

Análise dos discursos sobre o conceito de boa forma no âmbito do Design Industrial na Suíça e na Alemanha entre 1948 e 1968¹

Discourse analysis of the good form concept in Industrial Design in Switzerland and in Germany between 1948 and 1968

Rodrigo da Silva Paiva

altra2004@yahoo.com

Universidade Federal do Espírito Santo. Av. Fernando Ferrari, 514, Goiabeiras, 29075-910, Vitória, ES, Brasil

Resumo

Este artigo apresenta criticamente algumas compreensões acerca da ideia de “bom design” considerando, para tanto, o peso dos valores econômicos, técnicos, estéticos e morais do conceito de “boa forma” nos discursos de Henry van de Velde, Theodor Brogle, Max Bill, Walter Gropius, Hans Finsler, Max Bense, Georg Paulsson, Tomás Maldonado, Lucius Burckhardt, Horst Rittel, Otl Aicher, Abraham Moles e Gui Bonsiepe. Esses discursos tornaram-se públicos, entre 1948 e 1968, no âmbito tanto do “Werkbund” suíço e alemão, quanto da Escola Superior de Design, em Ulm (HfG). Após uma introdução histórica ao conceito de “boa forma”, o artigo analisa relevantes tópicos de cada um desses discursos, procurando mostrar tanto suas contradições específicas internas assim como os conflitos externos relacionados à crise do paradigma da racionalidade técnica e da aporia existente na impossibilidade da integração dos interesses econômicos e do método técnico-científico (positivista) com a função social e moral do design.

Palavras-chave: bom design, boa forma, “Werkbund”, Escola de Ulm, beleza racional, racionalidade técnica, finalidade social, interesse econômico, contradições.

Abstract

This article presents critically some approaches to the idea of “good design”, considering the weight of economical, technical, moral and esthetical values of the “good form” concept in the speeches of Henry van de Velde, Theodor Brogle, Max Bill, Walter Gropius, Hans Finsler, Max Bense, Georg Paulsson, Tomás Maldonado, Lucius Burckhardt, Horst Rittel, Otl Aicher, Abraham Moles and Gui Bonsiepe. These discourses were published between 1948 and 1968 in the Swiss and in the German “Werkbund” and also by the “Superior School of Design” in Ulm. After a historical introduction of the concept of “good form”, this paper will cover some relevant topics in each of these discourses to show the specific internal contradictions as well as the external conflicts related to the paradigm crisis of the technical rationality and the aporia existing in the impossibility to integrate economic interests and technical-scientific methods (positivism) over the social and moral functions of design.

Keywords: good design, good form, “Werkbund”, School of Ulm, rational beauty, technical rationality, social goals, economic interests, contradictions.

Introdução

O design moderno nasce no século XIX com a tomada de consciência da degradação qualitativa dos valores éticos e estéticos da vida cultural numa sociedade industrial. Esta deterioração, relacionada ao novo ambiente social-urbano, às novas formas de trabalho e à perda do ideal da natureza, está intimamente ligada ao movimento de circulação das mercadorias numa razão técnica de produção. Surgindo da reação aos efeitos sociais da mecanização da vida, junto às

correntes do socialismo utópico e em contraposição à produção maquinal, as ideias de William Morris, um opositor ao saint-simonismo e ao protótipo industrial, terão, paradoxalmente, como seguidor, Henry van de Velde, um pioneiro na formação de artesãos-artistas, destinados a cobrir uma demanda de profissionais qualificados para a indústria.

Nas conferências do “Werkbund” suíço (SWB) de 15 e 16 de novembro de 1947, seu presidente, o fotógrafo alemão Hans Finsler, homenageava o convidado de honra Henry van de Velde. Finsler falava dos valores transmitidos

¹ As citações dos textos originais em língua alemã foram diretamente traduzidas pelo autor.

por van de Velde (utilidade, função, moral e amor); ressaltava três de seus grandes ensinamentos: responsabilidade moral, reconhecimento do porvir e reconhecimento do amor; e citava um texto de 1890 do arquiteto belga:

Nas sociedades futuras só receberá atenção, o que for de uso para todos. Também os artistas deverão ter que compreender o princípio desta nova moral. Este princípio é tão forte que triunfará, inclusive, sobre a recusa que temos em relação ao maquinário e ao trabalho mecânico (Finsler, 1948, p. 33).

O projeto de van de Velde consistia em introduzir os valores da alta cultura no objeto comum, elevando-o a um estilo, à formação de uma personalidade e de uma civilização. Não tardará para que o arquiteto e o artista, designer por derivação, tenham que fazer um pacto com o desenvolvimento técnico. Surge, nesse contexto, a ficção do homem de Marinetti, por volta de 1909, e, posteriormente, a de Le Corbusier. Assim, tendo a sociedade ocidental abandonado definitivamente o valor da natureza; as artes, a arquitetura e o design vão receber com otimismo a nova fonte de inspiração metodológica: o engenho, a técnica; reconhecendo que a eficiência de sua verdade expressaria também um fim legítimo, ao lado da justiça social e da beleza estética. Sob o lema “Técnica e arte, uma nova unidade” (1923), a Bauhaus de Walter Gropius, um aliado de van de Velde, desde os tempos da crise do “Werkbund” alemão (DWB), em 1914, propunha uma unidade nova, que já existira, por exemplo, na arte gótica, mas que agora estaria sob outras condições, a saber, as da racionalidade técnica formadora da era industrial fordista e da economia planificada. Tratava-se da fusão do engenheiro-acadêmico ao artista-artesão.

A dialética que o poder da lógica da técnica impõe sobre a cultura pode ser observado na vinculação interdependente entre avanço tecnológico e desenvolvimento científico, em que a única possibilidade de progressão é conjunta, através, não apenas das pesquisas das universidades, mas também do interesse da indústria e da nação. Exemplo: um acelerador de partículas ou um super microscópio determinam avanços na física nuclear ou na biologia molecular. Ao mesmo tempo, cientistas trabalham para tornarem processos e instrumentos, reações, máquinas e órgãos, eficientes e possíveis, apoiados e financiados pelos interesses privados industriais (empresariais) ou públicos estratégicos (militares). Da perspectiva do paradigma da “Era Técnica”, o período que tange à questão aqui analisada situa-se entre a segunda (Fordismo-Taylorismo) e a terceira revolução industrial (Cibernética-Informática), isto é, entre 1908, momento do Modelo T da indústria Ford, e 1971, momento do microprocessador Intel.

Ora, se até meados dos anos de 1930 a tecnicidade possuía um valor quase incondicional para o desenvolvimento racional das sociedades, após a Segunda Guerra, o Holocausto e Hiroshima, as tentativas de conduzi-la e vinculá-la a uma necessidade moral imanente tornam-se mais evidentes. Assim, o bem moral surge associado à inteligência técnica, vinculado à harmonia estética do novo homem, centrado, pacífico e harmônico, ou ainda, programando a revolução futura dos consumidores conscientes. Essa visão constituirá a ideologia da “boa forma” no pós-guerra.

