

DESIGN E HISTÓRIA

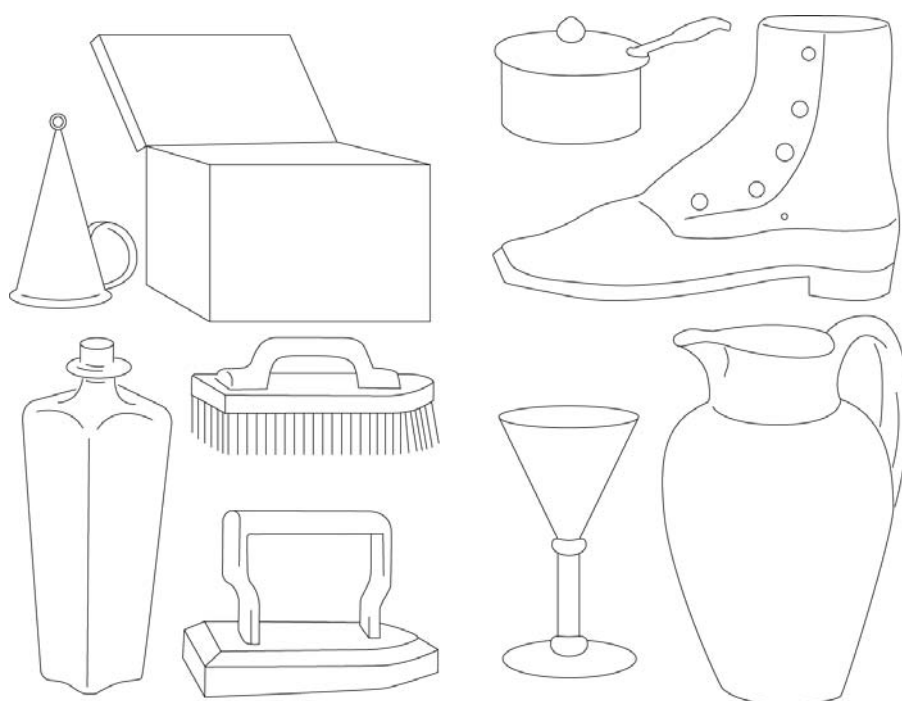
UM OLHAR PARA TRÁS

Este capítulo não pretende substituir uma História do Design, muito antes deve, em poucas linhas, dar a base da história do desenvolvimento em alguns países onde o design industrial se estabeleceu. As menções a produtos, empresas e designers estão ligadas à sua participação em desenvolvimentos significativos e em suas repercussões. Para um aprofundamento ou detalhamento são recomendadas com ênfase algumas obras de referência em História do Design. Entre elas podemos citar, por exemplo: John Heskett (1980), Guy Julier (2000), Penny Sparke (1986), Gert Selle (1978, 1987, 1994), John A. Walker (1992) ou Jonathan M. Woodham (1997).

O início do design

A origem de produtos configurados com função otimizada pode ser encontrada até nos tempos ancestrais. Desta forma podemos encontrar nos tempos do artista e engenheiro/construtor romano Vitruvius (cerca de 80 - 10 AC) uma série de escritos que estão entre os mais antigos registros sobre arquitetura. Seus "Dez livros sobre a arte da construção" são um dos primeiros e mais completos trabalhos sobre regras do projeto e da configuração. Ele descreve assim a estreita ligação entre teoria e prática: Um arquiteto deve ter interesse pela arte e pela ciência, ser hábil na linguagem, além de ter conhecimentos históricos e filosóficos. No terceiro capítulo de seu primeiro livro, formulou Vitruvius uma frase que também se inseriu na história do design: "Toda construção deve obedecer a três categorias: a solidez (firmitas), a utilidade (utilitas) e a beleza (venustas)" (Bürdek, 1997). Com isto, Vitruvius lançou as bases para um conceito do funcionalismo, que somente no século 20 foi retomado pelo mundo e que determinou o moderno no design.

Afinal não era a história do
design mais fantástica e cheia
de aventuras do que a arte livre?
____ EDUARD BEAUCAMP, 2002

