

odni

[objecto de design de nome identificado]

número_zero | maio_06 » odni | projecto de design para o voluntariado

Interacções do Design/Interaciones del Diseño | Tecido Orgânico |
Desenho Etnográfico | Arte Contemporânea e Design: a forma, a cor e o espaço ... |
Jardim Sensorial | Elite: caso de metodologia projectual | Objecto: gosto de fazer amor

Ficha técnica

Título

odni (0)
 objecto de design de nome identificado:
 projecto de design p/ o voluntariado

Propriedade

José C. Lopes
 Nuno Viana

Direcção

Cruz e Viana

Edição

Diálogos em Design. 2

Design gráfico

Nuno Viana

Fotografias

Alquimia da Cor
 Mário Alves
 Rui Cavaleiro

Execução e impressão

Da capa:

Serviços Gráficos do IPVC

Dos textos internos:

Tip. Nova Viana, Lda

Depósito Legal nº

240698/06

Tiragem

1000 ex.

Preço

2 euros

Data e Local

2006, Maio.

Viana do Castelo (Portugal)

Na Capa

Tecido Orgânico (2005)
 Composição plástica original de
 LUÍS M. D. G. CRUZ

As ideias e doutrinas expressas nesta obra são da exclusiva responsabilidade dos seus autores.

Esta publicação respeita a liberdade de expressão e a sua direcção editorial não se identifica com qualquer corrente artística, pensamento ideológico ou orientação religiosa.

Toda a colaboração futura é solicitada e objecto de ponderada apreciação por parte da sua direcção.

Diálogos em Design é um fórum de encontro e de divulgação do Design nacional sediado na ESTG-IPVC.

Um agradecimento muito especial é aqui expresso às entidades empresariais e institucionais que patrocinam e apoiam esta revista.

Editorial


No princípio há uma ideia que desponta, com o tempo esta toma forma e razão de ser, e o querer, associado a um conjunto de condições necessárias ou que o suportam, geram um projecto. O projecto odni foi, antes de mais, um desafio acordado entre duas pessoas diferentes, tanto no percurso de vida feito como no campo das suas experiências profissionais. Mas a vontade do fazer, isto é, ter projecto é mais forte que os desejos do pensar "que fazer"!

Este projecto editorial de voluntariado nasce pela relação próxima estabelecida entre mim e um jovem designer gráfico, vianense como eu, e ambos interessados em (des)envolver o Design no quotidiano das nossas vidas e mesmo em torná-lo elemento motivador e instrumento de enriquecimento das actividades profissionais que realizamos.

Tal projecto reúne um conjunto de contributos diversificados, tanto em termos de conteúdo como de ideias formais, sendo nele evidente a sua ligação a actividades académicas de divulgação da formação em Design no Instituto Politécnico de Viana do Castelo, bem como de actividades similares, em interacção com a comunidade envolvente e em colaboração com outras instituições de ensino, de vários níveis de acção e de missão. Isto demonstra que não estamos sós nem desejamos estar isolados nesta área do Design, cada vez mais omnipresente e abrangente a todos os aspectos do nosso hodierno ambiente humano.

Esta publicação é um produto de design, um resultado certamente modesto e imperfeito mas que só conta para a nossa história presente e próxima porque nele se investiu uma grande vontade de reunir coisas já feitas e outras em realização. É, de certo modo, uma amostra e um repositório das actividades que se cruzaram no nosso caminho e quadro de vida, de relação connosco e em ligação com os outros. E isto para aqui mencionar as entidades institucionais e/ou empresarias que nos apoiaram, quase sempre representadas por pessoas que prezam os valores da nossa terra e relevar as respectivas ajudas e patrocínios que nos concederam. São estes suportes materiais e financeiros que propiciam a viabilidade prática deste projecto.

O termo odni foi uma criação pessoal, porventura não original, mas que é feliz de significado ao associarmos os seguintes termos de: objecto, design, nome, identificado, e este é o seu ponto de partida e de chegada. Por isso, lhe atribuímos a esta publicação o número zero. ❏



No princípio criou Deus o céu e a terra.
A terra estava deserta e vaga.
Sobre a face do abismo havia trevas.
E sobre a face das águas pairava um vento de Deus.
E disse Deus: Exista a luz e a luz existiu.
Deus viu que a luz era boa e Deus fez separação entre a luz e as trevas.
Chamou Deus à luz «dia» e à treva «noite».

Intervenções em / Intervenciones en INTERACÇÕES DO DESIGN / INTERACIONES DEL DESEÑO

Moderador

José da Cruz Lopes

Instituto Politécnico de Viana do Castelo-ESTG

Navio-Hospital Gil Eannes

Viana do Castelo (Portugal) . 26 Julho 2005 . 15 h

Curso de extensão universitária . do chumbo ao pixel

Temática das intervenções

A mensagem gráfica

Modelação gráfica e percepção visual

Caso-projecto de sinalética para fins específicos

Com o tempo e o espaço se constrói o mundo do(s) objecto(s) de estudo do Design





UMA IDEIA DE DESIGN

Palavra mágica e preocupante.

Uma abominável palavra anglo-saxónica, que não significa desenho mas vai para além dele quando é objecto projectual.

Um método aplicado à Arte; uma arte aplicada com ordem de estética e de utilidade social.

Conjugação de actividades artísticas com actividades de projecto e/ou técnica projectual.

É um conjunto de ideias estranhas e inovadoras para a produção de um determinado objecto de cultura humana.

MESA - REDONDA

Do Aparo ao Vector: à procura de um ícone

JÚLIA MACHADO |

Licenciada em Design do Produto pelo IPVCastelo

Mensagem gráfica de um Geóide: da concepção ao produto final

NUNO VIANA *et alii* |

Licenciado em Design Gráfico pelo IPCBranco

A Indústria discográfica e o Design: arte e progressive-rock (1966-1975)

LUÍS MIGUEL CRUZ |

Critico de arte *freelancer*

Caso-Projecto de sinalética p/ fins específicos

RUI RODRIGUES |

Licenciado em Design do Produto pelo IPVCastelo

Os Saberes do Designer

JORGE MELO |

Presidente da Associação Nacional de Designers-AND

Conclusões / Conclusiones

Professor ENRIC

TORMO (Universidade de Barcelona)

Do Aparo ao Vector:

à procura de um ícone

Júlia Machado

Licenciada em Design do Produto pelo IPVCastelo

Esta participação na mesa-redonda no âmbito do Curso de Extensão Universitária organizada pela Universidade de Barcelona, (de 11 a 25 de Julho de 2005), centrou-se num exercício gráfico desprezioso sobre um pormenor do Chafariz da Praça da República de Viana do Castelo.

O título do evento "Do Chumbo ao Pixel" foi a fonte de inspiração, que, em jeito de metáfora, constituiu o mote deste trabalho.

A proposta para este exercício foi desenhar um ícone do referido chafariz e envolver-me mentalmente num processo de transposição praticado pelas artes gráficas, passando do "chumbo" dos caracteres de tipografia para o "pixel" da imagem digital.

O "chumbo" do projecto passou a ser o trabalho *hard* do desenho a aparo e tinta-da-china, assimilando o lavrado da pedra ao compasso do estilete, que, nos passos seguintes viria a tornar-se mais *soft* na redução e estilização de linhas em formato vectorial, o "meu" pixel.

Para realizar o trabalho houve necessidade de uma pequena pesquisa sobre a edificação do chafariz, de época quinhentista, tratando-se de uma construção que exigiu grande envolvimento e persistência do povo vianense, com episódios bastante curiosos pelo meio.

O chafariz foi construído de 1553 a 1559, iniciado por João Lopes, o Velho, e concluído por João Lopes, o Moço, ao qual prometeram, e *"Deram ao dito mestre do chafariz, João Lopes, três mil reais que lhe prometeram para ajuda de um vestido que se lhe prometeu o fazer da obra, e por a fazer bem lhos deram (...)"* ¹



¹ Arq. Municipal de Viana do Castelo, "Livro de Receita e Despesa da Câmara da Vila de Viana", 1559, folha 79 v.



A segunda fase do trabalho passou pelo levantamento fotográfico da fonte, em perspectivas diferentes, sentindo que o chafariz estava tão perto e tão longe do olhar humano, desconhecendo grande parte dos pormenores apesar de passar por ele quase todos os dias.

Esta fase remeteu-me para algumas noções em Psicologia da Percepção e à teoria de Gibson, segundo a qual, a percepção global de um objecto passa pelo nosso conhecimento e assimilação desse objecto a partir das imagens extraídas nos vários ângulos.

Na fase seguinte, dediquei-me ao desenho de pormenor do topo do chafariz, exercício que queria estender a todo o conjunto, uma tarefa quase impossível por ser muito morosa,

decidindo estudar só esse pormenor.

A partir desse desenho foi possível reconhecer os elementos vegetais e zoomórficos ali existentes e passar a seguir para um processo de conceptualização, reduzindo o conjunto a um signo visual perceptível.

Este exercício projectual questiona também a relação com a teoria de Gestalt, segundo a qual a imagem de um conjunto é muito mais do que a soma das suas partes isoladas.

Resumindo, tratou-se como disse no início, de um exercício gráfico, onde pude perceber a dificuldade de desenhar um ícone, sendo este trabalho apenas um ensaio de um percurso possível de metodologia projectual no sentido de atingir um objectivo. ◻

Mensagem Gráfica de um Geóide: da concepção ao produto final

J. Cruz Lopes - Geógrafo; Coordenador do Curso de Design Paisagístico

Nuno Viana - Licenciado em Design Gráfico pelo IPCBranco

Introdução

Ao propormos para esta mesa-redonda uma intervenção específica sobre a concepção e execução de um desdobrável alusivo à comemoração dos 25 anos do curso universitário de Geografia do Porto, pensamos poder enriquecer o programa deste particular curso (de extensão universitária da Universidade de Barcelona), já que este é uma unidade gráfica associada a uma peça projectual de design gráfico, com uma abordagem ao processo inerente ao seu desenvolvimento, de interesse para outras realidades paralelas e também um exemplo para eventuais aplicações futuras.

A Ideia de Geoide

Todos os anos, nas primeiras semanas do mês de Julho, os antigos alunos do curso de Geografia (1976-1980) promovem um encontro de colegas, com um jantar-convívio, em que, nos últimos anos, o seu local de realização tem sido descentralizado e a cargo de um membro aí residente. Para registar tal facto anual e para premiar os assíduos aderentes tem-se vindo a elaborar um certificado de participação, o qual é já um ritual assumido. Em tal contexto surge a ideia pessoal de apresentar um símbolo gráfico identificativo deste grupo de licenciados, na sua grande maioria, hoje, com a profissão de Professores de Geografia, nos vários níveis de ensino, tanto público como particular.

Porque em 2005 se comemoraram 25 anos de saída da Faculdade de Letras da U.Porto, uma tal data e encontro não deveria passar sem algo de alusivo e de forte significado. Foi no encontro ocorrido na cidade da Régua, em 2002, que o certificado de partici-

pação aí entregue continha uma primeira proposta de símbolo do curso. O geógrafo-autor deste artigo foi o seu criador e também aí explicador dos seus intrínsecos elementos. Neste caso e porque os finalistas de Geografia já incorporavam o mapa-mundi/planisfério como marca de curso e, acima de tudo, porque a capa da revista científica de Geografia - *Finisterra* - apresenta uma simples esfera armilar, a opção tomada foi o círculo para expressar o nosso globo terrestre e este círculo também representar o campo de acção e estudo da própria Geografia (Fig.1) Daí corresponder este círculo a uma geometria da figura que agora passamos a designar de *geoide*.

Este nosso geoide, de 2005 e agora em versão final, foi seccionado em seis (6) partes ou elementos, com duas linhas perpendiculares e uma oblíqua, em que tais linhas dividem dois sectores de quarenta e cinco graus (45°), outros dois sectores de trinta graus (30°), e os outros dois restantes de quinze graus (15°). Outra opção foi a escolha de um monumento ou edifício de referência da cidade universitária do Porto, o que recaiu na unidade monumental de maior referência - a Torre dos Clérigos -, e que foi inserida na metade do semi-círculo superior.(Fig 2 e 3)

Para realçar cada sector e dar-lhe uma particular identificação foram escolhidas cores, de tal modo que elas possam representar um determinado domínio natural e meio geográfico.

Simbolismo Cromático

A ordenação e descrição cromática segue o sentido directo do geoide em que:

- O semi-círculo da esquerda de 45° foi preenchido a laranja para identificar as terras

Fig. 1 - capa de revista do CEG-UL



Fig. 2 - azulejo alusivo ao evento



Fig. 3 - placa em madeira (faia)



emersas/Continentes; o de 30°, a vermelho para identificar os terrenos vulcânicos actuais; e o de 15°, a separá-los, foi preenchido a azul para identificar os cursos de água que (per)correm esses Continentes.

_O semi-círculo da direita de 45° foi preenchido a verde para identificar os Oceanos; o de 30° foi preenchido a azul celeste para identificar os Mares e os Lagos terrestres; e, por último, o de 15° foi preenchido a castanho para identificar o conjunto de ilhas que emergem nesses volumes de água.

_A divisão desse sectores foi definida por linhas rectas a branco.

_A silhueta da Torre dos Clérigos, a preto, é aposta no centro do geóide e representa o *ex libris* da Cidade e da Universidade do Porto que frequentamos.

Escala e Dimensão

Para este aspecto foi pensado usar um elemento constituinte do edifício monumental da Torre dos Clérigos - a cruz do topo. O eixo vertical dessa cruz funciona como a verdadeira escala para a dimensão do geóide, ficando assim definido que o seu diametro é trinta vezes (30) superior ao eixo vertical da citada cruz.

Interpretação desta Unidade Gráfica

O círculo representa a realidade da nossa vida, em que qualquer ponto do seu perímetro pode representar o momento do nosso nascimento mas também o nosso fim biológico. É o circuito da nossa existência

Os dois semicírculos, a Oriente e a Occidente, correspondem aos mais importantes

domínios geográficos da Terra, simbolicamente idealizados e em equidade espacial, onde o oriental diz respeito à Hidrosfera (do oceano, a verde, e dos mares e lagos interiores, a azul celeste, separados pelo castanho que simboliza os arquipélagos de ilhas aí ocorrentes); o ocidental diz respeito à Litosfera das terras emersas (das zonas vulcânicas, a vermelho, e das outras regiões continentais, o laranja, separados pelo azul que representa os rios que atravessam o território dos continentes).

Conclusão

O mundo de hoje está repleto de sinais, marcas e seus significantes. E isto porque o Homem (primitivo e hodierno) sempre produziu os seus símbolos e os seus criativos registos. Porque o acto criativo é um constante saber-pensar, um saber-projectar para um saber-realizar, este pequeno objecto de design gráfico pertence ao nosso mundo e é um registo para o futuro de uma singular ideia.

Toda e qualquer mensagem gráfica é informação e esta representa, em dado momento, aquilo que nós desejarmos que ela seja.

10

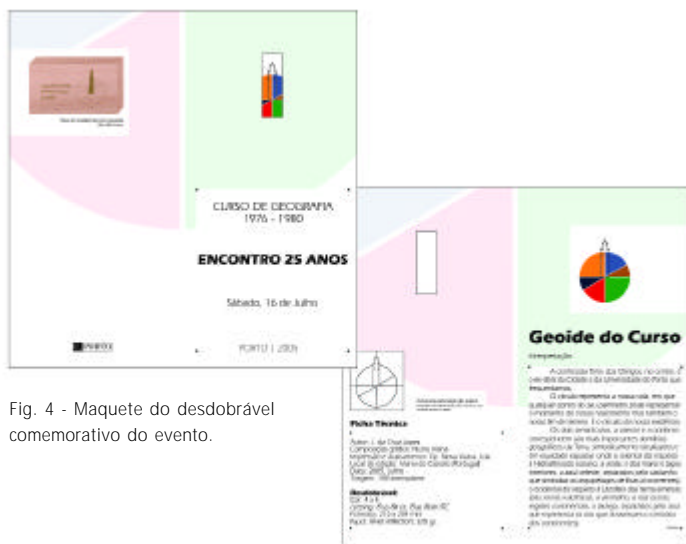


Fig. 4 - Maquete do desdobrável comemorativo do evento.