Embora condicionados a fenômenos industriais, os discursos do bom design buscam sua autonomia disciplinar, inclusive reivindicando um papel de protagonista da história da revolução industrial. Embora inspirados em movimentos artísticos, os discursos do bom design se opõem ao esteticismo e priorizam resultados eminentemente funcionais. A “boa forma” é sempre mais que uma forma, ela é uma estrutura social, espacial e relacional, que tem normas de conduta, regras metodológicas e leis de proporcionalidade. Ela se inicia com o objeto e invade, posteriormente, o sistema homem-máquina-mundo em sua complexidade sintática, semântica e pragmática plena de objetos, vias e funções. Esta trajetória histórica do ideal de bom design, vagando entre o bem e o mal, está repleta de aporias e paradoxos, que, em última análise, repousam sobre a própria crise do projeto da racionalidade técnico-enciclopédica do homem ocidental. Algumas dessas contradições da modernidade foram observadas de diferentes perspectivas por autores como Hans-Magnus Enzensberger (1962), Peter Bürger (1974) e Antoine Compagnon (1999). Essas contradições serão aqui tratadas no contexto do design e do conceito de “boa forma” através da análise dos discursos de autores como Henry van de Velde, Theodor Brogle, Max Bill, Walter Gropius, Hans Finsler, Georg Paulsson, Max Bense, Tomás Maldonado, Lucius Burckhardt, Horst Rittel, Otl Aicher, Gui Bonsiepe e Abraham Moles. A maior parte desses discursos tornaram-se públicos, entre 1948 e 1968, no âmbito tanto do “Werkbund” alemão e suíço, quanto da Escola Superior de Design, em Ulm.

Bom dia, boa forma: o primeiro pós-guerra

Além do restabelecimento da ordem financeira mundial com o sistema de Bretton Woods (1944), a criação da Organização das Nações Unidas (1945), a formulação do Plano Marshall e a “declaração universal dos direitos humanos” (1948) enchem as sociedades ocidentais do pós-guerra de esperança. O design tentava dar continuidade evolutiva às suas bases modernas, fundado agora no bem moral, na verdade científica e no belo estético.

Na mesma medida em que obras como a “Crise das Ciências Europeias” de Husserl (1938) e a “Dialética do Esclarecimento” de Adorno e Horkheimer (1947) demonstravam as aporias da racionalidade matemática; forças técnicas, como a cibernética de Norbert Wiener e os fundamentos logarítmicos da teoria da informação de Claude Shannon e Warren Weaver, divulgados em 1948, reforçavam a imperiosidade da tecnologia da telecomunicação e da automação robótica, irrecusáveis à circulação de valores e bens, conduzindo assim, a incongruência moderna entre teoria e prática a um nível mais aprofundado.

Em 1943, os membros do “Werkbund” suíço (SWB) discutiam sobre a missão prática e espiritual da reconstrução europeia. Georg Schmidt resumia a contenda na revista “werk”, publicada pela associação. Nessa época, ele explicitava as duas linhas principais de discurso que visavam objetivos diversos (Schmidt, 1944): (i) a máxima moralidade e a utilidade na qualidade da produção dos objetos (contribuição socioeconômica para circulação de bens de qualidade); (ii) formação de novos produtores, designers e consumidores, através da conquista da qualidade (contribuição cultural para a educação na criação e consumo de bens de qualidade).

Em 1945, surge, entre os membros do “Werkbund”, por ocasião da exposição da indústria suíça, a expressão “objeto bem formado”. Em 1947, Bill desenha uma exposição itinerante para o SWB que influenciaria a Alemanha e a Áustria. O tema da exposição era “Produto suíço bem desenhando”. A exposição em terras pós-fascistas, como Alemanha e Áustria, indicava o interesse de Bill em propagar a ideia da boa forma suíça, tanto do ponto de vista econômico, exportador, como também moral, utilizando, para isso, as noções estéticas de harmonia, ordem, equilíbrio e certeza (segurança e precisão). Além disso, o interesse do artista condizia com os programas aliados de desnazificação e reeducação dos povos alemães e austríacos, a partir de 1946.

Em 1948, ocorre, em Basel, outra exposição da indústria suíça denominada “a boa forma” (*Die gute Form*), com montagem de Max Bill e do fotógrafo Ernst Scheidegger. Esta exposição esteve em Ulm em outubro de 1949, indicando os contatos de Bill com o grupo ulmiano que planejava uma nova escola, dirigida ao ensino da ciência política e das mídias livres numa Alemanha liberta do nacional-socialismo.

Em agosto de 1949, surge um número da revista “werk” do SWB dedicado à exposição “Die gute form” de Max Bill. Esse fascículo contém textos de Theodor Brogle, diretor da feira-modelo suíça, Georg Paulsson, presidente do “Werkbund” sueco, e do próprio Max Bill. O grande homenageado deste número fora Henry van de Velde, que se engajara nesta história com discursos apelando para a criatividade racional da beleza. Assim, o SWB se reconhece na grande tradição e localiza o início da tradição da “boa forma” por volta de 1908, junto ao contexto de fundação do “Werkbund” alemão (DWB) e à “Escola de Artes e Ofícios”, em Weimar, local em que, mais tarde, funcionaria também a Bauhaus (1919).

Henry van de Velde: beleza socializada, trabalhador sensível

Em 1947, van de Velde apresentava o texto “Les premières tentatives pour le relèvement du niveau esthétique et de la qualité de la production des métiers et des industries d’art” (Van de Velde, 1948). Esse texto biográfico narra a luta do arquiteto belga pela “livre expressão da individualidade” na Alemanha e contra as tendências de estilos regionalistas, associadas às políticas econômicas expansionistas e nacionais. Sua orientação estava voltada ao interior (Realpolitik); não à influência no mercado internacional exportador (Weltpolitik). O “Werkbund” fora, por ele e outros, definido pelo princípio de entrelaçar o trabalho manufatureiro com a arte, a indústria e as oficinas:

Le Werkbund, qu’il fût allemand, autrichien, tchécoslovaque, hollandais ou suisse, s’est dressé pour contenir l’avalanche. Il a opposé à la corruption du goût public la collaboration de l’artiste et de l’industrie. Le Werkbund a imposé à l’industriel, membre du Werkbund, une moral nouvelle. Celle qui confond dorénavant la propre dignité de l’industriel et celle de la production à laquelle il préside (Van de Velde, 1948, p. 42).

Em 1947, após duas grandes guerras, o arquiteto retrata sua posição durante a crise do DWB, em 1914. Esta

era a de estimular a produção da boa forma destinada (i) ao aumento da qualidade do trabalho, no sentido da especialização das oficinas; (ii) ao aumento da beleza e da utilidade dos produtos industriais e (iii) à melhoria do gosto dos consumidores e dos trabalhadores, contribuindo para uma reeducação social, infundindo, assim, a beleza (objeto do fazer artístico) naquilo que van de Velde chama de forma-funcional pura (Van de Velde, 1949).

