra (1939-1945). Há uma mudança geográfica no campo da arte, que migra da Europa para os Estados Unidos. Esta mudança geográfica traz consigo a primeira marca de alteração nas vanguardas; fica pelo caminho a utopia. O que resta de ímpeto vanguardista é a experimentação formal, o que permite a alguns historiadores da arte e teóricos ainda chamarem a arte produzida pós-Segunda Guerra de vanguardista, pois continua a busca pelo novo, mas, agora, sem ilusões utópicas. Esta fase vanguardista é denominada de vanguardas tardias. Um bom exemplo dessa mudança é o trabalho do artista americano Jackson Pollock e sua obra baseada no "gesto livre".

⁹⁵ Ibidem, p. 64.

Figura 30: Jackson Pollock pintando, 1949.



Fonte: Disponível em: <http://www.theartstory.org/artist-pollock-jackson>. Acesso em: 20 abr. 2017.

Fabbrini afirma que: “segundo certos historiadores – esse ‘estilo’ baseado no ‘gesto livre’, era o cartão de visitas de uma pátria supostamente livre”⁹⁶. A arte a serviço do Estado, um cartão de visitas para vender a ideia de liberdade. A obra de arte como fonte de posicionamento estratégico, para demarcar a posição dos Estados Unidos diante dos regimes totalitários. Mesmo os *ready-made* possuem uma história americana, já que, de acordo com o crítico de arte Jed Perl, sobre Duchamp: “para a descoberta mais radical de sua carreira, um nome do Novo Mundo era importante”⁹⁷. Duchamp havia chegado a Nova York em 1915 e já antevia o que ocorreria com a arte na Europa; em uma entrevista afirmou: “a arte da Europa está acabada – morta”⁹⁸.

A mudança significativa dessa transição Paris – Nova York foi a de perceber que não há mais o teor utópico da arte capaz de alterar a realidade. Esse ímpeto utópico-revolucionário ficou para trás. A arte norte-americana nos fornece essa percepção do abandono utópico, mas ainda resta a busca pelo novo, característica fundamental das vanguardas. Fabbrini afirma:

⁹⁶ FABBRINI, Ricardo. *O Fim das Vanguardas*. Cadernos da Pós-Graduação, Instituto de Artes da UNICAMP, p. 4, vol. 8., n. 2, 2007. Disponível em: http://www.iar.unicamp.br/dap/vanguarda/artigos_pdf/ricardo_fabbrini.pdf. Acesso em 4 mar 2012.

⁹⁷ PERL, Jed. *New Art City*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 382.

⁹⁸ DUCHAMP, Marcel. In: PERL, Jed. *New Art City*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 382.

De todo modo, o importante é assinalar, aqui, que as vanguardas tardias, principalmente as americanas, constituem um capítulo da modernidade artística na medida em que seus artistas ainda se orientavam pela experimentação formal, sintetizada no mote "*make it new*" do poeta Ezra Pound, embora se afastassem da perspectiva utópico-revolucionária do início do século⁹⁹.

Para continuarmos no exemplo das obras de Pollock, o novo é o gesto livre do corpo sobre a tela. Suas obras não são resultado do traço da mão e do punho, mas dessa ação do gesto do corpo sobre a tela. O "novo" é a busca por novas formas de expressar a arte, novas técnicas, outras formas e novas possibilidades do fazer artístico.

A Bauhaus faz parte, também, desse contexto histórico, uma vez que Gropius teve que migrar primeiro para a Inglaterra e depois para os Estados Unidos, devido à ascensão nazista na Alemanha, que fechou a Bauhaus em 1933 e perseguiu seus artistas. Na Inglaterra e nos Estados Unidos, as ideias de Gropius, e da Bauhaus, ganham força e se espalham por todos os continentes. A recepção americana não poderia ser melhor e continha questões políticas, como observa Argan: "A América parece empolgada por herdar uma grande ideia que o nazismo baniou"¹⁰⁰. Diferentemente do Estado Alemão nazista, que "temia" a arte produzida pela Bauhaus, os Estados Unidos veem, nos fundadores dessa escola, a possibilidade de difundir suas ideias para a indústria americana. Assim como Gropius, vários artistas, oriundos da Bauhaus, foram para a América fugindo do nazismo, mas diferentemente dele começaram a criar várias "Bauhaus". Argan relata o surgimento de várias escolas e a disseminação do design por toda a América:

Moholy-Nagy assume a direção de The New Bauhaus em Chicago, outros centros de educação formal nascem no Black Mountain College em torno de Albers e Schawinsky; na seção de arquitetura do Armour Institute de Chicago, em torno de Mies Van der Rohe e

⁹⁹FABBRINI, Ricardo. *O Fim das Vanguardas*. Cadernos da Pós-Graduação, Instituto de Artes da UNICAMP, p. 4, vol. 8., n. 2, 2007. Disponível em: http://www.iar.unicamp.br/dap/vanguarda/artigos_pdf/ricardo_fabrini.pdf. Acesso em 4 mar 2012.

¹⁰⁰ ARGAN, Giulio. *Walter Gropius e a Bauhaus*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005, p. 147.

Rilbersheimer, na School of Industrial Design de Nova York, na School of Design de South Carolina, no México.¹⁰¹

As ideias da Bauhaus se espalham por toda a América, mas sem o caráter de ruptura com a realidade vigente, marca da escola, já que a situação social americana era outra. As utopias do movimento foram deixadas de lado. O foco, agora, era o design capaz de ampliar as possibilidades da indústria americana. Gropius não fundou nenhuma nova escola nos Estados Unidos. Ele foi lecionar na Universidade de Harvard, sobre a qual afirma Argan: "Obviamente a escola de Harvard não tem nenhum ponto de contato com a Bauhaus (...)"¹⁰². O que nos interessa nessa ida dos colaboradores e fundadores da Bauhaus aos Estados Unidos é perceber como a utopia dessa escola foi sendo institucionalizada pelas Universidades norte-americanas e, assim, perdendo sua força de romper com o estabelecido por meio da arte diluída no cotidiano. O próximo passo para o fim ou fracasso é a institucionalização. O "paradoxo de Marinetti" fica claro, porque, segundo o manifesto futurista escrito por Marinetti, em 1909, o intuito era romper com os museus e com as universidades, para, desse modo, criar o novo. Este era o objetivo das vanguardas: criar novos mecanismos que fossem capazes de criar novas formas de vida. Se no pós-Segunda Guerra ainda há a busca vanguardista pelo novo na experimentação formal, o que vemos no decorrer nas décadas de 1960 e 1970 é a institucionalização dessa arte nas universidades, nos museus, e todos aqueles que bradavam contra o estabelecido acabam sendo ensinados, vistos nos principais museus e no circuito de arte. A vanguarda torna-se o estabelecido. Perde seu poder de chocar, romper, perde seu prefixo anti. Antes de qualquer coisa, as vanguardas eram antissistema, antimuseus, antiestabelecido. Elas perdem sua capacidade de pensar fora das convenções, pois é, a partir de agora, a própria convenção. Essa movimentação das vanguardas modernas rumo às instituições (universidades e museus) cria as condições para as gerações das décadas

¹⁰¹ Ibidem, p. 147.

¹⁰² Idem, p. 145.

de 1960 e 1970 buscarem o novo a partir do contraponto com a modernidade. Essa inquietação com o moderno “institucionalizado” faz que alguns autores se arrisquem a perceber nessa movimentação uma mudança, que eles chamam de pós-modernidade. Fredric Jameson é um dos que se arriscam:

Estes estilos, que no passado foram agressivos e subversivos (...) que escandalizaram e chocaram nossos avós, são agora, para a geração que entrou em cena com os anos 60, precisamente o sistema e o inimigo: mortos, constrangedores, consagrados, são monumentos reificados que precisam ser destruídos para que algo novo venha a surgir.¹⁰³

Essa busca pelo “novo” novamente parece orientar a mudança, que não é mais orientada pelas condições que constituíram as vanguardas do início do século XX, mas que busca, justamente, romper com suas ideias. Há outros autores que preferem falar em fracasso das vanguardas em vez de pós-modernidade, um dos quais é Peter Bürger, que afirma: “Se a exigência formulada pelos movimentos de vanguarda, no sentido de que se abolisse a separação entre arte e vida, embora tenha fracassado, continua, tal como antes, a definir a situação da arte hoje em dia (...)”.¹⁰⁴ Para o autor, não é possível pensarmos arte sem a questão colocada pelas vanguardas: a vida. O autor prefere pensar a partir da ideia de pós-vanguardas, já que, segundo ele, estas fracassaram na sua busca pela diluição da arte na vida e vice-versa. Assim, com o fracasso das vanguardas em embaralhar arte e vida, surge a questão de como pensamos a arte, já que a vanguarda ainda pauta o processo de criação artística. Bürger então sugere um paradoxo: “caso seja aceita a ideia de que é possível pensar o fim da separação arte e vida, isso será o fim da arte e, caso abandonemos a exigência da arte de buscar a abolição entre arte e vida, também será o seu fim”¹⁰⁵. As vanguardas colocaram em

¹⁰³ JAMESON, Fredric. *Pós-Modernidade e Sociedade de Consumo*. Novos Estudos CEBRAP, nº. 12, São Paulo, junho de 1985, p. 16.

¹⁰⁴ BÜRGER, Peter. *O Declínio da Era Moderna*. Novos Estudos CEBRAP, nº 20, São Paulo, março de 1988, p. 95.

¹⁰⁵ Idem.

cheque nossas possibilidades de pensar a arte para além delas; é como se não fosse mais possível pensar arte sem as questões levantadas por elas. Se fracassaram na busca por embaralhar arte e vida, tiveram ao menos o mérito de colocar em circulação ideias que até hoje pautam a criação artística. E o objeto não está fora desse processo, muito pelo contrário, ele é fonte para pensarmos o presente e as possibilidades que ele coloca para a arte e, conseqüentemente, a vida.

Capítulo III - Cotidiano e repetição: do fim das metas narrativas utópicas à pulverização da arte e dos objetos de design

Após a Primeira Guerra Mundial, havia o esforço de todo o aparato cultural para criar possibilidades para novas formas de vida, que dessem conta dos desafios impostos pela barbárie da guerra. Os campos das artes plásticas e das artes aplicadas tiveram com o Dadá e a Bauhaus representantes de polos antagônicos no método, mas convergentes na necessidade de criar novas formas de vida e nas possibilidades de aproximação da arte com a vida cotidiana, seja por meio de objetos úteis e belos, ou inutilizando-os com os *ready-made*. O que desenvolveremos a partir deste capítulo é a percepção de que, com o fim da Segunda Guerra e a migração da arte para Nova York, as grandes narrativas utópicas, que guiavam as vanguardas, não teriam mais o poder aglutinador de outrora. Assim, perceberemos uma mudança no campo das artes, e um dos primeiros efeitos dessa mudança é no domínio do design, já que, por sua proximidade com a indústria, foi absorvido por uma estética do acontecimento. Segundo Argan, esse processo se inicia quando:

[...] do design do outro pós-guerra, quando não foi sustentada pelo empenho cultural, quando foi rejeitada para um papel subsidiário de arte aplicada justamente pelos intelectuais-artistas, quando foi, por isso, facilmente submetida às finalidades contingentes de lucro imediato do aparato industrial.¹⁰⁶

Já vimos que, com o fechamento da Escola Bauhaus, durante a segunda grande guerra, os intelectuais-artistas, como Gropius, Moholy-Nagy, Breuer, Bayer, Mies Van Der Rohe, entre outros, migraram, principalmente, para os Estados Unidos. Essa migração ocorre, como vimos, porque estavam sem uma escola que fosse capaz de dar sustentação para todo o ímpeto depositado na capacidade do design de interferir, diretamente, no cotidiano das pessoas. Eles estavam pulverizados pelo território americano em universidades e na indústria,

¹⁰⁶ ARGAN, Giulio Carlo. *A história da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes 1992, p. 223.

incapazes de, sozinhos, manter as condições utópicas vanguardistas, necessárias para a continuidade do debate sobre as possibilidades do design de criar novas condições de vida, para além do consumo do objeto.

Lyotard vai mais além e percebe que, desde o final do século XIX, vinham se desenhando as condições para o esgotamento da narrativa moderna e, como contraponto, não surge uma nova narrativa, mas uma descrença a qualquer narrativa que tivesse aspirações universais. As consequências dessa nova condição são percebidas durante a década de 1950.

No campo das artes plásticas, perceberemos, ao longo deste capítulo, como a *pop art* demarca essa mudança, ao utilizar objetos industriais e propagá-los de modo repetitivo até embaralhar arte e vida cotidiana; tudo isso, sem uma narrativa crítica desse processo. Não haverá qualquer expectativa utópica; o resultado desse processo será uma proliferação de *ready-made*, que, em vez de inutilizar os objetos, vai aproximá-los dos objetos de consumo, esgotando, assim, uma das narrativas modernas.

No campo das artes aplicadas, examinaremos como as vanguardas italianas (*antidesign* e *radical design*) estabelecem críticas ao que se convencionou como a boa forma do design ou estilo internacional, e suas normas estéticas construídas principalmente pela Bauhaus. O resultado dessa crítica é uma profusão de objetos de design que traziam consigo elementos críticos às vanguardas modernistas, mas eram incapazes de formular um projeto aglutinador entre designers e usuários. O que veremos é o avanço da estética Kitsch sobre as vanguardas.

O recorte histórico que estabeleceremos neste capítulo é o de perceber como o objeto de design, representado pelas vanguardas italianas, e a *pop art*, representante das artes plásticas, experimentaram as consequências dessas novas condições históricas pós-modernas. Para cumprir o desafio de constituir uma relação entre arte, objeto e vida cotidiana, estamos buscando, desde o início desta dissertação, estabelecer dicotomias possíveis entre movimentos artísticos das artes plásticas e das

aplicadas, que tinham como princípio norteador aproximar seus trabalhos da vida cotidiana, no capítulo II entre Dadá e Bauhaus, principalmente, e neste capítulo, entre *pop art* e vanguardas italianas.

3.1 Pop Art: a arte e os objetos industrializados

Ideias como valor, repetição e cotidiano se tornam centrais para um grupo de artistas das décadas de 1950 e 1960, que captaram as mudanças sociais e históricas ocorridas no pós-Segunda Guerra e as transformaram em novidade, em *pop art*. Se o objetivo das vanguardas era aproximar arte e vida, é na *pop art* que veremos como esse objetivo é levado às últimas consequências, mas não pelo viés arte transformando a vida, e sim a vida cotidiana, naquilo que ela tem de mais banal, transformando a arte.

No campo da *pop art*, nosso esforço central será relacionar o trabalho de Andy Warhol – a importância dada aos objetos do dia a dia, a repetição como estratégia artística e suas consequências para a história da arte e para a vida cotidiana. Segundo Osterwold:

“O pop é uma manifestação cultural essencialmente ocidental, nascido no contexto de uma sociedade industrial capitalista e tecnológica. Os Estados Unidos estão no centro deste programa. A *pop art* esforça-se para seguir à risca o estado das coisas feitas, visualiza uma espécie de sismograma das nossas aquisições industriais”¹⁰⁷.

Essa visualização das nossas aquisições industriais é a fonte do trabalho de Andy Warhol, que buscava nos objetos banais da indústria fonte para construir e reproduzir arte de uma nova maneira. Seu fim era levar a arte para a esfera midiática e industrial.

A estratégia é embaralhar a vida cotidiana e a arte. Isso se dá ao repetir e colocar nos espaços artísticos objetos que estão contidos no dia a dia. Uma das questões que Warhol gostava de fazer era “A vida não é uma série de imagens que mudam à medida que se repetem?”¹⁰⁸. A

¹⁰⁷ OSTERWOLD, Tilman. *Pop Art*. São Paulo: Taschen, 1994, p. 6.

¹⁰⁸ WARHOL, Andy. In: GIANOTTI, Marco. *Andy Warhol ou a sombra da imagem*. ARS (São Paulo), vol. 2, n. 4, 2004.

repetição é o elemento que torna as imagens diferentes; conforme elas aparecem mais vezes, podemos mudar o modo como as vemos e, assim, aproximar o nosso modo de ver os objetos banais, que estão ao nosso alcance a todo momento, da maneira como vemos a vida.

Figura 31: "Brillo Soap Pads Boxes", 1964.



Fonte: WARHOL, Andy. Disponível em: <https://www.gallery.ca/>. Acesso em: 19 ago.2017.

Romper os modos como nos relacionamos com a arte, a partir do que nos é imposto visualmente pela indústria, publicidade, revistas de costumes e quadrinhos, é o caminho que os artistas *pop* percorreram, para superar o desafio colocado pela modernidade: o de superar a separação entre arte e vida.

Para entender esse processo, é necessário insistir no papel de Marcel Duchamp e na presença de suas ideias no debate artístico também no pós-Segunda Guerra. Como já vimos, o Dadá surge ao se colocar contra a arte. O consenso entre os artistas que se auto intitulavam dadaístas era que havia chegado o momento em que a arte não deveria mais estar a serviço das classes dominantes, que levaram o mundo à primeira grande guerra. O papel era ridicularizar e desrespeitar os códigos que a própria arte havia criado, romper com a ideia de valor da obra de arte, a começar por questionar o que é arte e onde estão os objetos artísticos. Os *ready-made* de Duchamp procuram se desfazer desses códigos que até então eram seguidos e respeitados por gerações de artistas. Agora era possível questionar e levar até o fim a ampliação das fronteiras do Modernismo até seu esgotamento. Esse ato final de esgotamento foi dado pelos artistas *pop*.

3.1.1. As origens da *Pop Art*

O papel do Dadá, na *pop art*, se deve ao fato de os artistas desse movimento buscarem no cotidiano elementos para criar e questionar a própria realidade. Procuravam em panfletos, objetos industriais, embalagens, fotografias, faziam colagens, sobrepunham imagens. Este universo de criação, tão pouco usual para a época, foi decisivo para os artistas *pop*. A chegada de Marcel Duchamp a Nova York em 1915 e seu encontro com o pintor Francis Picabia e o fotógrafo Man Ray são decisivos para a instalação do Dadaísmo na América, que encontra um terreno fértil para suas ideias. A marcação de um novo modo de pensar a arte e os objetos cotidianos. Diferentemente do que se fazia na Europa, com a Bauhaus, por exemplo. Duchamp não depositava no projeto, na serialização de objetos úteis e belos feitos pela indústria suas esperanças de aproximação entre arte e vida, mas tinha nos objetos industrializados um modo de romper as barreiras entre arte e vida. Como já vimos anteriormente, esse modo era tornar inúteis estes objetos, dando a eles novos significados. Trazer o cotidiano para o centro da arte e sua enxurrada de objetos industrializados. Como afirma Osterwold: “Como precursor da *pop art*, o *ready-made* mostra bem que a arte se torna em cotidiano, e que o cotidiano se torna em arte”¹⁰⁹. O passo adiante dado por Duchamp mostra como a partir dos *ready-made* podemos evidenciar como os objetos cotidianos fazem parte das nossas vidas e trazem problemáticas de significação, já que estão presentes no nosso dia a dia e muitas vezes passam despercebidos. Acabamos por naturalizar o seu uso, seu significado é dado por sua utilidade. O que veremos com a *pop art* é o esgotamento dessa narrativa crítica e a absorção dos componentes estéticos, justamente, por aqueles aos quais o discurso dadaísta se opunha. A história da *pop art* se inicia com artistas ingleses que, na década de 1950, fizeram uma série de encontros e debates no *Institute of Contemporary Arts* (ICA). Os principais nomes desse grupo foram Richard

¹⁰⁹ OSTERWOLD, Tilman. *Pop Art*. São Paulo: Taschen, 1994, p. 132.

Hamilton e Eduardo Paolozzi. Os dois tinham seus trabalhos e estudos voltados para o design. O primeiro era professor de design industrial e o segundo diretor dos estudos em design têxtil, o que os aproximava das questões da indústria e de como os objetos ganhavam cada vez mais espaço nas casas e na vida das pessoas. Em 1953, esse grupo de artistas fez no ICA uma exposição chamada "Paralelo da vida e da arte".

Figura 32: Exposição: Parallel of Life and Art, 1953.



Fonte: Disponível em: <http://www.tate.org.uk/art/archive>. Acesso em: 19 ago.2017.

Nessa exposição, uma série de fotografias de revistas populares, científicas, de jornais, livros especializados, enciclopédias, material antropológico, desenhos de crianças e grafites foram apresentados como obras de arte. Os tamanhos dos quadros foram ampliados e pendurados a partir do teto, o que tornava sua organização confusa e fez com que os espectadores tivessem que traçar seu próprio percurso. Outra exposição que marca o caminho da *pop art* na Inglaterra foi a que Richard Hamilton organizou em 1955, chamada de "Homem, Máquina e Locomoção". O que perceberemos com esse movimento inglês é que há nessas conferências e exposições uma aproximação entre a academia e os novos meios de comunicação de massa. Segundo Osterwold: "O complexo técnico, meios de comunicação e cultura de massas, constituía de certa forma o programa, expondo a posição do indivíduo no seio da sociedade, definindo assim um novo conceito artístico".¹¹⁰ Segundo a crítica, a obra de Richard Hamilton "O que será que torna os interiores das nossas casas de hoje tão

¹¹⁰ OSTERWOLD, Tilman. *Pop Art*. São Paulo: Taschen, 1994, p. 71.

diferentes, tão sedutoras?” é a obra inaugural da *pop art*, que traduz boa parte da posição desse indivíduo, do pós-guerra, que agora convive com uma complexa série de signos que fazem parte do interior das nossas casas e, por consequência, das nossas vidas.

Figura 33: “O que será que torna os interiores das nossas casas de hoje tão diferentes, tão sedutoras?”, 1956.



Fonte: HAMILTON, Richard. Disponível em: www.artfund.org. Acesso em: 19 ago. 2017

À questão que a obra nos coloca a própria tela nos responde: arte, ou, se preferirmos, uma nova arte travestida de objetos de uso com referências do cotidiano. Como a televisão, os quadrinhos, aspirador de pó, outdoors, vitrines, um conjunto de imagens que, a partir dessa obra, serviram de referência para o que denominamos de *pop art*. A técnica do recorte e a sobreposição de imagens, também, são técnicas que serão utilizadas por parte dos artistas *pop*. Para nossa dissertação, essa obra tem ainda um interesse especial: o fato de Richard Hamilton lecionar na universidade de design industrial, o que nos mostra a relevância desse novo modo de pensar arte e objetos industrializados e a percepção de que objetos que podem ser serializados pela indústria podem ganhar o estatuto de obra de arte ou de *pop art*.

O movimento da *pop art* nasceu na Inglaterra, mas as condições para seu desenvolvimento estavam nos Estados Unidos, pois é em território americano que sua posição será marcada por uma contraposição ao expressionismo abstrato, a arte estabelecida no pós-Segunda Guerra e

que durou apenas duas décadas. Os artistas começam a olhar para si e a sua volta e buscam demonstrar um novo período histórico. Para esse grupo de artistas, o expressionismo abstrato fechava a arte para a maioria das pessoas, já que cobrava do espectador um conhecimento prévio da história da arte. Assim, começam a colocar nos seus trabalhos artísticos elementos que todos conhecem, e estes acabam ganhando espaço dentro das galerias, museus, nos circuitos de arte e em vitrines de lojas. Começam, assim, a ganhar terreno no campo das artes imagens e objetos que estão contidos no cotidiano do povo americano. O expressionismo abstrato foi um movimento representativo na história da arte americana, uma vez que marcou a passagem da arte da Europa, mais precisamente de Paris, para Nova York. Era o movimento que representava a liberdade e a impulsividade do pintor e que marcava o posicionamento político americano. Por isso, uma das obras que marcam essa passagem do expressionismo abstrato para a *pop art* é a tela de Robert Rauschenberg:

Figura 34: "Desenho apagado de De Kooning", 1953.



FONTE: RAUSCHENBERG, Robert. Disponível em: <https://artmotiv.org>. Acesso em 19 ago.2017.

Ao apagar a obra de um dos artistas mais representativos do expressionismo abstrato americano, juntamente com Pollock e Rothko, representantes da Escola de Nova York, Rauschenberg procura marcar o início de um novo posicionamento da arte nos Estados Unidos. Vale ressaltar que a obra de De Kooning foi doada pelo artista, que sabia que sua obra seria apagada. Rauschenberg procurou trabalhar com objetos

reais colados em suas telas. Essa técnica conhecida como *combine painting* buscava confundir o espectador e levantar questões sobre o que estava pintado e o que estava colado.