A Indústria Discográfica e o Design

arte e progressive-rock (1966-1975)

Luís Miguel Cruz

Crítico de arte *freelancer*

O Progressive-rock faz parte do questionamento social e cultural que reivindicava uma nova maneira de fazer, entender e ouvir a música, um distinto meio de expressão artística, numa contextualização histórico-política, fazendo apelo ao espírito e condição humana, isto é, promovendo através de um som poderoso e directo, a liberdade e a revolta face ao "*establishment*", para toda uma juventude branca e negra, dos finais da década de cinquenta e início de sessenta, num enquadramento contracultural que caracterizaria toda a década de sessenta, desde, por exemplo, o movimento *hippie* ao Maio de sessenta e oito (68).

O progressive-rock vai alicerçar as suas

sociedade que começava a habituar-se a novas ideias e ideais, aberta ao experimental. Promove uma justaposição do Jazz, do Folk, da música clássica, do Rock psicadélico e, das novas sonoridades que músicos de vanguarda como Varése, Stockausen, Glass, LaMonteYoung, entre outros, produziam nos estúdios electrónicos, graças ao acesso que os novos processos de gravação (multi-pistas) permitiram, bem como à amplificação/electrificação dos instrumentos, usados em conjunto com instrumentos clássicos (acústicos) mais variados produzindo uma riqueza ao nível do timbre, da melodia, do ritmo e composicional única no mundo do rock. Foi uma perspectiva optimista (por vezes utópica) que pretendeu conciliar arte, teoria e política de forma espontânea, na sequência da "revolução contracultural" gerada ao longo dos anos sessenta, contrariando a homogeneização da oferta cultural promovida pelos Estados e/ou pelas grandes empresas de "*entertainment*" (hoje diríamos globalização), caracterizadas pelo cinismo e pelo consumo imediato, superficial!

O formato do *Long Play* (L.P.), particularmente a "*gatefold sleeve*" torna-se, em conjunto com o texto poético ou literário, a extensão visual da música nos discos de progressive-rock, uma unidade temática como "ideia crucial de expressão artística".

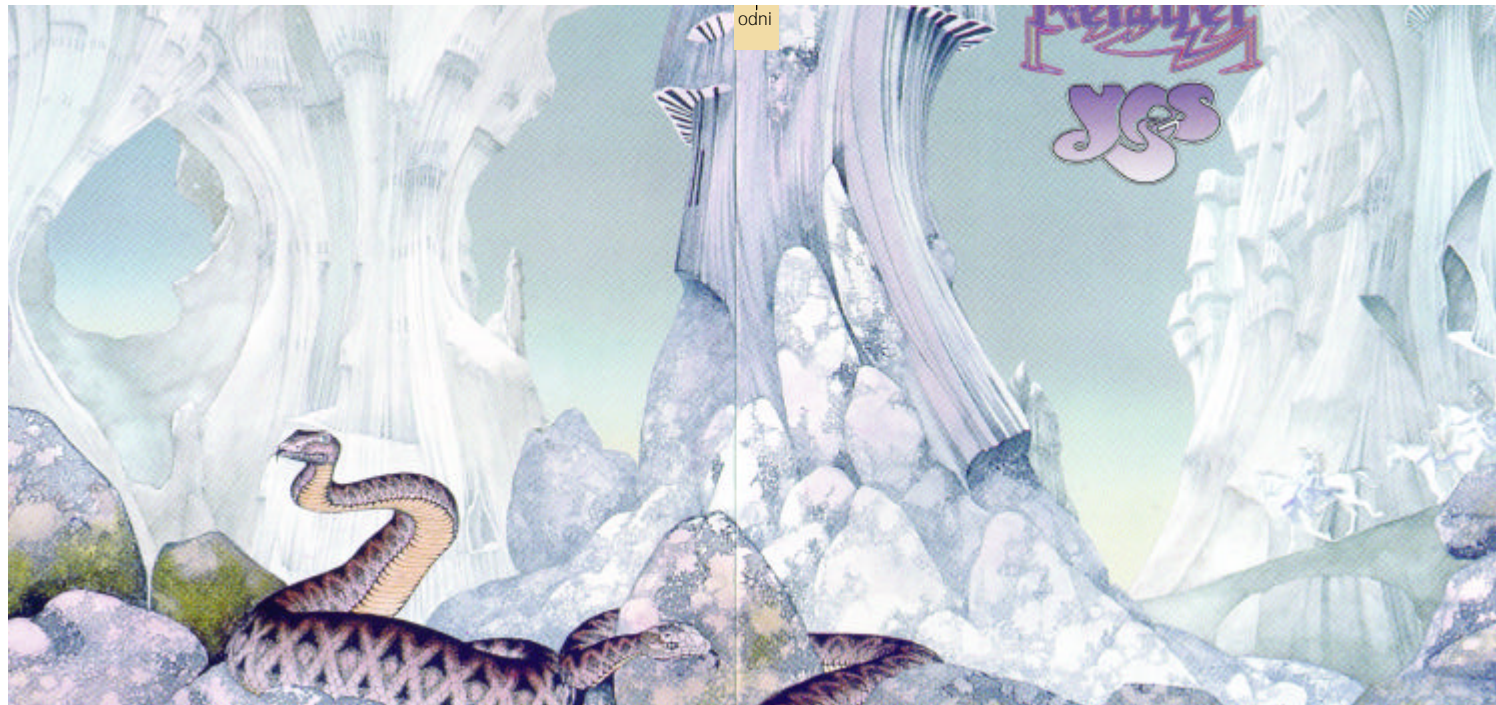
Recorre-se, então, às primeiras firmas especializadas de design gráfico, por exemplo, Hypgnosis, ou a artistas plásticos, a fim de conceber uma interpretação visual da música dos grupos que praticavam aquele rock inovador. Design (gráfico), arte (pintura, desenho ou



raízes no psicadelismo, liberdade e utopia, foi (e é) inovador e idealista, recebendo acolhimento da parte de um sector mais jovem de uma

Legenda:

Design original do álbum por Helmut Wenske (1973) - [à esquerda]
 Design, arte e logós originaís do álbum por Roger Dean (1974) [pág. 12]
 Design do álbum por Hugh O'Donnell (2004): artwork por P.J. Crook [pág. 12]



fotografia) encontram, justapostos ou não, nas capas dos LPs, o suporte preferido do progressive-rock. Pretendia-se criar um ambiente, uma experiência visual única, um ritual de natureza quase litúrgica, uma obra de arte completa "*Gesamkunstwerk*" (herança romântica), tendo nos espectáculos ao vivo a sua máxima expressão, conciliando:

_Design gráfico muito criativo e apelativo para cada espectáculo;

_Posters com influência da Arte Nova, recuperada pelo movimento hippie californiano;

_Vestuário excêntrico e fortemente colorido; e

_Iluminação com recurso a projecções caleidoscópicas.

Uma nova concepção do tempo onde elementos de incerteza, contradição e de surpresa tinham como fim a apelação a uma espécie de indução alucinogénica, proporcionada por esse espectáculo, onde a experiência musical é o elemento condutor de todo este conjunto.

As temáticas recorrentes no progressive-rock são as seguintes:

_Paisagens visuais surrealistas, futuristas, mitológicas ou, como na imagem acima, político-ambientais;

_Épicas medievalistas ou românticas (ex. obras de Tolkien);

_Ficção científica (as obras de Arthur C. Clark ou de Asimov);

_Místicas (obras de Hesse);

_Surrealistas (obras de T.S. Eliot ou de Aldous Huxley)

Esta corrente do progressive-rock, ainda no ano de 1969, vai mais longe ao fazer uso, nos primeiros concertos dos Pink Floyd, das novas tecnologias e experiências de multimédia, com o objectivo de proporcionar aos ouvintes-espectadores outros limites psico-sensoriais, algo que, Aldous Huxley, na altura, lembrou ser apenas um prolongamento actualizado, do que, na História da Arte a manipulação da luz, do olfacto e da música "celestial" do Órgão de tubos, obtinha na encenação das liturgias barrocas.

Numa conclusão, ainda que provisória, o *Design* foi (e continua a ser) uma ferramenta que completa a criação artística global e um instrumento visual inovador desenvolvido pelos grupos que praticam esta corrente de sonoridades - o progressive-rock. □



Exemplos de Sinalética

para fins específicos

Rui Rodrigues

Licenciado em Design do Produto pelo IPVCastelo



No mar as ondas
Limpas e calmas
São de cristal.
Beijam a praia
Da Ilha Branca.
Na terra chove
Chuva miúde
De puro cristal
Pequenas pedras
De alto preço.

Cultura Celta - Anónimo (séc. VII-VIII)

Os Saberes do Designer

Jorge Melo

Presidente da Associação Nacional de Designers (AND)

15





Enric Tormo

Professor Catedrático da Universidade de Barcelona

El pasado mes de Julio se desarrolló un curso de postgrado que bajo el título 'del Plomo al Píxel' pretendía seguir, de una manera absolutamente sintética, la evolución conceptual de la tipografía desde sus orígenes, el plomo, hasta la actualidad donde el 'píxel' es el responsable de las configuraciones alfabéticas. Como queda claro por el título en catalán la organización corrió a cargo de la Universidad de Barcelona, pero se impartió en Portugal con la ayuda y la inestimable colaboración de diversas entidades e instituciones portuguesas. Pero vayamos por partes y desarrollemos cronológicamente los hechos.

Como es sabido el que suscribe estas líneas es desde hace tres años el director de los Cursos de Master que con el título actual de Master Ibérico en Diseño y Producción Gráfica e Intermedia, organizado por la universidad catalana se están desarrollando en Alquimia da Cor (Porto). Es en el desarrollo de estas enseñanzas donde se había ido sugiriendo repetidas veces la posibilidad de organizar un breve curso de postgrado durante la temporada estival a modo de taller, que permitiera tratar monográficamente, aunque muy someramente, un tema concreto. Obviamente para este ensayo se pensó que lo ideal era escoger la tipografía puesto que es la base de cualquier campo de la comunicación y a su vez nos permitía relacionar diferentes campos de saberes.

Siguiendo estos criterios se creyó que también era oportuno poder establecer las relaciones adecuadas con diferentes entidades portuguesas para que aportaran su colaboración y su capacidad para el buen desarrollo de las actividades. Siguiendo la tradición y en la línea ya emprendida, Alquimia da Cor nos cedió una

vez mas sus aulas como sede central de las clases. A esa se añadió la Escola Secundária Artística de Soares dos Reis (Porto) que permitió la utilización de sus talleres de tipografía, la Universidade de Coimbra y mas concretamente el Arquivo da Universidade de Coimbra para la realización de una mesa redonda como acto inaugural y finalmente el Instituto Politécnico de Viana do Castelo que también fue el responsable de la organización de otra mesa redonda, esta vez como acto de clausura del postgrado. Organizado de esta manera el curso contemplaba en su globalidad cuatro talleres especializados y dos mesas redondas de discusión y especulación.

El primer taller especializado al que denominamos 'pb-tipo', se realizó en la Escola Secundária Artística de Soares do Reis. Ésta institución puso a nuestra disposición sus talleres y su profesorado para poder realizar una mínima práctica de composición de textos con caracteres móviles. El ejercicio era simple. Consistía en que los alumnos compusieran e imprimieran sus propios nombres. Ciertamente todos participamos de la experiencia llegando incluso a imprimir monotipos en un juego cromático simple. Era obvio, solo podíamos iniciar nuestra singladura por el inicio, el plomo como referente objetual de la letra.

La practica tipográfica en plomo, por su materialidad, ofrece un conocimiento sensorial del valor del peso y del espacio de la letra. Es una aproximación sensitiva a la realidad de ocupación, de manipulación, de los valores de los blancos, de la construcción de la línea, del rastro de la pisada etc. En definitiva es una toma de conciencia de la letra como elemento arquitectónico del espacio textual desde la valo-



ración del contragrafismo. Por otro lado es también motivo de reflexión formal, del significado modélico de la secuencia alfabética y de la seriación de cada una de las letras. El valor industrial en la semántica y en definitiva la apertura del universo del juego de la forma en el módulo de construcción del espacio.

Si a todo ello le añadimos el rigor tipométrico, ya entramos en una completa cosmología de relaciones, de dimensiones, de sintaxis espaciales, en definitiva en la base de nuestra cultura occidental. ¿Porque a quien se le escapa que nosotros solo somos porque somos texto?

17

El segundo taller lo denominamos 'e-tipo' que impartido por el Prof. Marc Antoni Malagarriga i Picas (FemFum) contemplaba la práctica y los conocimientos mínimos de programación 'PostScript'. Ésta es indudablemente la base para poder entrar de lleno en la confección alfabética desde criterios de programación, sin necesidad de recurrir a los paquetes de programas informáticos ya comercializados en los cuales el diseñador solo puede actuar como usuario. Nuestra intención es la de ofrecer los instrumentos necesarios para que sea el propio diseñador el responsable de su producto, desde las fases de ideación hasta la de realización del producto. Ello facilita la creación de un estilo propio lejano al manierismo formal dependiente de los paquetes informáticos. En definitiva programar es indudablemente crear. Pero crear ordenadamente, concienzudamente y sobre todo mediante el propio lenguaje. Se da en esta circunstancia algo tan simple pero importante como que el lenguaje permite regenerar lenguaje. El tercer taller 'net-media' fue impartido por el Prof. Doctor Antonio Fernández-Coca (UIB). En

él se trabajo y desarrollo la narrativa en el espacio Web. Nuestra postura disciplinar es que cualquier forma alfabética esta destinada a la confección de un texto y éste responde a una estructura narrativa concreta, la cual sustenta algún tipo de mensaje, que en su significación genera conocimiento. Si eso es cierto en la analogía, en el entorno informática su realidad se concreta en la Web. En un sitio virtual donde todo tiene cabida y donde cualquier itinerario expositivo es factible afrontarlo desde su propia presencia, que no realidad. La narrativa Web está a caballo entre la tradicional, lineal, expositiva, documental y con un alto contenido moral, y con aquella otra hipertextual, no lineal, circunstancial y amoral. Ese es el juego, la conjugación de dos sistemas, de dos realidades desde las cuales se generan ámbitos usuales y vivenciales diferentes.

Así el taller significaba un constante trasvase entre lo fijo y lo dinámico, entre lo sabido y aquello que estaba por descubrir. Aunque en definitiva ambos contextos se unen en el valor virtual de los significados últimos, en esa capacidad de ideación que tiene nuestra mente.

El cuarto taller bajo el título de 'work-media' e impartido por el Prof. Doctor Francisco Berenguer (UPV) se centraba en crear algún tipo de espacio virtual al que coloquialmente habíamos denominado como 'TransWeb'. Era la superación de la casuística informática, el lanzar mas allá de los límites aceptados nuestra capacidad de ejecución, en definitiva idear un comportamiento. Aquí volvimos a la programación, en este caso mediante el programario libre. Mediante es proceso se debía establecer un nuevo marco operativo en el campo de la



virtualidad. La posibilidad de sobreponer una narrativa usual al tradicional narrativa expositiva. Que el simple uso del entorno comunicativo virtual concretara el mensaje tomando como referencia un relato expositivo. Así se tenía que lograr que el juego de connotaciones, metáforas, etc., se situara y se apoyara en la ejecución, en la acción, para crear en ese devenir una especie de meta-comunicación.

En definitiva es aquella antigua reivindicación artística que reclama que el gesto y el instrumento sean los responsables de generar la exposición de lo propuesto. Que se trasciendan a ellos mismos, permitiendo superar su materialidad para conformar el entorno estético/emocional que conlleve algún tipo de conocimiento. Si se quiere sensitivo, intuitivo, no científico, pero vivo y usual posibilitando la conformación de experiencia.