O projeto de van de Velde consiste na tentativa de transformação total da sociedade, justificada por um objetivo pedagógico, a fusão integral da alta cultura, promovida pelas elites do gosto, na vida das sociedades de massa. Essa concepção leva a um contrassenso fundado na contradição das condições sociais dos artistas e dos consumidores. O designer, ora como um artista-técnico, ora como um cientista-sensível seria capaz de transfigurar a totalidade da realidade da sociedade humana, sua ação e paisagem. William Morris e van de Velde querem melhorar o presente, rompendo com este, instaurando o novo, mas remontando à tradição primitiva-clássica; ora, uma perspectiva eminentemente tradicional. Observa-se aqui uma forte proximidade entre a vida estética das “Flores do Mal”, de Baudelaire, e a “obra-de-arte-total”, de van de Velde. Esta via conduziria a um esteticismo, no qual o caráter elitista do gosto estaria revestido de popularidade na forma de uma missão educadora da massa incauta frente à estimulação do consumo desenfreado.

Além disso, as boas funções da melhoria do trabalho, da beleza e da utilidade possuem também um custo. A ordem capitalista de produção tende à reprodução infinita transnacional. O fortalecimento unilateral da qualidade da indústria regional gera necessidade de defesa de um mercado com dificuldades de exportação, recaindo, assim, em políticas nacionalistas de proteção. Theodor Brogle observa uma pequena parte deste verdadeiro pântano, no qual a utopia de van de Velde se adentra.

Theodor Brogle: indústria nacional e concorrência

Theodor Brogle, autor de manuais de economia sobre a lógica da circulação de mercadorias, dá seu parecer sobre a qualidade da produção num artigo intitulado “Considerações sobre a qualidade e a forma na indústria suíça” (Brogle, 1949). Ele reconhece o sucesso comercial da “boa forma” e considera, apesar dos altos custos, as possibilidades de exportação através da qualidade, da padronização estética e da praticidade dos produtos suíços, principalmente no contexto da economia europeia desorganizada do pós-guerra. A preocupação, no entanto, consiste na dificuldade da manutenção da boa produção e da qualidade do trabalho suíças num contexto mundial oposto e crescente, direcionado à produção e ao consumo em massa de produtos quase descartáveis. Assim, ele vincula as possibilidades de sucesso da “boa forma” à organização global do capitalismo:

Para a nação, assim como para os indivíduos sempre dependerá se, na concorrência internacional, à qual nossa economia está submetida, o princípio da alta qualidade poderá permanecer vitorioso, em oposição ao princípio do menor custo da produção em massa (Brogle, 1949, p. 260).

Brogle condiciona a finalidade social das mercadorias à economia global da produção industrial e, assim, indica o contrassenso da incondicionalidade da “boa forma” livre dos meios de produção e da finalidade econômica, à qual a finalidade técnica está integralmente submetida. Agindo assim, a produção de “boas formas” seria antieconômica e seu valor positivo seria apenas relativo. Max Bill tenta superar essas incoerências através de sua concepção dialética entre a forma da função e a função da forma, formulada em dois ensaios, proferidos em 1948 e 1949 e intitulados “Beleza provinda da função e como função” (Bill, 1949a) e “O raciocínio matemático na arte de nosso tempo” (Bill, 1949b).

A estética de Max Bill

A “boa forma” provinda da função correspondia a um desafio moral e metodológico para a construção de uma nova civilização e de um novo “standard” de produção. Para Max Bill, o papel da “boa forma” não era exatamente o de melhorar educativamente o gosto da população, mas sim de tentar alcançar, através da competência criativa universal e racional dos designers e arquitetos, uma transformação da relação entre produtor e consumidor através de produtos quase ideais do ponto de vista do equilíbrio entre valor de troca e valor de uso, além de duráveis, práticos e bem desenhados.

Em “Beleza provinda da função e como função” (Bill, 1949a), Bill imagina uma instituição de ensino de design fortemente inspirada na Bauhaus sob a direção de Hannes Meyer, em Dessau, onde o próprio artista estudara arquitetura. Como modelo pedagógico para novos designers que passariam a entender a função como a mais alta das belezas, ele idealiza um instituto para design (für Gestaltung), “mistura de academia e escola politécnica”, humanismo e cientificidade (Bill, 1949a). O discurso de Bill para a inauguração da primeira parte do edifício da Escola de Ulm (HfG), indica o seguinte projeto:

Esta escola corresponde a uma necessidade, àquela de auxiliar os jovens a serem capazes de desenvolver, da melhor forma possível, qualquer coisa que seja útil na vida cotidiana, isto é, toda e qualquer criação, da xícara de café à unidade habitacional, que sirva para fazer deste planeta habitável, o melhor possível, para nossas vidas. Bom ao máximo, quer dizer bonito, com cultura, pois estamos convencidos de que hoje, precisamos novamente de uma cultura em que todos participem, para dar um contrapeso ao trabalho diário (Bill, 1954).

A beleza está na economia de energia e de detalhes, numa redução calculada de elementos, numa economia dos espaços e dos custos, na elegância e na honra puritana sem pompas, no rigor, na inteligência, na precisão, na clareza, na solidez, na tranquilidade e na disciplina. Moralmente bom é um objeto que evita acidentes, garante segurança ao operador, transmite limpeza, ordem, economia de tempo, rapidez nos resultados, eficiência. Com as coisas da “boa forma”, o homem europeu deveria reencontrar o centro, reestabelecer a medida e retomar as proporções. Este fim terapêutico do contato com a ordem abstrata do universo se manifestará, por exemplo, na música atonal, nas sinuosidades espirais, representando harmonias or-

bitais universais, além-homem, consolando a todos com a certeza pós-hittleriana de que o mundo ainda gira, sem parecer ter se dado conta dos delírios humanos.

O objeto bem desenhado está associado à pura idealidade, assim ele deve ter também um “relativo caráter de eternidade” (Bill, 1949a). No entanto, essa eternidade não se refere à duração do produto, ou seja, não se trata do material, nem da potência elétrica e mecânica dos objetos, nem da qualidade profissional suíça, mas sim do desenho como “coisa mental”, muito próxima à compreensão de Leonardo. Tratava-se da duração da forma do conceito. A “boa forma” é aquela que permanece e se desdobra infinitamente em objetos, por exemplo, a forma espiral (idealidade) nos saca-rolhas de garrafas (materialidade); a forma oval côncava ligada, como uma folha, a uma estrutura peduncular (conceito), sempre existente nas colheres (realidade). Tendo a ciência como método e a sociedade como fim, o artista-designer-planejador poderia, segundo Bill, contribuir para conduzir a humanidade à paz perpétua.

No entanto, esse caráter transformador acabou mostrando o seu lado de fuga e alienação estética. Um “objeto bem desenhado” tornou-se o clássico que a economia do moderno precisava. Talvez, ele auxilie mesmo nos tempos de crise pessoais ou sociais, mas, se é assim, não há como negar que o “bom design” traz uma áurea de higienização moral e estética do campo existencial das formas (virtual), cura da visão, desafoço das paixões, finalidade terapêutica para uma recém-formada classe média, denominada livre, que busca, de maneira otimista, aliviar a memória e o trabalho, cada vez mais separados da existência no capitalismo industrial, pós-fascista, preenchendo-os com “coisas boas”.

Intervenções de Walter Gropius

Após a Segunda Guerra Mundial, Walter Gropius será mais incisivo ao afirmar o poder mágico e fantástico do artista, contra a técnica fria, quase em provocação ao funcionalismo, relacionando-o aos sistemas totalitários e totalizantes. Em 1950, Gropius escreve a Bill aconselhando-o à eliminação do departamento de política do projeto da Escola de Ulm (Gropius, 1950). Essa decisão foi importante para Bill anular o poder ideológico dos intelectuais ligados a Inge Scholl e Otl Aicher e facilitar o financiamento dos Estados Unidos para uma continuação da Bauhaus na Alemanha Ocidental.

