

MAX BILL E A “EDUCAÇÃO ESTÉTICA”: SOBRE A CISÃO ENTRE ARTE E DESIGN NA ESCOLA DE ULM

Natália Quinderé

RESUMO

O objetivo principal deste artigo é discutir a cisão entre arte e design na Escola de Ulm, mediante uma análise das transformações ocorridas no seu programa curricular. Para isso, o artigo parte do conflito, logo nos primeiros anos de constituição da escola, entre Max Bill, antigo aluno da Bauhaus, e seus demais professores, como Tomás Maldonado, Otl Aicher e Hans Gugelot. Esse conflito se caracteriza, principalmente, pela importância dada por Max Bill à “educação estética” no ensino da prática projetual de objetos utilitários. Nesse sentido, o artigo possui dois momentos importantes. O primeiro é um exame sobre o que seria a “educação estética” para Max Bill. O segundo momento se caracteriza na tentativa de compreender como a “educação estética” foi discutida pelos demais professores de Ulm e suprimida do ensino da prática projetual naquela escola.

Palavras-chave: Projeto; Indeterminação; Qualidade; “Boa Forma”.

ABSTRACT

The main purpose of this paper is to discuss the separation between art and design at the School of Ulm, through an analysis of changes occurred in its education program. For this, the paper discusses the conflict, which happened in the first years of establishment of the school, between Max Bill, a former student of the Bauhaus, and his other teachers, such as Tomás Maldonado, Otl Aicher and Hans Gugelot. This conflict is characterized mainly by the importance given by Max Bill for "aesthetic education" in teaching design practice of utilitarian objects. In this sense, the article has two important parts. The first is a discussion on what would be the "aesthetic education" to Max Bill. The second part is an attempt to understand how "aesthetic education" was discussed by the other teachers of Ulm and suppressed from the teaching of design practice in that school.

Key words: Project; Indeterminacy; Quality; “Good Form”.

O projetista e a visão ampla do mundo

Quando se pensa sobre o significado da noção de projeto no design no decorrer do século XX, é inevitável citar as duas escolas alemãs Bauhaus e Ulm que, como bem observa Herbert Lindinger, estão envoltas até os dias de hoje por uma aura mítica¹. Pensar sobre as noções de projeto desenvolvidas nessas duas escolas é examinar, para além de uma história tradicional e escrita da prática projetual, as ideias tanto do

progresso científico quanto da filosofia, que influenciavam, nesses dois momentos específicos, a postura do projetista diante do mundo a ser construído.

Nenhuma dessas duas escolas acreditava no designer, ou melhor, no projetista apenas como um produtor dos mais diversos objetos de consumo. As duas tinham como objetivo principal formar um projetista qualificado e, com uma visão ampla de mundo, esse profissional era considerado um agente direto de transformação social e política. A visão ampla do projetista é, com certeza, uma característica comum a essas duas escolas². Não sendo mera coincidência, a frase homônima de Max Bill – “participar na construção de uma nova cultura da colher à cidade” –, que define os objetivos principais do programa inicial da Escola de Ulm, poder ser facilmente transposta para o cenário do projeto total da Bauhaus.

Tanto na Bauhaus de Gropius como na Escola de Ulm sob a direção de Bill, a formação do projetista de visão ampla é inseparável do significado da arte e do trabalho do artista. Seria apenas na arte que o projetista encontraria a autonomia que lhe foi historicamente negada pela produção industrial e pelo trabalho especializado, como também seria apenas na atividade artística que se poderia justapor ideação e execução – teoria e prática –, com a finalidade de transformar politicamente a comunidade. Assim, é considerando a importância da arte no ensino da prática projetual nessas duas escolas que gostaria de examinar, especificamente, a cisão entre arte e design na Escola de Ulm. Essa cisão implicou numa transformação profunda nos significados do design, da arquitetura e da arte, em Ulm.

“A vida como um trabalho de arte”: a fundação da Escola de Ulm.

A história da Escola de Ulm³ é dividida em, pelo menos, seis fases, que vão desde o seu período embrionário, a partir de 1947, caracterizado tanto pelos debates para a criação de um instituto de ciências sociopolíticas quanto pela arrecadação de fundos e da busca de uma estrutura física para a escola⁴, até a sua última fase, a do colapso absoluto em 1968. Essas fases indicam, principalmente, as nomeações de novos reitores da escola, que foram quase sempre seguidas de transformações no seu programa curricular.

Um dos momentos mais conhecidos e discutidos é o embate de ideias, logo nos primeiros anos de constituição da escola, entre dois dos seus protagonistas: o antigo aluno da Bauhaus, Max Bill, e o pintor argentino Tomás Maldonado, este último, apoiado por professores importantes como Otl Aicher e Hans Gugelot. Esse conflito abrange duas fases distintas. A primeira caracteriza-se pela influência direta das premissas da Bauhaus na Escola de Ulm e é personificada pela figura do primeiro reitor da escola, Max Bill. A segunda é marcada pela demissão de Bill e pelas transformações ocorridas no programa curricular da escola em consequência do seu afastamento. Uma análise desse conflito é interessante porque ele representa a cisão entre arte e design na Escola de Ulm.