A esos cuatro talleres se conjugaron dos mesas redondas. La primera celebrada en el Archivo da Universidade de Coimbra, bajo el título 'do Design: herança, projecto e conhecimento'. Los miembros que componían la mesa eran: Prof.^a Doctora Maria José Azevedo Santos (Directora del AUC), Prof. Doctor João Gouveia Monteiro (Pro-Rector por la Cultura de la UC), Prof. Doctor Enric Tormo i Ballester (UB), Prof. Doctor António Pedro Pita (UC; Delegado del Ministério da Cultura de la Zona Centro de Portugal) y Prof. Doctor Antero Ferreira (FBAUP; AdC). En este evento, programado como acto inaugural, se pretendía establecer un marco de reflexión teórico que pudiera ser el motivo o guión del resto de actividades del curso. Anunciando así un discurso disciplinar donde situar el resto de experiencias y práctica.

El debate fue lo suficientemente intere-

sante y diversificado que nos permitió tomar puntos de referencia claves. Éstos básicamente se sintetizan en tres grandes ejes de actuación y de reflexión. Primero, el valor estético del Diseño como elemento de conformación no solo del entorno humano, sino también como valor de aproximación al conocimiento mediante la relación que establece el usuario con el objeto diseñado. Segundo, la necesidad de organizar los campos del Diseño partiendo de su entorno vivencial y rompiendo finalmente con la tradicional división en especialidades industriales. Así se concibe al Diseño como el responsable de organizar los entornos donde los usuarios desarrollan su vida diaria. Tercero y como consecuencia directa de los dos anteriores la inevitable creación de conocimiento al poder unir los dos aspectos fundamentales: los determinantes estético y la renovación de hábitos, costumbres y relaciones propuestas por el uso de los productos.

Por último, el acto de clausura de este curso lo realizamos en la ciudad de Viana do Castelo. Se programaron dos actos distintos de manera que se cubriese toda una jornada entera en aquella ciudad. Por la mañana se giró un visita cultural/histórica por la localidad, que





guiada por un buen cicerone como es Prof. Doctor José da Cruz Lopes (IPVC), recorrió todo el casco viejo de la población mostrando los puntos de interés y señalando la evolución urbana, tanto en sus aspectos económico/sociales como los condicionantes geo-topográficos. Fue una visión diferente a la normal, donde el terreno y su utilización tomaban un papel ordenador del entorno.


Finalizada la visita y después de una buena comida en un local tradicional, el conjunto de los asistentes se desplazaron al puerto donde gracias a la gentileza del Patronado de la Fundação Gil Eannes e del IPVC pudimos realizar una mesa redonda en la cámara de oficiales del barco medicamentalizado Gil Eannes. La experiencia y la novedad fueron francamente estimulante.

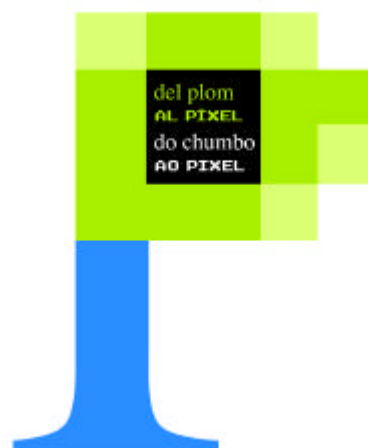
La mesa redonda se desarrollo bajo el título de 'intervenções em interacções do Design' e intervinieron: Prof. Doctor José da Cruz Lopes (IPVC), Prof. Doctor Enric Tormo i Ballester (UB) y Prof. Jorge Melo (AND; IPG). Señalaba el fin de la singladura, por paradójico que parezca. Se podría decir que no fue exactamente una sesión de conclusiones, por el contrario allí donde parecía una vía final se abrieron nuevos caminos. El impulso de las actuales generaciones y las experiencias realizada nos permitieron vislumbrar nuevos retos.

En oposición al acto realizado en Coimbra, éste que nos concierne, debía de disfrutar de un componente absolutamente práctico, con sus vinculaciones directas con la profesión y con los agentes productivos, no en balde no hallábamos en la sede de una institución politécnica. Fue precisamente ese carácter el que permitió que se vislumbraran los posibles

desarrollos. En la actualidad los división del Diseño por especialidades productivas, heredadas de la industria, es absolutamente incongruente, máximo cuando nos hallamos sumergidos en una sociedad básicamente dedicada al sector terciario. Esa contradicción puede ser superada gracias a los nuevos enfoques proyectuales y a un uso racional de las tecnologías virtuales.

El Diseño y en consecuencia su práctica debe establecerse en tres niveles, vinculados con la capacidad de formación. Habría un primer nivel de capacitación ejecutiva básicamente técnica que se correspondería a las enseñanzas fundamentales en centros de Artes y Oficios, existiría un segundo nivel, el correspondiente a los estudios universitarios, destinados a una formación disciplinar tendente a la globalización ejecutiva y que posibilitara una evolución hacia los campos de la investigación y a la supra especialización proyectual. Todo ello evidentemente vinculados tanto con la instituciones profesionales como con los sectores económicos.

En fin una experiencia que confiemos podamos repetir. 





Tecido Orgânico

Autor: Luis M. Cruz
Acrílico sobre papel telado
Dimensão: 424x480mm
Data: 2005, Novembro
Colecção particular

Cruz Lopes

No Ocidente qualquer produto material resultante de um exercício criativo é Cultura. Uma obra de arte (simples ou complexa, abstracta ou realista) materializa o criar e o fazer como actos de produção material e mental do espírito humano. É no campo do saber-fazer, com utilidade social e individual, que se centraliza o saber do Design como área técnica e actividade projectual dos espaços e dos objectos que connosco (com)vivem hoje e no próximo futuro. Para Carl Jung "a mente criativa joga com o objecto que ama" e isto aplica-se ao produto artístico que foi escolhido como capa desta primeira publicação.

Devo aqui exprimir que um tal produto artístico resultou de um convite e pedido apresentado ao meu antigo colega do Liceu para realizar algo original e singular para efeitos de publicação. Um tal convite e desafio foi amigavelmente concretizado e aqui registo o grato prazer de o divulgar como recurso projectual para servir de desígnio e suporte material das funções e capacidades técnicas do designer gráfico responsável pela dimensão, composição e grafismo desta revista intitulada pelo original e hodierno termo *ODNI*.

Tecido Orgânico é unidade, estrutura e vocação de uma ideia de natureza de lugar, de objecto utilizável, de tradição e de modernidade porque manifesta uma consequência - o sentir dos sentidos da vida num dado momento. É também uma dimensão do mundo local que nos envolve e nos comprime e onde a dialéctica do antigo e do moderno potencia renovados jogos de produção artística e outras renascidas criações de formas, superfícies e linhas sobre um (pequeno ou grande) pedaço de tela ou papel.

Num espaço vivido e concreto do nosso habitar poderá ser um modelo de jardim privado ou colectivo; num grupo comunitário e social, com sentido identitário e elitista, poderá projectar uma peça de vestuário, um mosaico composto de fibras ou de materiais de revestimento de corpos, objectos ou terrenos com vivência cultural e humana; numa tribo ou região poderá reflectir uma marca do seu folclore e um produto do seu artesanato, mas que hoje necessita de (re)viver como arte de consumo de massas ou como produto certificado de design cultural e nacional. ■

Desenho Etnográfico

Há mais ou menos cinco anos que o aparo, a tinta-da-china e o papel cavalinho fazem parte dos meus instrumentos de trabalho.

A opção por estes materiais foi acontecendo naturalmente depois de ter experimentado outras técnicas de desenho e suportes, que me foram ajudando a encontrar uma identidade nesta área específica, a do desenho etnográfico.

Neste espaço quero partilhar alguns desses registos, em forma de "desenhos bordados", realizados no âmbito do estágio curricular de licenciatura em Design do Produto no Museu do Traje de Viana do Castelo (Fevereiro a Junho de 2004).

É num contexto de interdisciplinaridade de Design que um projecto em desenho etnográfico ganhou consistência, sendo possível compatibilizar alguma experiência prévia na área de Estilismo com os objectivos delineados para este curso.

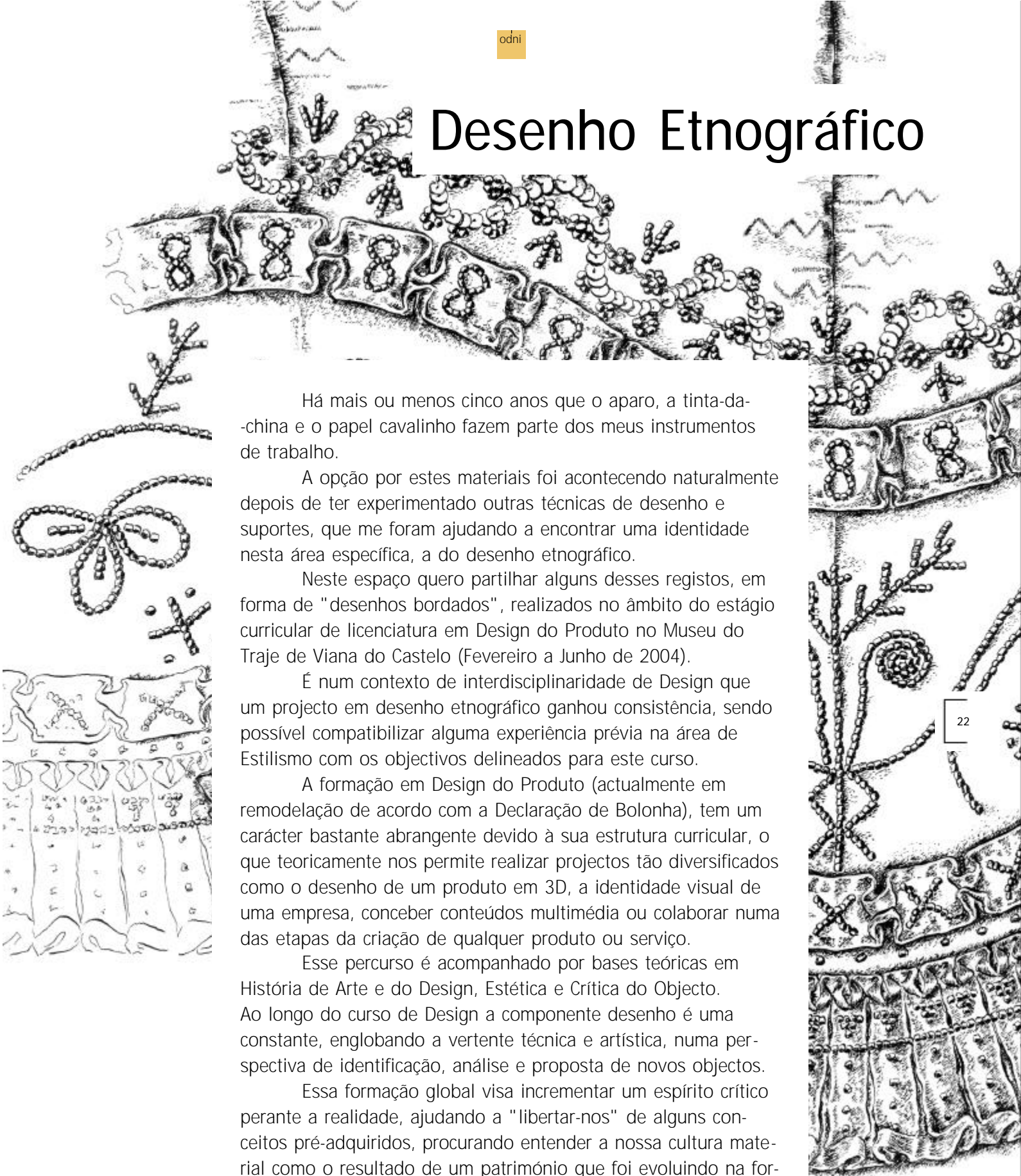
A formação em Design do Produto (actualmente em remodelação de acordo com a Declaração de Bolonha), tem um carácter bastante abrangente devido à sua estrutura curricular, o que teoricamente nos permite realizar projectos tão diversificados como o desenho de um produto em 3D, a identidade visual de uma empresa, conceber conteúdos multimédia ou colaborar numa das etapas da criação de qualquer produto ou serviço.

Esse percurso é acompanhado por bases teóricas em História de Arte e do Design, Estética e Crítica do Objecto. Ao longo do curso de Design a componente desenho é uma constante, englobando a vertente técnica e artística, numa perspectiva de identificação, análise e proposta de novos objectos.

Essa formação global visa incrementar um espírito crítico perante a realidade, ajudando a "libertar-nos" de alguns conceitos pré-adquiridos, procurando entender a nossa cultura material como o resultado de um património que foi evoluindo na formação de uma identidade da qual todos somos actores.

Sendo o Design uma disciplina recente em Portugal, é interessante estudar o mundo do objecto etnográfico e a sua diversidade, constituindo uma fonte de inspiração muito rica para o desenho de novos objectos.

Nessa lógica de continuidade e de aplicação projectual, é necessário conhecer a herança cultural nacional, sem a qual tere-



Traços de identidade numa perspectiva de Design

Júlia Machado
Designer do Produto

mos objectos descaracterizados e "sem alma". Joaquim Pais de Brito, director do Museu Nacional de Etnologia, refere numa entrevista publicada nos Cadernos de Design, a propósito de alguns factores que contribuem para a evolução dos objectos e a nossa relação com eles, nos seguintes termos:

(...) A cultura material de uma sociedade tradicional, sobretudo muito marcada pela ruralidade, tende a revelar uma preocupação de eficácia e de economia de meios que levam a retirar do objecto tudo aquilo que aparentemente é supérfluo (o peso, o tamanho, o material a mais), de acordo com os resultados que se pretendem adquirir com ele (em si mesmo, julgo que esta será hoje uma das preocupações do design).

Por outro lado, eles obedecem a normas ou a modelos e práticas tradicionais que dizem como cada objecto deve ser feito.

(...) O segundo aspecto muito interessante, e que tem consequência na expressão plástica do objecto, é que os objectos, com o uso, vão-se burilando, afinando, afeiçoando ao corpo, vão adquirindo brilhos, a maciez ou a rugosidade da madeira vai-se transformando, com o trabalho, com o manuseio. E isso tem como consequência uma expressão plástica muito forte que só o tempo traz.

É como se houvesse um saber fazer de que é proprietário o tempo, ele é que é o autor (...).