Tomando para si o lema “Arte e técnica, uma nova unidade”, em 1955, Gropius exorta os estudantes a abandonarem a técnica e a cultivarem o lado mágico e fantástico da criação (Gropius, 1955), bem como a pensarem no comércio. Gropius diz ter se equivocado com a técnica e coloca como fundamento para o design a economia livre de mercado, a comercialização e a fantasia artística, que deveriam submeter a técnica a serviço da eficiência da circulação de bens (finalidade social) e à realização de um valor estético (bem cultural). Sua análise é mais profunda que a de Brogle, interessado no poderio exportador da qualidade suíça. Gropius vislumbra o verdadeiro objetivo do plano Marshall e da reconstrução da Europa, em particular, da Alemanha ocidental, isto é, o da criação de uma economia de mercado altamente consumidora e produtora, com um forte comércio como arma econômica e estratégica, contra o modelo socialista.

Em 1963, após ter sido provocado, Gropius intervém contra o texto de Maldonado na revista “ulm 8/9”, intitulado “A Bauhaus é atual?” (Maldonado, 1963). Neste texto, o livro de Hans Maria Wingler (Das Bauhaus) é severamente criticado, sobretudo, em relação às considerações feitas à gestão de Hannes Meyer, em Dessau. Em 1968, estudantes da HfG protestaram contra a grande exposição da Bauhaus, em Stuttgart, inaugurada pelo próprio Walter Gropius. Após o livro de Wingler, essa exposição é simbólica e de extrema importância para a consagração ideológica da Bauhaus na Alemanha Ocidental. Uma vez que as cidades em que a Bauhaus funcionara encontravam-se todas no lado oriental do país dividido, fora necessário criar, no ocidente, uma imagem da Bauhaus intimamente relacionada ao período republicano e democrático da Alemanha (República de Weimar). Acentuados na exposição foram os valores supremos da liberdade das artes e da genialidade dos artistas, possíveis apenas num sistema democrático. 1968 é ainda o ano de fechamento da Escola de Ulm. A lide entre Gropius e a Escola de Ulm revela incoerências de ambos os lados. Se Gropius observa com exatidão a incongruência do interesse técnico positivista e da criatividade artística, cuja fusão era defendida tanto por Bill quanto por Maldonado; estes entendiam que a autonomia subjetiva do artista, defendida por Gropius, incorreria num conflito imediato com o interesse coletivo. Como a liberdade espontânea dos artistas poderia se fazer útil ou necessária à sociedade se estes não se submetessem aos interesses sociais, mas sim às leis de comércio? Como essa liberdade poderia guiar o povo, pretendendo, ao mesmo tempo, que o povo a guiasse?

Contudo, há aspectos em comum entre Gropius, Bill e Maldonado. Diferentemente da visão utópica moderna de Morris e van de Velde, eles possuem uma concepção vanguardista, pois, a partir dos instrumentos técnicos do presente, pretendem romper com um presente-passado, servindo e melhorando o presente-futuro. Esta perspectiva esquizoide da vanguarda ao pretender viver em dois presentes não solucionará as contradições renunciadas com os modernos, desde Baudelaire e van de Velde. Em todos esses autores, no entanto, encontra-se o paradoxo formulado por Peter Bürger existente no projeto de submissão do artista e do designer à finalidade social através da independência (autonomia) criativa dos artistas e designers (Bürger, 1974), isto é, da inserção integral da arte na vida (popularização) através da elevação da vida (baixa cultura) em arte e design (alta cultura).

A crítica de Hans Finsler

As críticas de Hans Finsler são talvez mais contundentes e repletas de ironias acerca do conceito de boa forma. Suas declarações mostram que a concepção de Max Bill não figurava uma unanimidade no âmbito do SWB. Finsler aponta o purismo exagerado de Bill e escreve, em 1956, lembrando-se:

Há nove anos, eu recebia a responsabilidade de assumir a presidência do SWB. Durante nove anos eu fui uma espécie de órgão oficial. Na primavera, eu tinha que assinar cerca de 250 prêmios da ‘boa forma’, mesmo que eu não tivesse visto nenhuma boa forma [...] em meio

a isto, eu tinha ainda que encontrar, para uma ou outra ocasião, uma nova variação do sentido da ideia do SWB, embora eu não estivesse nem um pouco de acordo com esta ideia (Finsler, 1956, p. 269).

Finsler ridiculariza as constantes repetições de exemplos de Bill acerca da ampla tarefa dos designers, “da agulha à casa”, da “colher à cidade”, e alerta contra as pretensões idealistas e totalizantes:

Qual o sentido, a final, de uma colher? Não existe coisa mais importante? Qual colher deveria entrar no templo da boa forma? Quando surgirá, finalmente, a Colher-Werkbund? [...] A mim parece que nossos missionários do bom gosto não são tão inocentes em relação à massa dos crentes no estilo, aos quais foi tirada previamente as vestes do pecado do mal gosto, para que eles pudessem suportar a nudez da forma pura. Agora, perdem-se inquietos, entre as pseudoformas da “art nouveau”, ao estilo nacional, ou ao estilo sueco [...] Talvez existam, ao lado dos bons homens do Werkbund, que vivem em meio às coisas da boa forma, também homens que desejam ter coisas ruins. Não somos todos também um pouco ruins? Não gostamos do kitsch, secretamente, ou mesmo de exemplares contrários às nossas formas funcionais, provenientes do terrível tempo sem-werkbund, o século XIX? (Finsler, 1956, p. 269-270).

Apesar das diferenças dos pontos de vista, a posição de Bill prevaleceu, pois satisfazia todas as demais. A estética da “boa forma” foi um sucesso de propaganda do SWB, que elevou o design suíço a um renome internacional de precisão, simplicidade, qualidade e beleza. Bill tinha a profundidade intelectual para tentar estabelecer uma nova ordem e com uma única fórmula de harmonia e medida de todas as coisas, unir, num só profissional, o artista e o técnico, o escultor e o engenheiro. Bill fazia parecer que, com a bondade da forma, bela e pautada na função calculada, seria possível reedificar a utopia da união do trabalho com a arte e a fábrica, num só canteiro de obras. Ele escreve:

O fundamento do movimento que decisivamente leva à boa forma do produto é de tipo moral e estético: somos contra algo que não nos agrada e seja vendido a um descabeçado por seu honesto dinheiro, pois, com isto, o nível cultural diminui. Não estamos de acordo com esta situação, que muito ao feio leva. Nós sabemos que as pequenas fealdades conduzem às grandes. Sabemos que, em todo lugar, onde algo tem que ser coberto, uma decoração é introduzida – hoje, na maioria das vezes, em linha de corrente, como simplicidade sinuosa e, ao mesmo tempo, enchimento – seja num utensílio cotidiano ou no Estado, em pequeno e em grande. Este novo, ou velho modo de decoração não nos agrada, nós não o queremos. Nos opomos a ela com a ideia de boa forma, a partir do menor objeto até a cidade (Bill, 1952, p. 10).