Consideramos a arte como a maior forma de expressão na vida, e é nosso objetivo organizar a vida como um trabalho de arte. Como Henry van de Velde uma vez afirmou, nós queremos lutar contra o feio com a ajuda do belo, do bom e do prático. A Bauhaus, como sucessora da instituição de arte fundada em Weimar por van de Velde, tinha o mesmo objetivo. Em Ulm, queremos ir mais longe, incorporando mais valor ao projeto de objetos, ampliando o escopo do planejamento urbano, atualizando o departamento de design visual e finalmente criando o departamento de informação. Tudo isso surge das necessidades naturais do nosso tempo. (BILL in LINDINGER, 1991, p. 19)

Tomando como exemplo o discurso inaugural da primeira turma da escola em 1953, Bill apresenta o que parece ser uma retomada da ideia antiga de integração entre arte e vida mediante a conjunção “do belo, do bom e do prático.” O objetivo de “organizar a vida como um trabalho de arte” é justificado pela inclusão da Escola de Ulm numa linhagem histórica que abrange desde a escola de artes aplicadas alemã *Deutscher Werkbund*, fundada por Henry van de Velde no início do século XX, passando pela Bauhaus, e tendo como ponto final ou inicial, a fundação da Escola de Ulm. Apesar de o discurso ser vago e apresentar noções complexas sem lhes dar um sentido preciso, a principal ideia exemplificada é a importância da “arte como a maior forma de expressão na vida.”

É fundamental compreender dois aspectos que estão contidos nessa ideia. O primeiro é o significado da arte naquele momento preciso para Bill. O segundo é o significado da relação dada por Bill entre arte e vida. Como a arte influenciaria na construção da nova vida? Quando foi convidado para participar da fundação da Escola de Ulm, não esquecendo que é dele o projeto do seu edifício, Bill já tinha desenvolvido a ideia de *gute Form* (“boa forma”) no final da década de 1940.

Embora Maldonado relate a ideia de “boa forma” à produção de objetos utilitários e “a um estilo Ulm” de se pensar e projetar⁵, a noção de “boa forma” parece ser mais ampla porque é nela que reside a importância da arte para Bill no projeto de objetos utilitários.

“Boa forma” é qualidade

Segundo Bill, forma seria tudo o que é visível e se relaciona com o espaço e as demais formas existentes nele⁶. Outra característica essencial da forma seria que a sua constituição está vinculada à noção de qualidade e à ideia de que é possível acrescentar valor a determinada forma a partir do projeto.

[...] Desde o início, associamos ao conceito de forma uma qualidade. Quando falamos de formas da natureza, pensamos naquelas formas particularmente bem conseguidas. Quando falamos das formas da técnica, não nos referimos a quaisquer formas, mas às que são particularmente válidas. (BILL apud MALDONADO, 2009, p. 73)

Bill, na citação, divide as formas entre válidas e não válidas. O que seria uma forma válida? Ou melhor, o que seria uma “boa forma”? Voltando ao seu discurso inaugural, está explícito ali o objetivo de “incorporar mais valor” às formas projetadas na Escola de Ulm. Partindo da assertiva que tanto qualidade como valor são noções extrínsecas aos objetos, parece-me legítimo perguntar como Max Bill pretendia dotar de valor as mais diversas formas. Outra questão está também em como seria possível distinguir uma “boa forma” de uma má. É exatamente no significado que Bill dá à arte que se encontram algumas dessas respostas.

A “educação estética”

O *Grundlehre* (Curso Básico), que fazia parte do primeiro ano de formação da Escola de Ulm, obrigatório a todos os alunos, tinha como particularidade fazer com que os estudantes refletissem sobre a constituição da forma apartada do projeto de objetos utilitários. Durante uma entrevista a Michael Erlhoff, no final da década de 1980, Bill afirma que existem diferenças entre arte e design, principalmente, porque o designer deve sempre responder aos aspectos práticos relacionados à função dos objetos utilitários. Tanto no projeto de arquitetura quanto no de design existem, porém, “áreas de liberdade”, determinantes no desenvolvimento de um projeto, que estão relacionadas à questão estética, não podendo ser pensadas com base em “critérios puramente técnicos”⁷.

No debate “Provocação: elemento vital da sociedade – sobre arte e antiarte”⁸ de 1970, de cuja mesa participaram, entre outros, o artista Joseph Beuys e o filósofo Max Bense, Max Bill amplia essa ideia ao afirmar que, por meio da arte, nós encontramos os critérios de julgamento para a nossa vida. Esses critérios de julgamento serviriam tanto ao vendedor de maçãs quanto ao designer, pois eles encerrariam noções fundamentais como a de possibilidade e a de escolha. Na visão de Bill, possibilidade e escolha seriam noções atreladas às “áreas de liberdade” de qualquer projeto.