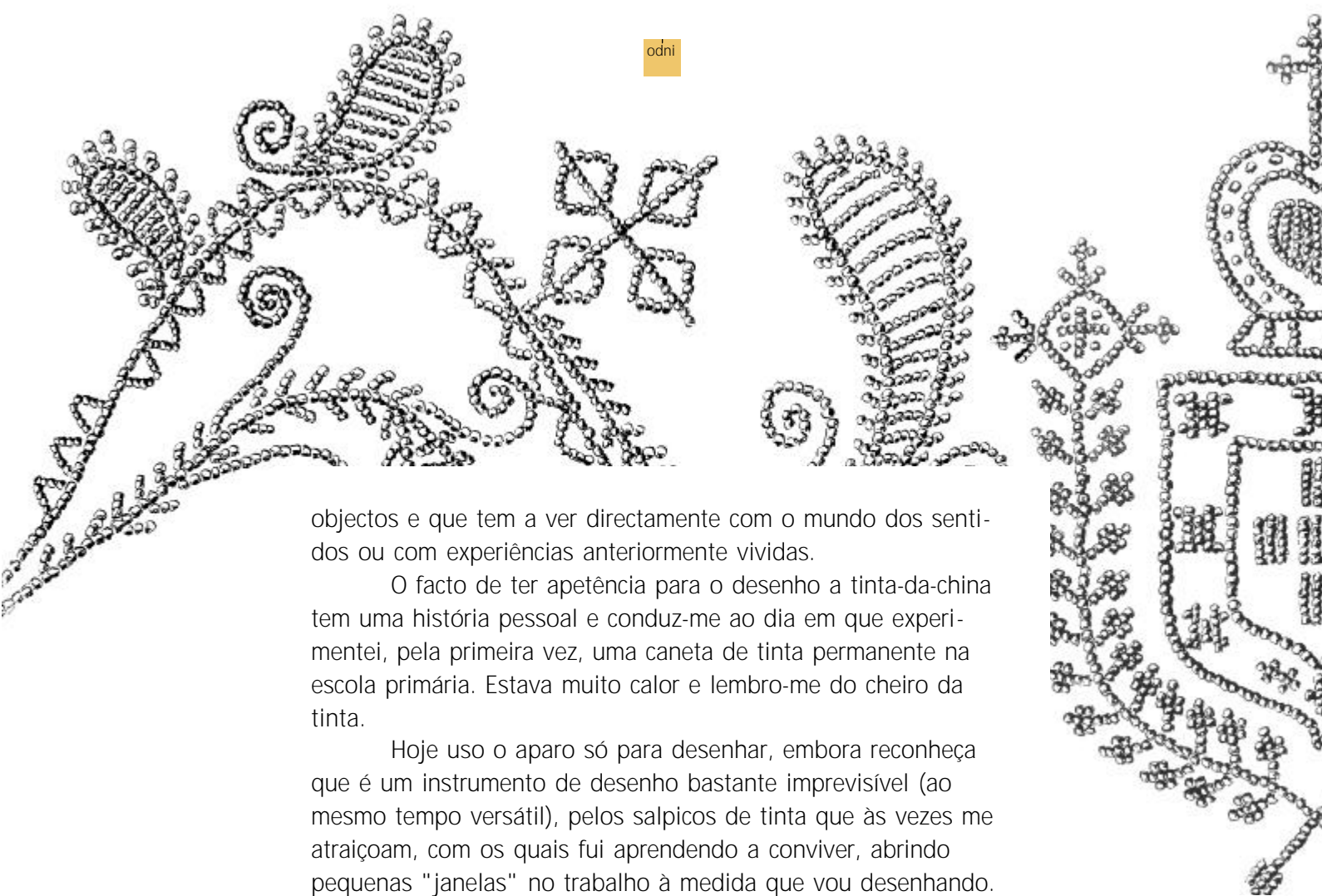
É fácil entender e partilhar as opiniões expressas nesta entrevista ao contemplarmos a beleza plástica e o apuro funcional de alguns objectos da nossa cultura popular que rodeiam o ambiente de trabalho de um artesão ou artífice.

A troca de experiências de um designer com um artesão é bastante enriquecedora na medida em que, passando também pela fase da experimentação, permite-lhe conhecer melhor os processos de execução, as técnicas e o comportamento de materiais.

A cultura do desenho é a sua mais valia, constituindo uma base de reflexão e ponto de partida para novas filosofias e orientações de projecto.

Outro aspecto interessante e que deve ser valorizado na actividade projectual é a relação afectiva que criamos com os





objectos e que tem a ver directamente com o mundo dos sentidos ou com experiências anteriormente vividas.

O facto de ter apetência para o desenho a tinta-da-china tem uma história pessoal e conduz-me ao dia em que experimentei, pela primeira vez, uma caneta de tinta permanente na escola primária. Estava muito calor e lembro-me do cheiro da tinta.

Hoje uso o aparo só para desenhar, embora reconheça que é um instrumento de desenho bastante imprevisível (ao mesmo tempo versátil), pelos salpicos de tinta que às vezes me atraíam, com os quais fui aprendendo a conviver, abrindo pequenas "janelas" no trabalho à medida que vou desenhando. Voltando ao estágio e ao projecto apresentado no Museu do Traje de Viana do Castelo, a ideia nasceu também de uma relação afectiva com algumas das peças, uma vez que assisti na infância ao bordado dos trajes de Noiva e Mordoma pelo meu avô materno, sendo um desafio poder realizar este trabalho da forma mais objectiva possível.

A proposta apresentada à citada instituição visava cumprir os seguintes objectivos:

- _ Realizar o desenho etnográfico de um conjunto de peças pertencentes ao traje de Noiva/Mordoma, uma vez que a fotografia não consegue transmitir o que o próprio desenho comunica, tratando-se no caso de peças de cor negra ou azul-escuro.
- _ Elaborar uma ficha tipológica de matrizes presentes nas peças, contribuindo deste modo para a preservação da memória desta família de objectos e constituindo matéria-prima de estudo para outras áreas como a Etnologia, por exemplo.
- _ Criar precedentes na instituição no âmbito da divulgação e animação cultural. (Durante o período de estágio foi possível permanecer no local expositivo e aí desenhar ao vivo, trocando impressões com os visitantes, o que foi bastante enriquecedor).
- _ Contribuir para o processo de adesão ao IPM (Instituto Português de Museus), na altura em curso, sendo a componente de pesquisa e investigação pelo desenho considerada uma mais valia no processo de identificação, análise e comunicação dos

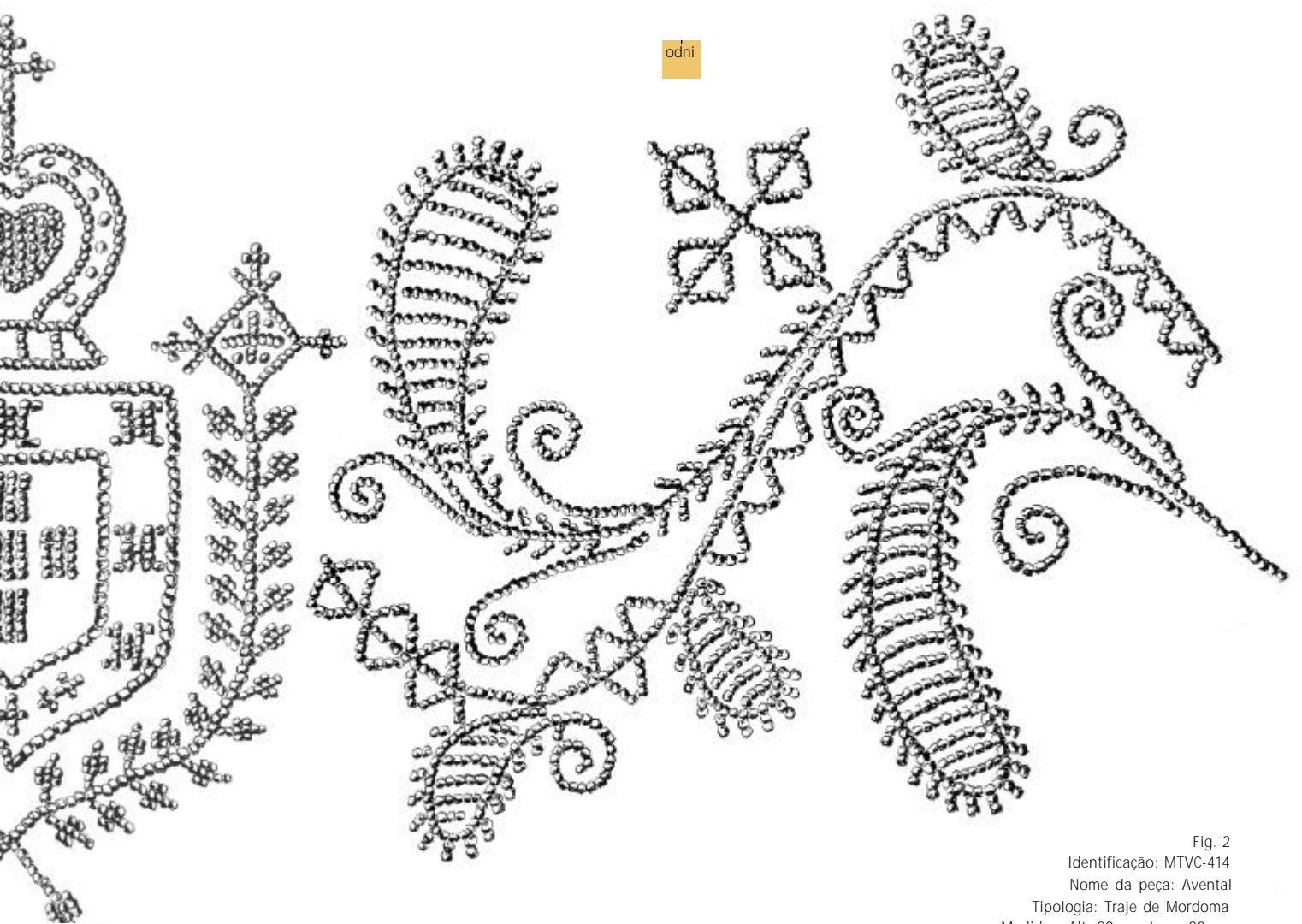


Fig. 2
 Identificação: MTVC-414
 Nome da peça: Avental
 Tipologia: Traje de Mordoma
 Medidas: Alt. 80 cm; Larg. 80 cm

elementos do objecto etnográfico.

_ Criar nichos de oportunidades para outros estudantes de Design que desejem trabalhar nestas áreas específicas, promovendo a aproximação de instituições culturais com a E.S.T.G de Viana do Castelo, em geral, e o curso de Design do Produto, em particular.

Durante o período de estágio foi possível corresponder somente a alguns dos objectivos delineados, uma vez que o trabalho em desenho etnográfico é bastante moroso, com a agravante do espaço dispor de pouca luz natural.

Além dos desenhos e do esboço de uma ficha tipológica de matrizes, tive a oportunidade de conhecer e acompanhar um artesão na sua actividade (observando e registando processos de execução de um adereço do traje), um projecto que ficou em aberto, se houver interesse futuro em continuar.

Apesar de alguns contratemplos que rodearam este período, acredito que o trabalho final trouxe algo de novo, podendo ser um incentivo para outros estudantes de Design que eventualmente queiram enveredar pelo campo da Etnografia, um dos percursos possíveis para a criação de bases de um Design com "traços de portugalidade".

Alguns estudos que efectuei sobre projectos relacionados com este género de trabalho, conduziu-me a domínios como o da ilustração científica e ao nome de Pedro Salgado, biólogo, professor e desenhador.



VIRGINIA

AMOR

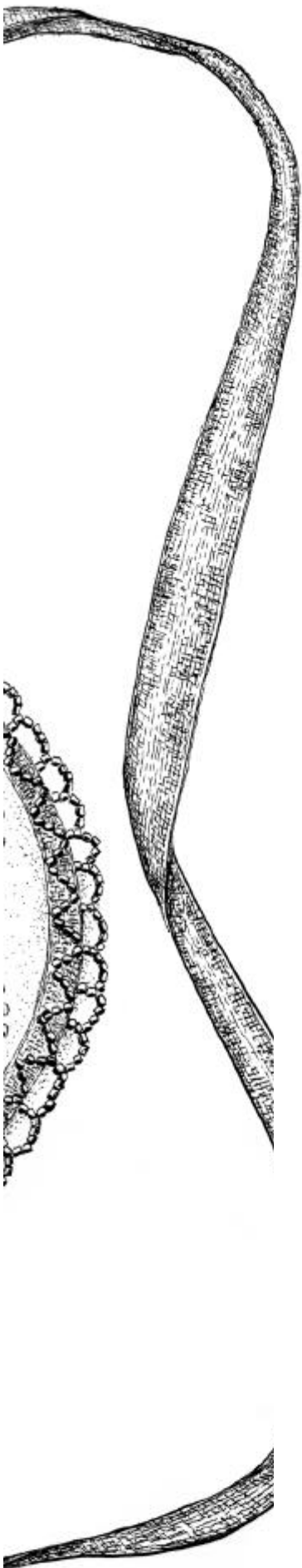


Fig. 3

Identificação: colecção particular
Nome da peça: Algibeira
Tipologia: Traje de Noiva
Cronologia: Anos 70
Autor: José de Passos Cavalheiro
Medidas: Alt.29.5 cm ; Larg.18.5 cm

Este autor defende também a preferência do desenho de pormenor à fotografia, na identificação de formas orgânicas, pelo seu grau de detalhe e poder de comunicação e considera que o desenho científico e o etnográfico são de alguma forma "primos", pela minúcia do traço, pela paciência e objectivos a atingir (os seus desenhos integraram a exposição do Oceanário de Lisboa no âmbito da Expo-98).

No campo do Desenho etnográfico, é obrigatório conhecer a obra de Fernando Galhano (1904-1995), cujos originais estão em depósito no Museu Nacional de Etnologia, em Lisboa. Fernando Galhano foi pintor, desenhador e etnógrafo, desenvolvendo trabalhos de investigação da cultura popular, em colaboração com Jorge Dias, Ernesto Veiga de Oliveira e Benjamim Pereira. A sua colecção de arquétipos da cultura popular portuguesa (e africana), constitui, por si só, um manancial de inspiração para qualquer designer que acredite ser possível inovar, integrando nos produtos, referências do nosso imaginário colectivo.

Talvez seja esta uma das principais orientações do curso de Design do Produto que influenciaram a minha proposta de Estágio.

Depois desse período, tenho feito o possível para divulgar estes desenhos, que devem ser património acessível a todos, evitando assim que este espólio visual fique encerrado nos arquivos de um Museu ou nas gavetas de um colecionador.

Espero que este trabalho seja um incentivo para o envolvimento de outros designers em projectos de natureza semelhante, na pesquisa de universos como a madeira, o ferro, a cerâmica ou outras áreas com tradição em Portugal, com o objectivo do (re)design de produtos, fazendo a "ponte" entre a tradição e a modernidade.

Caminhos semelhantes foram já percorridos noutros países da Europa e Brasil (só para citar alguns exemplos), onde a cultura do Design tem maior tradição e as relações entre a arte, o artesão e o designer se têm reflectido em expressões tão variadas como a identidade cultural que lhes deu origem.

Nido Campolongo e os irmãos Campana são uma referência da projecção do Design brasileiro, considerados como alguns dos "novos alquimistas", que, através da observação directa e

Fig. 4
 Identificação: MTVC-148
 Nome da Peça: Colete
 Tipologia: Traje de Mordoma
 Medidas: Alt. 35 cm; Larg. 75 cm
 MTVC (Museu do Traje de Viana do Castelo)

da experimentação de processos e técnicas tradicionais, concebem assim, produtos de grande qualidade e inovação.

Janete Costa, arquitecta pernambucana, trabalha já há alguns anos na divulgação do artesanato nordestino, promovendo o diálogo entre objectos de artesanato e peças de design sofisticado que convivem na mesma linguagem, integrando-os em ambientes de luxo e contribuindo dessa forma para a sobrevivência de milhares de artesãos, num contexto de desenvolvimento local sustentado.

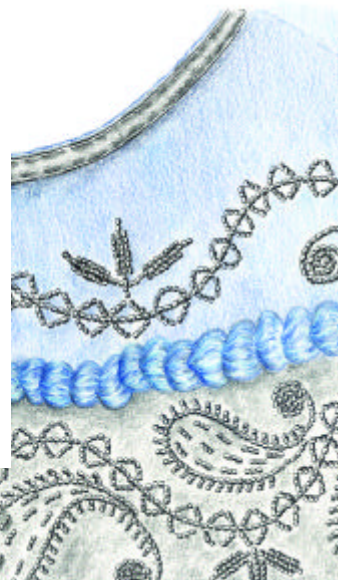
Riccardo Dalisi, arquitecto, designer e artista italiano, cultiva o diálogo entre a história, a arte, a arquitectura, o artesanato e o design, com vista a uma relação de aproximação à realidade social, na procura de uma poética de design que acredita ser urgente no tempo actual.

Vale a pena pesquisar também uma geração de autores holandeses como Hella Jongerius e Marcel Wanders, ligados à formação da *Droog-Design* na década de 90, e outros nomes como Ineke Hans e Tord Boontje, cujas bases projectuais se enquadram nesta filosofia de abordagem. Acredito que existem também em Portugal alguns "alquimistas do design" dispostos a trabalhar neste sentido, numa atitude que permita criar objectos "amigáveis", com novos valores identitários e ao mesmo tempo competitivos num contexto de cultura globalizante.

O meu modesto contributo situa-se até agora na interpretação e registo de desenhos de peças do traje e outros objectos etnográficos, contribuindo para isso a experiência profissional que possuo na área do Design têxtil e outras competências adquiridas no curso de Design do Produto.

Nesta continuidade estou envolvida actualmente num projecto promovido pelo Museu Alberto Sampaio, (em colaboração com "A Oficina - Centro de Artes e Mesteres Tradicionais de Guimarães, CIPRL"), no quadro do processo de certificação dos Bordados de Guimarães.

