

## DOS *READYMADE* AO DESIGN CONTEMPORÂNEO

José Marcos Romão da Silva<sup>1</sup>

### Resumo

A partir dos *readymade* de Marcel Duchamp, procuramos estabelecer um recorte histórico com ênfase nas possíveis afinidades entre a arte e o design desde a modernidade visando ao final tecer uma reflexão sobre tal condição na contemporaneidade.

**Palavras-chave:** arte, design, *assemblage*, Campana.

### Abstract

From Marcel Duchamp's *readymade*, tried to establish a historical overview with emphasis on the possible affinities between art and design from modernity, seeking to end weave such a reflection on the contemporary condition.

**Keywords:** art, design, *assemblage*, Campana.

Ao fixar uma roda de bicicleta em um banquinho de madeira em 1912, Marcel Duchamp, através dessa inusitada concepção artística, que ele próprio denominou de *readymade*, introduziu de modo definitivo no mundo das artes o signo da polêmica.

É sabido que tal obra foi concebida pelo artista em um momento de decepção face à recusa pelo Salon d’Otonne de sua pintura cubofuturista intitulada “Nu descendo uma escada n.º 2”, que lhe suscitou o desejo de criar algo que de alguma forma não estivesse alinhado a nenhuma das tendências que então predominavam, particularmente o cubismo e o futurismo.

Hoje não há dúvidas que os *readymade* influenciaram de forma extraordinária, como nenhuma outra manifestação artística até então, os destinos da arte moderna e contemporânea, pois a partir dos mesmos, um sem número de abordagens, apropriadas ou não, tomaram-nos como referência.

Por isso, convém indagar se seria lícito tentar estabelecer possíveis interpretações sobre a relação entre arte e design a partir dos *readymade* de Duchamp.

[...] a disputa sobre o belo e o útil era antiga, mas, na época dos primeiros *ready made*, ainda não havia nascido a teoria do desenho industrial. Quando vier a ser formulada na Bauhaus ela o será em termos contrários aos do *readymade* de Duchamp. (Argan, 1993, p.358)

De fato, no âmbito da Bauhaus, a ênfase recaía sobre a imperiosidade funcional e exequibilidade da produção industrial em série dos projetos de design e, conseqüentemente, na exigência de uma arte com objetivos práticos, capaz de satisfazer tal demanda. Isto posto, não estariam os *readymade* de Duchamp antecipando a desestetização da arte, despindo-a de seu caráter fetichista ao equipara-la aos objetos do cotidiano produzidos em série?

Segundo Argan, é infundado o temor de que em uma sociedade condicionada pelo industrialismo tudo seja padronizado, pois, conforme o autor, isso só ocorrerá:

[...] se esses objetos tiverem o mesmo significado para todos; não o será se os indivíduos tiverem condições de decifrá-los e interpretá-los de diversas maneiras, isto é, se a forma desses objetos for capaz de instigar uma tomada de posição mas sem condicioná-la rigidamente, por parte de seus usuários.” (Argan, 1993, p.271).

Tal observação condiz perfeitamente com a atitude de Duchamp de se apropriar de objetos produzidos industrialmente e atribuir-lhes o estatuto de objetos de arte, pois com tal gesto logrou conferir aos mesmos a capacidade de deflagrar novas maneiras de interpretá-los. E mesmo não sendo possível reportá-

la historicamente ao embate de ideias sobre o belo e o útil na era industrial, como salienta Argan, entretanto, com sua iniciativa se antecipou às discussões que se tornariam capitais anos mais tarde a respeito das afinidades entre arte e design no âmbito do grupo De Stijl, na Bauhaus e entre os construtivistas.

Portanto, os *readymade* de Duchamp podem ser interpretados como um marco decisivo para a discussão sobre onde termina o campo das artes e tem início o dos objetos funcionais produzidos industrialmente. Segundo Sudjic os *ready-made* “...sugerem algo importante sobre nossa relação com objetos industriais e o impacto da produção em massa sobre a cultura” (2010, p.169), pois, confrontado com os mesmos, o valor estético deixa de ser uma condição determinada pela habilidade manual e domínio inventivo do artista. Foram assim, inapelavelmente subvertidas inúmeras convenções que durante séculos determinaram o território das artes, como a nobreza dos materiais, o virtuosismo técnico, a prevalência do bom gosto e da impressão retiniana, expandindo-se ilimitadamente suas fronteiras e, conseqüentemente, as possibilidades de sua interação com outros domínios.

A superação das barreiras entre a arte e a vida cotidiana constituía a principal reivindicação dos pioneiros das vanguardas do início do século XX e a criação da Bauhaus em 1919 dá-se simultaneamente à plena efervescência dos dadaístas berlinenses, bem como da atuação dos construtivistas na recém-criada União das Repúblicas Socialistas Soviéticas, de modo que os primeiros anos da Bauhaus serão marcados por intensas discussões sobre as fronteiras entre arte e design, ou melhor dizendo, entre criação e funcionalidade.