Divorciado do projeto de objetos utilitários, o Curso Básico tinha como intuito principal fornecer aos estudantes uma “educação estética”. Na sua entrevista a Erlhoff, Bill dá o exemplo de um exercício desenvolvido, certa vez, nesse curso na Escola de Ulm. Ele conta que, um dia, passou a um grupo de alunos uma tarefa simples: arranjar quatro quadrados de tamanhos distintos numa superfície plana de tal forma que a disposição trouxesse tensão e harmonia entre os quadrados. Quando os trabalhos estavam concluídos, Bill pediu ao grupo que comparasse os resultados de cada um, discutisse sobre eles e escolhesse qual a composição mais bem resolvida.

Por meio desse exemplo, pode-se entender o que Bill caracteriza por possibilidade e escolha na “educação estética”. A possibilidade seria representada pelo conjunto de soluções distintas apresentadas por cada um. Ao ter que debater sobre os diversos resultados, o grupo se daria conta de que para uma mesma proposição existe um número infinidável de soluções. Já a escolha seria caracterizada pela decisão coletiva dos estudantes da composição mais bem resolvida. Assim, apesar de a composição ser o resultado de um trabalho individual, os critérios de julgamento seriam constituídos por meio do debate coletivo. Analisando esse exercício, percebe-se que a importância da “educação estética” no Curso Básico não está na tarefa de composição em si, mas na discussão gerada após as composições estarem prontas.

Se tanto os critérios de julgamento como a escolha da melhor composição foram constituídos com base no debate e no consenso coletivo, é possível ampliar essa afirmação para a noção de “boa forma”. Apesar de Max Bill não ter exposto os parâmetros precisos para a determinação de uma “boa forma”, é possível concluir

que a distinção entre boa e má forma partia de critérios estabelecidos pelo grupo naquele momento e não de um julgamento individual ou de regras preestabelecidas. Retornando ao debate “Provocação”, pode-se deduzir que Bill parece estar de acordo com a ideia da formação de uma consciência estética coletiva quando afirma que os critérios de julgamento encontrados na arte serviriam a todos, inclusive, ao vendedor de maçãs.

Numa perspectiva mais ampla, percebe-se que as intenções de Max Bill em relacionar design e arte nunca foram no sentido de uma instrumentalização desta última, do emprego da “educação estética” para fins utilitários, ou seja, apenas na construção da forma em si. Na verdade, seria na “educação estética” que o projetista tomaria consciência das “áreas de liberdade” de um projeto, as quais ultrapassam os limites definidos por critérios técnicos. Ao mesmo tempo, o projetista desenvolveria uma consciência crítica sobre essas “áreas de liberdade” – ele aprenderia a julgar seu projeto e a escolher a melhor solução dentre as demais. Portanto, em Bill, a arte é o lugar em que o projetista encontra a autonomia de sua prática projetual, inaugurando, também, a consciência de sua responsabilidade como um produtor de formas válidas.

Como essa capacidade de julgamento do projetista e os critérios de escolha das formas surgiram na arte, Max Bill separa a produção industrial de objetos utilitários (quantitativa) da noção de qualidade, que encerra a obra de arte. Quando Erlhoff lhe pergunta se na Escola de Ulm eram discutidas mudanças possíveis nas formas de produção, Bill responde, sem hesitar, que eles tinham plena consciência da impossibilidade de mudar as formas de produção industrial. A solução encontrada na Escola de Ulm estaria em tentar transformar o que ele denomina, na entrevista, de “formas econômicas”. Em sua fala, parece não existir mais o conflito entre artesanato e indústria, muito debatido tanto nas escolas de artes aplicadas no início do século XX como na primeira fase da Bauhaus. A produção industrial não é mais colocada em xeque, e sim a legitimidade da forma projetada: se ela é uma “boa forma” ou não.

Apesar de esse conflito com a indústria parecer ter sido ultrapassado, ao se problematizar o significado de “formas econômicas”, um dos sentidos que surge dessa expressão é o de resistência uma vez que Bill tinha plena noção dos

problemas causados pela produção industrial, principalmente, a pressão para se produzir cada vez mais e mais objetos. Entendendo-se “formas econômicas” como a criação de bens duráveis, essas formas combateriam a alta produção na indústria e o consumo exagerado.

Daí, a importância dada à função no projeto de objetos utilitários. Se uma janela não ventila e não ilumina, e dois dos seus pré-requisitos são o de ventilar e o de iluminar, essa janela que não funciona é considerada uma má forma. Opondo-se à má forma, tem-se o modelo, que seria, na visão de Bill, a melhor espécie de determinado objeto utilitário, a representação máxima de uma “forma econômica” ou de uma “boa forma”. No entanto, se os critérios de julgamento de qualquer forma surgem na arte, mesmo a função de um objeto qualquer estaria subjugada, em última instância, à questão estética (possibilidade e escolha) do projeto.