A discrepância consiste assim, no conceito de uma forma que se pretende tecnicamente funcional e acaba persistindo no mercado com crescente valor agregado cultural por sua função estética. O bom design é assim,

aceito na incondicionalidade positiva e afirmativa da cultura moderna, como cânone artístico desta. Hans Finsler parece ter percebido, assim, a divergência entre interesse industrial e moral social e, com isso, indicara a incompatibilidade entre a finalidade técnica e os interesses coletivos.

A ontologia de Max Bense

Entre 1954 e 1960, no mesmo período da docência na Escola de Ulm, Max Bense publica quatro pequenos livros, que, em 1965, são reeditados no compêndio intitulado "Aesthetics". Bense reconhece aqui a possibilidade de uma sistematização ontológica e semiótica entre a forma e a função. Para Bense, o juízo estético tradicional é formulado a partir da perspectiva do belo-natural e do belo-artístico. Na era técnica, o juízo estético relaciona-se ao contrário com o belo-técnico. Nessa estética, arte e técnica relacionam-se dicotomicamente. Essa dicotomia é representada na alegoria do mundo-cartaz, através da qual Bense formula uma superposição do modo do ser (Hegel) e do signo (Peirce), arte (forma) e técnica (função), numa completude determinada:

O cartaz produz uma relação entre o tipo estoico e epicurista do ser [...] Podendo ocorrer uma completude dos fins, assim como uma completude da beleza. Em ambos os casos, a completude está relacionada à correalidade. Fins expressam correalidade necessária, beleza, correalidade livre. A técnica pertence ontologicamente ao tipo de mundo estoico, determinação sem lacunas; a arte ontologicamente, ao tipo de mundo epicurista, liberdade (Bense, 1965, p. 29).

O "mundo epicurista" é do tipo do acaso, da beleza (estética), da liberdade e da arte. O "mundo estoico", ao contrário, refere-se à necessidade, à técnica, à determinação e à finalidade. O mundo da técnica e o mundo da arte estão constituídos em dois tipos diversos de mundos correaes. A técnica refere-se à correalidade oriunda da necessidade; a arte, da correalidade das possibilidades. No cartaz como conceito, estaria suspensa a antinomia entre determinação e acaso, necessidade e beleza, possibilitadas pela correalidade, conceito que se refere à transcendência, superação e ruptura com e no real.

A discrepância entre a teoria e os efeitos práticos é evidente no caso de Max Bense. Isso se deve à ausência de uma teoria crítica de sua ontologia e semiótica. Justificar a congruência e compossibilidade da beleza-técnica no mundo industrial (trabalho, técnica) e social (lúdico, arte), através da dimensão da correalidade, não exclui sua manifestação paradoxal conflituosa e pouco aponta para uma solução dialética. A relação do mundo dos bons produtos com a satisfação humana permanece uma relação obscura e cheia de contradições, ao menos para o design, que não deixará de recorrer à psicanálise e à antropologia social. Na sociedade moderna, o modo lúdico, o tempo livre, a contemplação, ainda que fortemente estoicizados, como, por exemplo, na indústria do cinema, parecem estar fortemente separados do modo estoico da produção, do trabalho. O desejo social voltado ao prazer e ao bem-estar, ao sonho e à ociosidade, distancia-se, notadamente, após 1968, do prazer da conquista do esclarecimento racional

tecnicista da indústria. Neste mesmo momento, o valor estético e iluminador dos cartazes informativos dos anos de 1950, criados no modelo do funcionalismo internacional suíço, perdem sua força em detrimento do humor e do *non-sense*, retomando assim, as bases surrealistas da condição contemporânea.

A análise da mercadoria de Georg Paulsson

No ensaio intitulado "A tarefa social nas aulas de artes industriais" (Paulsson, 1949), Georg Paulsson afirma que o design industrial, desde os protótipos do movimento de South-Kensington, nasce de uma "estética prostituída". Assim, a visão utópica e romântica das guildas medievais de Morris seria apenas relutância patética, e os produtos idealizados de Bill não passariam de uma espécie de terapia contra o fato.

Paulsson tem razão ao apontar para o paradoxo de que o bom design sempre segue a lógica de mercado e tende a se tornar mercadoria exclusiva, agregando valor estético, contribuindo para a mais-valia, sem atingir seu fim coletivo. Por um lado, o elevado valor da produção do artista, seja ele artesão ou engenheiro, se distancia da realidade da produção e da sociedade. Por outro, a ideia pretenciosa de redesenhar o mundo, aproxima-se muito do núcleo dos interesses privilegiados do poderio-econômico, ou seja, dos financiadores da nova forma. Ambos os lados favorecem, na mesma medida, o aumento da mais-valia nos produtos-de-artistas, com suas auras de originalidade e autenticidade:

Temos que procurar novos caminhos que derivam da situação social, isto é, da relação funcional entre o produtor e o consumidor. Temos que perguntar: Quem determina as mercadorias, o produtor ou o consumidor? Quem deveria determiná-las? Uma resposta unívoca não é possível para todos os casos; mas na soma dever-se-ia considerar a preponderância do produtor, pois dele [...] sendo o mais interessado no valor de troca das mercadorias, não se pode esperar nenhuma grande melhoria na qualidade estética (Paulsson, 1949, p. 262).

Paulsson inverte, criticamente, a perspectiva da "boa forma", pela qual "bom" não é mais aquilo exclusivamente determinado pelo financiador, pelo produtor e por seus designers, mas decidido em consulta com a sociedade. Fundamentado na análise marxista do valor, através da qual se dá a cisão entre interesse social e interesse industrial, Paulsson observa que acumulando o benefício da troca, o produtor, unilateralmente, não se interessa pelo uso. Paulsson reconhece haver um dilema, mas acredita que este seria superado quando os designers tivessem clareza acerca das relações entre produção e consumo existentes nos mecanismos de sua arte.

A análise da mercadoria de Paulsson no campo do design define três categorias principais de produtos: os necessários, os habituais e os exclusivos. Disso, o autor desprende uma hierarquia de fatores, em que predominam características, primeiramente, necessárias (socioeconômicas), em segundo lugar, técnicas (cotidianas) e, por fim, estéticas (exclusivas). Mercadorias necessárias, cotidianas e exclusivas refletem diferentes estruturas de ensino e for-

mação no campo da indústria artística, que Paulsson quer substituir por um ensino e uma formação única e geral (Paulsson, 1949). O autor exorta os professores de design a acentuarem o fator social em detrimento dos fatores técnico-industriais e estéticos, afirmando que aos designers caberia a tarefa de vincular sua doutrina a uma doutrina do valor de uso.

Contudo, o modo socialista de delegar à massa consumidora a decisão da forma das mercadorias geraria inevitavelmente uma burocracia, além de um controle por consultas populares infinitas, que também teriam seu custo, além de aliviar o designer de sua responsabilidade crítica, descartando sua peculiar competência profissional. Associado a isso permanece a dúvida da possibilidade da transformação da sociedade de consumo por si mesma, já que é refém do valor de troca e da informação controlada – cibernética, cujas estatísticas contribuem apenas para a manutenção do “status quo” seja este liberal ou comunista.