Mas, da mesma forma que os movimentos de vanguarda foram sufocados em Berlim e Moscou, a transferência da Bauhaus de Weimar para Dessau também provocou uma mudança drástica em seus propósitos.

De fato, é significativa a mudança de trajetória que se deu na Bauhaus de Dessau em relação à de Weimar; enquanto que em Weimar dava-se grande importância à criação artística, tida como a flor da lapela da Bauhaus, em Dessau perguntava-se ironicamente por que a flor se a lapela basta. Portanto, a Bauhaus deixara para trás a tese original que orientou sua fundação, de uma formação voltada para as artes liberais com o intuito de se conceber projetos de design a par da criação artística, sendo aliçados do seu corpo docente os artistas e extintos os ateliês de artes.

Ao estabelecer propósitos distintos entre arte e design, acreditava-se que negando ao design qualidades artísticas, deveria prevalecer a preocupação com projetos imbuídos apenas de intenções funcionais e não formais. Ora, conforme afirma Argan:

[...] a arte é justamente o modo de pensamento pelo qual a experiência do mundo realizada através dos sentidos assume um significado cognitivo, pelo qual o dado da percepção se apresenta instantaneamente como forma. (Argan 1993, p.272).

Ou seja, ao privilegiar a funcionalidade para opor arte à razão, a teoria da Bauhaus nega às artes a capacidade de suscitar soluções formais que pudessem contribuir para a resolução de problemas práticos, enfatizando a necessidade de abordá-los à revelia da criação artística, limitando-se às questões pertinentes ao domínio puramente técnico.

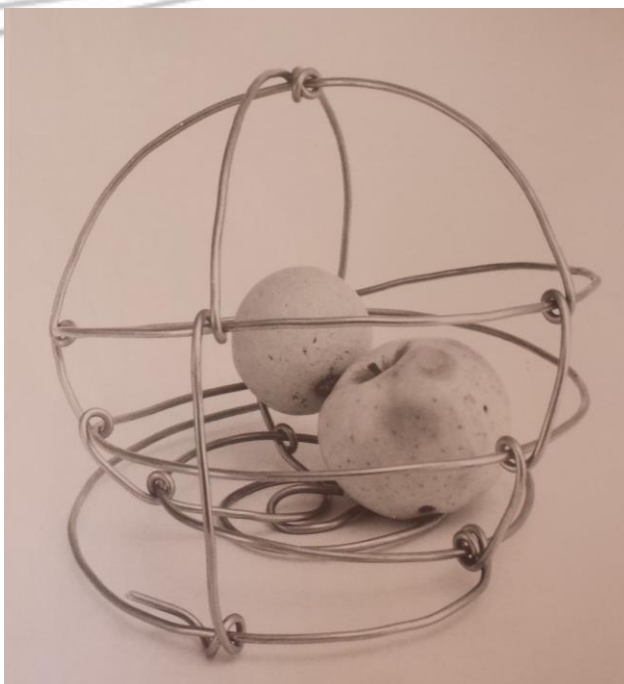
Tal conduta não se restringiu ao ensino da Bauhaus de forma que a priorização do conceito de funcionalidade, baseado nos princípios de praticidade de uso e técnica construtiva, irá predominar durante todo o período compreendido entre o início da década de 1930 até meados da década de 1960 nos países mais industrializados.

É provável que a opção por um funcionalismo restrito tenha uma justificativa histórica, tendo sido decorrente da necessidade de ordem face ao caos provocado pela eclosão de uma sucessão de regimes totalitários que culminou na Segunda Guerra Mundial. Enfim, o funcionalismo típico desse período foi uma forma de se opor à desordem generalizada provocada pelos confrontos bélicos que assolaram a Europa.

Terminada a Segunda Guerra Mundial, no período subsequente, as manifestações artísticas mais significativas passam a ter origem nos Estados Unidos e a se disseminarem a partir daí em escala mundial, como o expressionismo abstrato e a arte pop, cabendo a Ettore Sottsass, um designer italiano de origem austríaca, restabelecer o vínculo entre arte e design, pelo uso de uma liberdade gestual análoga à da pintura abstrata americana, subvertendo o funcionalismo triunfante que predominava no design de um modo geral naquele período. Afinal, como afirma Sudjic “a arte cria uma linguagem à qual o design responde”. (2010, p.210).

É o que se pode constatar nas peças criadas por Sottsass na década de 1950, como o cesto feito com fios metálicos (Figura 01), concebido como um grafismo que serpenteia em movimentos rítmicos diversos, tal qual a pintura de Pollock de 1947 intitulada “Trilhas Onduladas” (Figura 02). Igualmente significativa nesse sentido é a luminária de alumínio de 1955, (Figura 03), cujas hastes recortadas e dobradas, quando interpretadas no seu conjunto, remetem à obra de Franz Kline (Figura 04).