Neste projecto, a minha intervenção passa pela ilustração de peças etnográficas bastante antigas e pela interpretação de processos e técnicas de bordado então utilizados. Trata-se, em suma, de um trabalho motivador e da descoberta de um campo de aplicação do Design. ■



odni



A Forma, a Cor e o Espaço: das Arts & Crafts à Bauhaus

Luís Miguel G. Cruz

Licenciado em História da Arte pela UPorto

A arte é um dos produtos culturais de uma sociedade sendo, por isso, possível a sua interpretação do ponto de vista das ciências sociais como qualquer fenómeno cultural.

Segundo a tradição idealista de Kant e de Hegel p.e., o sentido do Mundo é obtido a partir do consenso em torno dos instrumentos do Conhecimento que, no Passado, eram o Mito e a Religião, depois a Arte e, por fim, a Ciência. Todos são universos ou formas simbólicas que permitem uma nova interpretação se, eventualmente conhecemos esses códigos, mesmo que os rejeitemos.

Seg. o sociólogo Pierre Bourdieu a objectividade do Sentido do Mundo tem de partir de um consenso comum, de uma concordância da linguagem usada.

A arte, como poder simbólico, faz parte dessa capacidade de construção da realidade, uma ordem gnoseológica onde temos de aceitar e reconhecer estes símbolos como uma ordem organizada e explicativa das coisas.

Para Bourdieu os símbolos não são na verdade universais, são apresentados como tal pelos ideólogos, intelectuais e pelos artistas e, implica uma contradição: a cultura que une (porque é um intermediário da comunicação) é tb a cultura que distingue ao obrigar todas as subculturas a defenirem-se em relação à cultura dominante, dividindo as pessoas, subculturas que são na realidade desprezadas pela cultura dominante contudo, provêm desta. Exemplo: a ópera torna-se num prod.cultural de grd prestígio no Séc.XIX. A Opereta, a valsa, a mazurca, são produtos de massas fazendo-se a sua distinção como subculturas, resultado de uma sociedade assente em símbolos, por isso, o poder simbólico da arte tem uma capacidade de

criar Realidade tornando-se uma forma de Acção no mundo.

A sua eficácia depende na crença que nelas temos (pe. vinculada através da imprensa, de imagens etc, as quais, adquirem grande expansão ao longo do Séc.XIX e, actualmente pela publicidade), aceitar estes símbolos depende das relações sociais que se estabelecem entre as pessoas.

A validade dos símbolos só são, no entanto, reconhecidas se temos consciência que estes são arbitrários podemos então e, desde logo, rejeitá-los.

Os produtos dos símbolos, Religião, Ciência, Arte e, eventualmente a Educação, são detidos pelos especialistas, os laicos não os produzem apenas podem interpretá-los.

A Época Romântica: Contextualização Histórico-Artística.

A ideia contemporânea nova dos direitos, liberdades e garantias do cidadão que surgem, de início com a Independência Americana e a seguir com a Revolução Francesa, origina, na sociedade europeia do Séc.XIX, uma acesa disputa politico-social com um permanente debate centrado em nome do primado absoluto da liberdade.

O domínio da liberdade vai promover uma diversidade de novas vias desde o Realismo ao Visionarismo. Há uma estética normativa com a época romântica onde cada qual é livre de agir segundo os seus próprios preceitos, em liberdade.

A renovação do sentimento religioso, Católico ou Protestante, recupera a Laicização tendo, no Passado, um forte apoio, sabendo adaptar-se consoante a Nação (tendo reper-



cussões directas na arquitectura), sobretudo na recuperação dos ideários nacionalistas provocando consequências ao nível de novas temáticas onde os artistas dão largas à imaginação e, estéticas, através do carácter expressivo por oposição às normas rígidas dos Sécs.XVII/XVIII, do Academismo onde existiam dois tipos de artistas: os artistas de cômte, aristocratas patrocinados por mecenas que os sustentam e protegem e, os artistas populares, saltimbancos, ciscenses, para o público popular.

A autonomização do artista surge com o alargamento do seu reconhecimento social e prestígio, os artistas são "nacionalizados" ao longo do Séc.XIX. Por outro lado, a Revolução Industrial (Pré-Capitalismo), o advento de novas tecnologias (o surgimento da fotografia e do tubo de óleo, entre outros), o desenvolvimento da ciência vão alargar as vias e os meios de representação das imagens.

O camponês ou o artesão pré-industrial eram o exemplo das virtudes incorruptas, a sua linguagem, os seus cantos, a sua história, os seus costumes eram o verdadeiro repositório da "alma" do povo.

A Idade Média, o povo e o nobre selvagem eram ideais firmemente escorados no Passado segundo Hobsbawm.

A atitude para com a arte e os artistas típicos do romantismo tornou-se a atitude padrão da classe média do Séc.XIX e ainda conserva nos nossos dias parte da sua influência.

Desde Rousseau, a sociedade primitiva era uma espécie de modelo para a utopia.

Os românticos eram assolados pela unidade perdida do homem e da natureza, o mundo burguês era profunda e deliberadamente associal.

Puritanismo, nacionalismo, produtivismo eram ideologias difundidas pela cultura Vitoriana neo-conservadora e reformista "Victorian Cleresy" numa Inglaterra, à época, hegemónica industrial e militarmente.

O romantismo, ainda seg.Hobsbawm, não dominou nem a cultura da aristocracia nem a da classe média e, muito menos, a dos trabalhadores, os seus padrões eram, durante a 1ª metade do Sec.XIX, regidos pelas normas culturais do Séc.XVIII, manifestando-se p.e., numa arquitectura pública imponente de influência classicista ou do rocóco.

A cultura burguesa não era, de um modo geral, uma cultura romântica, os seus sonhos eram sobretudo vocacionados para a ciência, para a tecnologia e, só depois, para a arte.

O romantismo como atitude estética vai conviver com diversas ideologias contudo, o que mais caracteriza o comportamento de um romântico é o da sua não cedência empurrando-o para um idealismo individual que, nalguns casos, significava a superação da dignidade da própria vida.

As características que poderão, sumariamente, enunciar um romântico são:

- a) A atracção pela natureza;
- b) O voltar para o mundo rural face às impurezas da revolução industrial, da urbanidade;
- c) Uma atracção maioritariamente individualista e com elementos de utopia provocados pela angústia e pela desilusão;
- d) A apetência por uma história da vida comum e/ou por uma história que legitime a razão nacional (o medievalismo e o gótico);
- e) A apetência para o "Eros", para o

exagero perante a vida;

f) Uma procura do primitivo, daquilo que ainda não foi tocado pela civilização (reflexo de um mal)

O Gothic Revival e as figuras de Pugin e de Ruskin

Pugin, que tal como Ruskin, era filósofo, na obra "Contrasts: or a parallel between the noble edifices of the middle ages, and corresponding buildings of the present day, showing the present decay of taste" (1835), desenvolve a sua teoria neogótica como resistência cultural à industrialização, criticando o uso abusivo da "pastiche gótica".

Pugin apresenta nesta obra uma visão idealista e humanizada de uma cidade tardo-gótica em 16 gravuras, uma leitura da arquitectura gótica onde manifesta eficazmente a sua religiosidade e na qual o verticalismo é símbolo de ressurreição, caindo no fanatismo religioso.

Esta reacção de Pugin deveu-se aos graves problemas provocados pelo aumento desordenado das grandes cidades industriais inglesas, particularmente de Londres devido à imigração das populações rurais para a cidade, à falta de salubridade nestas, ao aumento das doenças infecciosas, lixos, fumos, crime, etc, tendo forte influência em Ruskin e, mais tarde, em W.Morris.

Pugin focaliza a sua atenção ao pormenor decorativo e ao valor de cada objecto no espaço urbano de forma a traduzir os valores de acordo com as fontes mais representativas do nacionalismo inglês, das suas diferenças face ao Continente, p.e., na "Houses of Parliament" (1839 a 1860), uma obra conjunta do arquitecto Charles Barry e onde Pugin foi o decorador-

-arquitecto.

Ruskin, pintor, filósofo, estuda também arqueologia e, posteriormente, arquitectura. Autor dos livros "Seven Lamps of Architecture" e "The Nature of Gothic" considera neste, cito: "... a humilhação do homem à máquina, mais do que qualquer outro mal do nosso tempo, leva as massas a uma vã, incoerente e destrutiva luta por uma liberdade cuja natureza desconhecem ... não se trata de estarem mal alimentados é devido a não encontrarem nenhum prazer no trabalho que efectuem para ganhar a vida e, por isso, consideram que a única forma para obterem prazer é a obtenção de riqueza." Convém no entanto referir que Ruskin possuía um carácter contraditório mencionando, no seu livro "The Stones of Venice" (1853), da impossibilidade da igualdade entre os homens sustentando, cito: "... é necessário que permaneça uma profunda distinção racial entre os nobres e o povo ..." mas, em "Seven Lamps..." considera que o arquitecto, com o operário, deviam trabalhar com as mãos e ambos deviam aplicar-se em profundidade na execução desse trabalho, o papel do arquitecto substancializar-se-ia no ornamento como a principal parte da arquitectura e, na procura de um estilo universal que, obviamente, seria o gótico, o arquitecto também escultor e pintor pois, se assim não acontecesse ficaria reduzido à mera condição de construtor. Este credo seria depois aproveitado por William Morris.

Pugin, com o postulado da correspondência entre a arte e a ética na sociedade (ideia condutora do denominado Movimento Moderno na Arquitectura) vai, tal como Ruskin, influenciar Morris na visão idealista da arquitectura onde a recuperação do ritual e do simbóli-



co se tornam no fundamento de uma eventual redenção social através da arte e, da arquitectura gótica, onde o ornamento concebido à mão, é forma e função, princípios consignados pelo Movimento de Oxford do qual Morris fará parte temporariamente.

William Morris e o "Movimento Moderno"

O historiador Nikolaus Pevsner, no seu livro "Pioneers of Modern Design", considerou existir uma unidade histórica que, a partir de Ruskin/Morris a Gropius remetia ao mundo ideológico de Ruskin onde a qualidade do produto realizado à mão era um fim moral através da ordem e disciplina corporativa e, uma preocupação com o resultado do trabalho, com a sua aparência, também partilhada por W.Morris, cito: "... cristalizada no homem preocupado os detalhes decorativos neogóticos no estúdio de Street ou, nas sublimes composições cromáticas e no naturalismo extremado ou, inclusivé, no escrupuloso discernimento do contraste claro-escuro (como os pré-rafaelitas faziam) que um simples ramo de rosas suscitava, desenhado para papel de parede destinado a um refinado burguês". Morris não foi, de facto, o preconizador do Movimento Moderno da Arquitectura, só após o compromisso social que toma no discurso "Prospects of Architecture in Civilization" proferido em 1881, ao referir que, cito: "... a arquitectura é uma actividade humana com um carácter global ..." é que adquiriu o relevo histórico que ainda hoje possui por atribuir ao arquitecto um papel decisivo, ainda que só ideológico, na reforma da sociedade humana.

Morris declara-se socialista e revolucionário mas, entenda-se, a sua interpretação

revolucionária do valor-trabalho (a qualidade do trabalho), enquadra-se nas teorias socialistas da 1ª metade do Séc. XIX segundo as quais o supremo bem do trabalhador residia na qualidade do trabalho defendendo a organização corporativa da produção e não os sindicatos que surgiriam pouco depois. W. Morris, tal como Ruskin, era contra a divisão e a massificação do trabalho abstracto e é, curiosamente, a partir deste postulado que se formará a teoria socialista.

O objectivo principal de Morris é a Paz Social mas, a partir de bases exclusivamente individualistas e ideológicas sem tomar consciência da natureza materialista do trabalho e, tal como Ruskin, apenas tem em conta a aparência final, o resultado do trabalho.

Denuncia a aberração da injustiça social, as monstruosidades da produção massificada, a degradação do ambiente social e urbano contrapondo um sistema onde cada um trabalhe alegremente cooperando em conjunto com os demais para a obtenção do bem comum, face às relações de produção capitalistas.

É esta a principal convergência ideológica que, desde Ruskin a Morris, preconizava o trabalho artesanal contra uma industrialização selvagem.

Juntamente com os seus amigos pré-rafaelitas Dante-Gabriel Rossetti e Brune-Jones, pintores, fundam a Morris & Co. iniciando em 1875 a produção artesanal de mobiliário, tapetes, papel de parede, tecidos, etc, originando o denominado Movimento das Arts & Crafts. Morris funda igualmente a Society for the Protection of Ancient Buildings numa luta que desenvolve contra o restauro incorrecto de edifícios antigos em Londres.

Todo o pensamento de Morris se sinteti-

za na sua obra "News from Nowhere" aproximando-se das utopias anarquistas ao considerar que qualquer actividade humana deve absorver todas as faculdades do indivíduo, realizando-se com talento pelo trabalho manual, na Natureza, na Poesia, transformando-se em ARTE quando realizado com ALEGRIA, distanciando-se a partir daqui dos socialistas bem como daqueles que, pela mesma altura, preconizavam o "Industrial Styling" absolutamente libertos dos estilos do passado e das técnicas artesanais, não menosprezando as virtualidades da reprodução mecânica que, Henry Cole, Richard Redgrave e Owen Jones como pioneiros iniciavam, conciliando os processos industriais de fabrico com a qualidade. Voysey e Lethaby seguirão nesse caminho tendo grande repercussão na Alemanha (na Werkbund) até à Bauhaus.

Repercussões das Arts & Crafts

Henry Van de Velde, numa tentativa de maior afirmação intelectual, retoma a ideologia Morrissiana como instrumento, recuperando o papel de artista e da produção de objectos de qualidade (que uma produção em massa tendia a marginalizar) por um lado e, por outro, na recuperação do valor ético-político através da liberdade individual e da criatividade do arquitecto.

O "Werkbund" alemão não se opõe ao uso da máquina industrial desde que, através dela se produzam ornamentos coerentes com estes novos meios de produção, numa convergência entre produção industrial e no desenho avançado. Gropius no 1º programa da Bauhaus em 1919 declara, cito: "... não existem diferenças entre artistas e artesãos: o artista é um artesão elevado ao mais alto poder, ...,

temos de criar uma nova corporação artesanal sem o snobismo de classe que pretende levantar uma barreira de orgulho entre o artista e o artesão. Temos de idealizar, estudar e criar em conjunto um novo edifício do futuro que engloba uma criação integral: arquitectura, pintura e escultura, ...".

Palavras que se harmonizam com a capa de Feininger onde uma catedral gótica com 3 agulhas simbolizariam as 3 artes, símbolo regressivo e corporativo, uma herança da ideo-

logia sobre o trabalho de Ruskin/Morris.

Na prática, Gropius negará esta herança, defendendo na Bauhaus a originalidade e a criatividade individual de forma incondicional e, simultaneamente, a mecanização da produção como forma mais eficaz de controle do projectista face ao resultado final comparativamente aos métodos artesanais. Contudo, quando exilado em Londres, escreve "The New Architecture and the Bauhaus" (1934) onde considera Ruskin e Morris precursores da arquitectura moderna



fechando o círculo que Pevsner considerou de "unidade histórica", cito: " ... o surgimento das Academias provocou o gradual desaparecimento de uma arte espontânea e tradicional. O que restou foram os "Salons d'Art" totalmente alheados da vida quotidiana e que, em meados do Séc.XIX, mais não eram que um reflexo de mero virtuosismo. Foi então que se iniciou a revolta. Ruskin e Morris comprometeram-se na busca de meios que unissem o mundo da arte ao mundo do trabalho, ..."

A Arte Nova

A Arte Nova é, na viragem do Séc.XIX para o Séc.XX, a passagem do artesanato para a técnica, da tradição para o modernismo foi, em certa medida, uma reacção ao impulso da técnica e aos fenómenos que a acompanhavam.