Figura 35: "Canyon", 1959.



Fonte: RAUSCHENBERG, Robert. Disponível em: <https://www.metmuseum.org>. Acesso em 19 ago. 2017.

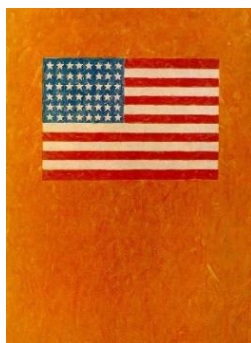
Procurava embaralhar objetos para desindividualizar a ideia que buscava transmitir. Não existia uma mensagem única individualizada para um espectador exclusivo, era uma mensagem que deveria ser captada por qualquer um que se colocasse diante da obra. O acaso era o elemento que norteava o processo criativo, juntamente com a tinta que colocava sobre objetos ou animais empalhados. Como se a tinta fosse capaz de dar a esses objetos validade artística.

Outro artista que está nas origens da *pop art* é Jasper Johns. Seu trabalho gira em torno das experiências cotidianas, com as quais temos contato ao longo do dia e passam despercebidas como: bandeiras, mapas, números, alvos, letras e qualquer elemento que seja de rápido entendimento. Segundo Danto: "Johns descobriu uma maneira de transformar a realidade em arte, no sentido de que seus temas superaram a diferença entre representação e realidade"¹¹¹. A busca por um realismo trivial que estivesse ao alcance de todos. Trivialidade é palavra corrente

¹¹¹ DANTO, Arthur. *Andy Warhol*. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 32.

quando falamos de *pop art* e vemos no trabalho de Johns o esforço de levar aquilo que é corriqueiro para a arte.

Figura 36: "Bandeira numa superfície alaranjada", 1957.



Fonte: RAUSCHENBERG, Robert. Disponível em: <https://biblioklept.org>. Acesso em 30 ago. 2017.

Os trabalhos de Rauschenberg e Johns construíram, nos Estados Unidos, os elementos e forneceram as técnicas que formaram os alicerces do que na década de 1960 seria conhecido fortemente como *pop art* e que consolidou os Estados Unidos como sede da arte moderna no século XX, tendo Nova York como sua capital e na figura de Andy Warhol sua mais clara identificação.

3.1.2 Andy Warhol, repetição e máquina

O artista da *pop art* que tem sua imagem ligada diretamente a esse universo é Andy Warhol. É como se sua vida fosse também uma obra do movimento. Sua busca por representar a sociedade americana e sua forma de vida fazem com que ele seja, também, material do que ele próprio inventou. Assim, no início da década de 1960, vários artistas americanos começaram a produzir seus trabalhos com elementos que passamos a definir como *pop art*. Segundo Danto: "A expressão 'arte pop' foi usada pela primeira vez em 1958 pelo crítico britânico Lawrence Alloway para designar a cultura de massa dos Estados Unidos, especialmente os filmes de Hollywood"¹¹². Com o avanço da televisão, os

¹¹² DANTO, Arthur. *Andy Warhol*. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 49.

filmes produzidos pelos estúdios localizados na cidade de Hollywood buscavam novos atrativos, que fizessem as pessoas irem às salas de cinema. Filmes como: o musical "*Dançando na chuva*", os que tinham a atriz Marilyn Monroe: "*O pecado mora ao lado*", "*Nunca fui Santa*", os de Elvis Presley: "*A mulher que eu amo*" e "*Prisioneiro do rock*", iniciam a era das estrelas do cinema norte-americano. Com esse termo, o objetivo era dar um estatuto de arte para os filmes produzidos comercialmente para a indústria do entretenimento, mas continua Danto:

[...] por algum deslize, o termo passou a designar exclusivamente pinturas – e esculturas – de objetos e imagens ligadas à cultura comercial, ou a objetos fáceis e amplamente reconhecíveis, cujo uso ou significado não precisam ser explicados¹¹³.

É nesse contexto que Warhol inicia seu trabalho como artista *pop*. Sua primeira exposição é na vitrine da loja de departamentos Bonwit Teller, em Nova York. É importante ressaltar o fato de a primeira exposição de Warhol ser em uma vitrine, já que, nas origens da modernidade, Baudelaire demonstra como, após a reforma de Paris entre 1853 e 1870, andar pelas ruas e se ver nas vitrines mudaram a maneira de passear, observar a multidão e fazer parte dela – a *flânerie* transformou a vida na capital francesa e, por consequência, a Europa, como vimos no capítulo I. O fato de utilizarmos a obra de Warhol para demonstrar como as vanguardas chegaram ao seu ocaso se deve muito por ele trabalhar artisticamente com elementos que estavam presentes durante a modernidade, e seu ápice nas vanguardas, como os objetos de uso, a vitrine, o vidro, a cidade, elementos do cotidiano e a indústria para cumprir a missão que Rodtchenko atribuía às vanguardas: a de levar a "arte para a vida". Todos esses elementos estavam presentes na vida urbana de Nova York e, já na sua primeira exposição, Warhol utilizou de maneira insistente, repetitiva, até se desgastar com o uso e se transformar em consumo. Segundo Baudrillard: "Os objetos apresentam-

¹¹³ Ibidem, p.49.

se, pois, como poder apreendido e não como produtos trabalhados”¹¹⁴. Se o objetivo das vanguardas, principalmente da Bauhaus, é mostrar o trabalho e a construção do projeto a partir da forma do design, não é mais dessa maneira que o objeto se apresenta; a *pop art* muda a percepção do objeto que se apresenta como poder apreendido de quem o detém. Não há mais a intenção de atribuir significado ao trabalho do objeto, mas de trabalhar com significantes que estejam vinculados ao cotidiano das pessoas, que elas entendam facilmente. Nessa exposição, Warhol apresentou cinco trabalhos: *Anúncio, Antes e Depois*, pinturas com o *Popeye, Super-Homem* e o *Reizinho*, que está sobre o cavalete na imagem a seguir. O passo adiante, da vitrine Bonwit Teller, é que a partir dessa exposição se transpõe a barreira entre objetos de uso e objetos de arte, processo que se iniciou com a grande exposição Universal do Palácio de Cristal em Londres em 1851, que agora chega ao seu ápice. Já que há uma aproximação direta da arte com a vida cotidiana, as fronteiras que demarcavam os espaços se embaralham na vitrine.

Figura 37: "Vitrine da Bonwit Teller", 1961



Fonte: WARHOL, Andy. Disponível em: <http://walkowska.com>. Acesso em: 12 set.2017.

Existe nesse espaço arte e objetos de uso para apreciação e consumo imediato. Na década de 1960, os avanços da indústria e dos meios de comunicação fazem com que o cotidiano das massas seja permeado por objetos de uso e artísticos e, assim, embaralham suas

¹¹⁴ BAUDRILLARD, Jean. *A sociedade de consumo*. Lisboa: Edições 70, 2011, p. 23.

diferenças históricas, que estão cada vez mais reduzidas, mas seu uso cada vez mais intensificado, seja para vender ou desejar a vida, como em um cenário hollywoodiano, repleto de objetos. As imagens que compõem a vitrine fazem parte do universo da publicidade, como no trabalho *Anúncio*, que utiliza propagandas de refrigerante, produtos para pintar o cabelo e dicas de como ficar com o corpo mais forte. Warhol utiliza anúncios de jornais em preto e branco e faz essa montagem. O universo popular das propagandas fez parte do esforço da *pop art* em trazer mais pessoas para o universo da arte, mesmo que para muitos esses trabalhos não fossem considerados obras de arte. A obra *Antes e Depois* mostra o perfil de uma mulher, dando foco em seu nariz, na esquerda antes da intervenção cirúrgica e na direita depois da cirurgia com seu nariz igual ao das estrelas de cinema, reforçando as possibilidades de transformação do corpo e a importância da aparência e da beleza como valores da cultura de massa. Heiner Bastien, um curador de arte alemão, diz sobre Warhol:

Ele provavelmente fez um retrato de nosso presente, que reflete mais sobre nossa época que qualquer outra arte. É como se ele tivesse uma espécie de compreensão instintiva de para onde nossa civilização está indo¹¹⁵.

A capacidade de representar o cotidiano e os anseios americanos de sua época fez com que ele se comunicasse com um número maior de pessoas, que provavelmente não teriam contato com obras de arte, se não fosse pelo seu ímpeto de representar aquilo que nos cerca e cujo valor não percebemos. Ao dar às obras de arte características que estão presentes no cotidiano das massas, Warhol foi capaz de representar seu tempo. Danto afirma que: “Ele se tornou um artista para pessoas que sabiam muito pouco sobre arte. Warhol representava uma forma ideal de vida, que tocava o mundo delas em muitos pontos”¹¹⁶. É como se ele fosse capaz de cristalizar em seu trabalho a ideia de uma forma de vida nova e que era a aspiração das massas. Nesse ponto, destaca-se a ideia

¹¹⁵ BASTIEN, Heiner. In: DANTO, Arthur. *Andy Warhol*. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 42.

¹¹⁶ DANTO, Arthur. *Andy Warhol*. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 24.

A técnica utilizada foi a serigrafia, que dava a uniformidade desejada pelo artista, para as trinta e duas telas que formam o painel. A busca do artista era que o conjunto formasse a obra, mesmo que cada tela fosse de um sabor diferente de sopa. Era como uma prateleira de supermercado, que, segundo Danto, era: “uma estética que agradava muito a Warhol”¹¹⁸. A insistência em buscar nos acontecimentos cotidianos elementos para sua arte fez com que a arte passasse a observar e a estar presente o tempo todo na vida das pessoas, mesmo que no supermercado. Há aqui uma inversão: não é mais a arte forjando a vida, mas a vida forjando a arte. As repetições das imagens fornecem o paralelo com a indústria, que tem a uniformidade que atrai, esteticamente, Warhol. Essa uniformidade e repetição, características da indústria, eram as aspirações para o tipo de vida que Warhol encarnava, mas nesse ponto há uma diferença importante em relação a indústria do período anterior a segunda-guerra mundial, agora não há mais uma marcação evidente entre objeto série e modelo, o objetivo é a novidade repetida para o consumo imediato. A velocidade, com que o objeto modelo é transformado em objeto série, é tão grande que é cada vez mais difícil determinar essa dicotomia. Duas declarações do artista, nas diversas entrevistas que ele fornecia para as televisões, marcam esse anseio. A primeira é a questão que já vimos, no início desse capítulo: “A vida não é uma série de imagens que mudam na medida em que se repetem?”¹¹⁹. O caminho que nos interessa é, justamente, essa aproximação com as ideias industriais e sua capacidade de estar presente no cotidiano. O que percebemos é que no pós-segunda guerra esse processo ocorre por meio do consumo. Essa possibilidade de presença contínua na vida das pessoas ocorreu em razão da capacidade de produção que a indústria alcançou, ao longo do século XX, juntamente com as novas máquinas mais tecnológicas que foram capazes de substituir mão de obra e aumentar a produtividade e, assim, levar mais

¹¹⁸ DANTO, Arthur. *Andy Warhol*. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 59.

¹¹⁹ WARHOL, Andy. In: GIANOTTI, Marco. *Andy Warhol ou a sombra da imagem*. ARS (São Paulo), vol. 2, n. 4, 2004.

produtos para mais pessoas. É nesse ponto que entra a outra afirmação de Warhol: “Pinto assim porque quero ser uma máquina”¹²⁰. A repetição, desse modo, se torna elemento-chave para a realização dessa vontade de ser “máquina”, de atingir a previsibilidade da indústria e, por isso, suas telas eram repletas de objetos industriais, que estavam presentes no dia a dia das massas e causavam o acontecimento desejado no campo das artes. Segundo Danto: “A repetição é um dos principais elementos do que se pode chamar de estética de Andy Warhol”¹²¹. Seu espaço de trabalho, não por acaso, era conhecido e foi denominado pelo próprio artista de *Fábrica*.

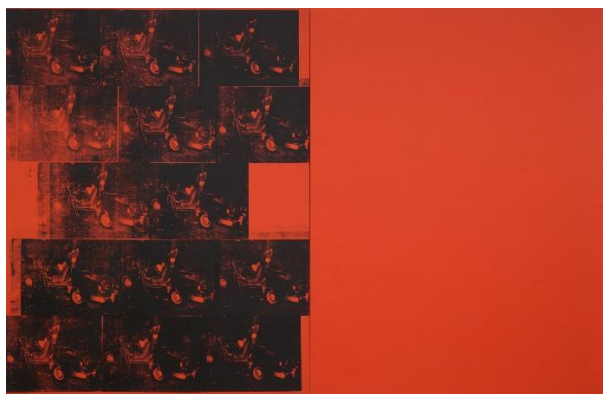
Outra série de trabalhos de Warhol que marca sua proximidade com a vida cotidiana americana trata de acidentes publicados em tabloides e que são transmitidos todos os dias nos noticiários da televisão. O tema da *morte* está presente nas obras do artista. Ele fará serigrafias com acidentes, desastres aéreos, suicídios, cadeira elétrica e catástrofes que estão presentes nos meios de comunicação de massa e atraem a atenção das pessoas. Mesmo seus trabalhos com artistas ícones da cultura *pop*, como os já citados, Marilyn Monroe e Elvis Presley, foram feitos depois de suas mortes, e não apenas porque morreram, mas também porque foram capazes, ao longo de suas vidas, de causar acontecimentos. Para afirmar a vida, o artista pintava a morte e a neutralizava; para isso, utilizou, mais uma vez, a repetição, já que ninguém morre várias vezes. É como se quem morresse fossem os outros, e nós, os vivos, assistíssemos a esse “espetáculo”. Os noticiários da televisão e os jornais populares se utilizavam das catástrofes para atrair mais espectadores e, com isso, estavam presentes no cotidiano das pessoas. Andy Warhol busca o mesmo para sua arte. Essa neutralidade da morte se dava com a repetição, mas também com as cores vivas e os espaços vazios, como observamos na obra a seguir, que retrata um acidente de carro repetido

¹²⁰ WARHOL, Andy. Disponível em: <https://www.nexojornal.com.br/especial-pop-de-Andy-Warhol>. Acesso em: 15 set. 2017.

¹²¹ DANTO, Arthur. *Andy Warhol*. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 59.

quatorze vezes, pintado de laranja, e com um espaço vazio ao lado, pintado da mesma cor. Se a morte é algo trivial que ocorre todos os dias por motivos banais e inesperados, a vida, desse modo, não passa de uma repetição cotidiana, uma espera tediosa com a qual temos que conviver. Assim, prateleiras de supermercado, capas de jornais, acidentes e ícones do cinema e da música pop nos fornecem significações prontas, formas de vida capazes de nos atrair e fascinar esteticamente, mesmo que os resultados desse processo nos façam nos sentir mais vazios.

Figura 39: "Acidente de automóvel Cor de Laranja, 14 vezes", 1963.



Fonte: WARHOL, Andy. Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works>.

Acesso em: 09 jan. 2018

Uma das várias frases marcantes de Warhol era: "Quanto mais você olha para exatamente a mesma coisa, mais o significado se esvai, e melhor e mais vazio você se sente"¹²². Esse processo de esvaziamento se dá por outra característica do trabalho de Warhol. Nas suas obras, tudo parece que já aconteceu, o presente está preso nesses acontecimentos passados. A história já foi contada e o que nos resta é aceitar suas significações prontas, como produtos industrializados e tediosos da vida cotidiana. Para Argan, a posição do artista diante da história é: "Warhol nega-a apresentando tudo como absolutamente passado. Para ele, é apenas nesse passado absoluto que a imagem se dá como pura imagem,

¹²² WARHOL, Andy. Disponível em: <https://www.nexojornal.com.br/especial-pop-de-Andy-Warhol>. Acesso em: 15 set. 2017.

assim assumindo um valor estético”¹²³. Por essa razão, seu trabalho artístico é tão ligado a objetos industrializados, já que estes são sempre iguais, têm a uniformidade desejada pelo artista, são capazes de levar o mesmo tipo de produto para todos, suas imagens estão presentes no cotidiano e todos conhecem. O acontecimento para Warhol é aproximar a arte dessa nova maneira de viver, sabendo que a história já foi contada e, assim, aproveitar esse conjunto de imagens previamente conhecidas para perceber o valor estético daquilo que nos rodeia.

3.2 A estética do Design como a estética do Acontecimento

Segundo Lyotard, “o próprio conhecimento tende e tenderá a assumir a forma que os produtores e os consumidores de mercadorias têm com estas últimas, ou seja, a forma valor”¹²⁴.

O encadeamento que se estabelece aqui é que, com o fim das narrativas modernas, que buscavam construir novas formas de vida, o que teremos são sujeitos transformados em consumidores, objetos em mercadorias e, com isso, a consequência desse processo são as relações do homem com o que o cerca, ou seja, o espaço a sua volta, conceitos, conhecimentos, objetos, tudo se dará a partir do cálculo do valor econômico; afinal, conhecimento e mercadorias passam a ter a forma valor, não é mais necessário que os objetos carreguem consigo o processo histórico pelo qual passaram e que representam. A capacidade do objeto de representar e transmitir ideias, forjadas a partir de um projeto. Esse passo foi fundamental para as vanguardas, mas o esgotamento de uma narrativa capaz de aglutinar artistas em torno desse ideário fez com que no pós-Segunda Guerra se iniciasse uma crise no design. A lógica do objeto modelo e de série é substituída pela estética do acontecimento vinculada diretamente ao consumo. Há uma dificuldade de chegarmos, a partir desse momento, a consensos capazes de engajar pessoas em torno

¹²³ ARGAN, Giulio. *Arte moderna*. . São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 647.

¹²⁴ LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. São Paulo: José Olympio, 2009, p. 5.

de ideias que pretendessem ser universais. Argan explica o conceito de design, deste modo:

Explica-se, assim, o design como processo da existência finalística não apenas da sociedade, mas de toda a realidade; é o design que promove uma coisa ao grau de objeto e coloca o objeto como perfectível, ou seja, participante do finalismo da existência humana¹²⁵.

Em outras palavras, o autor entende o design como um modo de dar sentido às coisas humanas, transformando-as em objetos que possuam sentido e dão sentido à existência humana e acabam por construir a realidade que nos cerca, e, ainda, que carregam consigo os processos históricos que os moldaram. É, justamente, essa ideia de design que entra em crise. Percebemos que a crise do design é a impossibilidade de contar uma história que consiga dar aos sujeitos a percepção do todo o social, já que o design é a maneira de construir e narrar a história através do projeto e da programação da realidade. O entendimento é que no pós-Segunda Guerra o que fica do design é a programação que está mais alinhada com as perspectivas da indústria. O projeto, o campo emancipatório que narra a existência humana, é deixado de lado, em favor de uma busca por programar uma ordem social, que individualiza o homem e que cumpre, assim, a função prioritária desse novo mecanismo, que é o de tornar o sujeito parte do processo industrial.

Nesse contexto, analisamos esse período histórico a partir dos conceitos centrais para o design; programação e projeto. Há uma mudança nos processos de criação do design, que ocorre no cerne da criação do design. Esses conceitos constituem a base do fazer do designer, que orienta o processo de criação, confere as bases mecânicas do modo de fazer e trabalha até a realização prática das intenções do produto. Nesse ponto, é importante marcar os conceitos de programação e de projeto. Para Argan, programação está ligada: "ao princípio da ordem

¹²⁵ ARGAN, Giulio Carlo. *A história da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes 1992, p. 252.

da existência social”¹²⁶ e em outro trecho afirma que: “A programação, como preordenação calculada e quase mecânica, tende não mais a preceder o projeto, mas substituí-lo”¹²⁷. Já o projeto é: “um processo integrado numa concepção do desenvolvimento da sociedade como devir histórico”¹²⁸. A partir desses conceitos, podemos perceber como o design é fonte privilegiada de entendimento das mudanças ocorridas no pós-Segunda Guerra, já que a economia mundial se volta para a criação de valor não mais do produto; é necessário que se produza mais, mas não do mesmo. A programação entra como o mecanismo que leva à “nova” forma de criar objetos diferentes, mas separado do seu processo histórico, um objeto para ser descartado e substituído. Seu objetivo é o consumo, é nesse ponto que identificamos a crise do design, uma vez que a força do design – e a Bauhaus é o exemplo privilegiado dessa força – é justamente a criação de um projeto interligado com o contexto de quem o produz, dentro de um contexto histórico e de interferência na vida de quem o utiliza, no seu cotidiano. Se nesse novo contexto é a programação quem ordena todo o processo de criação, temos uma nova forma de pensar o design e, por consequência, uma nova forma de pensar os objetos. Se é programado o uso dos objetos, a percepção, a maneira como utilizamos e como interagimos com aquilo que nos cerca, assim, perdemos as possibilidades de escolha, as decisões são preestabelecidas. É justamente nesse ponto que Argan faz sua crítica à programação: “A programação tira dos indivíduos toda escolha e decisão, conferindo-as ao poder. E, como tende à repressão até mesmo violenta de qualquer contradição ao seu sistema, nega à sociedade toda forma de existência histórica”¹²⁹.

A crise do design é a crise da ideia de design como projeto e, por consequência, a proeminência da programação. Com o avanço tecnológico

¹²⁶ Ibidem, p. 251.

¹²⁷ Idem.

¹²⁸ Idem.

¹²⁹ Idem, p. 252.

que possibilitou a multiplicação de máquinas de transmissão de informação, sejam rádio, telefone, televisão, cinema ou mesmo as possibilidades da indústria de produzir em maior escala, o saber se torna um elemento de alicerce para o poder. Observamos no design o saber da programação dos mecanismos que preordenam, conformam as possibilidades de uso dos objetos, e fazem com que quem detenha esse conhecimento obtenha, assim, o poder de definir modos de vida. Ora, a relação que se estabelece no campo cultural da dita pós-modernidade é esta, segundo Lyotard:

A sociedade não existe e não progride a não ser que as mensagens que nela circulem sejam ricas em informação e fáceis de decodificar. O Estado começará a aparecer como um fator e "ruído" para uma ideologia da "transparência comunicacional", que se relaciona estritamente com a comercialização dos saberes.¹³⁰

O impasse que surge é que as relações sociais entre os sujeitos se dá nas condições estabelecidas pela narrativa do interesse econômico, e não mais por narrativas capazes de projetar novas formas de vida. Mesmo a ideia de Estado como regulador da economia vai perder força ao longo do século XX. Em nome de uma maior transparência, elimina-se qualquer narrativa que busque construir uma ideia de todo, ou, se preferirmos, qualquer ideia de sociedade. Já que a percepção do Estado não preenche o requisito de fácil decodificação, ele passa a ser o ruído na comunicação entre os produtores e consumidores. Assim, o conhecimento e as mercadorias passam a ter seu valor na sua capacidade de trazer ganhos materiais, para além do seu valor de uso. O conhecimento, como forma valor, fez com que o design do pós-Segunda Guerra enfatizasse a programação como elemento apropriado para aproximar o conhecimento do campo do poder. Afinal, aquilo que nos cerca é capaz de nos fornecer narrativas sobre nosso modo de vida, pois sujeito e objeto estabelecem relações de mútua significação, ou seja, pensar objeto é pensar o sujeito. Na história da filosofia, Husserl é responsável por edificar o método da

¹³⁰ LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. São Paulo: José Olympio, 2009, p. 6.

fenomenologia, que estabelece que a consciência é a consciência de alguma coisa.

Ao se perguntar o que fazem o “espírito”, a “mente”, o “entendimento” com os dados das sensações, os únicos dados imediatos da afecção, convencidos de início que os objetos permanentes do mundo pré-científico e, assim, também científico – como o mundo que nos é dado conscientemente, e que se pretende para nós imediatamente existente¹³¹.