Figura 1: Cesto de latão. Ettore Sottsass 1952



Fonte: Ettore Sottsass. Coleção Folha Grandes Designers . 2012

Figura 2: Trilhas Onduladas. Óleo sobre tela. Jackson Pollock. 1947



Fonte: [http://thumbs.imagekind.com/4664789\\_650/Undulating-Paths-by-Jackson-Pollock.jpg%3Fv%3D1355446080](http://thumbs.imagekind.com/4664789_650/Undulating-Paths-by-Jackson-Pollock.jpg%3Fv%3D1355446080) acessado em 20/01/2014

Figura 3: Luminária de alumínio. Ettore Sottsass. 1955



Fonte: Ettore Sottsass. Coleção Folha Grandes Designers. 2012

Figura 4: Sem título. Óleo sobre tela. Franz Kline. 1957



Fonte: Expressionismo abstrato. Taschen. 2010

Para Patrícia Ranzo, estudiosa da obra de Sottsass:

[...] a simplicidade das luminárias é apenas aparente. O objetivo da experiência é a interação que ocorre entre a luz e os movimentos da folha de alumínio, entre as cores do ambiente em volta e as superfícies refletoras, que se colorem mimeticamente de maneira variável. Por isso o projeto não corresponde só aos critérios de possíveis reproduções técnicas [...] (RANZO, 2012, p.38).

Trata-se, portanto, de um raciocínio diametralmente oposto aquele difundido pelos arautos do funcionalismo que condicionou o design durante décadas. De acordo com Patrícia Ranzo, o universo semântico de Sottsass "...superava as razões centralizadas do racionalismo industrial, colocando no centro do projeto qualidades mensuráveis que excediam a rígida exatidão produtiva." (2012, p.26).

O distanciamento em relação ao racionalismo, patente tanto nas obras da pintura gestual americana, quanto no design de Sottsass, também estará presente na geração artística que despontará a partir de meados da década de 1950, genericamente denominada de artistas da *assemblage*, nos Estados Unidos reconhecidos como *new dadaism* e na França como *nouveau réalisme*.

Entre os seus representantes mais proeminentes destacam-se Rauschenberg e Armand Pierre Fernandez (Arman), cujas obras são comumente associadas às obras de Marcel Duchamp e Kurt Schwitters. Entretanto, por atuarem no contexto da sociedade de massas do pós Segunda Guerra Mundial, distinto, portanto, daquele das primeiras décadas do século XX, as obras de Rauschenberg e Arman contém características que as distinguem das obras de Duchamp e Schwitters.

As criações de Rauschenberg, denominadas pelo próprio artista como *combine painting*, tem relação direta com a poética do *objet trouvé*, denominação criada por Duchamp, associada à estratégia de resgatar para o âmbito das artes objetos encontrados ao acaso, praticada tanto pelo mesmo quanto por Schwitters, ainda que em graus bastante distintos.

No caso de Duchamp, os objetos invariavelmente não eram associados entre si e nem a outros elementos, mas simplesmente exibidos como tal. Já as obras de Schwitters são compostas de um sem número de objetos associados entre si em composições complexas harmonizadas através de áreas pintadas.

O interesse de Duchamp, portanto, recai sobre o objeto em si; já na obra de Schwitters a prioridade é inseri-lo em uma realidade composta. Em ambos os casos é nítida a referência à presença no cotidiano da sociedade da época de objetos produzidos industrialmente.

A obra de Rauschenberg é igualmente tributária da estratégia do *objet trouvé*, porém, para o mesmo parece não haver interesse em exibi-los isoladamente como Duchamp, nem em associá-los em composições

cuidadosamente arranjadas, como em Schwitters, mas simplesmente em juntá-los aleatoriamente, decorrendo daí uma concepção artística que se revela durante o ato mesmo de aproximar os objetos entre si.

As origens das suas *combine painting* remontam à gestualidade do expressionismo abstrato, associada, porém, aos mais variados objetos englobando desde colagens de materiais impressos diversos a animais empalhados. A sensação transmitida por tais obras é a de um mergulho em uma realidade caleidoscópica em relação a qual o artista se sente compelido a abarcá-la em suas múltiplas manifestações. Não se trata, portanto, do distanciamento crítico presente na produção de Duchamp, nem do espelhamento irônico de uma realidade caótica percebido na obra de Schwitters, mas sim de um arrebatamento pela vertigem dos estímulos multifacetados da sociedade de massa.