Não restam dúvidas que a noção de qualidade nas formas utilitárias esteja completamente imersa no significado da arte para Bill. Como se viu, a arte fundaria a consciência crítica do projetista, constituída por meio de uma “educação estética”, estabelecendo, paralelamente, os critérios de julgamento das formas. A arte seria, também, determinante na busca do modelo – expressão máxima da “boa forma” – no projeto de objetos utilitários. Essa busca pelo modelo encerra uma relação entre objeto único (obra de arte) e objeto multiplicado (objeto industrial). O modelo seria a conjunção do topo e da base de uma pirâmide, um objeto multiplicado que contém a qualidade máxima de um objeto único. Na sua entrevista a Erlhoff, há um momento no qual essa relação fica muito clara, quando Bill informa que um dos objetivos iniciais da escola era projetar objetos que fossem representativos da era industrial e dignos de estar no museu.⁹

Bauhaus e Ulm

A aproximação feita por professores de Ulm entre as ideias que nortearam a direção de Bill na Escola de Ulm e as de Gropius na direção da Bauhaus tinha como intuito principal apontar as fragilidades da relação entre arte e design, na noção de projeto de Bill, especificamente, na falta de critérios bem definidos para a constituição de formas utilitárias. Apesar da equivalência feita pelos professores de Ulm entre o trabalho de Bill e Gropius, é possível apontar algumas diferenças básicas no discurso dos dois.

A primeira é a preocupação de Gropius em propor soluções para a especialização exagerada na indústria, que tem uma raiz histórica no conflito entre artesanato e produção industrial. Pelo menos em determinado período de sua direção, Gropius achava possível sugerir novas formas de produção, ao contrário de Bill, que planejava combater os problemas da indústria e do consumo dentro dela. A segunda diferença é a importância que o designer passou a ter no pós-guerra de 1945. Na Bauhaus, o projetista total, o *gestalter*, surgiu da união entre artista, artesão e arquiteto. Gostaria de ressaltar que nessa primeira escola ainda não havia uma imagem forte do projetista industrial. O trabalho do designer existia, mas ele era caracterizado pela união dessas três atividades: arte, artesanato e arquitetura.¹⁰ Mesmo no seu discurso como convidado, na abertura oficial da Escola de Ulm, em 1955, Gropius destaca a importância de uma educação ampla, que abra caminho para uma prática colaborativa entre artista, cientista e empresário. Esquece-se tanto do designer como do arquiteto.

Ainda que a palavra designer também não seja utilizada na Escola de Ulm¹¹, a posição do “projetista industrial” é radicalmente transformada no pós-guerra de 1945 porque não só se toma uma maior consciência da importância desse profissional que projeta objetos utilitários empregando os meios industriais, mas também passa-se a querer construir um discurso específico para essa prática projetual. Bill, apesar de distinguir o trabalho do artista, do designer e do arquiteto, concedendo uma maior importância à produção de objetos utilitários em decorrência do estado de devastação em que se encontrava a Alemanha no pós-guerra, toma ainda a arte como um exemplo máximo da prática projetual, o que acaba provocando uma ruptura entre ele e os demais professores da Escola de Ulm.

A indeterminação da “boa forma”

Nesse sentido, a maior crítica sofrida por Bill está na falta de critérios precisos para a determinação de uma “boa forma”. No exemplo da atividade desenvolvida pelos alunos no Curso Básico, a escolha da composição foi feita de maneira coletiva, com base em um debate. Com esse exemplo, é possível questionar se a composição escolhida seria a mesma caso Bill pedisse a um outro grupo de pessoas que debatesse e escolhesse a melhor composição entre aquelas desenvolvidas pelo grupo anterior. É impossível responder a essa pergunta. Ela denuncia que há uma

certa indeterminação na noção de “boa forma”. Na verdade, a falta de precisão dos critérios é o que Bill parece chamar de “áreas de liberdade” de um projeto, que ele não acreditava poderem ser resolvidas mediante critérios técnicos. Por critérios técnicos, entenda-se o quanto de luz deverá entrar pela janela que projetarei, como essa luz incidirá no ambiente, quantas subdivisões a janela terá etc.

A falta de definição e critérios precisos da “boa forma” acarreta uma série de problemas à noção de projeto de Max Bill. Sem esses critérios bem definidos, o modelo, como a mais alta representação do objeto utilitário, é inatingível. Outra questão que ainda fica pendente é o próprio julgamento das formas. Na palestra “Provocação”, existe uma cena curiosa, que remete a esse problema. Quando Bill fala da importância da arte na constituição de critérios de julgamento para a nossa vida, alguns minutos depois, alguém da plateia pergunta por que a maioria das pessoas continua preferindo ler livros de romance de gosto duvidoso, se existem mesmo esses critérios de julgamento coletivo. Max Bense, que passara a palestra toda rebatendo as ideias de Beuys e as de Bill, repreende à pessoa na hora: isso não é pergunta que se faça! A repreensão de Bense indica a dificuldade de falar sobre o valor das formas artísticas e não artísticas.