É dessa mútua dependência entre sujeito e objeto, submetida à fenomenologia para se contrapor à metafísica clássica, que trabalhamos a intencionalidade que se estabelece do sujeito para o objeto e é a partir dessa relação que conscientemente se apresenta o mundo existente. Argan segue essa mesma linha: “O sujeito é sujeito porque coloca a realidade como outra e distinta de si; o objeto é objeto apenas porque é assumido e pensado pelo sujeito”¹³². Assim, a questão é perceber como o objeto é fonte privilegiada para analisar a realidade cotidiana dos sujeitos, pois ela é alterada a partir da sua relação com aquilo que os próprios sujeitos criam e assumem como objetos. Dessa relação de intencionalidade, de criar aquilo que nos cerca e atribuir significado para os objetos, é que constituímos nossa realidade. Essa ação do sujeito de criar objetos e de se perceber sujeito diante dos objetos é que faz do design: “processo da existência finalística não apenas da sociedade, mas de toda a realidade; é o design que promove uma coisa ao grau de objeto e coloca o objeto como perfectível, ou seja, participante do finalismo da existência humana”¹³³. O saber do design é voltado para a programação da vida cotidiana a partir de informações facilmente decodificadas, longe de qualquer interesse coletivo. Ele é pensado para programar a vida e comunicar de maneira transparente o seu fim, que é determinado previamente pela programação do designer e tem prazo de validade. O

¹³¹ HUSSERL, Edmund. *A crise das ciências europeias e a fenomenologia transcendental*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012, p. 357.

¹³² ARGAN, Giulio Carlo. *A história da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes 1992, p. 252.

¹³³ Idem.

design passa a organizar as informações que o objeto transmitirá. Assim, a estética do design passa a ser uma estética do acontecimento, já que seu objetivo é programar objetos que transmitam informações diretamente, de maneira clara, mas cujo significado se esgote rapidamente. A programação desse objeto é pensada para que ele seja um acontecimento estético, seu vínculo é com o efêmero, sua função é administrar circuitos de informação. A partir dessas condições dadas, o efêmero passa por uma mudança, que resulta em uma contradição; o efêmero passa a ser o permanente. Mais do que programar objetos, é necessário programar imagens efêmeras. A informação transmitida tem vinculação direta com imagens, pois a associação dos objetos não é mais pela busca do bem-estar das pessoas, mas um modo de participar do ambiente no qual estamos inseridos. As imagens fazem, justamente, essa interpretação massificada do mundo, padronizam e incorporam acontecimentos banais da vida cotidiana e estabelecem a nova estética do acontecimento. Não há narrativas de projeto de design alinhadas com a perspectiva histórica do produto; o que se apresenta é a programação do modo como o que nos cerca deve ser interpretado. Segundo Baudrillard, o que temos no ambiente de consumo é: "A boa-fé no consumo surge como elemento novo: as novas gerações são doravante os herdeiros, herdando não só os bens, mas o direito natural à abundância¹³⁴". A ênfase que se dá ao objeto de consumo não é a de perceber como fonte de trabalho, mas como fonte do seu poder de apreender esse objeto, e de analisar como esse é capaz de comunicar poder. Essa relação naturaliza o poder, pois individualiza a relação sujeito-objeto. O sujeito se torna único diante da relação com o objeto. A crise do design é, portanto, a sua incapacidade de reverter essa naturalização do objeto como fonte de interpretação do mundo; o design passa a ser o programador da maneira como absorvemos o mundo. Esse processo faz com que a ideia de vida cotidiana seja pautada por interesses preestabelecidos, a partir de uma cultura da

¹³⁴ BAUDRILLARD, Jean. *A sociedade de consumo*. Lisboa: Edições 70, 2011, p. 23.

informação que é capaz de chegar a todos da mesma forma, que faz com que os objetos sejam reduzidos a portadores de informação, fadados a imagens de acontecimentos efêmeros afastadas de qualquer narrativa aglutinadora. Segundo Argan: “O bombardeio de imagens a que as pessoas estão expostas, principalmente nas cidades, tem por consequência a paralisação da imaginação como faculdade produtora de imagens¹³⁵”. A consequência desse volume de imagens é que torna o sujeito passivo diante dessa abundância, pois este não consegue estabelecer critérios de análise que deem conta da quantidade de imagens à qual ele é submetido. Assim, fica fácil a substituição da reflexão criativa pela aceitação de acontecimentos efêmeros que o objeto transmite e que fornece o poder apreendido, assim, distancia o homem do projeto estrutural que está por trás do trabalho do design. Segundo Argan, esse:

“[...] design tradicional, criado pela Bauhaus no primeiro pós-guerra, estava estritamente ligado à pesquisa dos artistas do construtivismo, isto é, tinha em vista tornar melhor, mais racional, mais eficiente, mais legível, mais agradável, o ambiente da vida cotidiana”.¹³⁶

O problema desse pensamento da Bauhaus é que ele se concentra apenas no objeto, sem relacionar que as questões do objeto são também as questões do sujeito. Como vimos no capítulo anterior, o outro movimento que se debruçou sobre os objetos foi o Dadá, na figura de Marcel Duchamp e seus *ready-made*, mas, diferentemente da Bauhaus, a perspectiva é dada ao sujeito eliminado qualquer sentido estético ao objeto, dando ao sujeito o desafio de indicar como arte aquilo que ele desloca para o museu. Nesse cenário dadaísta, é tarefa da arte extrair do cotidiano o seu valor estético, dando ênfase ao sujeito. Assim, no pós-Segunda Guerra, a indústria encontra um campo privilegiado, já que havia nas escolas de design material e conhecimento técnico sobre design e um ambiente capaz de dar aos objetos racionalidade, funcionalidade e beleza.

¹³⁵ ARGAN, Giulio Carlo. *A história da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes 1992, p. 265.

¹³⁶ Idem, p. 267.

Tudo isso, com um alto índice de padronização dado pelos avanços tecnológicos. Juntamente a esse processo, tinha-se a possibilidade dos circuitos de comunicação e informação cada vez mais rápidos, que deram aos sujeitos a posse dessa capacidade de atribuir ao objeto valor estético, mas que se esgotam na mesma velocidade que surge. Segundo Baudrillard:

Porque, apesar da abundância se tornar cotidiana e banal, continua a viver-se como milagre diário, na medida em que se revela, não como produzida, arrancada e conquistada, no termo de um esforço histórico e social, mas como dispensada por uma instância mitológica benéfica, de que somos herdeiros legítimos: a Técnica, o Progresso, o Crescimento, etc.¹³⁷

O design no pós-Segunda Guerra ainda tentou buscar um ideal de bem-estar social, com a escola *Hochschule für Gestaltung* de Ulm, mais conhecida como escola de Ulm. Seu revés ocorre, porque a indústria já não buscava mais alinhar seu discurso com ideários coletivos, mas com a busca por aumento de produção e aumento do lucro. A ideia da escola de Ulm era resgatar a ideia da Bauhaus da “boa forma”, que, como vimos no capítulo anterior, buscava através da forma dos objetos superar os materiais ou ampliar as possibilidades da matéria. Nesse ponto, a indústria do pós-Segunda Guerra consegue alinhar o aumento da sua capacidade produtiva com os avanços da produção de materiais como: plástico, tecidos sintéticos, novas cores, matérias mais leves e descartáveis. O design passa, assim, a ter seu método associado à programação da vida e não mais ao projeto, sua estética ao acontecimento e não mais à boa forma, e seu objetivo desloca-se, mais do que nunca, à indústria e seu alto nível de padronização. Dessa maneira, exige “novos” acontecimentos estéticos, para que possa ampliar e criar mecanismos para aumentar sua produção. E, para que isso ocorra, é necessária a repetição do novo. O cotidiano, assim, é forjado para ser o ambiente da constituição de imagens novas, permanentemente repetidas para criar as condições, nas quais o sujeito possa constituir o objeto e

¹³⁷ BAUDRILLARD, Jean. *A sociedade de consumo*. Lisboa: Edições 70, 2011, p. 23.

vice-versa, visto que se naturaliza a relação sujeito-objeto, incapaz de imaginar outras possibilidades de formas de vida. As narrativas em torno do objeto e do sujeito constituídas no pós-Primeira Guerra fracassaram, como vimos, por darem ênfase a apenas um dos polos (ou o sujeito ou o objeto). Com o fim das narrativas capazes de aglutinar pessoas ao redor de uma causa, abre-se o campo para o sujeito individualizado incapaz de se perceber como sujeito histórico, confinado no cotidiano.

3.3 Vanguardas italianas do Design

Esse processo de crise do design começa no final da década de 1940, com designers italianos que questionam as bases modernas que davam sustentação teórica e estética para as atividades que exerciam. Esses primeiros projetos foram denominados de *antidesign*. Uma das inspirações para o que viria a ser o movimento de questionamento do racionalismo moderno foi Carlo Mollino, que estudou engenharia, história da arte e se formou em arquitetura em 1931 pela Universidade de Turim. Seu trabalho tinha como base o Futurismo e o Surrealismo e ficou conhecido como o “barroco de Turim”, por se empenhar em distorcer as formas da natureza em busca de motivos meramente decorativos. Essa característica é denominada de biomorfismo, encontrada em movimentos anteriores, como o Rococó e o Barroco. Seu objetivo com o biomorfismo era levar o potencial da madeira ao limite. Um dos exemplos desse trabalho com a madeira é a mesa *Arabesque*:

Figura 40: "Mesa Arabesque", 1950.



Fonte: MOLLINO, Carlo. Disponível em: <http://www.awmagazin.de/>. Acesso em: 15 jan. 2018

A partir desse questionamento da racionalidade do design, começam a aparecer os primeiros trabalhos *antidesign*. Essa indagação em torno do que é design e o fato de se colocar contra ele nos colocam diante de como a modernidade definiu e entendeu o design. Essa construção conceitual ocorreu por intermédio, principalmente, das vanguardas. Como vimos anteriormente (capítulo II), com o fechamento da Bauhaus e a ida de seus professores para os Estados Unidos, houve uma pulverização das ideias da escola alemã, em território americano. A principal consequência dessa transferência da Europa para os Estados Unidos é uma constituição, no campo do design e da arquitetura, de uma ideia do que seria uma nova maneira de projetar objetos de uso. Nas palavras de Raymond Barr, curador do MoMa (Museum of Modern Art) e autor do prefácio do catálogo da exposição, que ocorreu em 1938, essa nova maneira de projetar seria “a única acertada”¹³⁸. Assim, cria-se a ideia de *good design* ou a boa forma, sobre a qual Souza afirma:

“[...] de que certos objetos produzidos pela indústria, por sua particular qualidade formal, deveriam ser considerados como exemplares. Há nesse conceito uma evidente ideia elitizante, na medida em que a própria apreciação de tais qualidades formais dependeria de um grau de conhecimento e de educação específicos. Dessa forma começou-se também a associar a ideia de design a um discurso formal”¹³⁹.

Desse modo, constitui-se um modo de afirmar o que é design, como sendo uma abordagem racional que cria produtos a partir de princípios formais baseados na técnica e na estética moderna, principalmente da Bauhaus. Outra nomenclatura que surge nos Estados Unidos, juntamente com o *good design*, é o Estilo Internacional, que absorve o próprio *good design* e parte do que se entende por estilo Bauhaus. Esse termo foi usado pelo mesmo curador da exposição da Bauhaus, Raymond Barr.

¹³⁸ BARR, Raymond. In: SOUZA, Pedro Luiz Pereira. *Notas para uma história do design*. Rio de Janeiro: 2AB, 1998, p. 53.

¹³⁹ SOUZA, Pedro Luiz Pereira. *Notas para uma história do design*. Rio de Janeiro: 2AB, 1998, p. 53.

Segundo Charlotte e Peter Fill, o curador usou esse termo para definir os trabalhos de:

“Le Corbusier, Jacobus Johannes Pieter Oud, Walter Gropius e Ludwig Mies Van der Hohe. Barr identificou um estilo universal que transcendia as fronteiras nacionais, [...] que combinavam função e tecnologia com um vocabulário geométrico da forma, para produzir uma estética moderna despojada”.¹⁴⁰

Assim, criou-se um moralismo da forma que estabeleceu o que é ou não design. É, justamente, contra essa edificação moderna que as vanguardas italianas do design buscaram se colocar diante da história. A partir do trabalho de Carlo Mollino, entre as décadas de 1940 e 1960, constitui-se a base que deu sustentação para os questionamentos do que vem a ser design. O resultado desse processo fica mais evidente no final da década de 1960, com o *radical design*, com vários estúdios que começam a criar objetos que iam de encontro ao que se entendia por objetos de design. A diferença do *antidesign* para o *radical design* é que este último, segundo Charlotte e Peter Fiel: “era mais politizado e experimental e tentava alterar a percepção geral do Modernismo através de propostas e projeções utópicas”¹⁴¹. Os principais estúdios desse movimento foram o Superstudio, Arquizoom, Global Tools e o Grupo Sturm. Eles consideravam que as vanguardas modernas se tornaram o estabelecido e estavam a serviço do consumismo, para combater essas definições estabelecidas pelo *good design* ou boa forma e *Estilo Internacional*. Era necessário buscar um outro caminho que aproximasse o design, novamente, das pessoas comuns e que afrontasse a noção estabelecida de funcionalismo e bom gosto. Para isso, começaram a usar os novos materiais disponíveis pela indústria como: o plástico, espuma, revestimentos de borracha e acrílico. Acabaram, assim, trazendo elementos trabalhados na *pop art* para dentro dos objetos de uso. As

¹⁴⁰ FIEL, Peter & Charlotte. *Design do século XX*. Lisboa: Taschen, 2015, p. 344.

¹⁴¹ Idem, p. 589.

cores e as formas que faziam parte do cotidiano começam a entrar no design dos objetos para potencializar seu uso.

Figura 41: "Luminária Pílula", 1968.



Fonte: CASATI, Cesare e PONZIO, Emanuele. Disponível em:
<https://www.architonic.com/>. Acesso em: 20 jan.2018.

Nesse trabalho dos designers Casati e Ponzio, percebemos a referência a questões do cotidiano, como as pílulas. Uma das maneiras de contrapor o Modernismo e ficar mais próximo das pessoas era projetar peças que divertissem e zombassem da funcionalidade e do bom gosto.

Figura 42: "Mesa Quaderna", 1971.



Fonte: Superstudio. Disponível em: <https://www.pinterest.pt/>. Acesso em: 09 fev. 2018.

O Superstudio foi fundado em 1966, em Florença, por Adolfo Natalini e Cristiano Francia, que buscavam em seus projetos questionar a validade do Racionalismo no design, construir um mundo utópico, sem produtos de consumo e onde o design e a arquitetura fossem infuncionais e autodestruidores e simbólicos, tudo isso ao mesmo tempo.

A Arquizoom Associati foi outro grupo que levou as ideias do *radical design* para além das fronteiras italianas. Foi fundada por Andrea Branzi,

Paolo Deganello, Gilberto Corretti e Massimo Morozzi, em Florença, 1966. Seus trabalhos procuravam demonstrar que: se o racionalismo fosse levado ao seu extremo, ele seria irracional. A Arquizoom dizia que “A principal finalidade da arquitetura moderna é a eliminação da própria arquitetura”¹⁴². Já a Arquizoom e o Superstudio organizaram duas exposições entre 1966 e 1967, onde apresentaram trabalhos alinhados ao *radical design* com obras de “superarquitetura”. Em 1969, criaram a cadeira *Mies* em “homenagem” a Mies Van der Rohe. Nesse trabalho, usaram referências da cultura popular e do kitsch para ridicularizar as pretensões do que se entendia como a boa forma do design e o Estilo Internacional.

Figura 43: Cadeira Mies”, 1969.



Fonte: Arquizoom. Disponível em: <http://www.archiexpo.com/pt>. Acesso em: 23 fev. 2018.

O Grupo Sturm fez parte, também, do que se entendia por vanguarda italiana. Sua contribuição foi buscar na *pop art* inspiração para criar seus projetos que tinham tamanhos exagerados e seu uso fora de contexto. Seus fundadores foram Giorgio Geretti, Pietro Derossi, Carla Giammarco, Ricardo Rosso e Maurizio Vogliazzo, que participaram intensamente na organização de seminários, escreveram artigos e teorias do design para promover as ideias do *antidesign* e do *radical design*. O nome do grupo faz referência ao objetivo de criar uma arquitetura instrumental capaz de fazer parte da vida das pessoas. Um dos exemplos

¹⁴² ARQUIZOOM, Associati. In: FIEL, Charlotte & Peter. *Design do século XX*. Lisboa: Taschen, 2015, p. 47.

desses projetos é o “Grande Prato”, um dos poucos projetos de *antidesign* que saíram do papel. É uma poltrona não muito convencional.

Figura 44: “Poltrona Pratone”, 1966



Fonte: Grupo Sturm. Disponível em: <https://br.pinterest.com/>. Acesso em 26 fev. 2018.

Para Argan, o fato de o design italiano ter ganhado relevância internacional e de se tornar referência para a teoria do design diz muito sobre a função do objeto no cotidiano da sociedade. A Itália do pós-Segunda Guerra estava fragmentada e envelhecida, já que o fascismo dividira as opiniões sobre política dentro do país e muitos de seus jovens morreram na guerra. “O design italiano, [...] não foi um fator de nivelamento, mas de agregação social. Cria uma solidariedade entre quem pratica as mesmas tipologias de objetos auxiliares. Adere à ritualidade geral da vida cotidiana”¹⁴³. Mas a consequência desse processo é que ele ocorre criando espaços artificiais: os das lojas de departamento. Há uma agregação social em torno dos objetos que criam as condições materiais para a vida. O autor continua: “À atração visual dos objetos corresponde à mão estendida do usuário, que pega o objeto da prateleira como colheria uma fruta madura da árvore”¹⁴⁴. As vanguardas italianas, ao combater o distanciamento dos objetos ditos de design, acabam por criar as condições narrativas que colocam um ponto final no discurso moderno, já que este é o estabelecido. O novo se coloca contra o estabelecido, também, no design. As vanguardas italianas com materiais de fácil adesão pela indústria, uma narrativa efêmera de celebração da diversão e do deboche

¹⁴³ ARGAN, Giulio. *História da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1993, p. 279.

¹⁴⁴ Idem.

e com referências que estavam contidas na vida cotidiana das pessoas. Desse modo, acabou por ser o elemento novo, com a capacidade de atender as demandas das novas condições da dita pós-modernidade e sua busca pela programação da vida. Assim, será constituído o cenário que celebra o naturalmente artificial; os objetos não escondem mais a sua capacidade de constituir a vida cotidiana como cenário da espera contínua por acontecimentos efêmeros que tornam a vida dominada pelo artificial. O design italiano deu ao objeto a atração que faltava para sua eficiência visual. Ele agora é acessível e alinhado às condições pós-modernas, uma vez que gratifica, fascina e agrega, tudo isso, sem cobrar do receptor nenhum conhecimento prévio. Ele é puro acontecimento programado, sem fazer nenhuma referência história do seu projeto. Assim, segundo Argan, a Itália: "Caracterizou um período de juventude recuperada por um país que se jugava velho. Foi um sinal e um ato de confiança da sociedade italiana dirigido aos países europeus e americanos de progresso mais avançado"¹⁴⁵.

3.4 Cotidiano, arte e objetos: O *kitsch* e o ocaso das vanguardas

O desenvolvimento das vanguardas, desde seu início no final do século XIX até meados da década de 1960, constituiu uma cultura de vanguarda, que foi capaz de permear toda a história da arte e que estava em profunda sintonia com a história da humanidade. Esse sincronismo foi capaz de criar uma nova maneira de analisar a história e a sociedade, tendo como resultado o nascimento de novas formas de forjar a vida, a partir de critérios que ainda não tinham sido elaborados pela arte. Palavras como história, utopias, projeto, vida cotidiana e ordem social fizeram parte do vocabulário artístico das vanguardas. A crítica elaborada, a partir desses movimentos vanguardistas, levavam em conta condições históricas, suas causas e seus efeitos. Temos vários exemplos desse

¹⁴⁵ Ibidem, p. 280.

processo, como a influência da Primeira Guerra nos primeiros movimentos de vanguarda (como vimos no capítulo II), a ação da Revolução Russa para os construtivistas e as consequências da Segunda Guerra para a Bauhaus. O novo, nesse momento, foi mostrar por meio da arte que nosso cotidiano é forjado por uma ordem social que naturaliza modos de vida. A tarefa da arte, assim, é desnaturalizar, demonstrando que a vida burguesa é apenas o último estágio de uma repetição de ordens sociais constituídas historicamente. É desse modo que as vanguardas se estabelecem como cultura, já que buscam na ordem social estabelecida elementos para questionar a vida. Temos um processo de criação que não se limita a examinar apenas questões que até então estavam relacionadas com a arte, como o belo, o gosto e o sublime, mas procura relacionar a arte com a vida, por meio da aproximação com questões históricas e cotidianas como a industrialização, o modo de trabalho, nossa relação com os objetos para entender nossa ordem social e questioná-la.

Na condição de cultura, as vanguardas sofreram também processos de questionamentos, já que se colocam e se constituem, também, como um conjunto de técnicas e métodos de criação, estabelecem procedimentos para validação da arte e acabam por delimitar, por mais contraditório que possa parecer, o que é a arte e por consequência estabelecer o modo de vida moderno, pois não há mais barreiras entre arte e vida. A essa retaguarda que surge, para contrabalancear as vanguardas, é o que os alemães dão o nome de *kitsch*. Nas palavras do crítico de arte Clement Greenberg:

A arte e a literatura popular e comercial com seus cromotipos, capas de revista, ilustrações, anúncios, subliteratura, histórias em quadrinhos, a música de Tin Pan Alley, sapateado, filmes de Hollywood etc. O kitsch é um produto da revolução industrial que urbanizou as massas da Europa ocidental e da América e estabeleceu o que se chama de alfabetização universal¹⁴⁶.

Essa alfabetização universal foi o ponto de partida da *pop art*, para levar a arte para a vida de mais pessoas, ao usar elementos que faziam

¹⁴⁶ GREENBERG, Clement. *Arte e cultura*. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 33.

parte desse alfabeto de imagens. Esse processo ocorreu também no campo das artes aplicadas, aproximadamente no mesmo período histórico, como vimos com as vanguardas italianas do design. É nesse ponto que percebemos a aproximação entre as ideias vanguardistas e a outra ponta da revolução industrial, o *Kitsch*. Nosso intuito, neste capítulo, com a *pop art* e as vanguardas italianas do design, foi o de colocar o ponto final no discurso moderno das vanguardas, justamente porque esses movimentos artísticos foram capazes de fazer a leitura dessa alfabetização universal e estabelecer a relação entre o *Kitsch* e as vanguardas. Após esse passo na história da arte e do design, demarcar as fronteiras entre arte, objetos e vida cotidiana ficou mais difícil. Assim, o *Kitsch* ganha espaço por conseguir estabelecer uma comunicação com a parcela da sociedade que se via fora dos espaços destinados à cultura – os museus, as salas de espetáculo, as galerias de arte – e que não teve acesso ao repertório cultural fornecido pelas universidades através da história da arte. Houve uma mudança no pós-Segunda Guerra, com o crescimento econômico e a urbanização, que criou as condições para a ascensão de uma parcela da sociedade que não tinha repertório cultural daquilo que se estabelecia como cultura genuína e que, no entanto, estava ávida por consumir diversidade. Para operar esse novo desejo por objetos que carregassem consigo algo que demonstrasse essa mudança de patamar econômico, esse “algo” somente uma cultura poderia fornecer. Desse modo, o *Kitsch* se constitui como cultura, pois provê codificações sociais que fornecem hábitos para o cotidiano de mais pessoas, criando, assim, uma rotina, um modo de vida, que comunica um estilo, uma maneira de marcar a conduta dos indivíduos, de modo que a participação no conjunto social ocorra por meio do consumo de objetos que têm algum signo estético. O *Kitsch* forneceu para a indústria o caminho para chegar ao cotidiano das pessoas. Segundo Greenberg: “O *Kitsch* é mecânico e opera por fórmulas. É experiência vicária e sensações falsas. Muda de acordo com o estilo, mas permanece sempre o mesmo.

Finge não exigir nada de seus clientes, a não ser seu dinheiro – nem mesmo seu tempo”¹⁴⁷.