A obra de Arman também revela o interesse por uma sociedade marcada pela incessante proliferação de objetos industriais, o que parece despertar no artista duas reações opostas: a necessidade de colecioná-los e apresentá-los em composições marcadas pela repetição de objetos idênticos ou destruí-los para compor juntando seus fragmentos. Em ambos os casos, as obras finais se caracterizam pela reunião, ou de muitos objetos ou de fragmentos dos objetos destruídos, resultando portanto em exposições de um gesto que se repete. Denominadas de *cumulations*, tais obras remetem à banalização da produção em série e podem induzir a uma reflexão crítica tanto em relação à monotonia provocada pela repetição como em relação ao desperdício do consumismo pois ao se apropriar dos artefatos produzidos pela sociedade industrial, reposicionando-os através da subversão das técnicas convencionais, os artistas da *assemblage* resignificam a técnica através de estratégias não projetuais, divergentes, portanto, da planificação usual.

A recusa da técnica, naturalmente, também é uma técnica: o que se recusa é a técnica organizada, projetual, isto é, a técnica com que a sociedade industrial organiza sua atividade; e o que a ela se contrapõe é uma técnica não projetual, que consiste em tomar e utilizar coisas e imagens que fazem parte do contexto social do ambiente. (Argan, 1993, p.558).

A experimentação insólita e a liberdade radical expressas no ato de se apropriar de praticamente qualquer coisa e convertê-la em arte, refletem a complexidade, a multiplicidade, a heterogeneidade e o aleatório que caracterizam a arte contemporânea.

Tendo em vista a abordagem proposta, cabe aqui indagar se tal grau de inventividade também se verifica no âmbito da criação em design. A resposta a essa indagação pode ser encontrada na obra dos irmãos Campana que imbuídos de extrema ousadia e uma ilimitada criatividade, associam os mais heterodoxos materiais e/ou objetos em produtos de design imaginativos e surpreendentes, logrando associar o caráter utilitário a um alto grau de inventividade. Muitas de suas obras já se tornaram ícones do design mundial, tendo sido incorporadas aos



acervos do setor de design do MOMA de Nova York e do Centro Georges Pompidou de Paris. Incensados no circuito internacional, foram os responsáveis pela decoração do Café do Museu D'Orsay, de Paris, inaugurado em fevereiro de 2012.

Duas de suas obras mais significativas, a Cadeira de Cordas (Figura05) e a poltrona Favela (Figura06), são comercializadas por um estúdio de Milão, demonstrando que é perfeitamente viável a produção comercial de objetos de design concebidos através do irrestrito exercício da liberdade criativa associada ao uso radicalmente inusitado dos materiais empregados.

Figura 5: Cadeira de cordas. Irmãos Campana. 1989



Fonte: <http://pernambucoconstrutora.com.br/blog/wp-content/uploads/2011/07/Irm%C3%A3os-campana-4.jpg> acessado em 20/01/2014

Figura 6: Poltrona Favela. Irmãos Campana - 1989



Fonte: <http://www.casafashionista.com.br/wp-content/uploads/2012/10/favela01.jpg> acessado em 20/01/2014

Para produzir a Cadeira de Cordas, o estúdio responsável pela sua comercialização recrutou na Itália artesões especializados na manufatura de envoltórios feitos de corda para acondicionar garrafas de vinho. Tais envoltórios, munidos de uma alça, igualmente feita de cordas, permitem o transporte e manuseio dos garrafas de maneira prática e segura. Para tanto é necessário que a trama feita de cordas não se desfaça facilmente, garantindo a integridade do garrafão, o que exige o emprego de uma técnica ancestral na sua elaboração.

Tal técnica é utilizada para dispor dezenas de metros de corda náutica sobre uma estrutura metálica, constituindo o estofado da Cadeira de Cordas, o que revela quão imprevisíveis são os desdobramentos decorrentes de procedimentos não normativos aplicados a uma concepção de design que não se conforma aos padrões estabelecidos pela produção em série, mas que privilegia a expressão pessoal.

Segundo Patrícia Ranzo, para Sottsass “[...] a indústria é que deveria se modificar diante da sociedade e não a sociedade diante da indústria.” (Ranzo, 2013, p.05). A Cadeira de Cordas dos irmãos Campana reflete integralmente tal raciocínio.

Trata-se, portanto, de um caso exemplar, em que o design dialoga com a linguagem artística contemporânea da *assemblage*, propondo soluções provocativas que instigam a imaginação pelo seu caráter lúdico e surpreendente. Ao se contraporem às práticas projetuais convencionais, desafiam as normas estabelecidas, exigindo para sua compreensão uma total revisão dos critérios usuais de avaliação, tal como aconteceu em relação aos ready made de Duchamp a cerca de cem anos atrás.

### Referencias Bibliográficas

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

RANZO, Patricia. **Ettore Sottsass**. São Paulo: Coleção Folha Grandes Designers, 2012.

SUDJIC, Deyan. **A linguagem das coisas**. Rio de Janeiro: Intrínseca Ltda, 2010.