A Arte Nova pretendia, por um lado, exprimir a funcionalidade e, por outro, comunicar uma necessidade económica de uma forma estética isto é, onde cada pormenor se justificava de um ponto de vista funcional, onde tudo era, simultaneamente, ornamento e elemento constitutivo que respondia a uma finalidade. É uma reacção com carácter artístico, devedora das utopias Morrissianas que dignificavam o trabalho artesanal, o Ser Humano na sua realização e expressão embora o modelo do operário-artesão individualmente realizando a sua actividade em condições ideais e daí retirando prazer não tivesse qualquer impacto a nível social, os móveis, o papel de parede etc, eram demasiado caros e destinados, como já referi, à alta-burguesia.

A Exposição Mundial de Paris de 1900 é então o momento onde, num mesmo local, as imagens em movimento do cinema, a tecnologia

do ferro p.e., se complementavam com a Arte Nova aplicada aos objectos de uso comum, onde a componente decorativa induzia a uma nova percepção das coisas, à forma adequada, ultrapassando-se a austeridade decorativa que as tecnologias do ferro e do betão vinham impondo por razões funcionais (isto é, quando não sucumbiam às referências historicistas).

A Arte Nova e o Simbolismo

É no simbolismo que a Arte Nova procura a dimensão poética como expressão de uma ideia numa concepção polimórfica. O simbolismo tem nos pré-rafaelitas a sua génese, os quais pretendiam recuperar a frescura perdida do catolicismo primitivo e, na pintura do Quattrocento, a melhor expressão dessa frescura, dessa pureza (refiro-me p.e., a pintores como Fra Angelico, Masaccio ou Mantegna).

O idealismo hiper-realista dos pré-rafaelitas exerce uma influência um pouco por toda a Europa, podendo até considerar-se, em sentido lato, uma das géneses das vanguardas artísticas do Séc.XX, por constituir um dos 1ºs movimentos marcadamente opostos ao academismo. Dante-Gabriel Rossetti e Edward Brune-Jones são amigos pessoais de W.Morris, nas suas pinturas transparece um erotismo latente suscitando várias "leituras" à cerca das figuras representadas.

O simbolismo procura, de forma intensa, estabelecer uma harmonia entre todas as artes, uma "Gesamtkunstwerk" (obra de arte total) que Wagner sonhava.

A pintura dos simbolistas possuía sempre um segundo sentido, camuflado nas alegorias, negando o positivismo. É neste idealismo que a Arte Nova se inscreve procurando tornar



visível o invisível isto é, o mundo dos sentimentos e das ideias em vez "dos desígnios dos Deuses e dos Espíritos" seg. Paul Klee, numa sua ambição marcadamente materialista. É desta ambivalência que a Arte Nova adquire uma multiplicidade usando a técnica operativamente para a forma e para a função mas, camuflando-a atrás do ornamento, atrás da arte, entenda-se, da reflexão estética, psicológica, mística, onírica, do desejo, num forte apelo aos sentidos, ao sonho, à alegria de viver.

O simbolismo propõe como ponto de partida o supremo encantamento, o maravilhoso, a harmonia mas, usando formas que seriam acessíveis à compreensão geral em termos visuais (componente sintetista) e, a metáfora que substituíra a mera descrição, a designação, em oposição aos naturalistas, aos impressionistas, considerados pintores de "reportagem". Os simbolistas serão, mais tarde, referidos pelos surrealistas como os seus antecessores.

A Arte Nova é igualmente uma consequência das mudanças de expressão artística que alterações de natureza político-sociais não só na Inglaterra mas igualmente no Continente onde, no início do século, conhece uma simbiose de forças progressistas (socialistas) e a associação de muitos artistas, escritores, arquitectos e outros intelectuais, às forças políticas que promoviam uma generalizada abertura de espírito p.e., os movimentos sufragistas femininos.

Figuras como Victor Horta e Henry Van de Velde na Bélgica recebem encomendas directas do Partido Operário Belga, respectivamente, para a construção da "Maison du Peuple" e, diversos projectos gráficos.

Há uma relação directa entre a nova arte

decorativa, a nova arquitectura, a ascensão social de uma burguesia enriquecida pelos negócios ultramarinos (principais encomendadores) e, a ideia de construção de uma sociedade mais equalitária defendida por intelectuais que viam nas propostas socialistas o estímulo necessário à execução de uma sociedade democrática.

A Arte Nova na Bélgica e, as figuras de V.Horta e de H.V.de Velde.

Victor Horta: uso racional das tecnologias do ferro e do aço mantendo-os à vista e, da sua relação com a excelência do trabalho decorativo em filigrana de ferro forjado e de marcenaria criando espaços interiores fortemente individualizados.

a) Ilusão óptica nos espaços interiores reduzidos através da colocação de espelhos;

b) Transparências e luz (claraboias e grds superfícies vidradas);

c) Uso da escada em espiral e desenvolvida em progressão longitudinal (melhor aproveitamento espacial da caixa de escadas e da sua interligação com as transparências verticais e horizontais dos vãos de iluminação);

d) Uso de desnivelamentos ajustando o pé direito de acordo com a função das divisões (mais tarde o proto-racionalista Adolf Loos adoptaria este modelo de forma sistemática p.e.).

A Casa do Povo: transparência integral das fachadas ondulantes recorrendo a finas vigas de aço e ao vidro, a ligação natural do espaço interior c/o exterior, (aqui também como metáfora de sentido político).

Henry Van de Velde: Ao contrário de V.Horta, mais próximo das vanguardas francesas e da arquitectura do ferro, seguiu o modelo

Morrissiano conciliando em si mesmo as funções de pintor, artesão e de arquitecto. As formas arredondadas, a fluidez e alguma linearidade decorativa abstractizante tornaram-se recorrentes no seu desenho. Será na Alemanha que exercerá a actividade de pedagogo e de designer a partir de 1900.

A Arte Nova na Alemanha

O carácter federativo Alemão motivou a disputa entre as respectivas capitais, pelos mais famosos artistas plásticos e intelectuais da época permitindo que a Arte Nova (Jugendstil) adquiri-se uma vitalidade e elementos distintos quer por razões culturais e políticas quer, de um modo geral, pela influência de Morris, surgindo uma profusão de ateliers que progressivamente, levará à associação de alguns entre si ou, entre estes e a indústria, com a redução dos custos e o aumento da produção, mantendo o elevado padrão de qualidade do trabalho artesanal.

A figura de Richard Riemerschmidt: É co-fundador em 1907 da "Deutscher Werkbund" em Munique, uma associação que englobava fabricantes, artistas e intelectuais como p.e., Bruno Paul, Pankok e o arquitecto Peter Behrens entre outros. R.Riemerschmidt vai utilizar a côr implicitamente de forma a realçar os efeitos plásticos nos espaços interiores, com especial relevo para os tectos ao integrar a decoração com a função, norteando as suas realizações pelo sentido prático, transpondo-o para os objectos de uso comum e, de forma excepcional, para o mobiliário, standardizando modelos, tornando a sua produção mais barata através do uso de maquinismos, mobiliário que podia ser desmontado e, posteriormente apar-

fusado em casa tornando-o mais acessível às pessoas. R.Riemerschmidt dá uma dimensão industrial à Arte Nova e um novo sentido aos ideais de W.Morris.

Peter Behrens: Pintor, designer e arquitecto vai, como Henry Van de Velde e Riemerschmidt, procurar e conseguir com êxito, através da associação entre as artes aplicadas e a produção industrial, levar estes conceitos ainda mais longe. Gropius e Mies Van der Rohe trabalharão no atelier de Behrens no início das suas carreiras. Behrens impulsiona o trabalho artesanal associado à indústria de forma a obter produtos de alta qualidade típicos do trabalho manual individualizado mas produzindo-os em grandes quantidades. A concepção dos artigos obedecia a um prévio estudo das necessidades do mercado criando uma nova maneira de pensar o design para as artes aplicadas. Como arquitecto, ao conceber a fábrica de turbinas da AEG em Berlim, desenhada em 1909, tornar-se-á num dos 1^{os} arquitectos do proto-racionalismo na Alemanha.

A Arte Nova na Inglaterra

A Inglaterra e a figura de Charles Rennie Mackintosh: É o grande arquitecto da Arte Nova na Inglaterra. Autor da Glasgow School Of Art, edifício que apresenta formas mais geometrizarantes, fachadas com vãos assimétricos criando uma dinamização nas mesmas, repercutindo-se na iluminação dos espaços interiores pontuados por jogos de linhas verticais e horizontais, depuração decorativa, volumetrias diversas, conferindo ao conjunto as formas adequadas à função num exemplo notável da associação do ideário arte nova à arquitectura. Contenção que se reflecte no mobiliário onde,



aqui e ali, se adicionam elementos da gramática decorativa japonesa.

O Expressionismo Alemão

O ambiente político e social na Alemanha do início do Séc.XX caracterizava-se pelo confronto ideológico entre uma juventude à qual era dada, pela 1ª vez, voz activa na sociedade, sendo o "Jugendstil", a nova Constituição de Weimar consagrando a liberdade ilimitada de aprendizagem às mulheres, as suas manifestações pela emancipação, os movimentos como o "Wandervogel" onde os jovens discutiam e praticavam o vegetarianismo, o nudismo, o anti-alcoolismo e de onde surgiram algumas comunidades rurais dentro destes princípios, uma prova da atenção dada à juventude mas uma liberdade que igualmente permitiu o desenvolvimento de atitudes anti-semíticas e nacionalistas por parte de um crescente número de afectos a organizações de extrema-direita. É nesta sociedade aberta às ideias anarquistas, às ideias isotéricas, às de reforma da vida ou socialistas mas também às mais conservadoras e racistas que, surge o Expressionismo Alemão, uma corrente artística e político cultural que teria, como veremos, uma influência preponderante na pedagogia da Bauhaus.

A grande inovação que o expressionismo trouxe para a História da Arte foi o facto dos seus artistas considerarem o abstracionismo tão válido quanto a pintura figurativa. O carácter expressivo das cores, das sombras, das texturas, da gestualidade do acto de pintar, do tamanho e da escala, foram considerados suficientes para representar e traduzir uma ideia, uma emoção. Alguns expressionistas tentaram promover a aliança da arte com o povo, uma

arte jovem e impetuosa, contrariando o carácter elitista da cultura burguesa da época onde ainda permaneciam fortes diferenças económico-sociais motivadas pela rápida industrialização, pela desorganizada expansão urbana provocada por um aumento demográfico, sobretudo de uma população rural pobre imigrada para as principais cidades da federação alemã.

O Expressionismo Alemão vai absorver p.e., a intensa paleta cromática, as temáticas de culturas extra-europeias de um Gauguin, a deformação controlada da natureza, o carácter dinâmico e comunicativo da pintura de um Van Gogh, o tratamento das superfícies e das poses como um meio de transmissão dos estados físicos e psíquicos do Homem de um Rodin, da exploração das capacidades decorativas que linha, cor e forma contribuíram para a afirmação da ideia de movimento, de fluidez e de emoção da Arte Nova.

Com os Fauvistas o Expressionismo Alemão tem em comum:

- a) A pouca vontade de trabalhar a perspectiva e os valores de forma académica;
- b) O uso de cores inesperadas, pouco naturais;
- c) A procura do essencial para transmitir uma ideia ou a sua interpretação;
- d) Os contornos classificando as superfícies, entre outros.

Teve dois grupos: The Bridge (A Ponte) de Dresden entre 1905 a 1913 e o Blaue-Reiter (O Cavaleiro Azul) de Munique entre 1910 a 1912. No 1º destaca Kirchner que, tal como os outros elementos de "A Ponte", era estudante de arquitectura além de pintura e de escultura, tendo nas artes primitivas africanas a sua principal fonte de inspiração o que permitirá carac-

terizar a sua pintura pelos rostos triangulares, como as máscaras africanas, pelos fundos informais, pela grande valorização da cor na composição, cores planas mas brilhantes transmitindo energia. O grupo "A Ponte" não teve um programa específico ao contrário do grupo "O Cavaleiro Azul" que possuía o jornal *Der Sturm* e estava associado a uma galeria de arte com o mesmo nome, tornando-se no pólo central na Alemanha da divulgação e realização de exposições dos membros do grupo bem como de artistas expressionistas não alemães como p.e., a do pintor austriaco Oskar Kokoschka partilhando o carácter matérico da pintura, usando a arte como linguagem que traduz a experiência não só como pintor mas, sobretudo, como um ser humano livre e criador. De entre os artistas deste grupo de Munique, saliento, pelo papel que teriam como pedagogos na Bauhaus, Wassily Kandinsky e, Paul Klee.

Para Kandinsky, a procura do processo criativo era mais importante que o resultado final, o que importava era a força da expressão lírica da pintura através de uma reflexão sobre os elementos visuais e seus efeitos psicológicos (p.e., pela sua teoria da cor privilegiando o uso de manchas, o uso de cores primárias, a cor como forma de transmitir música, secundarizando o tema (P.Klee também comungava essa opinião).

Em 1910 escreve o livro "On the spiritual in art" procurando estabelecer uma relação entre as artes visuais e a expressão da vida interior de cada ser humano.

Kandinsky, como Klee, tiveram a seu cargo na Bauhaus as aulas sobre teoria da forma.

Em 1922 Kandinsky é encarregue do

curso sobre a cor e a organização dos restantes elementos formais na composição do espaço, no seu poder expressivo. Será um dos apoiantes pela introdução do teatro na Bauhaus e sobre a sua finalidade, uma arte total através da combinação da arquitectura, pintura, escultura, música, dança e poesia. Schreyer ficaria encarregue da classe de teatro, com um carácter experimental e expressionista na sequência da sua actividade como membro no grupo expressionista "Sturm-Buhne", grupo de Berlim que simpatizava com as teorias de Kandinsky e de Klee.

As aulas de Klee na Bauhaus eram uma projecção da sua visão como intelectual e artista seg. a qual a arte não reproduzia o visível, tornava visível, o artista revela o mundo na sua perspectiva individual e, pela captação da essência de um objecto através de um certo ponto de vista, p.e., reflectindo sobre a côr.

Análise e síntese tornam-se o eixo central da sua teoria sobre arte, da organização da multiplicidade em unidade, recorrendo, como fazia na sua pintura, a cores quentes, cores frias, inter-relacionando-as numa poética transmitidas pelas cores, a relativização no sentido da simplicidade (sugerindo o desenho infantil), numa delicada sensualidade e numa ligação à simbiologia das formas sem se preocupar com as condicionantes culturais das coisas, desligando-as da sua utilidade ou do seu entendimento o que lhe trará alguns desentendimentos já na Bauhaus de Dessau com o seu novo director Hannes Mayer, que privilegiaria um ensino contemplando objectivos económicos e sociais, eliminando a vertente mais expressionista que Klee promovia nas suas classes.



A BAUHAUS

A Bauhaus vai constituir, na 1ª metade do Séc.XX, o principal modelo de reforma pedagógica otimizando os conceitos já subjacentes na "Deutcher Werkbund", ao promover o trabalho em estreita colaboração entre os artesãos, os artistas e, os seus estudantes, onde a base artesanal de formação nos ateliers era complementada por aulas teóricas sobre a natureza dos materiais, a teoria da forma e da cor, a composição, um modelo de ensino bipolar, com alunos em regime de internato e de ambos os sexos. A sua formação possuía uma componente lúdica de acordo com o modelo estabelecido por Joannes Itten, pintor e pedagogo expressionista seg.o qual, cito: "da diversão sairá a festa, da festa o trabalho, do trabalho a diversão". Desde o início, fizeram parte do ensino na Bauhaus o teatro, realizavam-se palestras, recitais de música e de poesia e até bailes para os "Bauhauser".

Os objectivos estabelecidos pelo seu 1º director, Walter Gropius entre 1919 a 1928, acabando por nortear genericamente todo o ensino na Bauhaus ao longo das fases da escola foram, resumidamente:

- a) A ideia da arquitectura como união de todas as artes;
- b) A promoção do trabalho conjunto e coordenado entre todos, os arquitectos, os diversos mestres artesãos, os mestres de forma e, dos alunos;
- c) A eliminação de disciplinas estanques;
- d) A formação de mão-de-obra altamente especializada em todos os ofícios relacionados com a construção, complementada com Workshops;
- e) A criação de uma "nova estrutura do

futuro" citando Gropius, dentro de um forte espírito de comunidade, formando "um novo Homem", uma "Catedral do futuro", como vinha mencionado no Manifesto da Bauhaus e na xilogravura da capa, de Feininger, pintor expressionista, representando a catedral com os 3 raios de luz a convergirem para o pico da sua torre gótica simbolizando a união das 3 artes: pintura, escultura e a arquitectura (emulação do ideário de W.Morris).