Três características do *Kitsch* fazem com que ele esteja presente cada vez mais, ao longo do século XX, no repertório de objetos e na arte a partir da década de 1960. Uma dessas características é a de se constituir como uma fórmula estética; a repetição é uma das estratégias. Andy Warhol percebeu essa marca da indústria e a usou com profusão. A adaptabilidade a novas demandas é outro aspecto que faz com que o *Kitsch* ganhe papel central, ao se estabelecer como valor de novidade. Não teremos mais novos projetos aglutinadores em torno de ideais de vida. O que ocorre nesse momento do século XX, com a ascensão do *Kitsch*, é que cada lançamento de uma nova exposição ou de um produto precisa estar marcado pelo novo atravessado pelo estilo; é ele que define esse valor de novidade, que não muda nada. Desse modo, acaba por fingir uma falta de exigência. Não é necessário conhecer a história da arte, para ser ter um estilo, não é necessário relacionar o contexto social dos objetos para possuí-los, mas, principalmente, não é necessário ter tempo livre para pensar sobre esse novo contexto em que se está inserido. Não há mais consenso sobre o que é arte ruim, por exemplo. Essa incapacidade de construir consensos e constituir projetos de vida comum resulta nas condições da pós-modernidade, segundo Lyotard: “Desta decomposição dos grandes relatos, segue-se o que alguns analisam como a dissolução do vínculo social e a passagem das coletividades sociais ao estado de uma massa composta de átomos individuais lançados num absurdo movimento browniano*”¹⁴⁸.

O *Kitsch* demarca esse cenário de uma nova tradição que se impõe sobre o moderno, já que consegue estabelecer uma nova narrativa, por

¹⁴⁷ GREENBERG, Clement. *Arte e cultura*. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 37

* O movimento browniano pode ser definido como movimento aleatório de partículas microscópicas imersas em fluido. Esse movimento provém dos choques das moléculas do fluido nessas partículas.

¹⁴⁸ LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. São Paulo: José Olympio, 2009, p. 28.

meio de fórmulas baseadas em estudos sobre o comportamento humano e avanços tecnológicos da indústria, capaz de romper qualquer distinção entre arte, objetos e vida cotidiana. Não há narrativa apropriada que chegue a indivíduos atomizados em permanente movimento sem qualquer projeto unificador. A consequência desse novo panorama é a dificuldade do público em geral de concluir o que é arte de qualidade. Essa mesma dificuldade foi, também, enfrentada nas artes aplicadas. Greenberg marca o *Kitsch* nesse processo como a cultura que teve a eficiência de apagar qualquer distinção entre os valores da arte considerada de qualidade e a de má qualidade: “O *Kitsch*, em virtude de uma técnica racionalizada que se baseia na ciência e na indústria, apagou na prática essa distinção”¹⁴⁹. Esse processo ocorre quando as camadas sociais menos escolarizadas percebem que a arte não corresponde à realidade vivida no seu cotidiano. Se nesse contexto houver insatisfação social contra aqueles que, historicamente, demarcaram os limites da arte, sejam as universidades, as galerias, os museus, que são na verdade as camadas sociais minoritárias que detêm o poder e o conhecimento, o que se atinge são as condições para questionar a arte estabelecida, que, nesse contexto histórico que estamos analisando, foi a última etapa do Modernismo: as vanguardas. Essa insatisfação com a ordem social levou o homem comum a questionar também a cultura. É evidente que esse processo de questionamento da arte ocorreu, também, em outros momentos da história da arte; a diferença aqui é que essa energia social captada foi de ressentimento em relação à cultura voltando suas forças para uma insatisfação reacionária, que buscou expor suas ideias por meio da volta ao passado sem história, da valorização do presente e de sua simplificação virtuosa. O *Kitsch* é a cultura para os que não possuíam tempo livre, conforto e conhecimento histórico, mas buscavam participar de alguma forma do universo cultural. O passo adiante que a indústria deu foi o de estabelecer a cultura *Kitsch*, pois para apreciar essa estética

¹⁴⁹ GREENBERG, Clement. *Arte e cultura*. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 37.

não é necessário esforço, já que se desfruta da familiaridade, da imitação e da repetição de estilemas construídos pela modernidade. O uso da história da arte como um depósito de imagens e o contexto histórico são descartados; o que está em jogo é a percepção social de algum valor nessa imagem e a busca por imitar seus efeitos de novidade por meio da repetição.

Capítulo IV: O embaralhamento entre arte, objetos e vida cotidiana.

4.1 O projeto moderno: do palácio de Cristal à implosão do Pruitt-Igoe

Há uma dificuldade em utilizar as palavras “modernidade” e ou “moderno”, pois na história, na história da arte, na filosofia e entre as ciências humanas existe uma diversidade de significados de uso. Cada uma dessas áreas do conhecimento usa essas palavras para marcar períodos diferentes da experiência humana. “As pessoas também se achavam modernas no tempo de Carlos Magno, no século XII, e no período das luzes”¹⁵⁰. Por isso, a importância de fixar os limites de uso das palavras e quais são os nossos referenciais teóricos para o tema. Baudelaire é o primeiro, já que é ele que recoloca a palavra em circulação no século XIX.

Assim ele vai, corre, procura. O quê? Certamente esse homem, tal como o descrevi, esse solitário dotado de uma imaginação ativa, sempre viajando através do grande deserto de homens, tem um objetivo mais elevado do que o de um simples *flâneur*, um objetivo mais geral, diverso do prazer efêmero da circunstância. Ele busca esse algo, ao qual se permitirá chamar de Modernidade”.¹⁵¹

Essa busca por algo desconhecido para encontrar o novo acaba por estabelecer uma nova maneira de se relacionar com o tempo presente, e é essa nova atitude em relação ao agora, ao hoje, que chamamos de modernidade. Se buscarmos a etimologia da palavra, encontraremos: moderno, o que pertence ao seu tempo. No que Harold Rosenberg chamou de “A tradição do novo” e que Octavio Paz denominou de “A tradição da ruptura”, esse *novo* e essa *ruptura* é com o passado, que se coloca como aquilo que deve ser combatido para dar lugar, no hoje, ao desconhecido ou, nas palavras de Baudelaire, ao moderno. Esse é um dos

¹⁵⁰ HABERMAS, Jurgen. In: BOURRIAUD, Nicolas. *Formas de vida*. São Paulo: Martins Fontes, 2011, p. 22.

¹⁵¹ BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade*. São Paulo: Paz e Terra, 1996, p. 24.

indicativos para entendermos o conceito de modernidade, mas percebemos também que o ambiente e as circunstâncias em que esse homem procura “o novo” também são novos. Há um “deserto de homens” em decorrência da urbanização. Um exemplo desse ambiente é que o número de cidades com população acima de cinquenta mil habitantes dobrou na França entre 1847 e 1880¹⁵². Entraram em cena a máquina a vapor, o trem e a industrialização. Como vimos, no capítulo I, a capacidade de produção industrial se amplia e possibilita que mais pessoas tenham acesso a bens materiais. A consequência desse processo para a cultura é que características burguesas acabam por ganhar centralidade e, na arquitetura, podemos perceber algumas dessas marcas. Há uma ampliação da arquitetura para outros espaços que não apenas dos palácios e das igrejas. Segundo Habermas: “Com o capitalismo industrial surgem novas esferas da vida, que se furtam à arquitetura palaciana e eclesiástica, bem como à antiga cultura arquitetônica da Europa urbana ou rural”¹⁵³. Assim, foi necessário que a arquitetura projetasse novos espaços para mais pessoas e buscasse soluções para novas escolas, fábricas, rodovias e principalmente as estações ferroviárias que, com o avanço da tecnologia, proporcionaram com que mais passageiros pudessem se movimentar. Esse novo espaço onde há aproximação, mas também um anonimato, produz uma nova percepção da vida nos grandes centros urbanos. A literatura foi capaz de captar essa nova forma de vida. Edgar Allan Poe¹⁵⁴, no seu conto “O homem da multidão”, retrata essa nova perspectiva de vida na Londres da década de 1840, maior centro urbano da Europa, e a alternativa de aparecer no meio de muitos e ao mesmo tempo se perder na multidão. As estações ferroviárias se transformaram

¹⁵² Tabela 1: A Europa e os Estados Unidos: países e recursos. In: HOBBSAWM, Eric. *A era do capital*. São Paulo: Paz e Terra, 2014, p. 461.

¹⁵³ HABERMAS, Jürgen. *Arquitetura moderna e pós-moderna*. Novos Estudos Cebrap, nº 18, 1987, p. 118.

¹⁵⁴ Escritor americano que viveu entre 1809 e 1849, considerado um dos criadores do conto policial.

em símbolo dessa nova forma de vida, do dinamismo e dos avanços do homem. Nas artes plásticas, vimos, também no capítulo I, a obra de Daumier como a representação desse novo processo. Essa maneira mais rápida e fácil de se locomover também fez com que mercadorias chegassem a lugares mais remotos e a públicos diversos. A arquitetura teve que dar conta de projetar armazéns, mercados e novos centros de compra que pudessem absorver um número maior de pessoas e que também facilitassem o acesso a mercadorias.

4.1.1 Da Exposição Universal de Londres às lojas de departamento: a tradição e a ruptura moderna

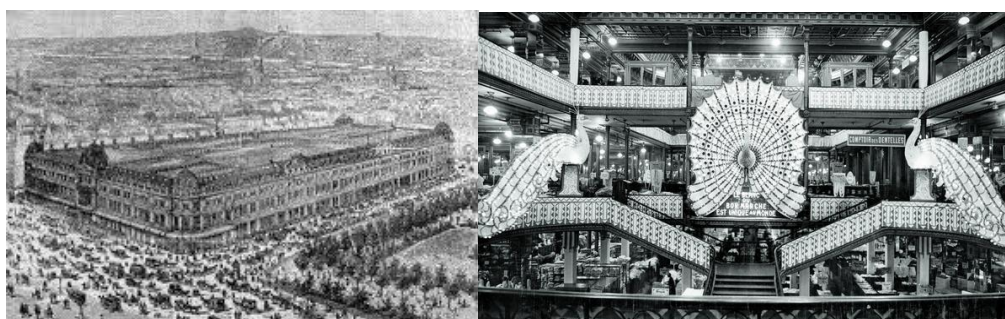
A Exposição Universal de Londres de 1851 é o exemplo privilegiado desse processo, já que a arquitetura do local em ferro e vidro trouxe novas possibilidades para pensar espaços capazes de absorver tanto pessoas como mercadorias, máquinas, artefatos da indústria e a produção artística da época. Para Cardoso: “A grande exposição de 1851 representa uma ruptura com toda a tradição mercantilista de isolamento comercial e constitui-se em um dos grandes marcos na formação de um sistema econômico global”¹⁵⁵. O grande sucesso da exposição por parte do público e da crítica e o retorno financeiro que o evento proporcionou permitiram uma nova percepção comercial, uma ruptura, de busca por consumidores para além das fronteiras nacionais. Isso fez com que industriais conhecessem novas máquinas e produtos e estimulou a concorrência. As exposições universais se espalharam inicialmente pelo mundo europeu e na América do Norte. A partir desse novo espaço projetado para as mercadorias e para o grande fluxo de pessoas, a arquitetura tem um novo desafio: organizar as cidades e esses novos centros de compra, de lojas de departamento a shopping centers, essas cidades dentro da cidade. Uma das primeiras lojas de departamento que percebeu as possibilidades de usar os elementos arquitetônicos das grandes exposições universais

¹⁵⁵ CARDOSO, Rafael. *Uma introdução à história do design*. São Paulo: Blucher, 2008, p. 90.

para construir um ambiente voltado para a exposição privilegiada dos produtos, juntamente com a capacidade de receber um grande fluxo de pessoas, foi o *Le Bon Marché*, em Paris. Em 1869, iniciou-se a construção do edifício que abrigaria a loja, com 50 mil metros quadrados e projetado pelo arquiteto Louis-Charles Boileau e pelo engenheiro Gustave Eiffel, que foi um dos responsáveis pela construção da Estátua da Liberdade e da Torre Eiffel. Os dois eram os pioneiros no uso dos materiais ferro e vidro. Segundo Lipovetsky: “Como nas igrejas barrocas, cuja fachada tinha por vocação explícita atrair os fiéis com suas formas surpreendentes e sedutoras, a espetacularização do exterior das lojas de departamentos persegue o mesmo objetivo, bem concreto: fazer o cliente entrar”¹⁵⁶.

Como nas grandes exposições, esses materiais permitiam a entrada da luz e permitiam que os produtos fossem mais bem visualizados, e o ferro dava ao local o aspecto de estar alinhado às tendências do progresso e da indústria. A espetacularização se dava pela fachada, que buscava chamar os clientes para dentro da loja. A parte interna tinha o objetivo de manter o cliente o máximo de tempo possível, por meio das técnicas de cenário para despertar o fascínio e estimular o consumo. Já em 1895, a loja vendia mais de duzentos produtos dos mais diversos tipos, o que atraía ainda mais pessoas para o local. A loja virou um ponto turístico da cidade com visitas monitoradas e explicações, do mesmo modo que ocorre nos museus.

Figura 45: Área externa e interna do *Le Bon Marché*, 1895.



Fonte: Disponível em: <https://www.cnews.fr/france/le-bon-marche-celebre-ses-160-ans>.

Acesso em: 23 mai. 2018.

¹⁵⁶ LIPOVETSKY, Gilles. *A estetização do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p. 139.

As lojas de departamento se espalham pela Europa e Estados Unidos e alinhavam arquitetura, indústria, design e consumo. As condições estabelecidas por esses novos agentes econômicos fizeram com que a vida cotidiana ganhasse novos aspectos até então desconhecidos, já que, para boa parte dos trabalhadores, ter a possibilidade de comprar produtos que não eram de primeira necessidade ocorreu pela primeira vez na história. Segundo Hobsbawm: “Até as massas trabalhadoras se beneficiaram com essa expansão, ao menos na medida em que a economia industrial de 1875-1914 era predominantemente do tipo mão de obra intensiva”¹⁵⁷. Esse processo de estetização das lojas de departamento, em busca de atrair novos clientes, fez surgir um novo estilo de vida que se configura a partir da estetização da vida cotidiana por meio da mercadoria. A sociedade de consumo é o resultado dessa nova conduta de compra como evento capaz de preencher o tempo livre e se constituir no cotidiano como lazer. O indivíduo é “convidado” a entrar em espaços privados, e neste, passar algumas horas. Este é o espaço em que o mundo se resume: a sua capacidade de compra e o significado estético de cada item já são determinados de antemão. Nesses espaços projetados para o consumo, a interpretação desse “mundo das possibilidades” é padronizado. É nesse ponto que podemos perceber o papel do cotidiano na sociedade de consumo. Ele não é apenas, como afirma Baudrillard: “a soma dos fatos e gestos diários, a dimensão da banalidade e da repetição; é um sistema de interpretação”¹⁵⁸. É, justamente, essa interpretação prévia do que é dado pelos objetos e pelo espaço que constitui essa nova relação entre o indivíduo e o ambiente cultural, social e político. A sua interpretação do mundo é fornecida por aquilo que ele absorve esteticamente desses novos espaços e interações com essas novas mercadorias; não há mais uma relação com um todo do

¹⁵⁷ HOBBSAWM, Eric. *A era dos impérios*. São Paulo: Paz e Terra, 2015, p. 90.

¹⁵⁸ BAUDRILLARD, Jean. *A sociedade de consumo*. Lisboa: Edições 70, 2011, p. 26.

qual se participa e se formula, mas sim uma configuração interna e fechada do privado.

A modernidade responde a esse andamento da história com as vanguardas, buscando criticar o passado e romper com o que é estabelecido, como vimos no capítulo II. É, justamente, esse ímpeto por tentar interromper e começar o novo que chamamos de tradição moderna. Nas palavras de Octavio Paz: “Uma tradição feita de interrupções e na qual cada ruptura é um começo”¹⁵⁹. As vanguardas artísticas foram as tentativas de interromper o passado que estava contido no presente e abrir as possibilidades do futuro, cada uma a sua maneira. Essa pluralidade de ideias e sua capacidade de produzir sua própria autocrítica foram e são o que mantém a tradição moderna presente no espectro estético e crítico da sociedade, mas, como alerta Rosenberg, ao se tornar tradição, surgem contradições: “O novo não pode tornar-se tradição sem dar lugar a contradições singulares, mitos, disparates – criativos, mesmo, amiúdes”¹⁶⁰. A valorização e a busca constante pelo novo e por rupturas com o passado geram paradoxos que fazem com que estejamos discutindo a modernidade mesmo quando desejamos escapar dela. Com as vanguardas, procuramos, ao longo da dissertação, demonstrar essa busca pelo novo e pela ruptura, principalmente, com a Bauhaus de Gropius e o Dadá de Duchamp e seus *ready-made*. Nessa relação entre os dois movimentos, podemos observar essa autocrítica que a tradição moderna se impôs pela diversidade de possibilidades, já que cada uma buscou questionar o avanço da indústria e dos objetos de consumo a sua maneira. Para os dadaístas havia uma crença na obstrução do sentido dos objetos; o que se buscava era a inutilização, para dar ao espectador uma nova possibilidade de fruição estética sobre os produtos industrializados contidos no seu cotidiano. Já com a Bauhaus, o que ocorre é o contrário: não se busca a obstrução dos significados dos objetos, mas, sim, uma

¹⁵⁹ PAZ, Octavio. *Os filhos do barro*. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 15.

¹⁶⁰ ROSENBERG, Harold. *A tradição do novo*. São Paulo: Perspectiva, 1974, p. XV.

nova maneira de criar objetos úteis e belos capazes de, a partir do seu uso cotidiano, fazer com que se tenha uma nova percepção do fazer artístico e do seu uso social.

4.1.2 A arquitetura Moderna e o Shopping center

A Bauhaus buscava além de pensar o objeto de uso, como insistimos ao longo do trabalho, mas também a arquitetura, contribuindo com um novo olhar e com uma *novarquitetura*, no vocabulário de Gropius. Perceberemos esse esforço moderno de produzir crítica sobre si mesma também na arquitetura, como afirma Habermas:

“Seja como for, a arquitetura moderna, que nos seus inícios se desenvolvia a partir do organicismo bem como no racionalismo foi o primeiro e único estilo, desde os dias do classicismo, capaz de se impor deveras e até impregnar o cotidiano”.¹⁶¹

Essa arquitetura buscou, a partir do racionalismo, se contrapor a uma arquitetura palaciana e eclesiástica que se desenvolvia e marcava a estética das cidades, como vimos com as grandes exposições universais e as lojas de departamento. A partir do empenho de arquitetos como Frank Lloyd, Adolf Loos, Gropius, Mies Van der Rohe, Le Corbusier e Alvar Aalto, a modernidade conseguiu produzir uma estética capaz de superar uma pulverização de estilos que dominou o século XIX – chegar à vida das pessoas e, assim, cumprir a missão vanguardista de aproximar a arte da vida. A arquitetura se afasta das limitações de ser a representação da ostentação e do exagero presentes nas fachadas e na disposição interna para acomodar o maior número possível de pessoas. Com as vanguardas, a arquitetura buscou se aproximar da vida e projetar um novo modo de viver nas cidades próximo da prática cotidiana. A arquitetura moderna ganha centralidade e passa a fazer conexões com o design, a decoração e o planejamento urbano. Durante e após a Segunda Guerra Mundial, intelectuais, artistas e arquitetos modernos migraram para os Estados Unidos, como vimos no capítulo II, e fizeram com que a arquitetura

¹⁶¹ HABERMAS, Jürgen. *Arquitetura moderna e pós-moderna*. Novos Estudos Cebrap nº 18, 1987, p. 118.

moderna ganhasse visibilidade nas universidades e projetasse cada vez mais o espaço urbano. A mostra *International Style*, no museu de arte moderna de Nova York em 1932, demonstra a força da arquitetura moderna, que a partir desse momento também ficou conhecida com estilo internacional. A reconstrução da Europa e o crescimento americano do pós-Segunda Guerra deixaram a arquitetura moderna em uma situação difícil. A demanda por novos investimentos e o crescimento desordenado acabaram por sobrecarregar as possibilidades da modernidade arquitetônica. A busca por uma utopia projetada por um arquiteto, que seria capaz de atender as solicitações da vida cotidiana, fez com que se acreditasse que o projeto conseguiria abarcar toda a complexidade e variação da vida nos grandes centros urbanos. A arquitetura se sobrecarregou, segundo Habermas, também porque:

“E os êxitos do movimento moderno induziram os pioneiros à infundada expectativa de que a ‘unidade de cultura e produção’ se pudesse estabelecer também num outro sentido: as limitações econômicas e político-administrativas a que a remodelação do meio ambiente está sujeita aparecem, por esse prisma idealizante, como mera questão de organização”¹⁶².

Essa crença fez com que os arquitetos modernos acreditassem que, por meio do projeto, eles seriam não só capazes de organizar a cidade, como também de formular uma nova cultura, organizando todo o aparato da produção e da vida em sociedade. Os sintomas desse peso, que a arquitetura moderna colocou sobre si mesma, começam a ser percebidos com as críticas que se iniciam já na década de 1950, com mais força, nas questões relacionadas a um “totalitarismo” da arquitetura moderna, que buscava planejar e projetar a cidade embaralhando a arquitetura com a indústria, o transporte, a política, a cultura e a administração. E com esse embaralhamento acreditou-se que fosse possível, por meio da organização da cidade, abarcar toda a vida cotidiana. Essa crítica traz à tona um elemento que escapou à modernidade e aos seus “slogans”: *menos é mais*, de Mies Van De Rohe, e a *forma segue a função*, de Louis Sullivan;

¹⁶² Ibidem, p. 122.

foi o objeto de consumo. Nesse ponto é importante conceituar o que vem a ser o objeto de consumo e suas diferenças para os outros objetos, segundo Baudrillard:

“Este objeto não ganha sentido, nem numa relação simbólica com o sujeito, nem numa relação operatória com o mundo; só ganha sentido na diferença com outros objetos, segundo um código de significações hierarquizadas. Só isto, sob pena das piores confusões, define o objeto de consumo”.¹⁶³

No final da década de 1950 com a *pop art* que analisamos esse novo objeto, segundo Foster: “a pop foi uma reconfiguração gradual do espaço cultural, exigida pelo capitalismo consumista, em que a superfície e o símbolo eram combinados de novas maneiras”¹⁶⁴. Essa nova maneira da arte de perceber como o objeto de consumo reconfigura o espaço da vida, o seu poder de dar a aparência das coisas a nossa volta e, principalmente, sua capacidade de fornecer aos objetos características visuais repletas de informações já programadas para se esgotar são os pontos centrais que levaram a *pop art* para o centro do debate nas artes plásticas e aplicadas. Para Foster: “A superficialidade consumista dos signos e a serialidade dos objetos afetou a arquitetura e o urbanismo tanto quanto a pintura e a escultura”¹⁶⁵. Como vimos no capítulo III, foi em 1956 que o termo “pop” foi utilizado pela primeira vez na exposição, em Londres, *This is Tomorrow*. É nesse mesmo ano que é inaugurado o primeiro shopping center dos Estados Unidos, o *Southdale*, em Minneapolis. Nesse espaço comercial, o que se pretende é criar uma cidade dentro da cidade, mas que não tenha contato com o mundo exterior. A busca é construir um ambiente no qual não se tenha a percepção do lugar – a artificialidade da arquitetura dá a sensação de que podemos estar em qualquer lugar. A grandiosidade do espaço fez com que, desde o início, as construções dos shopping centers buscassem terrenos nas periferias das cidades, já que

¹⁶³ BAUDRILLARD, Jean. *Para uma crítica da economia política do signo*. Rio de Janeiro: Elfos, 1995, p. 53.

¹⁶⁴ FOSTER, Hal. *O complexo arte-arquitetura*. São Paulo: Cosac Naify, 2015, p. 19.

¹⁶⁵ Idem, p. 21.

não era necessária nenhuma infraestrutura urbana, pois o objetivo era construir dentro desse espaço uma infraestrutura própria descolada da cidade. Por isso, a importância dos estacionamento nessa construção, pois, para se chegar a esse espaço seguro, climatizado e repleto de coisas para se ver e comprar, é necessário o automóvel.

Figura 46: Southdale Mall, Minneapolis, 1956.



Fonte: Disponível em: <http://www.aiacc.org/tag/victor-gruen/>. Acesso em: 07 jun. 2018.