Pode parecer estranho afirmar que existiria alguma falta de precisão nos critérios que Bill utilizava na constituição das formas, seja no projeto de objetos utilitários seja na sua prática artística, pois mesmo antes de ser o reitor da Escola de Ulm, ele era reconhecido pelo seu rigor na construção das formas, exemplificado na sua relação com a matemática e na importância dada à função utilitária dos objetos. Em *Fios cortantes*, Ana Luiza Nobre alude ao rigor de Max Bill na construção das formas ao analisar os conflitos surgidos na primeira visita dele ao Rio de Janeiro, em maio de 1953. Nessa visita, Bill gerou polêmica tanto por suas críticas ao projeto do *Edifício Gustavo Capanema*, o então Ministério da Educação e Cultura, como também pela explicação “estritamente matemática”¹² à sua obra *Unidade Tripartida*, que tinha recebido anos antes, em 1951, o Prêmio Internacional da 1ª Bienal do MAM de São Paulo.

Segundo Nobre, uma das críticas de Max Bill ao projeto do Ministério era a forma dos pilotis de Oscar Niemeyer, que possuiria, na leitura de Bill, um caráter muito mais ornamental do que funcional.¹³ Sobre a obra *Unidade Tripartida*, Nobre alude à

desconfiança gerada no artista Amilcar de Castro e no escritor Ferreira Gullar pela explicação dada por Bill sobre a constituição da forma da escultura apenas por meio de fórmulas matemáticas.¹⁴ As polêmicas que giraram ao redor da visita de Bill ao Rio residem na ideia de que seu rigor na construção das formas era tão extremo que chegava a suprimir o sentimento do projetista-artista. Marcando essas polêmicas, Max Bill acaba sendo chamado no primeiro número da revista *Módulo*, publicada em 1955, de “engenheiro” e “matemático”, uma crítica mordaz tendo em vista o trabalho plural de Bill como artista, arquiteto e designer.

Os conflitos surgidos no Rio de Janeiro tornam-se interessantes, quando se percebe que a ruptura entre Bill e seus colegas da Escola de Ulm aconteceu na direção oposta. Em Ulm, Max Bill é criticado pela importância dada à arte no projeto de objetos utilitários. É necessário lembrar que essas críticas estão relacionadas à falta de critérios bem definidos no projeto de objetos utilitários. Para seus colegas de Ulm, que participaram da fundação desta escola, como Tomàs Maldonado e Otl Aicher¹⁵, em última instância, Max Bill nunca chegou a se desvincilar do trabalho de artista. Como Aicher afirma, Bill “ainda estava amarrado à Bauhaus. Ele permaneceu muito mais o artista, e a arte para ele continha um *status* especial”¹⁶.

Apesar de Tomàs Maldonado declarar que nos doze anos seguintes de duração da Escola de Ulm, a orientação inicial de Bill continuou fazendo parte dos pressupostos principais da escola, essa afirmação parece absurda quando se percebe a transformação radical sofrida no Curso Básico. Logo após a saída de Max Bill, em 1957, a Escola de Ulm cortou definitivamente a “educação estética” do seu programa curricular, incorporando ao Curso Básico disciplinas como a semiótica, a teoria da percepção, a ergonomia e a tecnologia industrial. Em 1962, aconteceu uma mudança ainda maior. O Curso Básico, que reunia todos os alunos no seu primeiro ano, dividiu os estudantes em disciplinas relativas a cada um dos departamentos da escola. Com essa mudança, os alunos passaram a ingressar diretamente num dos departamentos, como o de Informação, o de Construção, o de Desenho de Produto etc. Se em Bill, a “boa forma” deveria ser justificada por critérios coletivos estabelecidos com base em uma “educação estética”, com a transformação do Curso Básico, os critérios para a constituição dos objetos utilitários passaram a ser validados por meio das disciplinas científicas, que foram sendo agregadas ao programa curricular de Ulm.

A quantidade como valor

É possível afirmar que esse corte definitivo com a “educação estética” afetou o sentido do binômio qualidade e quantidade. A quantidade na Escola de Ulm se transformou num valor moral específico do design e da arquitetura. Ao mesmo tempo, a arte passou a não ser mais considerada uma atividade de transformação coletiva. Por representar o objeto único, a obra de arte seria um luxo para poucos. Em contrapartida, o objeto utilitário, por ser produzido industrialmente, teria a possibilidade de afetar um maior número de pessoas. Em consequência dessa transformação, o artista em Ulm passou a estar distanciado da realidade social e política da comunidade, ao contrário do designer e do arquiteto, que teriam um papel fundamental na construção da vida coletiva porque, com as suas atividades, forneceriam soluções para os diversos problemas do cotidiano.

A distinção entre arte e design, artista e designer, é também justificada pelos participantes da fundação da escola em razão do cenário de destruição da Alemanha após a guerra. Nesse sentido, Aicher afirma que “qualquer um que tivesse orelhas para ouvir e olhos para enxergar perceberia que a arte representava uma fuga das inúmeras tarefas que nós tínhamos em mãos”.¹⁷ Até Max Bill, ao dizer que em Ulm não se tinha pensado em transformar os meios de produção industrial, chama atenção para o cenário de destruição no qual eles se encontravam: prédios em ruínas e escassez total dos bens de consumo mais ordinários.¹⁸ Nessa perspectiva, Aicher declara:

Em Ulm, nós tínhamos que voltar para os fatos, para as coisas, para os produtos, para a rua, para a vida cotidiana, para as pessoas. Nós tínhamos que voltar imediatamente. Isso não deveria ser uma extensão da arte na vida cotidiana, uma aplicação prática. Deveria ser uma oposição à arte, um trabalho da civilização, uma cultura civilizatória. (AICHER, 1991, p. 125)

Mesmo tendo em conta esse cenário, nota-se que a distinção entre arte e design, que ocorre na saída de Bill, retoma o debate sobre o papel da arte e do artista na comunidade. Considerando a citação, é possível perceber que Aicher nega a relação entre arte e vida, ideia presente nas vanguardas do início do século XX. Para aqueles movimentos artísticos, como o Construtivismo Russo, o De Stijl e o movimento Dadá, por meio de processos distintos, a arte deveria fazer parte da vida cotidiana. Ao negar essa proposição, Aicher parece questionar a importância da arte na transformação efetiva da comunidade: Qual seria a utilidade da arte para a

comunidade? Naquele momento, na Escola de Ulm, como a arte é vista como uma atividade apartada da vida, ela não tem utilidade alguma porque não possui poder de transformar socialmente e politicamente sua comunidade.¹⁹

Ao justificar a cisão entre arte e design em razão da questão utilitária, Aicher, no texto *Bauhaus and Ulm*, questiona os procedimentos utilizados no projeto de objetos utilitários tanto na Bauhaus como no grupo De Stijl. Segundo Aicher, esses procedimentos partiam de ideias e formas advindas estritamente da arte. Sua crítica incide, principalmente, sobre a utilização das formas geométricas elementares e das cores primárias na produção dos mais diversos objetos, de fontes tipográficas a cadeiras, vasos etc. Nesse sentido, as cadeiras do arquiteto holandês Gerrit Rietveld seriam pinturas de Mondrian para se sentar – “obras de arte inúteis que se diziam úteis”.²⁰ Na visão de Aicher, as cadeiras de Rietveld, integrante do De Stijl, seriam mais um experimento estético do que um objeto utilitário.

Ao negar a função utilitária desses objetos, Aicher contesta o pressuposto principal da noção de projeto da Bauhaus, que era propor por meio de objetos utilitários uma sociedade igualitária e não hierarquizada. Sua classificação dos objetos em úteis ou inúteis é feita pela negação absoluta da validade dos procedimentos utilizados na Bauhaus e no movimento De Stijl. Assim, embora seja possível se sentar nas cadeiras de Rietveld, Aicher declara que, na verdade, elas não são cadeiras porque a sua forma foi constituída com base em procedimentos considerados artísticos.

A argumentação de Aicher confirma que as transformações ocorridas na noção de projeto na Escola de Ulm, principalmente com a saída de Max Bill, foram para desvincilar o design da prática artística. Um dos objetivos mais importantes dessa cisão estava na tentativa de constituir um corpo teórico, distanciado da arte e do discurso dos artistas, que conseguisse, ao mesmo tempo, justificar moralmente a importância da atividade do designer. Como exemplo da direção que a Escola de Ulm pretendia dar ao projeto de objetos utilitários, Aicher cita os objetos desenvolvidos pelo casal norte-americano Charles e Ray Eames²¹. Os trabalhos dos Eames seriam o modelo da união perfeita entre tecnologia, função e estética.

De fato, os trabalhos desenvolvidos pelos Eames tinham uma relação estreita com a pesquisa de novos processos industriais e com o baixo custo na produção de

objetos utilitários. Um exemplo dessa produção em larga escala e barata é a utilização da tala de compensado moldado, técnica desenvolvida pelo próprio Charles Eames, em 1941, que serviu tanto na produção de pernas de madeira para soldados americanos feridos na Segunda Guerra Mundial, como foi usada na produção de uma série de objetos domésticos. A pesquisa dos Eames representava também uma oposição ao *styling* americano dos anos 30, caracterizado pela produção de objetos ligada à publicidade e propaganda, duramente criticado pelos professores de Ulm.

Mesmo apartada da arte, é preciso ter em conta que a noção de projeto na Escola de Ulm tinha por intuito ser uma prática de transformação política e social. Apesar de contrariar a ideia principal contida na noção de projeto da Bauhaus, durante a direção de Gropius, sobre o objetivo principal do design, que deveria ser uma prática que conectasse de maneira equilibrada arte e indústria, a máxima principal de Ulm, mesmo com a saída de Max Bill, ainda era a mesma da Bauhaus: por meio da prática projetual construir uma sociedade igualitária e livre. No entanto, em vez de artistas, seriam designers e arquitetos os mais aptos a executar essa tarefa.

Notas

¹ LINDINGER, H. (org.), *Ulm design: the morality of objects*, p. 9.

² “[...] Não obstante, o nosso objetivo mais nobre é o de criar um tipo de homem que seja capaz de ver a vida em sua totalidade, em vez de perder-se muito cedo nos canais estreitos da especialização. Nossa século produziu milhões de especialistas; deixem-nos agora dar a primazia ao homem de visão”. GROPIUS, W. *Bauhaus: novarquiteura*, p. 27.