O conceito de mercadoria numa economia capitalista não está apenas estruturado na dialética do valor, mas também confeccionado no modelo da sociabilidade do mundo burguês. Uma mercadoria surge no mundo à forma e à semelhança de um indivíduo, principalmente aquelas “bem desenhadas”. Embora igual a todas, está constituída de caráter, individualidade, é autônoma e livre, operante para um fim objetivo na sociedade. Recebe valor através de sua utilidade técnica, de seu benefício aos outros e de sua expressão de beleza, o que, nos humanos, estaria relacionado à sensação de amor (van de Velde) ou conforto. Mas aqui tudo é autônomo na mesma medida em que é normatizado. O que é, então, liberdade, na aleatoriedade fechada dos raciocínios matemáticos, ou ainda dos sistemas estatísticos de consultas populares e votações, regulados pelos determinismos positivos cibernéticos? Não seria então a arbitrariedade do artista uma solução, ao menos, igualmente sensata? Não seria a prostituição voluntária dos produtos baratos e de fácil acesso, preconceituosamente chamados de “chineses” e que o marxismo de Paulsson trata como tabu, também uma forma legítima de existência?

A militância de Tomás Maldonado

Num artigo intitulado “Novos desenvolvimentos industriais e a formação dos designers” (Maldonado, 1958b), Tomás Maldonado formula uma reorientação da concepção de design na Escola de Ulm após a saída de Max Bill da instituição, em 1957. Seguindo expressamente o artigo de Paulsson, Maldonado dá o terceiro lugar ao fator estético e o segundo, ao fator técnico (produtivo, construtivo), enquanto o fator econômico recebe o primeiro lugar na lista de prioridades do design.

Paulsson investigou o design de produto em sua relação com o produtor e o consumidor. O produtor, diz Paulsson, está interessado só no valor de troca do produto, o consumidor só no valor de uso deste. A isto está relacionado o ‘vazio estético’, a indiferença do fabricante perante o fator estético. Frequentemente, o fabricante também é consciente que o fator estético é importante para as vendas. Este é o momento da ‘prostituição estética’.

O ‘styling’ seria um típico exemplo disso, pois o fator estético serve exclusivamente ao interesse e à política de vendas dos produtores (Maldonado, 1958b, p. 32-33).

Economicamente, Maldonado apostava na socialização racional através da teoria da comunicação e na industrialização total do trabalho via automação:

A produtividade se expressa em três dimensões: (1) Aumento da produtividade; (2) Diminuição do custo de produção por unidade; (3) Melhora qualitativa do produto. A grande indústria de hoje dispõe de dois meios complementares para se alcançar estes objetivos: (1) A análise de planejamento e controle do percurso da produção (operational research), (2) A Automação (Maldonado, 1958b, p. 35).

Em abril de 1958, Maldonado apresenta a mudança na estrutura pedagógica e metodológica para a formação do designer industrial na Escola de Ulm (Maldonado, 1958a). Os princípios da Bauhaus dos anos de 1920 não seriam mais válidos. Uma nova indústria e um novo modo de produção teriam surgido com a automação e isto justificaria uma nova formação do designer. Tratava-se de alcançar o sucesso econômico (custo) e técnico (produção). Maldonado anuncia a disciplina de lógica matemática já no ano básico de estudos. A intenção exposta era: (i) “o desenvolvimento de uma didática e um raciocínio que se referissem a objetos e funções” e (ii) “o uso de métodos científicos como instrumentos para análise de problemas”. Após o estudo propedêutico, as disciplinas de método dividiam-se em análise operacional matemática e teoria da ciência. A reforma de Maldonado aumentou o número de disciplinas de ciências naturais em nove vezes. Com o intuito de alcançar uma autonomia disciplinar, ele entendeu que o custo seria separar o design da arte.

A partir de 1958, Ulm era o único lugar do mundo no qual se podia estudar cibernética e semiótica no campo do design. Um importante representante espiritual do positivismo científico na HfG foi o matemático e físico berlinense Horst Rittel, responsável por disciplinas como metodologia, análise de operações e lógica matemática, teoria da informação, análise combinatória, topologia, cibernética, teoria das estruturas, teoria das ciências, “operational research”, teoria de grupos, teoria dos conjuntos, estatística e programação linear. Rittel compôs a reitoria da Escola de Ulm (1960-1962) juntamente com Gert Kalow e Friedrich Vordemberge-Gildewart.

Questão de método: Lucius Burckhardt contra Horst Rittel

Em 1960, Lucius Burckhardt publica o artigo “Ulm anno 5” (Burckhardt, 1960). Nesse texto, Burckhardt traça severas críticas às teses de trabalho e à estrutura da formação na HfG Ulm. Ele julga ingênuo e prepotente o discurso cientificista de Ulm, a intolerância em relação às artes, a recusa do conceito de forma e estilo. Por fim, ele acusa este “anti-formalismo” de sectário e dogmático, assim como compreende os objetivos da escola como idealistas e metafísicos (Burckhardt, 1960).

A essas acusações Horst Rittel responde (Rittel, 1961). Primeiramente, ele reduz a tarefa do designer à solução de problemas situados num campo tensional entre barato (econômico), bom (social), belo (estético) e simples (funcional). Em seguida, ele esclarece os princípios que dirigem a hipótese de trabalho em Ulm. Ele trata dos conceitos de “Gestalt”, forma e estilo e conclui que a HfG, sendo uma escola de nível superior, não pode vestir uma “máscara” e se identificar com uma tendência, um estilo, uma “escola de mestres”, uma ideologia da forma, seja do modo que for, particularizada: “O trabalho dos designers não termina, absolutamente, na superfície das coisas. Eles não são os maquiadores da forma exterior ou técnicos de caixas para máquinas” (Rittel, 1961, p. 281).

Rittel resume a estrutura de seu programa em seis unidades metodológicas de trabalho: (i) cálculo: a tarefa deve ser formulada como um problema e ensinar o esforço racional dos estudantes (pedagogia construtiva), pois os custos de uma falha no projeto são muito altos (plano de imanenência econômica); (ii) método lógico-matemático: conhecimentos técnicos e científicos especializados para o desenvolvimento do projeto; (iii) finalidade sociológica: o projeto é colocado num campo tensional entre fabricante, usuário, comprador, vendedor, engenheiro de produção, empresário, construtor, engenheiro de execução responsável; (iv) o designer se encontra no campo tensional entre teoria científica, racional, e prática intuitiva (criar, realizar, inventar algo); (v) a tarefa do designer consiste, através de uma condição do ser (da ciência), em melhorar a condição do dever ser (cultura e sociedade), assim, ele precisa de uma representação da condição do “dever-ser” da realidade; (vi) sistemática dialética: a questão da funcionalidade e com isso a questão da harmonização das finalidades sociais, estéticas, técnicas e econômicas deveriam ser cada vez mais aprofundadas.