Não é apenas um espaço de compra, é um novo projeto de cidade, no qual lazer, gastronomia e compras se encontram em um único lugar, e com vantagens sobre as antigas lojas de departamento que costumavam estar no centro das cidades e cheias de obstáculos para quem utilizasse o transporte individual motorizado. Nos shoppings não é necessário pensar na cidade, muito menos interagir e participar da sua rotina. O papel da arquitetura, segundo Lipovetsky: “E a arquitetura, assim como a decoração, está em uníssono com esse gigantismo”¹⁶⁶. O *Kitsch* é o elemento estético que busca dar a esse espaço características da vida privada, utilizando o pastiche para criar uma miniatura de uma cidade “perfeita” com seus chafarizes, cópias de estátuas gregas, cópias de obras de arte, jardins e toda a sua iluminação em volta para que não se perceba se é dia ou noite. Nas décadas seguintes, houve uma explosão de shopping centers pelo mundo. Na década de 1960, já havia nos Estados Unidos 3.680 espaços comerciais em funcionamento e, na década seguinte, o número já era de 12.170 shopping centers em território norte-

¹⁶⁶ LIPOVETSKY, Gilles. *A estetização do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p. 191.

americano, segundo dados do International Council of Shopping Centers (ICSC)¹⁶⁷. Dentro dessa lógica do shopping center, percebemos que o passo adiante, na arquitetura dita pós-moderna, será a cidade de Las Vegas, também nos Estados Unidos, como o novo centro da cultura de massa no pós-Segunda Guerra. Assim, segundo Lipovetsky:

O Mall à americana encontra, aliás, sua expressão superlativa em Las Vegas, cidade artificial, imensa galeria de compras estendida ao longo de um *strip* central, com seus cenários de estuque e mármore, seus neons e seus repuxos, suas arquiteturas delirantes e espetaculares, onde se passa das pirâmides egípcias aos canais de Veneza ou à Torre Eiffel¹⁶⁸.

4.1.3 Aprendendo com Las Vegas e a implosão do Pruitt-Igoe em 1972

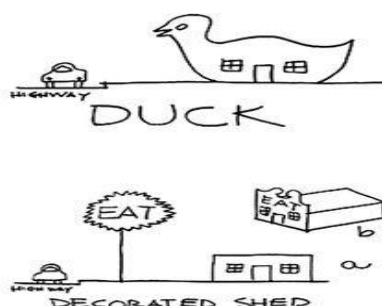
É nesse contexto que o ano de 1972 ganha centralidade para nossa dissertação, já que é nesse ano que temos a publicação do livro “Aprendendo com Las Vegas” dos arquitetos Robert Venturi, Denise Scott Brown e Steven Izenour e a implosão do conjunto habitacional Pruitt-Igoe. Esses dois fatos ganham relevância, pois mostram o avanço do discurso pós-moderno na academia e na vida cotidiana das cidades. Em “Aprendendo com Las Vegas” vemos a aproximação da arquitetura da *pop art*, a busca por embaralhar elementos e tornar a arquitetura um símbolo no espaço e, desse modo, se contrapor ao Modernismo, que buscava ser a forma no espaço. A crítica que os autores fazem ao Modernismo é que, ao eliminarem a decoração, acabam por tornar a própria arquitetura em decoração. Para atingir esse objetivo, a arquitetura pós-moderna teria que se voltar para os subúrbios americanos e para a ironia, como mecanismos para embaralhar os valores diversos da arquitetura popular e erudita com uma sociedade cada vez mais plural, para que, assim, fosse capaz de conciliar as diferenças entre os valores dos arquitetos e dos seus clientes.

¹⁶⁷ Conselho Internacional de shopping centers: <https://www.icsc.org/>.

¹⁶⁸ LIPOVETSKY, op. cit., p. 193.

Para elaborar a crítica à modernidade, Venturi, Brown e Izenour argumentavam que: “Ao promover o Espaço e a Articulação em detrimento do simbolismo e do ornamento, distorceram todo o edifício, fazendo dele um pato”¹⁶⁹. Para eles a modernidade tinha, em nome da forma, se transformado em decoração, ou seja, em um “pato”, e esse caminho seria corrigido ao assumir que a tarefa da arquitetura não era começar a estabelecer uma nova cidade do zero, mas a de mudar a maneira como vemos o ambiente, principalmente, sem julgamento. O novo seria realçar as condições já existentes. Esse foi o esforço teórico desses arquitetos ao analisarem Las Vegas sem julgamento, tentando perceber na cidade todas as possibilidades de ver como se conseguiram transformar galpões em símbolos a partir de fachadas, luminosos de neon, letreiros, outdoors e todas as possibilidades da ironia do *Kitsch*. O passado é revisitado para, por meio dele, criar de maneira irônica outros modos de ver a cidade e suas possibilidades de organizar a vida das pessoas. Esse é a novidade, olhar para a cidade de modo que possamos ver no banal e no feio possibilidades para a arquitetura, que escapassem ao olhar da arquitetura moderna.

Figura 47: Ilustração “Pato”, 1972.



Fonte: VENTURI, Robert; BROWN, Denise; IZENOUR, Steven. *Aprendendo com Las Vegas*. São Paulo: Cosac Naify, 2003, p. 118.

A análise do corredor comercial de Las Vegas traz um ponto importante dessa busca por um “novo” modo de ver a arquitetura: o carro. O ponto de vista do observador do edifício não é mais o pedestre ou

¹⁶⁹ VENTURI, Robert; BROWN, Denise; IZENOUR, Steven. *Aprendendo com Las Vegas*. São Paulo: Cosac Naify, 2003, p. 203.

o da pessoa que frequenta o estabelecimento, mas sim o automóvel que passa na rua. Como vemos na imagem anterior, nas duas ilustrações, o ponto de vista é o da pessoa que está dentro do carro. Nesse contexto, Las Vegas tem muito a ensinar, já que é uma cidade de difícil acesso e que, para atrair o público para seus cassinos, a maneira mais rápida de chegar é por meio do automóvel. É nesse ponto que os autores afirmam:

Chegamos à conclusão de que a arquitetura comercial é orientada para o carro, típica do espraiamento urbano, é nossa fonte para uma arquitetura cívica e residencial com significado, tão viável agora quanto o vocabulário industrial do começo do século XX foi há quarenta anos para uma arquitetura moderna do espaço e da tecnologia industrial¹⁷⁰.

A fonte para se projetar, a partir dessa análise de Las Vegas, é uma arquitetura comercial voltada para o carro. Esse será o novo parâmetro da chamada *arquitetura pós-moderna*. Las Vegas será o exemplo a ser seguido. A busca por naturalizar os galpões comerciais de estrada e sua decoração é uma das possibilidades que são colocadas em questão por “Aprendendo com Las Vegas”.

Figura 48: News Bureau, Alta Strip, com vista para o Norte, 1972.



Fonte: VENTURI, Robert; BROWN, Denise; IZENOUR, Steven. *Aprendendo com Las Vegas*. São Paulo: Cosac Naify, 2003, p. 68.

Para esse novo ponto de vista, é necessário atrair a atenção de quem passa a uma velocidade maior, por isso a importância dos

¹⁷⁰ VENTURI, Robert; BROWN, Denise; IZENOUR, Steven. *Aprendendo com Las Vegas*. São Paulo: Cosac Naify, 2003, p. 119.

luminosos, dos letreiros e do embaralhamento de signos, tudo para chamar a atenção de quem passa de carro, pelo corredor comercial denominado de *strip*. Nessa situação, o feio e o banal ganham espaço, já que o importante é fazer o carro parar em um dos estabelecimentos comerciais e, para isso, as decorações de galpões, juntamente, com as placas de publicidade, já servem muito bem, devido à sua escala e sua capacidade de se adaptar rapidamente a novas demandas, uma vez que a sua fachada decorativa pode ser facilmente alterada. Segundo os autores: “Por que defendemos o simbolismo do banal via galpão decorado, contra o simbolismo do heroico via pato estrutural? Porque esta não é a época, nem o ambiente propício para a comunicação heroica via arquitetura pura”¹⁷¹. A consequência desse processo, para Foster, foi:

“Aprendendo com Las Vegas pôde então combinar as marcas comerciais com os símbolos públicos. [...] Pôde também concluir que só uma arquitetura cenográfica (isto é, que prioriza uma fachada de letreiros) poderia fazer ‘conexões entre muitos elementos, bem distantes e vistos depressa’”¹⁷².

É desse modo que se inicia o debate na década de 1970, com “Aprendendo com Las Vegas”, formulando uma crítica à arquitetura moderna, a partir de uma nova maneira de ver o legado da modernidade, chegando até a formular um outro modo de pensar a frase clássica da modernidade arquitetônica: “menos é mais”, de Mies Van de Rohe; agora, segundo Robert Venturi: “Menos é uma chatice”¹⁷³.

O outro evento importante no ano de 1972, para nossa dissertação, é a implosão do conjunto habitacional Pruitt-Igoe. Construído em St. Louis, no estado de Missouri, nos Estados Unidos, entre os anos de 1954 e

¹⁷¹ VENTURI, Robert; BROWN, Denise; IZENOUR, Steven. *Aprendendo com Las Vegas*. São Paulo: Cosac Naify, 2003, p. 168.

¹⁷² FOSTER, Hal. O complexo arte-arquitetura. São Paulo: Cosac Naify, 2015, p. 26.

¹⁷³ VENTURI, Robert. *Complexidade e contradição em arquitetura*. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 6.

1955, foi projetado pelo arquiteto Minoru Yamasaki¹⁷⁴, como parte de um programa habitacional do governo federal do pós-Segunda Guerra, com o objetivo de resolver o problema da habitação urbana nos grandes centros. A base para o projeto do complexo de edifícios foi o trabalho de Le Corbusier: *Ville Radieuse*, que nunca chegou a ser construído. Assim, os edifícios residenciais eram altos e erguidos sobre praças. Os prédios individualmente, também, tinham características de outro projeto de Le Corbusier: *Unite d'habitation*; este, construído em Marselha, na França, tinha por características estruturas longas e estreitas.

Figura 49: Pruitt-Igoe, 1955.



Fonte: YAMASAKI, Minoru. Disponível em: <https://www.archdaily.com.br-habitacional-pruitt-igoe-minoru-yamasaki>. Acesso em 3 ago. 2018.

Desse modo, buscou-se resolver problemas estruturais da cidade via projeto arquitetônico, seguindo a cartilha moderna. Entretanto, o projeto inicial previa a segregação racial. No conjunto *Pruitt* ficariam os negros — o próprio nome do conjunto é em homenagem ao piloto afro-americano Wendell Olliver Pruitt, que lutou na Segunda Guerra Mundial. Já o complexo *Igoe* ficaria com os brancos; o nome é em homenagem ao congressista americano e branco, William L. Igoe. Para entendermos o fracasso do projeto, temos que considerar a complexidade social e não apenas as características arquitetônicas da modernidade. Um desses

¹⁷⁴ Arquiteto americano, que nasceu em 1912, em Seattle, e morreu em 1986, em Bloomfield Hills. Seus projetos mais famosos são o Pruitt-Igoe e as torres do World Trade Center em Nova York, que foram destruídas nos ataques de 11 de setembro de 2001.

fatores é a questão da segregação racial, que o supremo tribunal americano começa a tornar crime a partir de 1954 e, com isso, o complexo habitacional ganha o nome de Pruitt-Igoe para integrar brancos e negros. Outro problema que explica a implosão do complexo é que alguns itens do projeto inicial não foram implementados para baratear os custos da construção, como o paisagismo, os banheiros no térreo e parques infantis. A questão da segregação racial nos Estados Unidos não terminou com a lei que a tornava crime e, com isso, para muitos moradores de St. Louis, morar no mesmo prédio entre brancos e negros era uma situação que fugia das expectativas sociais. A consequência foi que já em 1960 muitos moradores brancos e negros que tinham condições de pagar moradia em outro lugar saíram dos edifícios do Pruitt-Igoe. Mesmo na sua ocupação máxima em 1957, 9% dos apartamentos estavam vazios; em 1960 esse número já chegava a 16% e, na década de 1970, chegou a 65% de ociosidade. Os habitantes que continuaram no conjunto Pruitt-Igoe eram aqueles que não tinham condições de pagar por moradia em outro local. Assim, como a manutenção do prédio era de responsabilidade dos moradores, que com o valor pago mensalmente do aluguel arcariam com os custos do edifício, ficou inviável custear a preservação do complexo habitacional, o que repelia, ainda mais, novos e atuais moradores. Houve o aumento da criminalidade e se construiu o estigma social do conjunto residencial. Dessa forma, em 1972, o governo federal determina que o Pruitt-Igoe não tem mais recuperação, e assim começam as implosões das trinta e três torres do conjunto habitacional. Aqui nesse ponto podemos entender quando Habermas afirma:

A utopia de uma forma de vida pré-concebida não se pôde encher de vida. E isto não apenas por causa da apreciação irremediável subestimada da multiplicidade, complexidade e mutabilidade dos modernos mundos da vida, mas também porque as sociedades modernizadas, com suas conexões sistêmicas, excedem a dimensão que a fantasia do planejador acaso pudesse medir.¹⁷⁵

¹⁷⁵ HABERMAS, Jürgen. *Arquitetura moderna e pós-moderna*. Novos Estudos CEBRAP nº18, 1987, p. 122.

É justamente esse o ponto da sobrecarga da arquitetura moderna: alçar a arquitetura para campos em que não se pode controlar por meio de projetos aquilo que escapa e faz parte do campo das relações humanas. O fracasso do Pruitt-Igoe não se deve apenas ao projeto arquitetônico, mas não podemos deixar de perceber que ele foi concebido para resolver problemas que não estão no campo de atuação do arquiteto, mas que se fez acreditar que se resolveriam a partir do ideário moderno arquitetônico. Em 1951, por exemplo, uma revista renomada de arquitetura, a *Architectural Forum*, elogiou o projeto do Pruitt-Igoe. Enfim, em 15 de julho de 1972, às 15h32min, vários edifícios do Pruitt-Igoe foram implodidos.

Figura 50: Implosão do Pruitt-Igoe, 1972.



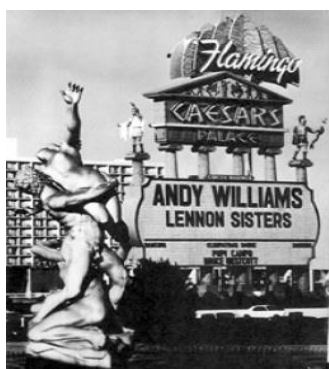
Fonte: Disponível em: <https://www.hpssociety.info/news/public-projects>. Acesso em: 18 ago.2018.

Toda a dimensão do planejamento urbano elaborado pelo arquiteto foi destruída em alguns minutos. A complexidade e a capacidade de mudança que a vida moderna carrega tinham escapado a qualquer fantasia que o arquiteto, nas palavras de Habermas, pudesse mensurar. Foi dessa maneira que a arquitetura moderna foi decretada ultrapassada, segundo Hansen: “Charles Jencks, defensor da arquitetura pós-moderna, data a morte da arquitetura modernista, que teria ficado totalmente obsoleta, de 15 de julho de 1972 às 15h32min da tarde”¹⁷⁶. Nesse

¹⁷⁶ HANSEN, João Adolfo. *Pós-moderno e cultura*. In: CHALHUB, Samira (Org.). *Pós-moderno e semiótica, cultura, psicanálise, literatura, artes plásticas*. São Paulo: Imago, 1994, p. 66.

contexto, toda a complexidade do fracasso do Pruitt-Igoe é colocada sobre a arquitetura moderna. Seus detratores se utilizaram desse evento para decretar seu fim. Para os arquitetos ditos pós-modernos: “Os modelos para os edifícios modestos e imagens com propósito social não virão do passado industrial, mas da cidade cotidiana que nos cerca, de prédios e espaços modestos com apêndices simbólicos”¹⁷⁷. Para a tradição moderna, a arquitetura foi um dos pilares para resolver, por meio das artes aplicadas, problemas de ordem social. Todo o esforço de buscar constituir um projeto capaz de aproximar arte e vida fica sobrecarregado e acaba por dar elementos para a elaboração de uma outra tradição que busca nos elementos do cotidiano maneiras de conceber uma nova arquitetura que não tenha valores preestabelecidos e que aceita com bom humor e ironia as condições dadas pela sociedade de consumo com suas fachadas luminosas, decoração *Kitsch* e sobrepondo elementos do passado.

Figura 51: Las Vegas, 1972.



Fonte: VENTURI, Robert; BROWN, Denise; IZENOUR, Steven. *Aprendendo com Las Vegas*. São Paulo: Cosac Naify, 2003, p. 86.

4.2 O *ready-made* em toda parte

Chegamos ao ponto em que os objetos não colocam mais a arte em questão. Se Duchamp foi capaz de questionar os princípios norteadores do fazer artístico com seus objetos deslocados de seu significado original, a partir da década de 1960, esse questionamento perde sua potência.

¹⁷⁷ VENTURI, Robert; BROWN, Denise; IZENOUR, Steven. *Aprendendo com Las Vegas*. São Paulo: Cosac Naify, 2003, p. 200..

Duchamp dizia que: “Um quadro que não choca não vale a pena”¹⁷⁸. Assim, os *ready-made* eram os antídotos contra os quadros e sua falta de mobilização contra o estabelecido. Desse modo, o artista buscou inutilizar objetos que fossem os mais insignificantes. Existia uma complexidade em torno das ideias que os *ready-made* mobilizavam, principalmente, para negar a arte e devolver para as pessoas a possibilidade de questionar a realidade por meio da apreciação de coisas que, aparentemente, não possuíam nenhum valor. Esse grande “não” era a maneira de pensar e fazer arte e que, ao longo da década de 1960, foi transformado em “sim”. Os *ready-made* se espalharam com a *pop art*, como já vimos no capítulo III, mas também por outras vertentes e artistas, como o artista americano Edward Kienholz. Uma frase do artista representa esse momento de passagem do “não” ao “sim”: “Eu, na verdade, começo a compreender uma sociedade quando passeio pelas suas feiras da ladra e lojas de velharias. Para mim, é um modo de aprendizagem e de orientação histórica”¹⁷⁹. A busca não é por objetos que não tenham nenhum significado, que não representem nada, mas por objetos que possuam algum tipo de história e que sejam capazes de representar a sociedade. Desse modo, o *ready-made* busca representar a realidade e para isso busca realizar a fruição imediata com o espectador da obra, já que são os próprios objetos os representantes da sociedade. É o que podemos perceber na obra intitulada “Espera”. Nesse trabalho, o artista utiliza materiais que circundam o cotidiano das casas americanas, para representar o ambiente decadente do cotidiano, repleto de objetos que representam a vida da pessoa morta na cadeira, que passou a esperar esse momento no qual o tempo para, na sua fotografia jovem, representada pelo porta-retrato colocado na sua cabeça. Os objetos tornam a obra familiar e trazem o espectador para essa percepção da

¹⁷⁸ DUCHAMP, Marcel. In: CABANNE, Pierre. *Marcel Duchamp: o engenheiro do tempo perdido*. São Paulo: Perspectiva, 1987, p. 121.

¹⁷⁹ KIENHOLZ, Edward. In: SCHNECKENBURGER, Manfred. *Arte do século XX*. Lisboa: Taschen, 2012, p. 509.

passagem do tempo e da decadência, como se cada um dos objetos fossem os porta-vozes da história. Segundo o crítico de arte Schneckenburger: "O idílio aconchegante e a figura desumanizada e artificialmente montada estão mergulhados numa paragem do tempo"¹⁸⁰.

Figura 52: "Espera", 1964/65.



Fonte: KIENHOLZ, Edward. Disponível em: <http://collection.whitney.org/object/822>.

Acesso em: 25 ago.2018.

Esse esforço da arte por realidade foi a maneira de encontrar uma comunicação imediata com o espectador. Assim, enchem-se salas de senso-comum, daquilo que já se conhece e se experimenta todo dia, ou seja, de vida cotidiana. É nesse ponto que se cruza a aproximação das artes com o consumo. Segundo Baudrillard: "A propósito, também podemos já definir o lugar do consumo: é a vida cotidiana"¹⁸¹. O título da obra "A Espera" demonstra esse modo de vida que aguarda por acontecimentos, que a repetição dos objetos de consumo procura nos vender. A vida cotidiana como esse lugar que busca por novidades, mas que está inundado de acontecimentos repetidos, a espera dessa novidade "prometida", esperamos.

Procuramos, ao longo da dissertação, demonstrar como arte e objeto foram se aproximando, desde a revolução industrial inglesa, com seu ápice na exposição universal da indústria e da arte de 1851 e em que,

¹⁸⁰ SCHNECKENBURGER, Manfred. *Arte do século XX*. Lisboa: Taschen, 2012, p. 511.

¹⁸¹ BAUDRILLARD, Jean. *Sociedade de consumo*. Lisboa: Edições 70, 2011, p. 26.

pela primeira vez na história, arte e objetos industriais foram apresentados juntos. Com as vanguardas artísticas, percebemos a tensão em torno do debate sobre objetos e o papel da indústria; demarcamos de maneira mais forte o debate entre a Bauhaus e o Dadaísmo, principalmente nas figuras de Walter Gropius e Marcel Duchamp. Com isso, examinamos como as vanguardas artísticas pensaram em como a arte poderia se aproximar da vida. Com a Bauhaus, o caminho foi o de perceber como os objetos úteis e belos poderiam ser portadores de um projeto de uma nova vida em sociedade, já com os *ready-made*, de Duchamp, como a inutilização dos objetos industriais poderiam fazer com que a vida se transformasse em arte. Com o fim da Segunda Guerra Mundial, examinamos a migração da arte da Europa para os Estados Unidos. Com isso, ocorre uma mudança na história da arte. A *pop art* surge aproximando arte, objetos e vida cotidiana. Essa aproximação ocorre por meio do uso de objetos que estão contidos na vida dos americanos. Analisamos, assim, o último passo das vanguardas, para a construção de um projeto capaz de aproximar arte e vida. No campo do design, examinamos as vanguardas italianas na tentativa de buscar um projeto para as artes aplicadas que fosse para além do estabelecido pelo estilo internacional. Após esse último esforço coletivo, percebemos uma pulverização do campo das artes e o avanço da cultura *Kitsch*. Assim, chegamos ao ponto em que a arte não busca mais um projeto coletivo para a vida, mas a vida cotidiana é a fonte de constituição do projeto da arte. Como vimos, o espaço da vida cotidiana é o espaço privilegiado de consumo. O que veremos a partir daqui é a estetização da vida, os *ready-made* em toda parte e o design como valor de novidade para uma estética *Kitsch*. Desse modo, entra em cena o consumo. É importante salientar que não pretendemos aqui fazer afirmações categóricas de que toda a arte e o design se converteram em consumo, mas nosso esforço será o de problematizar e demonstrar como, ao final da década de 1960 e no início da de 1970, temos acontecimentos importantes que demonstram a relevância que o consumo teve no campo das artes plásticas, das artes

aplicadas e seus reflexos na vida cotidiana. Esse processo ocorre, pois há uma crescente demanda por novidade, já que, segundo Hobsbawm:

A economia mundial crescia a uma taxa explosiva. Na década de 1960, era claro que jamais houvera algo assim. A produção mundial de manufaturas quadruplicou entre o início da década de 1950 e o início da década de 1970, e, o que é ainda mais impressionante, o comércio mundial de produtos manufaturados aumentou dez vezes¹⁸².

Assim, a indústria recorre à arte e ao design para fazer com que seus clientes percebam valor de novidade em seus produtos e os consumam cada vez mais. A tecnologia foi capaz de encher de valores relacionados, outrora, as artes, como: a curiosidade pelo novo, o prazer, o belo, a alegria em objetos que faziam parte da vida cotidiana. O resultado foi que, a todo momento, os objetos buscavam essas experiências estéticas. Assim, a partir desse momento histórico, é como se os produtos da indústria se transformassem em *ready-made*. Para a maioria das pessoas que moravam nos grandes centros urbanos ficou mais difícil distinguir o que era arte, objeto e vida cotidiana.

A obra "A base do mundo", de Piero Manzoni (1961), expressa essa percepção de inversão da modernidade, pensada segundo a expressão de Baudelaire: "Heroicização da vida cotidiana"¹⁸³. Assim, podemos pensar que o ocaso das vanguardas foi a inversão ocorrida no pós-Segunda Guerra, que se intensificou nas décadas de 1960 e início da década de 1970 e gerou o fato de não mais pensarmos a experiência estética como uma ação presente capaz de tornar a arte parte da vida. Essa ação heroica de paixão pela sua época, no vocabulário de Baudelaire, é posta em sentido trocado, é a repetição da vida cotidiana que impõe para as artes o seu alcance diante das pessoas.