Na sua 1ª fase, a Bauhaus torna-se o local de diversas experiências sem quaisquer constrangimentos à excepção dos de natureza financeira, realizando obras com carácter expressionista, individuais e livres, não estando ainda totalmente direccionadas para uma utilidade específica.

Joannes Itten tinha como prioridade levar os seus alunos a procurarem o seu próprio ritmo e a desenvolverem-se como indivíduos criativos em harmonia consigo mesmos e com o mundo. Itten abandonaria a Bauhaus em 1923 e, com a sua saída, o fim de uma pedagogia centrada exclusivamente no indivíduo. Gropius tenta estabelecer contactos comerciais e com a industria não tendo, nesta fase, tido qualquer êxito, recebendo apenas a encomenda da construção da casa Sommerfeld concebida no seu atelier particular e com a colaboração de Meyer, ficando a decoração interior a cargo dos estudantes da Bauhaus, projecto que fazia parte de um conjunto de modelos de casas tipo em madeira para um projecto de urbanização comunal.

A 2ª fase da Bauhaus corresponde à forte influência da estética De Stijl que Theo Van Doesburg traz para a Bauhaus, interessado no processo construtivo "per-se", produzindo

protótipos, na funcionalidade e, nas soluções colectivistas através de um "design industrial".

DE STIJL: 1917-1931

O movimento De Stijl (o estilo) teve 3 fases: a 1ª a partir da Holanda e, centrada nos artistas Piet Mondrian e Van Doesburg, uma 2ª fase entre 1921 a 1925 com destaque para o arq. Gerrit Rietveld, a disseminação internacional e, a fase final até 1931 marcada pelas disputas entre Mondrian, que abandona o movimento, e Doesburg. Os princípios difundidos pelo movimento De Stijl mais significativos foram: a interligação entre a pintura e a arquitectura, uma arquitectura liberta da densidade dos materiais e do efeito de gravidade que as infra-estruturas de construção induziam, restrições que p.e., El Lissitzky tencionava ultrapassar com uma arquitectura anti-cúbica, de "esqueleto aberto", "flutuando no espaço" através da sobreposição visual de diagonais e cores diferentes provocando um maior dinamismo e, uma concepção espacial que permitia diferentes apreensões de uma ideia de espaço "desmaterializado".

Tratava-se de uma estética elementarista baseada no sistema de composições que se sobrepõem em diferentes escalas de forma anti-estática e, liberta das conotações filosóficas que prevaleciam no Suprematismo.

Uma arquitectura constituída por "células", por planos sobrepostos, varandas e distintos volumes, centrífugamente a partir de um núcleo, resultando numa arquitectura que contrariava a típica sala tridimensional (c x l x h) ao introduzir a ideia de tempo, a 4ª dimensão.

Uma arquitectura elementar, económica, funcional, dinâmica, não monumental, com as

cores primárias e nuances a partir destas, moldando a nossa percepção de um espaço. Para Theo Van Doesburg só assim se chegaria à harmonia com o Universo e, num conceito em que a produção industrial e tecnológica determinava a forma secundarizando as preocupações artísticas, centrando-se no fim social que a arquitectura e os objectos de uso comum deveriam ter.

A integração do design neoplaticista às artes aplicadas p.e., a cadeira desmontável modelo Berlim, os carrinhos de bebé (pintados com as cores amarela, vermelho e azul) de 1923, os candeeiros suspensos de Gerrit Rietveld na estética elementarista, influência de Eliezar Lissitzky.

Esta visão acabava com a ideia de unificação da arte com a vida, a obra de arte total que vinha prevalecendo desde Morris, fazendo depender agora a produção, o design, a arquitectura, das necessidades materiais da sociedade.

Não se tratava da politização da arte mas sim da sua socialização, ideia fundamental do Construtivismo no qual o movimento De Stijl se dissolve.

A nova Bauhaus, entre 1923 e até 1928 reflecte, ao nível do ensino e na produção dos ateliers, um novo entendimento vocacionado para a preparação técnica dos estudantes e a utilização de máquinas. A chegada à Bauhaus de Lázlo Mohóly-Nagy reforça os princípios de Van Doesburg consignando a produção em massa como objectivo, a fim de dotar a Bauhaus da necessária independência económica.

Mohóly introduz no atelier de metal, experimentalmente, novos materiais originando



uma produção de objectos que se tornarão uma referência do design da Bauhaus, nomeadamente o famoso candeeiro em vidro e metal que, em conjunto com a produção do atelier de tecelagem, (sobretudo de tapetes) e a produção de papel de parede, constituíram a principal fonte de receita da Bauhaus (mais tarde alguns desses modelos seriam até fabricados exteriormente mediante licenças para objectos cuja patente a Bauhaus detinha).

Os últimos anos da Bauhaus em Weimar foram marcados por todo um trabalho orientado para a presença na Exposição de Berlim de 1923 obtendo grande sucesso o "lettering" construtivista do seu catálogo, anúncios e cartazes (apesar das diversas colecções gráficas e as xilogravuras realizadas ainda na estética expressionista) e, os brinquedos concebidos por Alma Buscher com recurso às formas e cores primárias. Destaque para a casa-modelo apresentada de acordo com os princípios De Stijl onde a cor era parte integrante da própria arquitectura e de Corbusier com os terraços desnivelados.

Em Dessau é construída a sede da nova Bauhaus (3ª fase) composta por um conjunto de edifícios com laboratórios, biblioteca, bloco de 5 andares p/habitação dos estudantes, cantina, auditório, area de convívio e o famoso bloco dos ateliers com os seus 3 andares possuindo um grande pé direito e uma fachada do tipo cortina envidraçada, a sede da Bauhaus constituía, segundo Gropius, um local de inter-relacionamento de todas as artes, onde construir seria modelar os futuros padrões de vida.

Em 1927 é nomeado para director do departamento de arquitectura Hannes Meyer ocupando, com a saída de Gropius da Bauhaus,

a direcção da escola.

Os objectivos pedagógicos de Meyer para a Bauhaus passam e ser regidos por critérios sociais e científicos dando particular relevo ao ensino da arquitectura (incluía estruturas e a decoração de interiores), promove o trabalho em equipa, orienta os futuros arquitectos para a percepção das necessidades sociais da comunidade, do seu padrão de vida, uma arquitectura que correspondia teórica e na prática ao construtivismo, à funcionalidade, inserida na sua visão colectivista e cooperativista, desde a construção de apartamentos ao planeamento urbanístico (o aumento do bairro Torten e a Escola Sindical p.e.).

No período de três anos Meyer reorganiza assim o ensino da arquitectura. O trabalho produzido no atelier de vidro/papel e metal sob a orientação Mohóly-Nagy e de Josef Albers adquire grande dinamismo (é usado pela 1ª vez o alumínio) bem como o de tecelagem e o de publicidade (que passa a incluir a fotografia) e o estudo de psicologia como ciência publicitária, ambos sob a orientação de Herbert Bayer.

Oposições internas entre estudantes e, entre professores e Meyer, (P.Klee e Mohóly-Nagy abandonam a Bauhaus), Kandinsky exprime muitas reservas face à política de Staline e, a pressão exterior por parte de sectores conservadores do governo que financiavam parcialmente o orçamento para a Bauhaus, acabam por levar à demissão de Meyer e, à contratação do, na época, já famoso arquitecto Ludwig Mies Van der Rohe, autor do Pavilhão Alemão para a Exposição Universal de Barcelona de 1929, uma encomenda do Reich Alemão.

Mies Van der Rohe vai transformar a

Bauhaus numa escola de arquitectura. Privilegiará a formação de arquitectos como profissionais tecnicamente competentes, o exercício de uma arquitectura baseada no desenho, na execução do projecto, no detalhe, na precisão, na verdade formal e estética através da simplicidade e das geometrias, nas divisões sugeridas (espaços não totalmente fechados e em planta livre), dando menos importância à dimensão social..

Mies queria uma Bauhaus como escola de um novo tipo de arquitectura para um Homem livre de puritanismos (por isso as fachadas teriam um pé direito envidraçado), a redução a uma decoração aplicada, a aproximação da arquitectura à natureza, orgânica na sua envolvência paisagística (posteriormente abandonará de certa forma esta preocupação, em favor do estilo internacional).

Nesta fase final da Bauhaus iniciam-se aulas regulares de fotografia inserida no atelier de publicidade onde Joost Schmidt a combina com textos criando um novo design gráfico (espaços tridimensionais).

A ascensão do Nacional-Socialismo ao poder e, o seu entendimento a favor de uma arte comemorativa e que privilegia-se a ideia de "raça" dentro do seu programa iconoclastico, levou ao encerramento da Bauhaus, apesar das boas relações que Mies possuía com os Sociais-Democratas Alemães, o que lhe iria permitir salvaguardar os direitos dos acordos de licenças sobre o uso das patentes e dos designs que a Bauhaus possuía.

Mies Van der Rohe ainda chegou a acreditar na viabilização de uma Bauhaus como escola privada moderna de arquitectura já em Berlim mas foi-lhe recusada essa possibilidade

acabando por, em 1933, emigrar para os EUA criando em 1934 a New Bauhaus sediada em Chicago.

Com os Nazis no poder terminava o exercício de todas as liberdades cívicas e intelectuais mergulhando a Europa no mais trágico período da História do Séc.XX. ❏

Terra minha: não te afastes de mim,
não me faltes,
por mais longe que vá.

Índios da Pampa (Argentina)



Propostas de Jardim Sensorial:

Logradouro da Delegação da ACAPO (Viana do Castelo)

Isabel Vilar - técnica superior de Serviço Social da ACAPO

J. Cruz Lopes - coordenador de curso (Design Paisagístico)

Manuel C. e Sousa - docente de Arquitectura Paisagista

Rui B. Cavaleiro - docente de Arquitectura e Urbanismo

Introdução

Na sequência de contactos estabelecidos entre os docentes do curso/bacharelato em Artes, Comunicação e Design, variante de Design Paisagístico, desta Escola e a responsável da delegação de Viana do Castelo da Associação dos Cegos e Amblíopes de Portugal-ACAPO, em Janeiro de 2004, foi, posteriormente, estabelecido os termos de colaboração mútua para a execução de propostas projectuais de um jardim sensorial para o espaço e logradouro das futuras instalações da citada delegação nesta Cidade. A execução deste projecto estava subordinada ao apoio manifestado pela então vereação e administração municipal, a qual aceitaria a apresentação de um projecto específico, para apreciação e eventual implementação, por parte desta delegação local.

Nestes contextos foi oportuno acolher este pedido de colaboração, o qual se revestia de particular interesse e um relevante desafio para as disciplinas de projecto do citado curso, bem como um instrumento didáctico e formativo de integração e aplicação do Design para fins específicos. Daí a sua inserção projectual no curso e respectiva programação de actividades a ser desenvolvida no segundo semestre do ano lectivo de 2003-2004 e nas disciplinas de Desenho e Projecto Urbano II e de Ordenamento e Gestão Paisagista dos Espaços.

Quadro de Referência do Jardim Sensorial

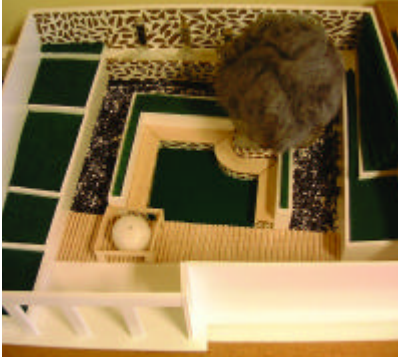
1_Local: Logradouro de edifício sito na Rua Nova de S. Bento, freguesia de Santa Maria Maior, na cidade de Viana do Castelo.

2_Definição de jardim sensorial: espaço modelado por materiais vegetais (ou biológicos) e por materiais artificiais (objectos, pavimentos,

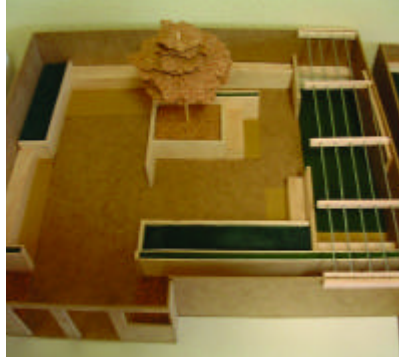
revestimentos, etc) para fazer apelo aos sentidos dos cegos ou de pessoas com significativa deficiência visual.

3_Principais aspectos ou elementos a valorizar no jardim: a Visão, para lembrar que as pessoas com esta deficiência podem ter alguma visão e podem apreciar as cores se tiverem a possibilidade de se aproximarem da(s) planta(s); o Olfacto, porque existem muitas possibilidades entre as flores e ervas, mas convém não exagerar na variedade, porque os cheiros podem misturar-se e resultar num odor sem definição. É melhor criar zonas distintas. Também convém escolher variedades que são mais activas em diversos momentos para oferecer um estímulo ao longo do ano e não apenas na Primavera. Há também a considerar a possibilidade de cheiros diferentes ao longo do dia. Algumas variedades largam o cheiro quando são tocadas, daí a sua maior vantagem e opção neste jardim, porque estimulam dois sentidos ao mesmo tempo, se estas plantas não ferirem nem provocarem danos aos invisuais; o Tacto, na medida em que algumas plantas têm folhas com texturas interessantes (uma ou outra tem texturas diferentes nos dois lados da folha) mas deve-se escolher variedades de plantas resistentes à manipulação. Plantas com espinhos são sempre de evitar. A casca das árvores e dos arbustos podem também apelar ao tacto. O jardim pode incluir esculturas e objectos naturais para serem tocadas; a Audição, porque neste tipo de espaço se pode associar outros elementos naturais, no caso a água e o vento ou aragem nas folhas podem estimular a audição e servir de pontos de referência para orientar a pessoas invisual. O vento nas folhas do Bambu diz-se que "espanta os espíritos".

Propostas projectuais - *Maquetes*



Esta intervenção visa a criação de um percurso repleto de sensações e aposta sobretudo na realização de canteiros para a plantação de espécies vegetais aromáticas.



Proposta de um espaço aberto, centralizado por uma árvore de médio porte (cerejeira). No restante espaço dá-se importância a áreas de lazer, descanso e didácticas/sensoriais.



Intervenção minimalista, da qual se destaca a importância dada ao sentido do tacto, conseguido através da inclusão de cilindros em aço, contendo vários tipos de elementos naturais vegetais.

47



Esta intervenção propõe a divisão do espaço/logradouro em duas áreas distintas: uma para fins didácticos; e outra para lazer.



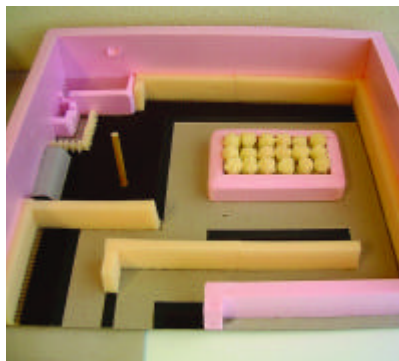
Esta proposta aposta no desenho dos espaços e na qualidade dos materiais a utilizar no desenvolvimento de um percurso que desperta os vários sentidos e que culmina numa área de lazer.



Intervenção distribuída em 4 espaços didácticos distintos, orientados para o elemento principal, onde circula a água cujo o objectivo será exploração do sentido auditivo.



Intervenção orgânica, dominada por uma árvore de médio porte central ao espaço, obrigando os utentes a um percurso/viagem pelos diferentes sentidos.



Proposta que proporciona um percurso em torno de um canteiro com plantas aromáticas onde o elemento água se associa ao sentido auditivo.



Intervenção onde todos os sentidos estão presentes de uma forma natural e didáctica, através da aplicação de materiais e formas minuciosamente estudadas, tanto ao nível técnico como criativo.