Rittel conclui seu artigo com um argumento decisivo para a garantia positiva do método ulmiano. Trata-se exclusivamente do que é ensinável, pois a responsabilidade de uma escola é obrigatoriamente a de ensinar o que é ensinável e, para Rittel, isso são métodos. A fantasia poderia também ser ensinável se consistisse apenas na associação de situações e elementos concretamente dados. Em 1961, Rittel, Vordemberge-Gildewart e Kalow propuseram, como tarefa, a confecção de cartazes eleitorais, destinados às eleições para a chancelaria alemã, entre Konrad Adenauer (CDU) e Willy Brandt (SPD). Nessa tarefa, trabalhou o artista, o cientista e o sociólogo em conjunto com a finalidade de desenharem um conteúdo político. As soluções finais dos estudantes testemunham a recusa da unidade estética e do estilo e não se pode dizer que essa recusa ou ausência de unidade estética e estilo não tenha incomodado alguns dos protagonistas da escola de Ulm.

A retomada da atitude moral e estética de Otl Aicher

A partir de 1962, o programa científico da HfG é reduzido e reformado. Maldonado reconhece o passo em falso dado, ao acentuar por demais a boa técnica e acompanha as transformações promovidas por Otl Aicher que, em setembro, retratava a situação da Escola de Ulm como crítica. Segundo Aicher, a escola estaria ameaçada de se tornar um frio instituto técnico. Essa já era também a crítica de

Bill em 1959 (Bill, 1959). Assim, mesmo os defensores mais radicais da funcionalidade técnica, como Bill e Maldonado, reconheceram a aporia a que chegaram e retroagiram, seguindo a profecia de Gropius, ao verem o poderio de dominação do método científico na civilização industrial capitalista.

Com o intuito de salvaguardar a autonomia moral da disciplina, Otl Aicher entende que o custo seria destituir a ciência da chefia do design. Aicher é nomeado reitor. Após sua eleição, em 20 de dezembro de 1962, ele anuncia o abandono do sistema de colegiado, retornando ao sistema de reitorados individuais. Suas ações, em nome da mantenedora, a fundação Irmãos-Scholl, foram consideradas antidemocráticas na época. Aicher esclarecia:

A Escola Superior para Design tem que voltar a ser a Escola Superior para Design [...] Foi um grande engano confundir o design com a ciência. A ciência procura o generalizável, o design, resultados concretos [...] Design e ciência diferenciam-se como o processo de conhecimento da realização do projeto (Heimbucher e Michels, 1971, p. 111).

Reconduzindo a escola à herança sociopolítica do círculo fundador ulmiano e fortalecendo a obrigação moral da pedagogia da escola, Aicher emite o seguinte parecer sobre a situação da HfG:

Mas o que significa obrigação social? Esta sozinha não esclarece nada, se não a trazemos para as exigências culturais, ao máximo. [...] Tornou-se extraordinariamente difícil tratar do conceito de cultura. Eu gostaria, com todo cuidado, de acentuar apenas o seguinte: obrigação cultural significa, para mim, oferecer concepções que, sob certas condições objetivas e estéticas ultrapassam as fronteiras do habitual. Obrigação cultural significa ultrapassar situações, normas, medidas e departamentos analíticos (Heimbucher e Michels, 1971, p. 112).

Após 1962, Otl Aicher se dedicará a dois grandes projetos que lhe promoverão como um dos maiores designers do século XX, a saber, os da identidade corporativa da empresa de aviação Lufthansa e das Olimpíadas de Munique. Curiosamente, tanto as Olimpíadas (massacre da delegação de Israel, 1972), quanto a Lufthansa (sequestro do voo 181, 1977) foram palco de lúgubres episódios e alvo de terroristas, e estão marcados simbolicamente por esses acontecimentos até hoje. Isso pode ser casual, mas vale pensar que a imperatividade da harmonia do bom design pode também provocar reações, às quais os atentados de 11 de setembro à harmonia das torres gêmeas do “World Trade Center” não são completamente estranhos. Assim, vale refletir acerca do bom design, que talvez não seja bom para todos, ou pior, talvez sua bondade apenas revista de beleza e de humanismo a antítese lógica subjacente e dialética do mal, como um sistema reflexológico de defesa contra o reconhecimento dos disparates humanos.

Últimas tentativas: Abraham Moles, Tomás Maldonado e Gui Bonsiepe

Na concepção de Maldonado, a autonomia do design em relação à arte seria possível com o desenvolvimento

da automação, da cibernética e da teoria da informação. Maldonado e Gui Bonsiepe afirmam, em 1964, no artigo “Ciência e Design” (Maldonado e Bonsiepe, 1964), que as ciências naturais puras também possuiriam uma função limitada no campo do design. Assim, os autores pretendem legitimar a autonomia do design, também por sua independência em relação à ciência, traçando, assim, limites tanto para a fantasia, quanto para a matemática:

No processo inventivo, a contrapartida dialética do método, enquanto uso racional de técnicas determinadas é a fantasia [...] A função de um método constitui-se em regular a fantasia sem rédeas e guiá-la para um caminho certo e deste modo lograr resultados [...] O método movimenta-se numa queda de tensão entre o achado pelo acaso e a determinação racional (Maldonado e Bonsiepe, 1964, p. 12).

Maldonado e Bonsiepe tentaram trabalhar com métodos técnicos de forma crítica, limitando-os a uma sintaxe de sistemas. Este modo de uso pragmático da técnica, destituído de finalidade externa à pura função, não superou a oposição entre o “Positivismo neo-enciclopedista” (Charles Morris, Rudolf Carnap e Otto Neurath) e a “Escola de Frankfurt” (Adorno, Horkheimer, Habermas), ciência e humanismo, permanecendo o fato irrecusável da aporia entre a finalidade técnica (industrial) e social (moral) do design. Concluindo o ensaio, os autores escreviam sobre a função dos designers:

No futuro, a função do designer não deveria consistir na doação da forma a produtos, o que corresponde a uma demanda já estruturada e também comum em nossa economia livre de mercado. Antes de tudo, os designers de produto deveriam ser aqueles que contribuem para a estruturação da demanda; pois senão ele restaria apenas com a função humilde das modificações da superfície, ajudando a resguardar os objetos preexistentes. A função dos designers de produto não deveria consistir em preservar a tranquilidade, mas sim em aprofundar as inquietações (Maldonado e Bonsiepe, 1964, p. 28).

Em janeiro de 1967, a revista “ulm 19/20” publicou notas de um seminário do professor francês Abraham Moles, que tratou da crise do funcionalismo na Europa ocidental:

Em determinados setores da produção e do consumo, o funcionalismo conserva ainda sua validade. Contudo, no mais recente período da civilização ocidental, o funcionalismo decresceu no campo de forças da sociedade do supérfluo. A sociedade do supérfluo como filosofia econômica está determinada pela representação de que o maquinário de produção industrial tem que correr permanentemente, isto é, que o consumidor deva ser, permanentemente, estimulado a consumir. [...] O funcionalismo opõe-se necessariamente à filosofia da sociedade do supérfluo que, irrefletidamente, quer produzir e vender. Enfim, o funcionalismo ocupa-se de reduzir o número de objetos e de alcançar uma adequação otimizada às demandas (Moles, 1967, p. 28).