¹⁸² HOBBSAWN, Eric. *A era dos extremos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 257.

¹⁸³ BAUDELAIRE, Charles. In: BOURRIAUD, Nicolas. *Formas de Vida*. São Paulo: Martins Fontes, 2011, p. 29.

Figura 53: "A base do mundo", 1961.



Fonte: MANZONI, Piero. Disponível em: <http://channel.louisiana.dk>. Acesso em: 9 set. 2018.

O sentido que podemos atribuir a esse mundo posto ao contrário é do “mundo” das artes colocado de ponta-cabeça. Não é mais a ação heroica do artista de transformar arte em vida, mas a vida se transformou em um modo de fazer arte. Podemos estabelecer uma relação entre a obra “A base do mundo”, de Piero Manzoni, com o trabalho em fibra de vidro pintada do americano Hansen Duane, intitulado: “Senhora no Supermercado”. Essa relação se estabelece, já que podemos perceber essa inversão de que não é mais a arte que pauta a vida, mas a vida naquilo que tem de mais ordinário pautando a arte. Esses dois trabalhos nos fornecem elementos para pensarmos no esgotamento da narrativa das vanguardas, que buscavam com seus trabalhos novas possibilidades de aproximar objetos cotidianos de obras de arte e da arte aproximada dos objetos para, assim, nos conduzir a novas formas de vida, pensar em como as artes plásticas, sendo o *ready-made*, de Duchamp, seu porta-voz mais direto, buscavam o embaralhamento da arte com a vida por meio do esgotamento das possibilidades da indústria, utilizando os objetos fabricados pelas máquinas deslocados do seu sentido para, assim, poetizar a vida e dar ao espectador o poder de atribuir sentido à obra. O que percebemos nesses trabalhos é a inversão desse propósito, já que agora os objetos não estão deslocados do seu sentido dado previamente pelo uso; eles representam a si mesmos, não estão a serviço da

transformação da realidade, mas representam a própria realidade, autorreferentes de um presente fugaz.

Figura 54: "Senhora no Supermercado", 1969.



Fonte: HANSON, Duane. Disponível em: <http://www.inhalemag.com/duane-hanson-gagosian/>. Acesso em: 15 dez. 2017.

É como se tudo fosse *ready-made*, até mesmo as pessoas. Não há mais limite para a artificialidade estética. A senhora dentro do supermercado é, também, um objeto fabricado deslocado de seu sentido. A arte é uma forma de vida rodeada de objetos e buscando significado naquilo que consome. É necessário que essa busca aconteça no espaço externo e desumanizado dos objetos, para que, assim, se faça a escolha de si mesmo a todo momento. Nada mais representativo do que a ida ao supermercado, nesse espaço que nos fornece a sensação de que estamos fazendo escolhas, mas estamos passivos a um processo de sujeição que nos retira da história, já que estamos ensimesmados com a sensação da escolha de um mundo repleto de objetos que nos atraem esteticamente. Para Baudrillard, esse modo de sujeição do indivíduo:

"Reorganiza o trabalho, o lazer, a família, as relações, de modo involutivo, aquém do mundo e da história, num sistema coerente fundado no segredo do privado, na liberdade formal do indivíduo, na apropriação protetora do ambiente e no desconhecimento"¹⁸⁴.

Os objetos de consumo são, assim, o modo de contato com o mundo exterior e que nos faz escolher a nós mesmos, em uma ação de se proteger no espaço privado daquilo que desconhecemos. Desse modo, o

¹⁸⁴ BAUDRILLARD, Jean. *A sociedade de consumo*. Lisboa: Edições 70, 2011, p. 70.

cotidiano é a nossa escolha do enclausuramento, mas, conforme afirma Baudrillard: “O cotidiano como enclausuramento seria insuportável sem o simulacro do mundo, sem o álibi de uma participação no mundo”¹⁸⁵. Podemos, assim, entender a obra “A senhora no supermercado” como a representação desse modo de participação no mundo, no qual o cotidiano se impõe por meio de uma experiência do consumo de objetos. O cotidiano é importante nesse contexto, pois é nele que ocorrem os pequenos atos repetitivos da vida, as necessidades mais corriqueiras, o espaço temporal em que fazemos a interpretação do mundo e que, por isso, o consumo se impõe. Pensar, dessa maneira, os objetos de consumo como *ready-mades* espalhados por toda parte, nos ajuda a entender o conceito de simulacro, como aquilo que não tem relação com qualquer realidade; não há juízo para distinguir o verdadeiro do falso, o que nos resta é o esteticamente artificial, por consequência, não há mais separação entre os objetos de consumo e os *ready-mades*. Nessa afirmação é central a concepção de história. Como vimos, nas décadas posteriores à Segunda Guerra Mundial, houve um grande crescimento da economia, um avanço na fabricação de objetos manufaturados. A possibilidade econômica de comprar alimentos, roupas, objetos e tudo o que a indústria fosse capaz de produzir, para além dos itens de primeira necessidade, fez com que muitos trabalhadores migrassem do campo para os centros urbanos. Na história do pós-Guerra, entram em jogo novos agentes:

O acesso às informações é e será da alçada dos experts de todos os tipos. A classe dirigente é e será a dos decisores. Ela já não é mais constituída pela classe política tradicional, mas por uma camada formada por dirigentes de empresas, altos funcionários, dirigentes de grandes órgãos profissionais, sindicais, políticos, confessionais¹⁸⁶.

Assim, os relatos históricos coletivos tradicionais perdem força, já que os processos decisórios passam, agora, por vários agentes e a ideia

¹⁸⁵ Ibidem p. 27.

¹⁸⁶ LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009, p. 27.

de um Estado representante de uma coletividade capaz de ser o provedor de uma finalidade de vida esgota seu poder de atração. Cada indivíduo é confinado a si mesmo e, conforme afirma Lyotard: “E cada qual sabe que si mesmo é muito pouco”¹⁸⁷. Assim, a concepção de história fica fragmentada em pequenos relatos incapazes de constituir um vínculo social. Nesse contexto, a arte também está inserida e é um exemplo privilegiado desse processo, de afastamento a qualquer discurso que remeta a uma ideia de coletivo, que seja maior do que seu eu. O que percebemos no vocabulário artístico, depois do fim das vanguardas, é a construção de pequenos relatos que buscam dar conta de uma história individualizada e remetam a uma espontaneidade vinculada à ideia de liberdade criativa. A arte nesse processo é um elemento capaz de fornecer os elementos estéticos e torná-los visíveis, não só por meio das obras de arte, mas também por intermédio dos discursos e da vida dos artistas, que são transformados em figuras *pop*, como já vimos no capítulo III, com Andy Warhol. Há uma narrativa que se constrói a partir do processo artístico. No ato de criar, os artistas buscam introspecção, liberdade e o desconhecido como características da modernidade. Os movimentos artísticos vêm posteriormente, buscando padrões e engajamentos em comum, para que os artistas possam se aproximar. O que percebemos é que essas experiências criadoras foram utilizadas para construir a crença em uma personalidade dominante, de artista único, voltado apenas para si mesmo, fortalecendo, assim, os relatos individuais da história, de cada personagem e da história da arte, dificultando as narrativas coletivas. No catálogo da exposição “Americans, 1963”, no Museu de Arte Moderna de Nova York, Rosenberg nos traz que:

“Nenhum dos pintores e escultores cujas declarações foram incluídas no catálogo reconheceu ter ligações com uma ‘escola’ e, nos três ou quatro casos em que o construtivismo, expressionismo ou a arte pop foram mencionados, a intenção era a de repudiar conexões óbvias com esses movimentos”¹⁸⁸.

¹⁸⁷ Ibidem, p. 28.

¹⁸⁸ ROSENBERG, Harold. *Objeto ansioso*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 244.

Na era da produção de massa, o papel do artista é, também, o de demonstrar a capacidade de criação individual de cada um. O culto à personalização do artista nos faz acreditar que estamos protegidos no nosso cotidiano, já que podemos ter acesso ao mundo e criar, mesmo que estejamos confinados dentro de nós mesmos.

4.3 Alessi: o design se rende ao *Kitsch*

Se o *ready-made* foi o objeto artístico que encontramos para analisar as artes plásticas no pós-Segunda Guerra, a fábrica italiana Alessi será o nosso espaço para entendermos os efeitos sobre as artes aplicadas e como as vanguardas italianas do design criaram novas possibilidades para a indústria. Perceberemos na Alessi o exemplo privilegiado de como ocorreu o afastamento do ideário vanguardista, dos fundamentos estéticos e do papel social que a Bauhaus buscava para seus projetos — pelo caminho do design se poderia desenhar a vida; havia uma crença nas máquinas de que seriam capazes de democratizar o acesso a objetos de uso úteis e belos, transformando o cotidiano em obra de arte e por consequência a vida. Não foi esse o percurso que a Alessi escolheu. A fábrica italiana foi fundada em 1921 por Giovanni Alessi, na cidade de Omegna. Seus primeiros trabalhos foram feitos com metais, bronze, metais galvanizados e prata. Em 1928, a fábrica vai para Crusinallo, também no norte da Itália. Em 1945, a empresa lança o seu primeiro clássico: o jogo de chá e café *Bombé*, de aço inoxidável.

Figura 55: “Serviço de Chá e Café Bombé”, 1945.



Fonte: ALESSI, Carlo. Disponível em: <https://www.alessi.com/catalogsearch/bombe>.

Acesso em: 05 out.2018.

O projeto é de Carlo Alessi, filho mais velho do fundador, que estudou design industrial. Produzido, em um primeiro momento, em prata alemã com as asas em resina sintética, que é quimicamente estável e resistente ao calor, foi um dos primeiros itens de plástico a ser usado na indústria.

Apesar de, entre as décadas de 1950 e 1960, a empresa já ser reconhecida, ela ainda não era sinônimo de design de qualidade; seu mercado era restrito ao seguimento de hotelaria e bufê. Na década de 1970 é que seu perfil mudou com a assessoria de designers como Achille Castiglioni e Ettore Sottsass, começando a construir a imagem de uma empresa que tinha design de qualidade para itens de cozinha e peças metálicas. É, justamente, esse processo de atração de designers que estavam ligados às vanguardas italianas que analisaremos. Como vimos no capítulo III, as vanguardas italianas do design buscavam se contrapor ao estabelecido pela modernidade como a funcionalidade e o bom gosto. Nas décadas de 1960 e 1970, as vanguardas italianas do design criam uma narrativa no campo das artes aplicadas a partir de novos parâmetros: a busca por ridicularizar a racionalidade científica da modernidade, a ironia, a interação do usuário com o objeto e a inspiração na cultura de massas moldada pelo advento do rádio, da televisão, do cinema e da publicidade, o que aproxima, assim, o design do *Kitsch*. Um exemplo desse processo são as coleções do estúdio Alchimia, denominadas Bau.haus 1 e Bau.haus 2, que demonstram como as vanguardas italianas se levantaram contra o ideário erguido pela Bauhaus. Um dos trabalhos mais marcantes dessas coleções e que reforça a relação que estabelecemos entre Bauhaus, vanguardas italianas e o *Kitsch* é o sofá Kandissi, do arquiteto Alessandro Mendini. Esse trabalho é importante, pois busca demarcar uma nova visão sobre a Bauhaus e como, a partir desse momento, se trabalhará com a história. Mendini, como veremos no decorrer deste capítulo, foi também diretor de design e comunicação da Alessi, o que denota seu papel-chave na relação das vanguardas italianas do design com a indústria. A referência histórica, a

obra de Kandinsky¹⁸⁹, busca posicionar o trabalho do arquiteto de maneira contrária aos objetivos abstratos e espirituais do artista russo. Embaralhar os estilemas artísticos, com um objeto cotidiano presente em boa parte das residências, é o modo de satirizar a Bauhaus e erguer uma nova maneira de pensar o objeto como elemento de decoração, que tem no passado uma fonte de inspiração, mas sem sua busca por uma nova forma de viver em sociedade, é a decoração pela decoração.

Figura 56: "Sofá Kandissi", 1978.



Fonte: MENDINI, Alessandro. Disponível em:

<https://www.pamono.com/makers/alchimia>. Acesso em: 5 out.2018.

A “brincadeira” com o nome de Kandinsky é, também, porque Marcel Breuer, um dos pioneiros da Bauhaus, fez uma cadeira em homenagem ao colega de escola e nomeou de “Poltrona Wassily”, que se transformou em um clássico moderno, um exemplo de bom design.

Figura 57: "Poltrona Wassily", 1925.



Fonte: BREUER, Marcel. Disponível em: <https://www.bauhaus.de/en/>. Acesso em 10 out.2018.

¹⁸⁹ Wassily Kandinsky foi um artista plástico russo que inaugurou o abstracionismo com sua tela denominada de *Primeira Aquarela abstrata* de 1910. Na Bauhaus lecionou de 1921 até o seu fechamento pela Alemanha nazista em 1933.

A Alessi é a pioneira nessa percepção de que ocorreu uma mudança nas condições da criação e do fazer design e, com isso, a indústria pôde buscar alternativas para diferenciar seus produtos a partir dessa nova estética e, assim, aumentar sua produção em larga escala. O contraditório nessa história é que ela busca designers que estão alinhados com um discurso contra o bom gosto e o funcionalismo que estavam, segundo as vanguardas italianas do design, a serviço do consumismo. Um desses designers é Achille Castiglioni, que foi professor e trabalhou no estúdio do irmão, também designer. Tinha como principal característica a racionalidade no uso dos materiais e o humor irônico nas formas das estruturas do seu trabalho, buscando aproximar os objetos de esculturas. Essa busca por zombar do que foi estabelecido como bom gosto é uma das chaves para a leitura das condições criadas pelas vanguardas italianas do *antidesign* e do *radical design*. Essa narrativa agora se encontra no centro da indústria, tendo a Alessi como uma das suas principais vozes.

Figura 58: "Aparelho de rádio para a Brionvega", 1966.



Fonte: CASTIGLIONI, Achille & Pier. Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/>. Acesso em: 10 out. 2018

Outro expoente das vanguardas italianas foi Ettore Sottsass, que teve participação mais ativa nos movimentos *antidesign* e no *radical design*, entre o final da década de 1960 e o início da década de 1970, sendo um dos fundadores da Global Tools, uma "escola" de contra-arquitetura e design. Durante seu funcionamento, foi um polo da disseminação das ideias do "faça você mesmo" e buscava aproximar o design do homem comum, mas já ao final da década de 1970 Sottsass já era um dos expoentes do chamado Pós-modernismo no design e estava integrado às novas diretrizes da indústria. Trabalhou para fazer com que o

design fosse menos racional e mais excitante, sensual e divertido. Ideias que foram absorvidas pela indústria e acabaram por se tornar as novas diretrizes do design. Ettore Sottsass, também, foi consultor da Poltronova e desenhou uma série de móveis que até hoje fazem parte do catálogo da empresa.

Figura 59: "Mobili Grigi para a Poltronova", 1970.



Fonte: SOTTASS, Ettore. Disponível em: <http://trends.archiexpo.it/centro-studi-poltronova/>. Acesso em 15 out.2018.

Nesses dois trabalhos, podemos identificar como a quantidade de elementos visuais busca estimular os consumidores a enxergar nesses objetos aspectos que demarcam a diferença entre aquilo que é novo e o que é antigo. Isso ocorreu, pois, ao trazer para o mobiliário luzes, cores e elementos da cultura de massa. Esses objetos se comunicam com consumidores ávidos por novidade e que não cobram nenhum conhecimento prévio, diferentemente da Bauhaus, que buscava por meio dos objetos de uso transmitir ideias capazes de trazer consigo significados de racionalidade, funcionalidade e beleza, mas para isso era necessário ter acesso ao conjunto de ideias modernas com as quais seus autores estavam em contato. Segundo Baudrillard: "Se nossa época, apesar da revolução da Bauhaus, recupera com nostalgia todo o *Kitsch* do século XIX, é porque, na realidade, já lhe pertence"¹⁹⁰. Essa capacidade de satisfazer a nostalgia estética travestida de novo é o passo adiante da Alessi e sua ideia de design, mas ela consegue não apenas agradar as

¹⁹⁰ BAUDRILLARD, Jean. *Para uma crítica da economia política do signo*. Rio de Janeiro: Elfos, 1995, p. 206.

camadas mais populares com o *Kitsch*, a partir dos seus designers, como atinge também um impreciso ideal de beleza que uma classe média emergente do pós-Segunda Guerra percebe como fundamental para o consumo estético. Este é o papel dos designers na Alessi: criar objetos que sejam os significantes de sua época. É nesse contexto que Alessandro Mendini se torna o consultor, conselheiro e historiador da empresa em 1977. Ele afirma: “Quando eu comecei como consultor da firma, as formas do passado estavam sendo revistas para criar um vocabulário de base [...] antes dessa revisão histórica, o estilo Alessi era extremamente fragmentário e, em certos aspectos, inferior...”¹⁹¹

Como já vimos, Mendini participou intensamente das atividades do *antidesign*. Ele gostava de enunciar o fim das proibições impostas pelo Modernismo e do renascimento da linguagem simbólica do design. Para isso, a banalidade de seus objetos precisava ser enfatizada utilizando as cores vibrantes e ornamentos que remetiam ao Modernismo, utilizados de maneira sarcástica. Nesse contexto do design italiano, entre as décadas de 1960 e 1970, o ano de 1972 é importante na ascensão teórica e prática do movimento, já que é quando ocorre a exposição no Museu de Arte Moderna de Nova York, “Itália: A nova paisagem doméstica”. A partir dessa exposição, podemos demarcar essa passagem das vanguardas italianas do design como o novo estabelecido, e que vai guiar os procedimentos estéticos do design nas próximas décadas. É a ruptura no campo das artes aplicadas com o conjunto de ideias levantas na modernidade, segundo Lipovetsky: “todo um design reata com as formas sinuosas, as cores quentes, a fantasia em oposição ao funcionalismo frio, tão caro à Bauhaus”¹⁹². Esses grupos se levantaram contra o Estilo Internacional, que se convencionou para o design na exposição “Bauhaus -1919-1928”, no mesmo museu no ano de 1938. Nessa mostra, o público americano teve acesso a uma parte das ideais da escola, principalmente

¹⁹¹ MENDINI, Alessandro. In: COLINS, Michael. *Alessi*. São Paulo: Cosac Naify, 2000, p. 13.

¹⁹² LIPOVETSKY, Gilles. *A estetização do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p. 251.

do período em que foi dirigida por Gropius. Foi nessa exposição que se constituiu um ideário "Bauhaus" nos Estados Unidos, como sendo uma comunidade artística de docentes em harmonia com uma nova didática para projetar objetos de uso, em que havia a combinação de função com tecnologia e um vocabulário geométrico, elaborando, assim, uma estética moderna capaz de romper as fronteiras nacionais e que tivesse um caráter universal. Trinta e quatro anos depois, seus detratores estavam no mesmo local, sendo apresentados como os novos forjadores da paisagem doméstica, e passam a definir os próximos passos do design.

Figura 60: Máquina de Escrever e Sofá Joe na exposição no MoMa, 1972



Fonte: SOTTASS, E.; LOMAZZI P.; D'URBINO D.; DE PAZ J., Disponível em: https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_1783. Acesso em: 19 out.2018.

A máquina de escrever "Valentine", desenhada por Sottsass em 1969 para a fábrica Olivetti, é um dos exemplos do novo modo de pensar o design, e não mais a busca por objetos silenciosos que cumprissem sua função. Ele dizia: "não estar minimamente interessado em objetos graciosos e elegantes e menos ainda em desenhar coisas silenciosas que deixassem o espectador seguro e tranquilo em seu status quo psíquico e cultural"¹⁹³. O sofá Joe, projetado por Paolo Lomazzi, Donato D'Urbino e Jonathan De Pas, em 1970, para a Poltronova, procura utilizar de um material tradicional o couro, mas com uma forma irônica que faz referência àquilo que boa parte dos consumidores reconhece do beisebol, esporte muito praticado nos Estados Unidos. Esses dois trabalhos nos

¹⁹³ SOTTASS, Ettore. Disponível em: <https://emails.estadao.com.br/noticias/casa-e-decoracao,design-que-desafia-o-design>. Acesso em: 19 out.2018.

permitem perceber um dos pontos principais dessa ruptura, o modo como se revisita livremente a história e sua produção estética. Não se busca mais o afastamento do passado, mesmo da decoração e de um subjetivismo elaborado a partir da recuperação de elementos não mais utilizados. O que se faz é embaralhá-los, o que resulta em uma profusão de códigos. Coabitam o mesmo espaço quaisquer elementos estéticos que tenham vínculo com o passado, que formam um novo conjunto diversificado capaz de relacionar o *Kitsch* com o passado vanguardista usando a ironia para constituir essa nova etapa no campo das artes aplicadas. É importante demarcar a diferença entre a crítica à Bauhaus elaborada por Duchamp, por exemplo, e a crítica das vanguardas italianas — a principal, para nossa dissertação, é a questão de como se entendia o papel da história nesse processo. Para constituir sua crítica aos objetos de uso, Duchamp, os inutilizavam. Estes tinham que ser insignificantes para, justamente, buscar uma ruptura com a história da arte. Já para os designers italianos, e sua nova vanguarda, essa relação com o passado não é de ruptura, muito pelo contrário, o que vemos é uma volta ao passado para buscar estilemas e ter acesso àquilo que já se conhece. A crítica se constrói a partir de um passado esvaziado de seu significado, o que se procura é a repetição, a novidade que já se conhece. É, desse modo, que as ideias das vanguardas italianas do design ganham centralidade no campo das artes aplicadas. O que se busca no pós-Segunda Guerra, intensificada nas décadas de 1960 e 1970 com a crise dos grandes relatos, é uma finalidade de vida alinhada à individualidade, segundo Lyotard: “A finalidade de vida é deixada à diligência de cada cidadão. Cada qual é entregue a si mesmo”¹⁹⁴. Desse modo, o design ocupa a função de entregar uma narrativa ao seu consumidor, que conta uma história usando o passado e acaba entregando ao seu portador uma narrativa capaz de atribuir, mesmo que de maneira fugaz, uma finalidade de vida, pois é a maneira de constituir um vínculo social que se estabelece

¹⁹⁴ LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. São Paulo: José Olympio, 2009, p. 28.

a partir da experiência com o objeto de consumo, segundo Lipovetsky: “Com isso, se oferece a experiência fugidia do Paraíso, de um universo sem conflito, sem sofrimento, sem ódio nem trágico”¹⁹⁵. Se entendermos que o vínculo social se estabelece por meio da linguagem e que cada sujeito, a partir dessa nova condição pós-moderna, precisa construir sua própria narrativa, não será mais necessária nenhuma forma de elaboração coletiva de ideias capazes de buscar consensos universais. É nesse ponto que o design, utilizando o vocabulário das vanguardas italianas, entra alinhado com a indústria. Ele constrói essa linguagem, diretamente, para o usuário que compra o produto. Assim, ornamenta-se o sujeito com objetos que possuem uma capacidade única de produzir narrativas e, desse modo, é capaz de traduzir suas aspirações individualistas e sua busca por bem-estar. Segundo o design francês Christophe Pillet: “Conto histórias, não com imagens ou palavras, mas com móveis e objetos”¹⁹⁶. É desse modo que as vanguardas italianas do design ganham espaço no debate das artes aplicadas. Ela é capaz de pulverizar narrativas e, ao se aproximar do *Kitsch*, dá um passo adiante, já que o ideal vanguardista cobrava do sujeito uma série de conhecimentos prévios para a análise do objeto. Com o esfacelamento das hierarquias culturais, todas as estéticas ganham espaço e o direito de circularem, os objetos não têm mais nenhuma pretensão, não é necessário “pensar” sobre seu uso e sua estética, seu objetivo é satisfazer prazeres hedonistas de posse e contar histórias sem sentir vergonha cultural. O design está alinhado com “um *Kitsch* pós-conformista, descolado, expressivo da singularidade de si”¹⁹⁷. O que se apresenta é que os objetos que parecem desprovidos de valor acabam sendo os portadores da singularidade de quem os utiliza. Ele é capaz de demonstrar a liberdade, o afastamento das normas sociais e constituir a narrativa que faltava para o sujeito. Acaba por entregar a

¹⁹⁵ LIPOVETSKY, Gilles. *A estetização do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p. 307.