ACAPO

**ASSOCIAÇÃO DOS CEGOS
E AMBLÍOPES DE PORTUGAL**

Outras plantas podem ser colocadas em vasos e noutros recipientes e assim ser substituídos conforme a estação do ano, para se garantir sensações ao longo do ano.

4_Exigências específicas a considerar: uma percentagem elevada dos seus utentes ou visitantes serão pessoas invisuais sendo importante o seguinte: primeiro, desenhar um percurso que pode ser seguido sem muita concentração, de modo a levar estas pessoas a todo o jardim e que termine onde se iniciou; segundo, o piso deve ser nivelado, compacto e oferecer boa aderência mesmo quando molhado; terceiro, deve haver um forte contraste cromático e táctil entre o percurso e as zonas envolventes para alertar o visitante logo que sai do mesmo; quarto, pode-se incluir texturas diferentes para indicar a presença de bancos, ou outros objectos para descansar, experimentar, tocar ou prestar informação escrita ou sonora; e, quinto, deve-se eliminar qualquer desnível entre as diversas texturas usadas para criar o percurso, e entre o percurso e as zonas a ele envolventes.

As estruturas ou objectos complementares deste jardim devem facilitar o contacto com as plantas, os canteiros ao existirem devem ser elevados, sem arestas vivas. Também para facilitar a manutenção do jardim, convém agrupar as plantas que têm as mesmas necessidades em termos de rega. É importante que o equipamento de rega não constitua um perigo para os visitantes com deficiências visuais, por ex. não devem correr o risco de tropeçar numa mangueira ou embater com as pernas em alguma torneira.

As plantas podem ser implantadas em diversos suportes e atender ao seguinte contexto: primeiro, uma planta táctil (e visual) na

entrada; segundo, propor etiquetas junto às plantas colocadas ou no solo ou num corrimão que percorra os canteiros; terceiro, existir um guia na mão dos visitantes, em que o projecto poderá considerar qual o melhor suporte, sendo também possível que haja uma fase experimental, em que não se justifica investir em sinalética definitiva; quarto, os materiais usados para criar tais suportes terão de ser resistentes ao tempo e ao clima, mas a escolha deve contemplar os contrastes das próprias estações do ano (Verão e Inverno); quinto, é importante oferecer a informação em diversos formatos: letras ampliadas; letras em relevo; letras Braille; informação sonora (não é necessário fornecer todos estes formatos mas sim mais do que um).

Funções Esperadas do Jardim Sensorial

A principal é, evidentemente, propiciar prazer e ser agradável, através da experimentação dos sentidos dos indivíduos com deficiência visual. Este jardim ao existir no logradouro da delegação da APACO pode também servir como local de formação e de experimentação prática, permitindo um contacto com a natureza deste local ajardinado, seus principais elementos e num espaço seguro e vigiado. Este contacto é sempre incentivado e não proibido, o que poderia constituir em apetência e uma boa razão para que alguns associados invisuais sejam levados a praticar jardinagem na sua própria residência.

Por último, este projecto-piloto poderá servir como pequena unidade verde urbana inclusiva e também como experiência prática para melhor qualificar um parque ou jardim público, sem restrições nem condicionantes de acessibilidade e fruição a todos os cidadãos. ■

Elite

uma incursão pela metodologia projectual

Luís Duarte Branco

Licenciado em Design de Equipamento (ESAD-Matosinhos)

Elite surgiu como uma resposta ao desafio levantado pelo Centro Português de Design e pela bebida Bombay Sapphire "4º concurso de design Bombay Sapphire 2005-concepção de copos de cocktail ou long drinks", no qual tive a felicidade de concorrer e sair vencedor nacional sendo posteriormente o candidato representante de Portugal neste concurso a nível mundial (evento decorrido em Milão no Superstudio Piú).

Por sugestão do Professor José da Cruz Lopes (Escola Superior de Tecnologias e Gestão), que nos contactos mantidos se estabeleceu uma relação próxima e de mútua consideração. Irei, de seguida, descrever a metodolo-

gia projectual que suporta este trabalho.

Uma boa metodologia projectual tem sempre como base o equacionar de todas as condicionantes que julgo primárias, tais como: para quem é e quem o vai usar?; como o vai usar?; em que circunstâncias?; com que frequência?; cria afinidade formal ou funcional, ou ambas?; e como irá ser produzido o objecto projectual (manual ou industrialmente)?. A partir daqui julgo que já temos uma base de raciocínio para se poder garantir que o "target" para o nosso produto não se irá sentir alienado quando o utilizar, já podemos criar um interface mais intuitivo, já que podemos convidar ou mesmo potenciar um impulso de utilização do





mesmo. Para isso basta que todas estas regras essenciais não sejam desrespeitadas/esquecidas.

Bombay Sapphire é um gin único, que poder-se-á descrever como o apogeu do luxo, da qualidade, da irreverência, da aventura, um hino a juventude e rebeldia presente no íntimo de cada um. A partir deste ambiente festivo e boémio desenvolvi o meu raciocínio.

Para a concretização do meu projecto foi toda esta envolvência que fundamentou precocemente a directriz. Este teria que ser uma mais valia, um objecto de culto, para alguém que não se satisfaz com pouco, alguém que entre iguais se destaque pela sua distinta capacidade de se mover, falar, conhecer, e se relacionar com os seus, alguém que detenha um refinado gosto e culto por objectos marcantes e únicos.

Na prática temos que ser básicos e saber abordar as situações de uma forma fria e isenta de influências formais/funcionais externas, como por exemplo, um copo de cocktail. Este serve para conter um líquido (não muito), tem que permitir ao utilizador um bom contacto visual com a bebida e tem que deter a capacidade de permitir sorver a bebida sem sujar ou derramar líquido. A partir daqui temos toda a pura criatividade para podermos desenvolver o projecto e a forma conceptual deste! Temos o *target* e o que este espera que o produto realize.

Superando todas as etapas seguintes de criatividade e esboços (contudo não as menos importantes) posso então desenvolver o produto final.

O nome que me pareceu mais apropriado - ELITE -, surgiu de uma forma extremamente natural e escolhi-o por, independentemente da área, remeter para os melhores e mais influentes da mesma.

Em relação à característica funcional do objecto/copo, posso apenas dizer que este tem um pormenor que faz toda a diferença comparativamente a qualquer outro, já que incentiva e educa a boa postura e a forma de manusear um copo de cocktail, já que na base existem vários espigões suficientemente afiados para não permitir que o seguramos por baixo ou que, com o passar das horas, a mão vá descaído até à base do mesmo, já que iremos sofrer umas leves picadas inibidoras e esclarecedoras da correcta posição que a mão deve adquirir. Esta característica particular impulsiona-nos para segurar o topo com a ponta dos dedos de uma forma leve mas contudo segura. É uma questão ergonómica para além do seu valor e dimensão estética.

Passemos, então, a um excerto da memória justificativa/descritiva deste projecto: "Elite", foi projectado de modo a satisfazer o mais exclusivo e requintado gosto inerente a um verdadeiro apreciador de gin de Bombay Sapphire. A sua textura impele-nos a uma aventura táctil, que nos leva à mais íntima degustação com da bebida. Visualmente somos deleitados com os mais nobres materiais que pela sua disposição sublimam este Gin: na sua base diamantes, seguidos pelo ouro branco e acabando no vidro manufacturado de alta qualidade. O luxo, a irreverência e a excentricidade nada mais são do que puros conceitos para este Gin e para este copo".

Não é aqui demonstrada uma fórmula de sucesso mas antes um projecto bem sucedido.

"After centuries of building objects as projections of our bodies, we can now begin to consider them as projections of our minds".

Thackara, John, "Design after Modernism", Ed. Thames and Hudson,

London, 1988. pág. 152

Gosto de Fazer Amor

Kati Varjosalo- da Costa Rodrigues Alves

Licenciada em Educação Visual e Tecnológica (ESE-IPVC)

Como qualquer objecto/produto de um processo criativo esta escultura começou por ser uma ideia, uma imagem e projecção mental de algo não concreto. Após alguma maturação, a ideia passou para papel em forma de rascunhos, esboços de traços soltos e inacabados até chegar a uma ou duas versões da imagem conceptual que agradassem e também reunissem condições de concretização prática, que tivessem " pernas para andar".

Desde início um dos critérios principais para a realização deste trabalho (e de todos que são da minha autoria) é que, em acréscimo, devem reflectir algo do meu sentir, ou seja, alma e rosto, pelo que tinha que ser uma escultura " *low- cost*". É, por isso, que procuro sempre recorrer a materiais simples, reaproveitáveis, dando uma outra vida e utilidade aos materiais por vezes pouco valorizados.


A maquete da escultura foi feita de arame, envolvido em papel higiénico, ensopado em cola branca e água, e suportado, e fixado numa tábu.

Tendo em conta as dimensões reais do produto final, optei por substituir o arame por cabo heliaço utilizado nas obras e, a base de tábu, por uma caixa feita em contraplacado, para assim obter a devida resistência e estabilidade necessárias. Outra modelação foi a aplicação de restos de confecção têxtil por baixo das camadas de papel, para dar o volume e as formas pretendidas às figuras humanas, pois teria sido demorado e dispendioso obtê-los só com a técnica inicialmente pensada.

Na fase de definição do tema e sua respectiva conceptualização inicial, estes foram encontrados ao longo das páginas dum retrato

maravilhoso de vida em conjunto, escrito por José F. Zurita (Trad. Alberto Freire; Editores Terramar; 1997; Lisboa.) do qual lhe foi igualmente "emprestado" o respectivo título da obra - *Gosto de fazer amor*. De um excerto aqui inserto se gerou um espirito criativo que dominou o projecto e a sua metodologia de realização: *Tenho - te aqui, a meu lado. Tranquila. Disponível. É maravilhoso estar a teu lado e sentir-me tão próximo de ti, sabendo que estas aqui comigo porque assim o decidiste livremente, sem coacções, dia após dia. Isto assegura-me o teu amor. A tua liberdade de estar comigo. E aqui estás. Tranquila. Disponível. Dando-me a segurança de não estar só.* José F. Zurita, pág. 50.

No que diz respeito ao simbolismo dos elementos da escultura, o campo de interacção com o público é deixado livre para quem a observa, porque, sendo uma criação artística, ela é um reflexo do estado da alma e do mundo interior da sua autora, um acto pessoal. Se fossem explicitadas sugestões e explicações, estaria a impingir algo de mim, a subtrair assim a liberdade criativa de cada um de forma a interpretá-la como melhor a entendem.

Esta escultura foi elaborada para dar resposta à solicitação de um trabalho de avaliação final do último ano do curso/variante Educação Visual e Tecnológica, da ESE de Viana do Castelo 



Ficha Técnica:

Título: "Gosto de Fazer Amor "

Autora: Kati Varjosalo- da Costa Rodrigues Alves

Data: Primavera de 2004

Dimensões:

Altura: 204cm

Largura: c. 49cm

Base: 12,5cm x 65cm x 85cm

Materiais:

Base:

Contraplacado

Cola de carpinteiro

Serrim

Estrutura:

Cabo heliação de 9mm

Revestimento:

Restos de confecção têxtil

Fio norte

Papel higiénico

Cola Branca

Pintura:

Purpurina (ouro velho)

Goma laca

arteinside

belas artes | molduras

Rua Grande nº44 | 4900_542 Viana do Castelo | Telf. 258_847075 | Tlm. 96 1930495



Studio Maga

Tattoo & Bodypiercing

Rua Grande nº82 | 4900_542 Viana do Castelo | Telf.258_811690/1 | Fax. 258_81169

TT

toné cabeleireiro

Rua Grande nº59 | 4900_542 Viana do Castelo | Telf_ 258 827095

Diálogos em Design

2^a Conferência | 11 - 13_maió_2006

DESIGN E (EX)PRESSÕES DO QUOTIDIANO

DESIGN E PORTUGAL

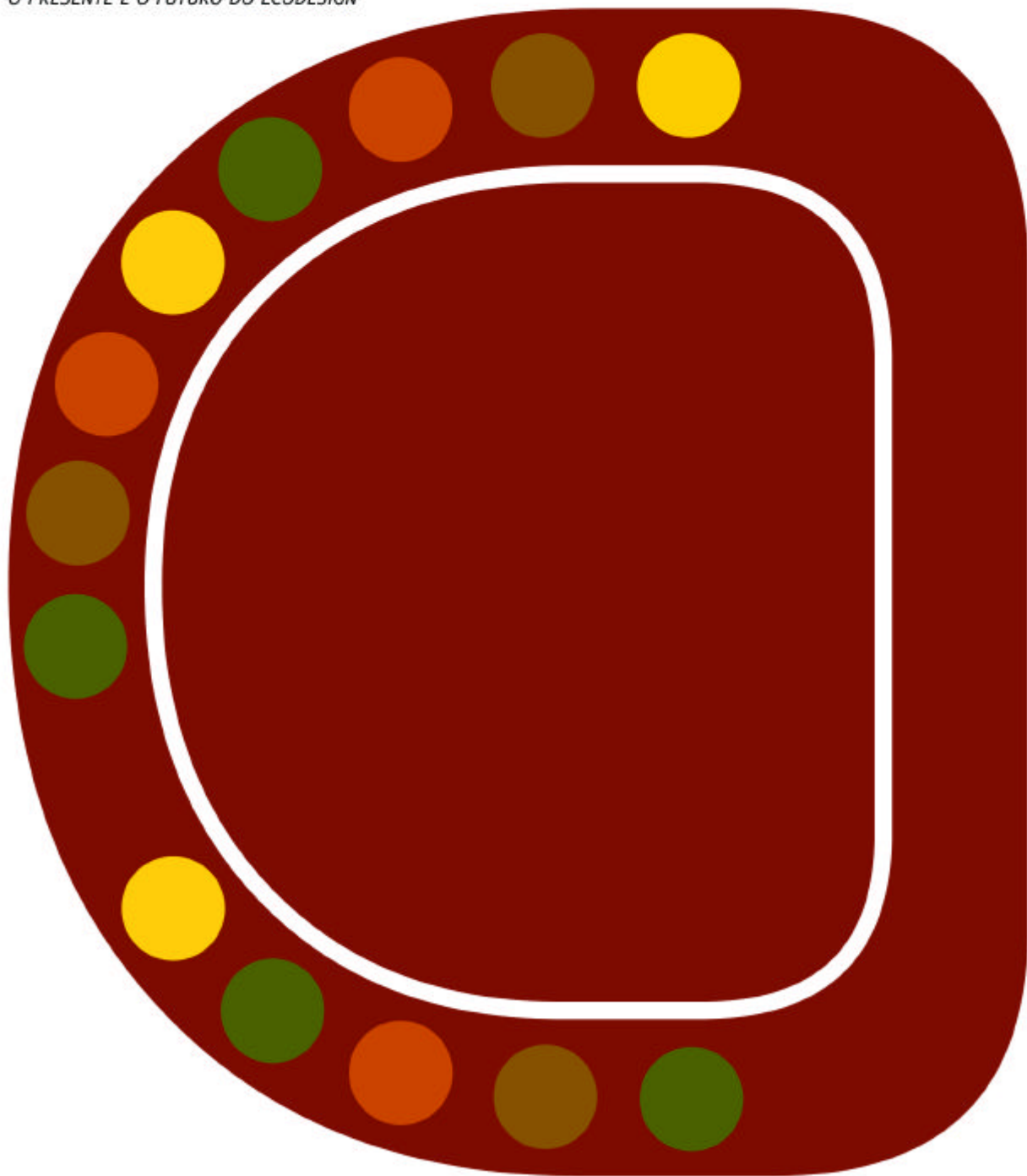
DESIGN SUSTENTÁVEL E IDENTIDADES

ÉTICA PROFISSIONAL E DIREITOS DE AUTOR

NOVOS DESAFIOS NA FORMAÇÃO EM DESIGN

NOVAS VIAS DO DESIGN NO SÉC. XXI

O PRESENTE E O FUTURO DO ECODESIGN



Instituto Politécnico - ESTG

Avenida do Atlântico _ 4900-348 Viana do Castelo