³ O nome da escola em alemão é *Hochschule für Gestaltung* (HfG). Numa tradução mais precisa, seu nome seria “Instituto Superior da Forma”. Porém, como nas traduções dos livros didáticos é utilizado normalmente o nome Escola de Ulm para denominar o instituto, optei por utilizar o termo mais comum ao longo do artigo.

⁴ A primeira fase, entre 1947 e 1953, gira ao redor da fundação criada em Ulm por Inge Scholl em homenagem aos seus irmãos Hans e Sophie, membros do grupo de resistência Rosa Branca, que foram executados pelos nazistas em 1943. Estão entre os participantes dessa fase de estruturação das premissas básicas da escola, Inge Scholl, Otl Aicher, Max Bill, Walter Zeischegg e uma série de membros do grupo alemão de escritores chamado *Gruppe 47*.

⁵ MALDONADO, T., *Bauhaus-Ulm*, p. 76. In: _____. *Design industrial*. Lisboa: Edições 70, 2009.

⁶ Essa ideia caracteriza também a importância da matemática na arte para Max Bill: “[...] O elemento de toda obra plástica é a geometria, relação de posições sobre o plano e no espaço.” BILL, M., *O pensamento matemático na arte de nosso tempo*, p. 52. In: AMARAL, A. A. *Projeto construtivo na arte: 1950-1962*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna; São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977.

⁷ ERLHOFF, M., Interview with Max Bill, p. 66-67. In: LINDINGER, H. (Org.). *Ulm design: the morality of objects*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1991.

⁸ *Provokation: Lebenselement der Gesellschaft – Zu Kunst und Antikunst* (“Provocação: elemento vital da sociedade – sobre arte e antiarte”) apresentado originalmente na TV WDR de Düsseldorf, em 27 de janeiro de 1970. Em 2010, ele foi exibido na exposição *Joseph Beuys: A revolução somos nós* que aconteceu no SESC Pompeia, em São Paulo, entre 15 de setembro e 28 de novembro.

⁹ ERLHOFF, M., op. cit., p. 68.

¹⁰ A arquitetura, de fato, ocupava uma posição hierárquica mais alta que a arte e o artesanato no programa curricular da Bauhaus. Por corresponder ao último ano de formação dos alunos, todo arquiteto graduado nessa escola teria plena condições de projetar objetos utilitários. Apesar da importância da arquitetura no programa desenvolvido por Gropius, é necessário registrar que esse departamento só foi ativado sob a direção de Hans Meyer, quase dez anos depois da fundação da Bauhaus. NOBRE, A. L. S. *Fios cortantes*: projeto e produto, arquitetura e design no Rio de Janeiro (1950-70), p. 67.

¹¹ O ex-professor da Escola de Ulm, Gui Bonsiepe, no livro *Design, cultura e sociedade*, p. 202, afirma que era utilizado na escola o termo *formgeber* (configurador das formas) para nomear o designer. Insisto nas variações existentes nessas duas escolas alemãs para designar tanto o designer quanto o design, porque essas diferenças também caracterizam os conflitos que fazem parte desta disciplina. Por exemplo, Max Bill achava errôneo usar o nome design e designer. No momento em que a Escola de Ulm foi fundada, havia um grande esforço para diferenciar a prática projetual americana de objetos utilitários da noção de projeto na Escola de Ulm. A atividade do designer americano, que vinha sendo chamada de *styling*, foi duramente rebatida por Bill e pelos outros professores da escola porque se relacionava diretamente com a moda e com a propaganda. Como é possível perceber, essas variações no nome da atividade e do profissional indicam diferentes posturas em relação ao design.

¹² NOBRE, A. L. S., *Fios cortantes*: projeto e produto, arquitetura e design no Rio de Janeiro (1950-70), p. 44.

¹³ Ibid., p. 47.

¹⁴ A relação entre o trabalho escultórico de Max Bill e métodos matemáticos é definida numa pequena passagem no *Caminhos da escultura moderna* de Rosalind Krauss: “[...] Bill elabora modelos de conceitos matemáticos em forma de escultura. A intenção do artista ao criar tais objetos era a de que expressassem um ‘modo matemático de pensar’ e que impressionassem o observador enquanto construções puramente intelectuais”. KRAUSS, R., *Caminhos da escultura moderna*, p. 81. Apesar da definição de Krauss e das inúmeras referências sobre o próprio Bill explicando a constituição da forma das suas esculturas por meio de cálculos matemáticos, seria importante fazer um estudo mais aprofundado sobre o significado da matemática para Max Bill. No seu texto, *O pensamento matemático na arte de nosso tempo*, o sentido da matemática ultrapassa o emprego de fórmulas, aproximando-se das ideias desenvolvidas por Kandinsky, no *Do espiritual na arte* (1912), sobre a utilização da matemática com o intuito de atingir um “progresso espiritual”. BILL, M., *O pensamento matemático na arte de nosso tempo*, p. 50. In: AMARAL, A. A. (org.). *Projeto construtivo na arte*: 1950-1962. Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna; São Paulo, Pinacoteca do Estado, 1977. Sobre a matemática em Kandinsky, ver especialmente o seu texto *Reflexões sobre a arte abstrata* (1931), no qual esse pintor divide a matemática em dois tipos: racional e intuitiva. In: KANDINSKY, W., *Do espiritual na arte*, p. 223.