¹⁹⁶ PILLET, Christophe. In: LIPOVETSKY, Gilles. *A estetização do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p. 250.

¹⁹⁷ LIPOVETSKY, Gilles. *A estetização do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p. 310.

finalidade de vida por meio da estética de si. A história é contada por intermédio dos objetos que se utilizam e, quanto mais embaralhados forem esses códigos, mais informações são transmitidas e menor é a sensação de confinamento em si mesmo. Cabe a cada um se reinventar permanentemente, o que traz a incerteza do futuro; para isso, o *Kitsch* procura trazer o prazer da descontração, daquilo que não se submete ao gosto e às normas sociais. Já que não temos mais controle devido à complexidade do mundo, podemos, pelo menos, nos divertir no presente que nos escapa a cada momento, diante de um passado que se apresenta como incapaz de nos fornecer qualquer tipo de base reguladora e um futuro cada vez mais inatingível.

4.4 O fim da história da arte

Com a sobrecarga do Modernismo e o avanço do que Habermas definiu como: “a outra tradição”¹⁹⁸, para se referir ao que muitos chamaram de pós-modernidade, o que percebemos é que há uma narrativa que estabelece uma outra relação com o passado ou, se preferirmos, com a história. Não são as mesmas relações que o Modernismo — nas suas mais variadas formas de expressão e no qual as vanguardas artísticas representam a manifestação mais dedicada — buscou e que tinham como objetivo aproximar arte e vida para, assim, romper com o passado e constituir uma nova história. A partir das décadas de 1960 e 1970, o que percebemos foi um retorno ao passado para estabelecer uma relação de familiaridade entre arte e objetos com a vida cotidiana. Como vimos no pós-Segunda Guerra, houve avanços econômicos que possibilitaram que uma maior parte da população tivesse acesso a bens e serviços que até então eram restritos a camadas sociais com maior poder aquisitivo. Com isso, a indústria se empenhou em buscar novos mercados. No campo das artes plásticas e aplicadas, esse processo foi absorvido pela *pop art*, nas vanguardas italianas do design e que

¹⁹⁸ HABERMAS, Jürgen. *Arquitetura moderna e pós-moderna*. Novos Estudos CEBRAP nº 18, 1987, p. 124.

deram origem a variadas formas de interpretação. O que identificamos nesse processo é que a perspectiva de como nos relacionamos com o nosso passado sofreu uma mudança; a história passa a ser instrumento de aproximação entre os objetos que possuem valor artístico ou de uso e os respectivos consumidores, uma vez que se busca para os objetos o valor de novidade, mas que possua algum tipo de reconhecimento prévio por quem os consoma. Assim, o passado é resgatado a todo momento para que se estabeleça uma relação de proximidade com o consumidor; ele precisa reconhecer algum código do seu cotidiano e contar para si uma novidade no modo de interpretar a vida — a repetição de elementos do passado de modo embaralhado e capaz de contar histórias. É dessa maneira que, na indústria e na arte, os objetos se colocam como pastiche que se utilizam da ironia, do humor e do retorno ao passado para se colocar como novidade, mas novidade não é neste momento a qualidade daquilo que é novo, não é a busca por inventar novos mundos, pelo desconhecido; a novidade é “a aceleração da repetição”¹⁹⁹, segundo Octavio Paz. A busca dos artistas para reinventar a arte não se faz mais necessária, já que, com o avanço da cultura de massa, a arte fixa sua posição diante da vida, ela passa a contar várias histórias. Nesse ponto, é importante conceituar a história da arte, segundo Belting: “O ideal contido no conceito de história da arte era a narrativa válida do sentido e do decurso de uma história universal da arte”.²⁰⁰ O que percebemos ao longo do capítulo IV foi que a relação que a modernidade artística estabelecia com o passado e sua capacidade de narrar uma história linear se perdem. Os objetos artísticos ou de uso passam a contar pequenos relatos cotidianos que buscam entregar interpretações que não cobram nenhum conhecimento prévio para seu entendimento; para tanto, a repetição é peça-chave e traz consigo o potencial da descontinuidade, o que dá para os objetos em geral, artísticos ou não, a capacidade de se vender como

¹⁹⁹ PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1996, p. 135.

²⁰⁰ BELTING, Hans. *O fim da história da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 35.

únicos e dificultar qualquer tentativa de discurso histórico universal. O que veremos são vários estereótipos do próprio cotidiano, uma sucessão de imagens que trazem o homem para si mesmo. É como se as possibilidades de interpretação do mundo fossem limitadas pelas circunstâncias da vida banal. A repetição constante e o uso demasiado das estratégias Dadá levaram ao esgotamento da narrativa dos *ready-made*; a *pop art* foi seu último suspiro. Nas décadas de 1960 e 1970, o que vimos foi uma infinidade de repetições de elementos do cotidiano transformados em *pop* e a ascensão do *Kitsch*. Para Belting, uma das melhores definições de *Kitsch* é a de que “imitava a arte sem ser arte”²⁰¹. A questão que se coloca a partir dessa ascensão é que há consequências para a arte nesse processo. A principal delas é a dificuldade de se narrar uma história da arte, como o próprio Belting afirma:

“Hoje, porém, parece predominar o contrário: a arte (aparentemente) imita o *Kitsch* para convencer a si mesma (e aos outros) de que, não obstante e por isso mesmo, é arte e permanece arte, ou seja, uma manobra arriscada que exige muita perspicácia do cronista que a acompanha”²⁰².

Com o avanço da cultura de massa, e o *Kitsch* é um exemplo privilegiado, o que percebemos foi a dificuldade em criar uma narrativa crítica para o que a arte produz. Contar uma história que seja capaz de marcar a posição artística e, ao mesmo tempo, articule o passado com o presente e o futuro. Essa articulação passa a ser mais difícil, já que exige do cronista uma capacidade que não pertence mais ao seu tempo; em vez de ser crítico, o que vemos é a produção de notícias que acabam por tornar a arte um evento midiático. Para Octavio Paz: “O que distingue a arte da modernidade da arte de outras épocas é a crítica. Sua negação se neutraliza ao ingressar no circuito de produção e consumo da sociedade industrial, seja como objeto, seja como notícia”²⁰³. Essa passagem da

²⁰¹ Ibidem, p. 140.

²⁰² Idem.

²⁰³ PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1996, p. 136.

crítica para a notícia é o passo adiante para constituir histórias no plural, já que haverá uma enxurrada de notícias travestidas de informação. A crítica perde espaço para o embaralhamento de informações. A arte no contexto da cultura de massa é incapaz de diferenciar o que é autêntico do que é apenas estereótipo. Esse enquadramento da arte pela cultura de massa se deve ao fato de que é a arte que possui a capacidade de levar o espectador para outras possibilidades de vida e a pensar novas formas de estar no mundo. Desse modo, ao captar a arte para dentro dos mesmos questionamentos cotidianos da cultura de massa, a arte deixa de ampliar sua crítica para novas possibilidades e acaba por repetir a lógica da novidade.

Conclusão

Do novo ao de novo

Buscamos ao longo da dissertação responder à questão de como a arte e os objetos permeiam e moldam nosso cotidiano, perceber como ao longo do século XX esse debate foi importante para as vanguardas artísticas e, a partir desses questionamentos, compreender as mudanças que ocorreram no nosso modo de vida no pós-Segunda Guerra até o início da década de 1970. Nossa estratégia para enfrentar esse desafio foi perceber aproximações, distanciamentos e contradições no debate estético entre o campo das artes plásticas e o das artes aplicadas. Para isso, recorreremos à história como elemento-chave, que nos possibilitou fazer nosso recorte entre a primeira exposição universal da arte e da indústria em 1851 até a implosão do *Pruitt-Igoe* em 1972. Dentro desse contexto histórico, procuramos estabelecer dicotomias possíveis entre arte e indústria, Bauhaus e *ready-made*, e por último entre vanguarda e *Kitsch*.

Nosso primeiro passo foi compreender como a primeira exposição universal que ocorreu em Londres (1851) marca a aproximação entre arte e indústria, pois é a primeira vez que objetos industriais e artísticos são apresentados juntos. Essa exposição é um marco para a nossa dissertação, porque possibilita a percepção de elementos novos no modo de compreender a arte e os objetos industriais. Visto que com a revolução industrial há novas possibilidades para que o homem possa aumentar sua capacidade produtiva, o resultado é uma reorganização nos modos de trabalho e o aumento na quantidade de produtos disponíveis, que a partir desse momento começam a chegar às camadas sociais que, anteriormente, não tinham acesso a esses bens. Esse novo patamar que os objetos ganham na vida cotidiana exige novas formas de pensar o modo como os vemos e os utilizamos. A exposição de Londres em 1851 abre os caminhos para a aproximação da arte da indústria ao dar a visibilidade e a embalagem para esse novo modo de ver os objetos de uso. Para entendermos essa mudança nas formas de ver e pensar os

objetos, utilizamos os conceitos de série e modelo de Jean Baudrillard, que identificam na era industrial a possibilidade de serialização do objeto. Porém, para que esse objeto possa ser serializado, é necessário que se tenha uma nova visão sobre ele; é nesse ponto que o objeto modelo entra em cena, já que é preciso que os objetos comuniquem o tempo inteiro as formas de vida de quem os possui. O objeto modelo fica com uma parte privilegiada da sociedade e faz com que a outra parcela, mais numerosa, se contente com os objetos serializados, já que estes permitem que se tenha a sensação de fazer parte desse novo modo de se relacionar com os objetos. A fábrica de louças *Wedgwood* é o exemplo privilegiado para nossa dissertação desse processo. Ao contratar artistas, Flaxman foi o mais bem-sucedido. Para fazer o projeto das suas louças, foi pioneiro na aproximação entre arte e indústria e, com isso, criava objetos modelos que marcavam as diferenças sociais de quem os detinha e ao mesmo tempo fazia com que mais pessoas desejassem participar desse processo, para as quais havia os objetos serializados. A embalagem que acondiciona esse ambiente novo e foi capaz de captar o espírito da época foi o Palácio de Cristal, em 1851. Ele é um marco do progresso, da mudança e representa as novas capacidades do homem. Como escreveu uma revista francesa da época, o mundo tinha febre e se metamorfoseava. A grandiosidade do palácio traz a ideia do sublime, essa forte emoção que o espírito é capaz de aguentar. Os objetos não se limitam apenas a seu uso prático, mas, também, começam a se aproximar das paixões humanas. O elemento vidro nos ajuda a entender esse novo patamar dos objetos, e como eles acondicionam o ambiente da vida. Esse novo ambiente ocupado por objetos que fazem parte do nosso dia a dia e que comunicam e fazem a mediação entre os homens é denominado, por Baudrillard, de ambiência, ou seja, o meio ambiente moderno, em que os objetos mediam relações, pois comunicam o tempo todo alguma coisa, que é interpretada pelos homens. Esse espaço em que os objetos estão naturalizados na sua relação com os homens e o novo meio ambiente moderno construído pela força do progresso. O vidro é o exemplo principal

desse processo mediador, já que ele aproxima e afasta ao mesmo tempo, deixa ver e impede o toque. É a comunicação abstrata e universal, nas palavras de Baudrillard.

E nesse novo ambiente moderno é necessário que se leiam os significados dos objetos, há um novo modo de ver as coisas ao nosso redor. Há uma curiosidade pelas coisas que nos rodeiam, o que, nas palavras de Baudelaire, seria: “olhar animalmente estático da criança diante do novo”²⁰⁴. Desse modo, passamos a ver e perceber aquilo que não é humano e nos satisfazer em estabelecer um tipo de relação com um fim em si mesmo, com os objetos estéticos. O cotidiano, assim, se transforma no espaço em que se constitui a forma de vida moderna, já que é nele que experimentamos nossa curiosidade para o novo que se abre com o progresso da indústria. Esse processo é constante e se esgota no tempo presente. Há uma vontade pelo novo; essa seria uma das características fundamentais das vanguardas. Segundo Rosenberg, elas criam uma *tradição do novo*.

Analisamos o nascimento desses movimentos de vanguarda com os movimentos *Arts and crafts* e *Art Nouveau*, que são críticos a esse processo de serialização dos objetos. Com esses movimentos, procuramos demonstrar como as artes aplicadas elaboram as críticas à aproximação da arte com a indústria e começam a gerar novas formas de pensar a organização do trabalho e o modo como nos relacionamos com os objetos. Vimos que Ruskin e Morris são os pioneiros dessa crítica ao modo de produção e dos seus resultados sociais, mas que não tiveram êxito nessas mudanças. O legado de ambos acabou sendo absorvido pela indústria, mas teve efeito nas gerações seguintes, principalmente com a Bauhaus. No campo das artes plásticas, o Realismo e o Impressionismo são os trabalhos que, para nós, captam a mudança no fazer artístico. O Realismo muda o modo como e o que os artistas pintavam; há uma preocupação com questões sociais e se busca na realidade o que se deve representar.

²⁰⁴ BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade*. São Paulo: Paz e Terra, 1996, p. 18.

O maior expoente é Courbet, com suas preocupações de intervir na sociedade, de buscar como artista a unidade entre seus pares e de participar ativamente das movimentações sociais que ocorreram no final do Século XIX. Daumier começa a pintar o novo cotidiano que surge nas estações de trens nos grandes centros urbanos. O Realismo deixa como legado esse ímpeto por mudanças sociais e pela busca, no novo cotidiano, por elementos para a representação. O que fica pelo caminho é a busca por unidade entre os artistas. O que vimos foi uma pulverização de modos de entender e participar como artista da sociedade, que deram origem aos movimentos de vanguarda.

Com a criação da máquina fotográfica, muitos artistas tiveram que representar a realidade abandonando os códigos convencionais da pintura. Para nossa dissertação, esse processo é importante, pois é dele que surgem novas formas de pensar o fazer artístico. Os impressionistas marcam essa passagem do século XIX para o século XX. Nascem as vanguardas. Enquanto Ruskin e Morris, nas artes aplicadas, buscavam nos processos artísticos elementos que levassem a arte para o cotidiano das pessoas e acreditavam que desse modo mudariam o contexto social, os impressionistas consideravam necessário alterar a forma como se representa a realidade para mudá-la. Esses dois caminhos se desenvolveram ao longo do século XX e demonstraram como o debate estético seguiu por diversos caminhos, mas com o mesmo objetivo de aproximar arte e vida.

Os cubistas buscaram criar o quadro-objeto que fosse capaz de comunicar sua estrutura e sua forma sem buscar sua legitimidade a partir da analogia com outro objeto. Percebemos, ao longo da dissertação, que os objetos industrializados permearam o fazer artístico. Mesmo no campo das artes plásticas, tinha-se a percepção de como eles faziam parte da vida cotidiana e eram uma nova possibilidade de fazer arte e, consequentemente, do modo de pensar a vida. Essa relação entre arte e indústria ou, se preferirmos, entre objetos artísticos e objetos industrializados permeou as vanguardas. Nos futuristas, o que

percebemos é a apologia direta à indústria. Há uma crença nas máquinas e um engajamento radical nas possibilidades da indústria. Os futuristas depositavam no dinamismo das máquinas a crença de que esse seria o novo modo de se relacionar com os objetos e o ambiente da vida. É desse modo que se cria a produção material que nos cerca e, assim, podíamos estabelecer a relação deles com o ambiente, no qual estamos inseridos. Os futuristas foram o grito de radicalidade dessa relação arte e indústria e reverberaram por todo o continente europeu.

Vimos como o Construtivismo buscou levar a arte para as massas e é fruto, também, da Revolução Russa. Para levar a arte para as massas, seria necessário estar próximo de quem tinha a capacidade de produzir em grande escala, neste caso a indústria e o Estado. O passo adiante do Construtivismo foi sua relação com o governo que se estabeleceu no poder após a revolução. Para interferir artisticamente na vida das pessoas, era necessário que essas ações fossem governamentais para que todos tivessem acesso. Malevitch foi o mais crítico desse processo, no seu período *suprematista*, em que pensava o quadro não como o objeto, e sim como uma estrutura mental capaz de resolver a equação “mundo interior e mundo exterior”. Essa crítica ao objeto foi importante para os dadaístas e também para a Bauhaus. A ponte entre Malevitch e a Bauhaus, como vimos, foi o *De Stijl*. Mondrian foi a pessoa responsável por essa aproximação de crítica do objeto e por, assim, pensar novas formas para o próprio objeto, pois ele procura tirar daquilo que pinta toda característica ou particularidade até reduzir o objeto ao seu esqueleto e, assim, desaparecer com ele. Essa contradição de utilizar o objeto e procurar fazê-lo desaparecer foi importante para a constituição da Escola da Bauhaus. Percebemos nessas vanguardas do início do século XX uma aproximação da arte das ideias da indústria; cada uma a seu modo buscou alguma referência nos objetos para criar novas formas de pensar a arte e consequentemente a vida. Vimos essa relação entre objetos artísticos e objetos industriais construir um novo modo de a arte estar presente na vida das pessoas. A crença nos objetos como mecanismo de

levar arte para mais pessoas. O resultado dessa dicotomia arte e indústria muitas vezes tem aproximações e gera também contradições. As consequências desse debate entre esses dois polos para nossa dissertação são os *ready-made* e os objetos da Bauhaus. Eles atribuíram para os objetos que estão contidos no nosso cotidiano, novos significados de uso.

Nosso empenho foi o de mostrar como Walter Gropius e Marcel Duchamp fizeram da arte o mecanismo para mudar nossa relação com os objetos e, principalmente, constituir um novo modo de vida, um estado de atenção reflexiva diante da vida que passasse por essa repetição cotidiana e em que os objetos procurassem se apresentar de modo novo e tirassem o homem dessa relação naturalizada como se os objetos fossem dados. Todo esse esforço era feito para que os objetos cobrassem do espectador e que ele percebesse as coisas ao seu redor de uma outra maneira. Essa é uma das aproximações entre a Bauhaus e os *ready-made*. Para os dois há, também, a centralidade do cotidiano, o que para nossa dissertação é fundamental, já que nossa tarefa é demonstrar como os objetos participam e forjam nossos modos de vida. Reconduzir a arte para a vida cotidiana é uma das interpretações para os objetivos das vanguardas. Nossa insistência nessa relação e divisão paradoxal entre *ready-made* e Bauhaus se deve justamente a essa relação direta com o cotidiano e a esse modo diferente que cada um teve ao buscar essa aproximação. Se um inutiliza o objeto, o outro dá utilidade; é nesse ponto que marcamos a dicotomia. O contexto histórico marcou essa dualidade em torno do objeto do entre guerras até o pós-Segunda Guerra. A Bauhaus, por meio da sua pedagogia, pensava o objeto para que ele fosse portador de um novo modo de vida em que o homem fosse instigado a construir, percebesse o trabalho por trás do objeto e que esse não estivesse marcado por um estilo, assim como Mondrian desejava. A utilidade do objeto era a marca da racionalidade da escola e orientava o fazer artístico; o projeto definia essa estrutura. Se a racionalidade é uma das marcas do objeto útil no objeto inútil, o que temos é a ironia, o gesto poético. O que marca a diferença entre Duchamp e Gropius é justamente esse sinal trocado: um

deles busca que o espectador diante do objeto cotidiano perceba o trabalho, o projeto e a partir da utilidade percebesse a beleza e atribua um novo significado para a vida, que é esse modo de ler os objetos, capaz de fazer com que o homem leia o mundo que o cerca e, com isso, é impulsionado a construir. Já o outro busca, no objeto deslocado do seu significado, romper com a utilidade, ou seja, com a racionalidade por trás dos objetos. Ao inutilizar o objeto e colocá-lo em um museu, o artista faz um gesto para o espectador ao dar a ele a possibilidade de significar o mundo e assim devolver sua liberdade. Dar ao espectador a possibilidade de atribuir o significado das coisas ao seu redor. Para Duchamp, os *ready-made* eram máquinas de significar, assim o homem poderia alcançar novas formas de vida, em que o significado fosse dado exclusivamente por ele.

Com a Segunda Guerra Mundial, ocorreu uma mudança no campo das artes que interferiu na vida e na obra dos artistas. Como vimos, o polo das artes mudou de Paris para Nova York, o que marca também a passagem das vanguardas heroicas para as vanguardas tardias, já que não se têm mais ímpetos utópicos mobilizadores. O expressionismo abstrato ganha força nos Estados Unidos e passa a ser o cartão-postal do país, que vendia a ideia de liberdade com o gesto livre dos artistas. Há aqui, ainda, uma busca pelo novo, mas no modo do fazer artístico; o que se procura são outras formas de expressão artística, não novas formas de vida.

A *pop art* vem em seguida e reforça nossa questão em torno do objeto de uso. Marca a continuidade das dicotomias arte e indústria, *ready-made* e Bauhaus, e acrescenta outra possibilidade de marcação entre vanguarda e *Kitsch*. Se percebíamos uma aproximação entre arte e vida cotidiana por meio dos objetos, o que vimos com a *pop art* foi o embaralhamento. Essa dicotomia entre arte e indústria é embaralhada de tal forma que fica difícil distinguir arte de simples objetos de consumo. Nas décadas de 1950 e 1960, há uma pulverização de objetos artísticos e objetos industriais. No campo das artes plásticas, marcamos a *pop art*

como herdeira dos *ready-made* e as vanguardas italianas nas artes aplicadas construindo sua narrativa a partir da crítica à Bauhaus, mas é importante salientar que nas duas ocorre o embaralhamento entre arte e indústria. A *pop art* nos fornece a possibilidade de ver como todas essas aproximações e contradições são possíveis a partir das dicotomias estabelecidas pela dissertação, já que se transformaram em arte nas décadas de 1950 e 1960. Andy Warhol é peça-chave para entendermos as mudanças ocorridas no pós-Segunda Guerra, já que em muitas de suas obras e em suas entrevistas, ele faz referência a máquinas, prateleiras de supermercado, serialização e a valorização do banal. A inversão que analisamos foi que a partir da *pop art* não é mais arte que busca mecanismo para se aproximar da vida cotidiana, mas o contrário: é a vida, naquilo que tem de mais ordinário, que se embaralha com a arte. A arte não procura mais romper com o passado; o que é familiar, o que já é de conhecimento de todos, ganha centralidade. A repetição é um dos fundamentos dessa mudança de direção nas artes plásticas com a *pop art*. É certo que podemos falar que a ideia de novo ainda está presente, mas de outro modo. O que se trabalha é a procura incessante pelo valor de novidade; repetem-se fórmulas para que se busque o acontecimento. É no espaço do cotidiano que é possível perceber valor nos acontecimentos, já que se dá valor para aquilo que todos vemos. Cria-se a oportunidade de perceber valor no que temos de mais banal a nossa volta, há nesse ponto a mudança do objeto série-modelo para o objeto de consumo. Assim, passivo, podemos aceitar e nos conformar com o mundo a nossa volta. Se os *ready-made* eram feitos contra o público, pois o espectador era cobrado a significar e criar a partir da sua liberdade dentro de um contexto histórico, na *pop art* seus objetos eram feitos para o público, pois nada é cobrado, nem mesmo seu contexto histórico; o que se procura são imagens que pertencem ao cotidiano das pessoas, a história é usada para dar ao espectador a sensação daquilo que já se conhece para, assim, conviver com objetos sem reflexão, já que os seus significados estão dados.