Em 1967, Maldonado tenta, uma última vez, resumir e situar, no contexto político e cultural da Alemanha ocidental, as dificuldades e as aporias, nas quais incorreram suas concepções de design durante sua direção na escola de Ulm. Ele situa o início dessa problemática já na Assembleia do DWB, realizada em 1956, na HfG. Ele escreve:

Talvez não abertamente, mas nas entrelinhas se sentia, naquele momento, também uma preocupação alemã específica: como evitar que a reconstrução do país se tornasse uma continuação da destruição, com outros meios? [...] Estávamos, nesta época, obrigados a nos ocuparmos criticamente com a realidade e nos tornamos fáceis alvos para algumas ilusões. De fato, não tínhamos a capacidade de evitar que a reconstrução, se demonstrasse como uma progressão da destruição, com outros meios. Não tínhamos a capacidade de limitar este processo. A enchente de produtos nos alagou. Pensávamos que a tarefa do design poderia se resolver apenas com boas intenções e com desenhos e projetos que encarnariam estas boas intenções. Infelizmente esta realidade não se deixa tocar, nem compreender, com tais planos e empreendimentos. A prática nos ensinou que a tarefa é mais complicada e cheia de nuances. Não é verdade que nossas chances de acesso aos centros de decisão do mundo dos produtos conquistaram uma maior transparência deste mundo; muitos de nós tiveram este acesso, mas isto não ajudou muito, ou pouco ajudou na tarefa de retirar deste mundo a miscelânea de objetos particularizados. Frequentemente, o caso era o contrário, nossa atividade ajudou [...] a abrandar esta anarquia. Neste processo, reconhecemos vários lados sombrios, inclusive o lado sombrio do mundo dos produtos bem desenhados (Maldonado, 1967, p. 186).

Moles, Maldonado e Bonsiepe reconhecem a aporia final do projeto moderno retomado no pós-guerra e aparentemente esgotado, em 1967. Não se poderia, contudo, retroceder a um tipo de escultura funcionalista de objetos particulares, como os da “boa forma”. Ao mesmo tempo, persistir numa pedagogia de design de sistemas complexos com conteúdo social, através da racionalização cibernética, automatizada ou informacional da sociedade, já mostrava os indícios de seus fins, a saber, o controle social, com o qual a sociedade em rede atualmente se debate num grau cada vez maior de incoerência.

Referências

- BENSE, M. 1965. *Aesthetica: Einführung in die Neue Aesthetik*. Baden-Baden, Agis, 348 p.
- BILL, M. 1952. *Form: Eine Bilanz über die Formentwicklung um die Mitte des XX. Jahrhunderts*, Basel, Karl Werner Verlag, 176 p.
- BILL, M. 1949a. Schönheit aus Funktion und als Funktion. *Werk: Zeitschrift des Schweizerischen Werkbunds*, **36**(8):271-282.
- BILL, M. 1949b. Die mathematische Denkweise in der Kunst unserer Zeit. *Werk: Zeitschrift des Schweizerischen Werkbunds*, **36**(3):86-92.
- BILL, M. 1959. Der Modellfall Ulm: Zur Problematik einer Hochschule für Gestaltung. *Form*, **1**(6):19.

- BILL, M. 1954. Ansprache von Max Bill beim Richtfest für den 1. Bauabschnitt am 5.7.1954. Depósito Rösner. Ulm, Arquivo da Hochschule für Gestaltung Ulm. [Manuscrito do Discurso].
- BROGLE, T. 1949. Der Qualitäts- und Formgedanke in der schweizerischen Industrie. *Werk: Zeitschrift der Schweizerischen Werkbunds*, **36**(8):260.
- BURCKHARDT, L. 1960. Ulm anno 5. *Werk: Zeitschrift des Schweizerischen Werkbunds*, **47**(11):384-386.
- BÜRGER, P. 1974. *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 138 p.
- COMPAGNON, A. 1999. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Belo Horizonte, Ed. UFMG, 303 p.
- ENZENSBERGER, H.M. 1962. Die Aporie der Avantgarde. In: H.M. ENZENSBERGER (ed.), *Einzelheiten*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, p. 290-313.
- FINSLER, H. 1948. Henry van de Velde als Gast des Schweizerischen Werkbundes. *Werk: Zeitschrift des Schweizerischen Werkbunds*, **35**(2):33-34.
- FINSLER, H. 1956. Der Werkbund und die Dinge. *Werk: Zeitschrift des Schweizerischen Werkbunds*, **43**(9):269-272.
- GROPIUS, W. 1950. Carta a Max Bill de 28 de Maio de 1950. Correspondência entre Walter Gropius e Max Bill. Depósito Walter Gropius, Berlim, Bauhaus-Archiv.
- GROPIUS, W. 1955. Vortrag zur Eröffnung des HfG-Gebäudes am 2. Oktober 1955. Ulm, Arquivo da Hochschule für Gestaltung Ulm. [Manuscrito].
- HEIMBUCHER, J.; MICHELS, P. 1971. *Bauhaus – HfG – IUP: Dokumentation und Analyse von drei Bildungsinstitutionen im Bereich der Umweltgestaltung*. Ulm, Alemanha. Master. Institut für Umweltplanung an der Universität Stuttgart, 398 p.
- MALDONADO, T. 1958a. Bericht vom 21. April 1958. Manuscrito. Ulm, Arquivo da Hochschule für Gestaltung Ulm.
- MALDONADO, T. 1958b. Neue Entwicklung in der Industrie und die Ausbildung des Produktgestalters. *Ulm: Zeitschrift der HfG Ulm*, **1**(2):25-40.
- MALDONADO, T. 1963. Ist das Bauhaus aktuell?. *Ulm: Zeitschrift der Hochschule für Gestaltung Ulm*, **6**(8/9):5-13.
- MALDONADO, T. 1967. Dazu bestimmt, der menschlichen Umwelt Struktur und Gehalt zu verleihen. In: J. KLÖCKER (ed.), *Zeitgemäße Form: industrial design international*. München, Süddeutscher Verlag. p. 186-187.
- MALDONADO, T.; BONSIPE, G. 1964. Wissenschaft und Gestaltung. *Ulm: Zeitschrift der Hochschule für Gestaltung Ulm*, **7**(10/11):10-29.
- MOLES, A. 1967. Krise des Funktionalismus. Notizen aus einem Seminar an der HfG. *Ulm: Zeitschrift der Hochschule für Gestaltung*, **10**(19/20):24-25.
- PAULSSON, G. 1949. Die Soziale Aufgabe im kunstindustriellen Unterricht. *Werk: Zeitschrift der Schweizerischen Werkbunds*, **36**(8):260-282.
- RITTEL, H. 1961. Zu den Arbeitshypothesen der Hochschule für Gestaltung Ulm. *Werk: Zeitschrift der Schweizerischen Werkbunds*, **48**(1):281-283.
- SCHMIDT, G. 1944. Werkbund und Nachkriegszeit: Vortrag gehalten an der 1943 SWB-Tagung. *Werk: Zeitschrift der Schweizerischen Werkbunds*, **31**(1):22-28.
- VAN DE VELDE, H. 1948. Les premières tentatives pour le relèvement du niveau esthétique et de la qualité de la production des métiers et des industries d'art. *Werk: Zeitschrift der Schweizerischen Werkbunds*, **35**(2):34-42.
- VAN DE VELDE, H. 1949. Formen: die reine zweckmässige Form. *Werk: Zeitschrift der Schweizerischen Werkbunds*, **36**(8):247-250.

Submitted on April 2, 2014
Accepted on April 4, 2014