¹⁵ Otl Aicher (alemão, 1922-1993), que foi casado com Inge Scholl, participou ativamente da fundação da Escola de Ulm. Aicher ficou muito conhecido por ter feito a identidade dos Jogos Olímpicos de Munique de 1972. Os seus pictogramas desenhados para essas olimpíadas são até hoje referência importante no universo do design.

¹⁶ AICHER, O., *Bauhaus and Ulm*, p. 128. In: LINDINGER, H. (Org.). *Ulm design: the morality of objects*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1991.

¹⁷ Ibid., p. 124.

¹⁸ ERLHOFF, M., Interview with Max Bill, p. 68. In: LINDINGER, H. (Org.). *Ulm design: the morality of objects*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1991.

¹⁹ Esta distinção entre arte, design e arquitetura é abordada também pelo historiador Nikolaus Pevsner: “[...] Mas essas comparações são superficiais. Elas não atingem a mudança essencial, que é o fato de arquitetos e designers uma vez mais terem aceitado responsabilidades sociais, de a arquitetura e o design consequentemente terem-se tornado um serviço, e de edifícios e objetos de uso diário serem projetados não só para satisfazer desejos estéticos de seus designers mas também para preencher suas finalidades práticas de forma total e entusiástica. Pintores e escultores caminharam em sentido exatamente oposto. Afastaram-se de seu público já no século XIX. Agora cortaram o contato, sem qualquer redenção.” PEVSNER, N., *Origens da arquitetura moderna e do design*, p. 201.

²⁰ AICHER, O., cit. op., p. 125.

²¹ Charles Eames (1907-1978) foi arquiteto e designer. Ray Eames (1912-1988) foi artista e designer. Juntos, desenvolveram inúmeros trabalhos em diversas áreas. Entre seus projetos estão o célebre mobiliário de compensado moldado, filmes que podem ser encontrados atualmente no You Tube, tal como *Powers of ten*, e até uma escola para palhaços.

Referências

ALBERA, F. **Eisenstein e o construtivismo russo**: a dramaturgia da forma em “Stuttgart”. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

- ARGAN, G. C. **Arte moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- _____. A crise do design. In: _____. **História da arte como história da cidade**. São Paulo, 1998.
- _____. A história na metodologia do projeto. In: **Revista Caramelo**, nº6. São Paulo: FAU/USP, 1992.
- _____. Projeto e destino. In: _____. **Projeto e destino**. São Paulo: Ática, 2000.
- _____. **Walter Gropius e a Bauhaus**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.
- BILL, M. O pensamento matemático na arte de nosso tempo. In: AMARAL, A. A. **Projeto construtivo na arte: 1950-1962**. Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna; São Paulo, Pinacoteca do Estado, 1977.
- BONSIEPE, G. **Design, cultura e sociedade**. São Paulo: Blucher, 2011.
- BÜRDEK, B. E. **Diseño**: historia, teoria y práctica del diseño industrial. Barcelona: GG Diseño, 2002.
- BÜRGER, P. **Teoria da vanguarda**. Lisboa: Vega, 1993.
- ERLHOFF, M. Interview with Max Bill. In: LINDINGER, H. (Org.). **Ulm design: the morality of objects**. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1991.
- FARKAS, S. O. (direção e curadoria geral); D'AVOSSA, A. (curador convidado). Catálogo da exposição **Joseph Beuys: a revolução somos nós**. Realização Sesc: São Paulo, 15 set. – 28 nov. 2010.
- GROPIUS, W. **Bauhaus**: novarquitectura. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- KANDINSKY, W. **Do espiritual na arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- KRAUSS, R. **Caminhos da escultura moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- LINDINGER, H. (org.). **Ulm design: the morality of objects**. Cambridge: The MIT press, 1991.
- MALDONADO, T. Bauhaus-Ulm. In: _____. **Design industrial**. Lisboa: Edições 70, 2009.
- _____. **El diseño industrial reconsiderado**: definición, historia, bibliografía. Prólogo da edição castelhana de Giulio Carlo Argan. Barcelona: G.G, 1977.
- NOBRE, A. L. S. **Fios cortantes**: projeto e produto, arquitetura e design no Rio de Janeiro (1950-70). 2v. Tese (Doutorado em História Social da Cultura) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.
- PEVSNER, N. **Origens da arquitetura moderna e do design**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

Natália Quinderé

Mestre em Design pelo Departamento de Artes & Design da Puc-Rio, com a dissertação **Projeto e Acaso**: do objeto único ao multiplicado, defendida em outubro de 2011. Este artigo é baseado em um capítulo da dissertação, que tem como objetivo examinar a relação entre arte e design a partir da ideia do acaso como procedimento. A análise dos pontos de tensão entre arte e produção industrial é o tema principal da minha pesquisa acadêmica.