No pós-Segunda Guerra, entre as décadas de 1950 e 1960, Lyotard analisa o esgotamento das grandes metanarrativas que eram capazes de aglutinar e construir consensos. O autor percebe a constituição das condições pós-modernas. Nesse contexto de esgotamento de uma narrativa, percebemos como o design passa também por uma mudança. Se nas artes plásticas a *pop art* acaba sendo o portador desse novo modo de se relacionar com os objetos estéticos, nas artes aplicadas o design foi um dos elementos-chave para entendermos o moderno, já que a ideia de projeto está fortemente ligada a ele. A crise da modernidade é também a crise do design, pois se para o objeto industrial as ideias de série e modelo eram o fundamento para entender o projeto, essa narrativa se esgota. O que entra em cena é a estética do acontecimento, muito mais rápido e fugaz, ou seja, o objeto de consumo. Não há grandes expectativas em torno do objeto; ele é programado para ser um acontecimento, não tem nenhum vínculo com a história, muito pelo contrário, ele precisa apenas ser esteticamente chamativo e se esgotar rapidamente. Não há espaço para mensagens que não sejam fáceis de decodificar. É necessário que seu significado seja dado e, ao mesmo tempo, efêmero. O que analisamos é que essa programação está contida em um circuito de informação. Para que as pessoas percebam valor estético nesse acontecimento, é importante que elas pertençam a esse circuito preestabelecido. É desse contexto de crise que nascem as vanguardas italianas do design. Elas são o ponto de crítica e de mudança nos consensos construídos no design principalmente naquilo que se acredita ser um bom design. Para nós, as vanguardas italianas cumprem a função de mostrar no polo das artes aplicadas o contexto das condições pós-modernas, já que elas se colocam contra as narrativas consensuais do design e adotam os prefixos antidesign, radical design, para marcar suas posições. Para essas novas vanguardas o design tinha se afastado das pessoas, tinha se tornado o estabelecido e precisava ser combatido, pois estava a serviço do funcionalismo e do bom gosto que atendiam as necessidades do consumo. Para isso, era necessário usar do deboche, da

ironia e de materiais mais simples e baratos que embaralham códigos para se aproximar novamente do público, assim como a *pop art* buscava o valor da novidade efêmera, o mais passageiro e divertido possível. As condições pós-modernas estavam dadas; com a *pop art* os *ready-made* mudam suas características poéticas de gesto para a liberdade de significar a vida e a partir desse momento está associado com objetos familiarizados com o cotidiano que estavam alinhados à conformidade da vida. Com as vanguardas italianas, a Bauhaus perde espaço e o design perde sua tarefa de projetar a vida dentro de um contexto histórico que fosse capaz de demonstrar o trabalho por trás dos objetos que fizessem com que o homem se relacionasse com a vida a partir dessa leitura de seu significado. O que vemos são objetos que gratificam, fascinam e agregam, tudo isso, sem cobrar do receptor nenhum conhecimento prévio; ele é puro acontecimento programado. Sem fazer nenhuma referência história do seu projeto, perde seu valor de uso e passa a contribuir com a aceitação da vida cotidiana, já que temos que aceitar que essa é a forma de vida que nos dá pelo menos segurança do seu significado e diversão com sua capacidade de zombar de um passado que cobrava participação.

Dentro desse cenário é que colocamos nossa última marcação: vanguarda e *Kitsch*. Com a pulverização de objetos estéticos, sejam artísticos ou industrializados, ficou cada vez mais difícil fazer marcações claras do que seriam arte e indústria, *ready-made* e Bauhaus. Esse é o campo fértil para o *Kitsch*, que se coloca na direção contrária a uma vanguarda que se estabeleceu como cultura, já que buscou na ordem social estabelecida elementos para questionar a vida. Vimos como as vanguardas heroicas procuraram processos de criação que não se limitassem apenas a questões que até então estavam relacionadas com a arte, como o belo, o gosto e o sublime, mas que buscassem relacionar a arte com a vida, por meio da aproximação com questões históricas e cotidianas, como a industrialização, o modo de trabalho, nossa relação com os objetos para entender nossa ordem social e questioná-la. Esse processo cultural se esgota. Com a urbanização das cidades, mais pessoas

têm acesso a bens materiais e estão alfabetizadas nos códigos culturais, mas não familiarizadas com a história da arte, com museus, galerias de arte e espetáculos. A consequência desse processo é o desejo de possuir esses bens culturais e o modo mais rápido é por meio do consumo. É nesse ambiente de consumo que o *Kitsch* ganha espaço de destaque. A participação no conjunto social se dá por meio de signos estéticos embaralhados que se repetem a todo momento, mas que possuem a capacidade de se adaptar a novas situações e ter um estilo capaz de atribuir valor de novidade. A ascensão do *Kitsch* é que marca o ocaso das vanguardas, já que rompe com as definições de arte e sua tarefa de se aproximar da vida, pois a partir desse embaralhamento promovido pela *pop art*, pelas vanguardas italianas do design, o *Kitsch* também adentra os museus e espaços destinados às artes plásticas e aplicadas. Marcar o que é arte ou não é cada vez mais difícil, é como se o desejo das vanguardas se concretizasse, mas com seu sinal trocado, não a arte modificando a vida; o que vemos é a vida naquilo que possui de mais banal alterando a arte. Nesse contexto, a repetição é o mecanismo central; não mais o novo como tradição, mas o “de novo”, o “novamente”, a busca por uma percepção social de valor. O passado reaparece como familiar, atribui valor *de novo*, está presente para ser lido como novidade por aqueles que não participaram desse universo cultural, mas agora têm a chance de imitar por meio do embaralhamento das distinções estéticas e, assim, criar falsas sensações de pertencimento.

O que percebemos foi uma sobrecarga da narrativa moderna que tem um marco histórico importante, a implosão do *Pruitt-Igoe* em 1972. Durante esse recorte que estamos utilizando, do Palácio de Cristal ao *Pruitt-Igoe*, há momentos que demonstram como a arquitetura contribuiu para criar o ambiente moderno e sua busca pelo novo. As lojas de departamento são o primeiro sinal da elaboração do ambiente para receber um grande volume de pessoas e acondicionar os produtos da indústria seguindo a lógica das grandes exposições. O *Le Bon Marché* foi o exemplo utilizado para mostrar como a iniciativa privada começa a

perceber nas grandes exposições uma oportunidade para seus negócios. O crescimento econômico chegou a mais camadas da sociedade, o que possibilitou a aquisição de objetos de consumo, que até então eram privilégios de classe. Nosso esforço é demonstrar que é nesse espaço novo que ocorrem os gestos diários da vida, naquilo que ela tem de mais banal, mas que por meio da repetição acaba por constituir um novo modo de interpretação. As lojas de departamento constituem o espaço privado e fechado em si, a arquitetura funciona para distanciar o sujeito do todo, da cidade, de qualquer ideia que o vincule à percepção de participação e construção social por parte do indivíduo. A relação é com os objetos estéticos. Uma das respostas para esse processo veio das vanguardas, principalmente, da Bauhaus e dos *ready-made*. Os dois, ao procurarem silenciar os objetos, estavam de acordo de que, para devolver ao homem a possibilidade de interpretar o mundo a nossa volta, precisávamos estabelecer uma outra relação com os objetos. A Bauhaus, ao procurar constituir nas artes aplicadas um projeto racional capaz de silenciar qualquer tipo de estilo do artista ou inspiração, buscava estabelecer uma nova relação com os objetos. A finalidade era que, dessa relação, o que ficasse com o sujeito fossem a funcionalidade e a percepção da racionalidade do trabalho do artista-artesão, para que, com isso, ele fosse impelido a construir; essa era a beleza do objeto. Já para Duchamp e seus *ready-made*, o silêncio dos objetos se dava por meio do gesto de seu deslocamento para espaços institucionalizados de arte. Uma das finalidades era devolver ao sujeito a capacidade de interpretar a vida, por meio de uma nova interpretação dos objetos. A ideia era romper com os significados dados previamente pela indústria e do seu uso prático. Essa é uma das contradições da modernidade, já que há um avanço da indústria e por consequência uma maior circulação de objetos de uso cotidiano, mas ao mesmo tempo se busca romper com esse novo cenário, utilizando o próprio objeto para fazer a crítica e levar o homem a novas interpretações da vida. A arquitetura moderna é um exemplo privilegiado desse processo de elaboração e participação crítica, dos avanços e recuos

da modernidade durante o século XX. É justamente por ter a capacidade de participar de modo ativo na construção do ambiente moderno que a arquitetura acaba por se sobrecarregar, uma vez que ela é capaz de projetar cidades, edifícios, objetos e, assim, constituir uma forma de vida, pois resulta em uma aproximação entre um projeto artístico e um projeto de vida. A arquitetura se sobrecarrega por acreditar que pode, por meio do projeto, subordinar toda a complexidade e as contradições da vida. Esse é o ponto que fornece os elementos para a crítica à modernidade, sua força de projetar se torna, para essa outra tradição que começa a se constituir no pós-Segunda Guerra, em totalitarismo. O crescimento econômico e das cidades de forma desordenada cria novas demandas. Com o avanço da *pop art*, criou-se o elemento estético que aproxima a arte das pessoas por intermédio do consumo. Para essas novas demandas sociais e estéticas, o shopping center se coloca como o espaço capaz de atender a todos e atrair cidade para dentro desse espaço. O que temos é um espaço fora da cidade, climatizado, organizado, com restaurantes, lojas e lazer, sem a necessidade de pensar a vida em sociedade. Não há um projeto aglutinador dos modernistas, mas uma programação da vida para as demandas mais banais do cotidiano, que se impõe sobre a arte. O *Kitsch* da decoração vai de encontro a todo ideário moderno, torna o espaço com características da vida privada, que acolhe e ao mesmo tempo banaliza o olhar, pois o que temos é uma abundância de objetos estéticos que resulta na interdição da possibilidade de interpretação do ambiente. *Las Vegas* é o ápice desse processo, pois é a representação de um tipo de arquitetura que se contrapõe ao ideário moderno. Com *Aprendendo com Las Vegas* vimos que a arquitetura se volta para o gosto do cliente, não há qualquer ideia que não possa ser colocada em prática; buscam-se o pluralismo, a ironia e, com isso, a decoração ganha centralidade. Se no modernismo a arquitetura era a forma no espaço, a mudança a partir do que se aprendeu com Las Vegas é que a arquitetura é o simbolismo no espaço. Analisar a arquitetura sem julgamento, perceber na cidade todas as possibilidades de ver como se conseguem transformar galpões em

símbolos a partir de fachadas, luminosos de neon, letreiros, outdoors e todas as possibilidades da ironia do *Kitsch*. O embaralhamento das artes com a cultura *Kitsch*, a vida cotidiana repleta de signos que se sucedem de maneira repetida sem deixar espaço para novas possibilidades de vida, já que seu significado já é de conhecimento de todos, o consumo. A dicotomia vanguardas e *Kitsch* se faz presente a partir desse momento, visto que há um avanço sobre as conquistas modernas no campo teórico, e a implosão do Pruitt-Igoe demonstra como esse ideário de cidade projetado para o convívio social perde força e a pluralidade decorativa está cada vez mais presente no cotidiano das pessoas, e é justamente nesse cotidiano que se buscam maneiras de conceber uma arquitetura que não tenha valores preestabelecidos – como nas vanguardas, sendo a Bauhaus sua principal porta-voz – e que aceite com bom humor e ironia as condições dadas pela sociedade de consumo, com suas fachadas luminosas, decoração *Kitsch* e usando *de novo* os elementos do passado. Se no campo das artes aplicadas a implosão do Pruitt-Igoe cede espaço para uma arquitetura voltada para a decoração, nas artes plásticas percebemos que o *ready-made* se espalha por toda parte e está cada vez mais embaralhado com objetos de consumo; assim podemos perceber como a cultura *Kitsch* se impõe sobre as artes e põe em prática o desafio moderno, mas se coloca com os sinais trocados, não é a aproximação arte e vida. O que temos é a vida cotidiana se impondo, por meio do consumo *Kitsch*, as artes. A estratégia é de impor a arte e a lógica do consumo; a todo momento, temos que escolher a nós mesmos, seja no supermercado, seja no museu. As condições pós-modernas analisadas por Lyotard nos levam a perceber que com a crise das metanarrativas históricas o que temos são sujeitos incapazes de constituir vínculos sociais, de se perceber como agentes históricos. O que vemos são sujeitos consumidores de produtos que contam histórias, em vez de escrever sua própria história; podemos comprar objetos que as contam por nós. A *Alessi* é o exemplo mais evidente desse processo de mudança nas artes, de como a vida cotidiana se impõe por meio do consumo tendo o *Kitsch* como seu aliado.

Marcar a diferença de um objeto industrial da *Alessi* para um *ready-made* se torna difícil, é como se todos os objetos estéticos fossem *ready-made*. A *Alessi* busca se aproximar das vanguardas italianas do design e, com isso, ridicularizar a racionalidade científica da modernidade, a ironia, a interação do usuário com o objeto e a inspiração na cultura de massas moldada pelo advento do rádio, da televisão, do cinema e da publicidade, o que aproxima, assim, o design do *Kitsch*. Para atingir esse objetivo, a *Alessi* recorre livremente à repetição estética do passado, é como se a história fosse um banco de dados de imagens que podem se repetir, sem trazer consigo nenhum caráter de relevância histórica. Os objetos estéticos são agora portadores de formas de vida dadas previamente por artistas e designers que contam histórias capazes de apaziguar contradições e dar a artificialidade necessária para que o indivíduo suporte sua atomização social sem vínculo histórico. Assim, os objetos cumprem a função de confinar os indivíduos em si mesmo, dentro de sua história comprada no supermercado. Viver o mundo exterior como uma experiência violenta e estabelecer relações com aquilo que não é humano, esse é o passo decisivo para que o espaço privado das lojas de departamento, supermercado ou shopping centers seja o habitat social. Baudrillard argumenta que: “É preciso a violência e a inumanidade do mundo exterior para que a segurança não só se experimente como tal com maior profundidade, mas também para que se sinta justificada em escolher-se a si mesma a cada momento²⁰⁵”.

Escolhemos a segurança dos objetos que contêm histórias dadas e que nos distanciam das tensões inerentes à vida. Baudrillard continua: “Ao nível do vivido, o consumo faz da exclusão maximal do mundo (real, social e histórico) o índice máximo de segurança”²⁰⁶. Quando escolhemos a nós mesmos, escolhemos a segurança de um mundo artificial, mas que nos dá a sensação de ter feito a escolha certa, já que o mundo exterior é

²⁰⁵ BAUDRILLARD, Jean. *A Sociedade de Consumo*. Lisboa: Edições 70, 2007, p. 28.

²⁰⁶ Idem, p. 27.

violento e exige participação ativa na sua constituição social e histórica. A passividade dessa escolha deve ser desculpabilizada. É nessa série de interpretações do conjunto de todos os acontecimentos diários, banais e repetitivos que buscamos essa segurança, esse conjunto é o nosso cotidiano. É nessa série de interpretações diárias que buscamos, por meio dos objetos estéticos, sejam objetos artísticos ou industrializados, desculpabilizar nossa passividade diante da vida e encontrar a segurança de um modo de vida preestabelecido, dado ou, melhor, comprado. “Para milhões de pessoas sem história e felizes de o serem, é de toda a necessidade desculpabilizar a passividade”²⁰⁷.

A conclusão a que chegamos para o campo da estética é que com os avanços econômicos do pós-Segunda Guerra há uma nova demanda por arte, objetos industrializados e serviços, que exigiram das vanguardas novos posicionamentos. A resposta inicial foi a *pop art* e as vanguardas italianas do design. Com esses dois movimentos artísticos, percebemos uma repetição de objetos que já faziam parte do cotidiano das pessoas, mas que agora estavam presentes nas galerias, museus e nos supermercados. Racionalidade e liberdade, bandeiras da Bauhaus e dos *ready-made* de Duchamp, são substituídas por: pluralidade e familiaridade, pelas vanguardas italianas do design e pelos *ready-made* da *pop art*. O resultado desse processo é uma outra relação com as narrativas históricas. Percebemos que o passado é revisitado como banco de imagens para tornar os produtos divertidos e plurais e para que a arte tenha algo de familiar com o espectador. A história da arte, assim, chega ao seu final, já que há uma aceleração de imagens do passado em busca de novidade, mas sem seu contexto histórico. Essa aceleração ocorre devido à ampliação dos mecanismos de cultura de massa. A arte passa agora a ocupar o espaço de comunicar várias histórias, não uma história universal que exige relação ativa com questões sociais, mas múltiplas histórias que estabeleçam relações com indivíduos. A repetição constante

²⁰⁷ Ibidem, p.27

de objetos e imagens faz com que a descontinuidade esteja presente no cotidiano e tem o potencial de fazer com que o mundo exterior seja vivenciado como violento e que a segurança esteja em não participar desse processo. Mas essa passividade não seria possível sem uma recompensa: os objetos, sejam de arte ou de uso, que entregam uma história pronta e familiar. O *Kitsch* é esse objeto que imita a arte sem ser arte. Incapaz de produzir sua própria crítica, ele produz histórias sobre si mesmo, mas sem ter conexão com questões sociais e históricas – ele se retroalimenta de si mesmo sucessivamente, *de novo* e *de novo*.

Referências:

ANDERSON, Perry. *As origens da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

ARGAN, Giulio. *Arte Moderna*. São Paulo: Cia das Letras, 1992.

_____, _____. *Arte Moderna na Europa*. São Paulo: Cia das Letras, 2010.

_____, _____. *História da Arte como História da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

_____, _____. *Walter Gropius e a Bauhaus*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

BATTCOCK, Gregory. *A nova arte*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a Modernidade*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

BAUDRILLARD, Jean. *A Sociedade do Consumo*. Lisboa: Edições 70, 2011.

_____, _____. *Crítica da economia política dos signos*. Rio de Janeiro: Elfos, 1995.

_____, _____. *De um fragmento ao outro*. São Paulo: Zouk, 2003.

_____, _____. *O sistema dos objetos*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

_____, _____. *Le système des objets*. Paris: Gallimard, 2016.

_____, _____. *Simulacros e Simulação*. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.

BEIGUELMAN, Gisele. *Um museu de grandes novidades velha*. Disponível em: http://www.select.art.br/article/reportagens_e_artigos/um-museu-de-grandes-novidades-velhas?page=unic#.UR0tX90tjKk.email. Acesso em: 20 de out. 2013.

BELTING, Hans. *O fim da história da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

BONSIEPE, Gui. *Design, sociedade e cultura*. São Paulo: Blucher, 2013.

_____, _____. *Design: Como prática de projeto*. São Paulo: Blucher, 2012.

BOURRIAUD, Nicolas, *Formas de vida: A arte moderna e a invenção de si*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BRITO, Ronaldo. *O moderno e o contemporâneo – o novo e o outro novo*. In: *Experiência crítica*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

BÜRGER, Peter. *O Declínio da Era Moderna*. IN *Novos Estudos CEBRAP*, nº 20, São Paulo: março 1988.

_____, _____. *Teoria da Vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

BURKE, Edmund. *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo*. Campinas: Papirus, 1993.

CABANNE, Pierre. *Marcel Duchamp: engenheiro do tempo perdido*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

CARDOSO, Rafael. *Design para um mundo complexo*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

_____, _____. *Uma introdução a História do Design*. São Paulo: Blucher, 2008.

CERTEAU, Michel, *A invenção do cotidiano: Artes do fazer*. Petrópolis: Vozes, 2014.

CHIPP, Herschel. *Teorias da arte moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1988;

CLARK, Timothy J. *Modernismos*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

COLLINS, Michael. *Alessi*. São Paulo: Cosac Naify, 2000.

CRARY, Jonathan. *Suspensões da percepção*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

DANTO, Arthur. *A transfiguração do lugar-comum*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

_____, _____. *Andy Warhol*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

_____, _____. *Após o fim da arte: A arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: Edusp, 2006.

_____, _____. *O abuso da beleza*. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

DEBORD, Guy. *A Sociedade do Espetáculo*. São Paulo: Contraponto, 1997.

DEICHER, Susanne. *Mondrian: A construção sobre o vazio*. Lisboa: Taschen, 1994.

DUCHAMP, Marcel. *O ato criador*. In: Battcock k, Gregory. *A nova arte*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

DROSTE, Magdalena. *Bauhaus*. Lisboa: Taschen, 2013.

FABBRINI, Ricardo. *A Apropriação da Tradição Moderna*. In: São Paulo, O Pós-modernismo, org. Barbosa, Ana Mae e Guinsburg, J. Perspectiva, 2008.

_____, _____. *O Fim das Vanguardas*. Acessado em 15 de set. 12. http://www.iar.unicamp.br/dap/vanguarda/artigos_pdf/ricardo_fabrini.pdf

FAVARETTO, Celso. *Deslocamentos: entre a arte e a vida*. In: Conferência proferida no congresso internacional "Deslocamentos na Arte" promovido pela UFMG/ UFOP, 2009.

FERREIRA, Gloria; COTRIM, Cecilia, Orgs. *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

FIEL, Charlotte e Peter. *Design do século XX*. São Paulo: Taschen, 2015.

FORTY, Adrian. *Objetos de desejo. Design e sociedade desde 1750*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

FOSTER, Hal. *O complexo arte-arquitetura*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

_____, _____. *O retorno do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

_____, _____. *Recodificação: Arte, Espetáculo, Política Cultural*. São Paulo: Casa Editorial Paulista, 1996.

GIANOTTI, Marco. *Andy Warhol ou a sombra da imagem*. São Paulo: Revista Ars vol. 2 n 4, 2004.

GREENBERG, Clement. *Arte e cultura*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

_____, _____. *Estética Doméstica*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

GROPIUS, Walter. *Bauhaus: novarquitectura*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

HABERMAS, Jürgen. *Arquitetura e Dimensão Estética depois das vanguardas*. São Paulo: Brasiliense, 1992.

_____, _____. In São Paulo, Novos Estudos CEBRAP nº. 12, junho de 1985.

HANSEN, João Adolfo. *Pós-moderno e Cultura*. IN: CHALHUB, Samira (Org.). *Pós-moderno e semiótica, cultura, psicanálise, literatura, artes plásticas*. São Paulo: Imago, 1994.

HOBBSBAWM, Eric. *A era dos Impérios*. São Paulo: Paz e Terra, 2015.

_____, _____. *A era do Capital*. São Paulo: Paz e Terra, 2014.

_____, _____. *A era dos Extremos*. São Paulo: Cia das Letras, 2015.

HUSSERL, Edmund. *A crise das ciências europeias e a fenomenologia transcendental: Uma introdução à Filosofia Fenomenológica*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012.

HUYSEN, Andreas. *Memórias do Modernismo*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

JAMESON, Fredric. *A Virada Cultural*. São Paulo: Civilização Brasileira, 2006.

_____, _____. *Pós-Modernidade e Sociedade de Consumo*. In São Paulo, Novos Estudos CEBRAP nº. 12, junho de 1985.

LEFEBVRE, Henri. *A vida cotidiana no mundo moderno*. São Paulo: Ática, 1991.

LEITÃO N. Andresen. *Londres 1851*. Lisboa: Fernandes e Terceiro, 1994.

LICHTENSTEIN, Jaqueline. *A pintura: Vanguardas e rupturas*. São Paulo: 34, 2014.

LIPOVETSKY, G.; SERROY, J. *A estetização do Mundo: Viver na era do capitalismo artista*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

LYOTARD, Jean-François. *A Condição Pós-Moderna*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

LUPTON, Ellen; MILLER, Abbott (Orgs.). *ABC da Bauhaus*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

_____, _____; PHILLIPS, Jennifer. *Novos Fundamentos do Design*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

MICHELI, Mario. *As vanguardas artísticas*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

- MINK, Janis. *Duchamp: A Arte como Contra-Arte*. Lisboa: Taschen, 1996.
- OSTERWOLD, Tilman. *Pop Art*. Lisboa: Taschen, 1994.
- PAZ, Octavio. *Marcel Duchamp ou o castelo da pureza*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- _____, _____. *Os filhos do Barro*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- _____, _____. *Signos em Rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- PESAVENTO, Sandra. *Exposições Universais*. São Paulo: Hucitec, 1997.
- PEVSNER, Nikolaus. *Origens da arquitetura moderna e do design*. São Paulo: Martins Fontes, 1981.
- _____, _____. *Os pioneiros do desenho moderno: de Willians Morris a Walter Gropius*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- RECAMÁN, Luiz. *Bauhaus: Vanguarda e mal-estar da metrópole* In: *Pensamento Alemão do Século XX*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- ROSENBERG, Harold. *A tradição do novo*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- _____, _____. *Objeto Ansioso*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- RICKEY, George. *Construtivismo*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.
- RUHRBERG, K.; SCHNECKENBURGER, M.; FRICKE, C.; HONNEF, K. *Arte do século XX*. Lisboa: Taschen, 2012.
- SENNETT, Richard. *O declínio do homem público: As tiranias da intimidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- SOUZA, Pedro Luiz Pereira de. *Notas para uma história do design*. Rio de Janeiro: 2AB, 1998.
- SUDJIC, Deyan. *A linguagem das coisas*. São Paulo: Intrínseca, 2010.
- VENTURI, R.; BROWN, D.S.; IZENOUR, S. *Aprendendo com Las Vegas*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- WARHOL, Andy. *América*. São Paulo: LP&M, 2015.