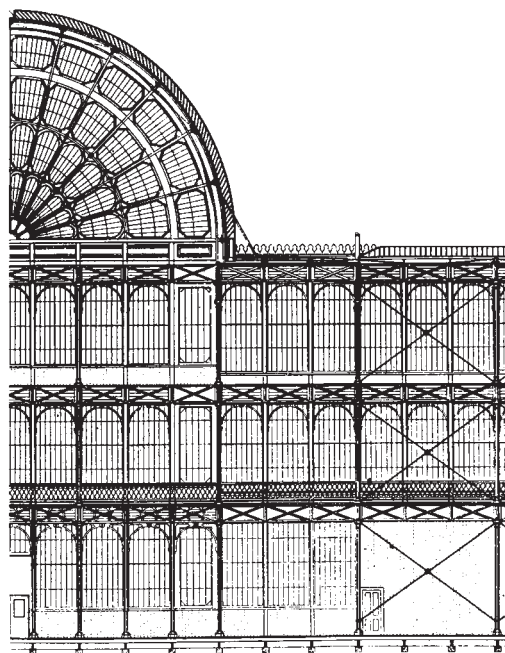
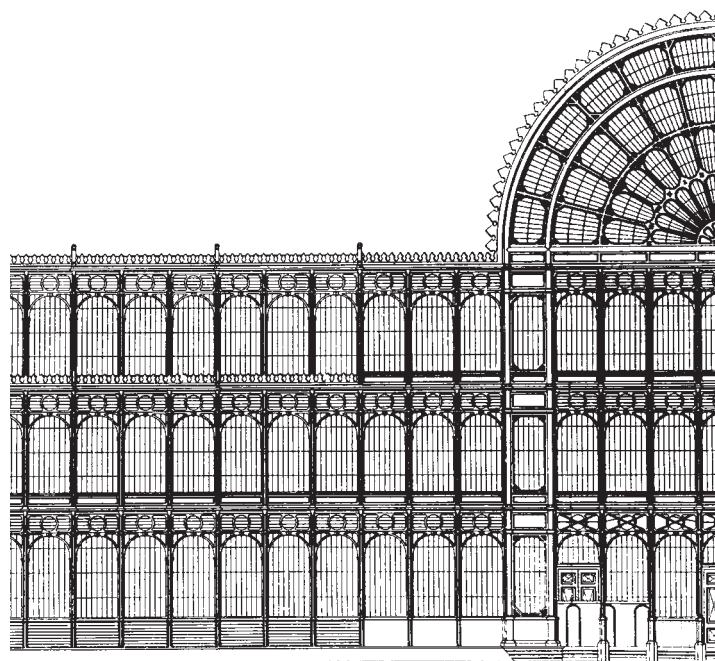


Ao mesmo tempo, só podemos falar, desde a idade da Revolução Industrial na metade do século 19, do design industrial em seu sentido atual. Ele começa com o fato de que a divisão de trabalho separa o projeto da manufatura, o que até ali era feito pela mesma pessoa. Esta especialização se estabeleceu no decorrer do tempo de tal forma que hoje designer e grandes fabricantes passaram a ser responsáveis apenas por parte de um produto. Esta divisão de trabalho provocou, nos anos 70, a reação de que jovens designers procurassem novamente unir projeto, produção e comercialização em conjunto.

No meio do século 19, começa na Inglaterra a luta de alguns designers contra o estilo empolado dos interiores do estilo Empire. Desde a Idade Média, os ambientes na Europa perdiam em expressão na medida em que o mobiliário passava a ter mais importância. Siegfried Giedion (1987) constatou, de forma explícita, que um ambiente na Idade Média sempre parecia arrumado: mesmo quando não continha nenhuma peça de mobiliário parecia vazio, expressava-se pelas suas proporções, seus materiais e forma. Na época do Empire (cerca de 1790-1830), estabeleceu-se um movimento que teve seu ponto alto, na medida em que o mobiliário era concebido de forma a se tornar parte do ambiente. A perda de expressão dos ambientes foi percebida novamente pelos arquitetos e designers da Bauhaus no século 20. Eles projetaram então móveis com presença reduzida, de forma a novamente atrair atenção para os ambientes.

Na Inglaterra, Henry Cole tentou, com uma pequena publicação, o “Journal of Design” publicado entre 1848 e 1852, oferecer medidas educativas no projeto e na configuração da vida diária. No centro de sua argumentação estava a orientação funcional dos objetos, à qual deveriam se submeter os elementos decorativos e de representação. Cole incentivou também a realização em Londres de uma exposição mundial, onde às nações seria dada a oportunidade de apresentar seus inúmeros produtos. “Aprender a ver, ver pela comparação” era o ponto-chave de sua reflexão e que foi retomada no século 20 pelo Deutsche Werkbund.

Joseph Paxton recebeu a incumbência de projetar o pavilhão da Feira Mundial, em Londres em 1851. O Palácio de Cristal, também conhecido como “Arca de Vidro” (Friemert, 1984), ficou como protótipo do modo de produção do século 19. Por um engano, o tempo total de construção durou quatro meses e meio. Por outro lado, muitas partes foram produzidas de forma descentralizada e montadas apenas no local. Além disso, o prédio foi desmontado, alguns anos após, e reconstruído em outro local (Sembach, 1971).



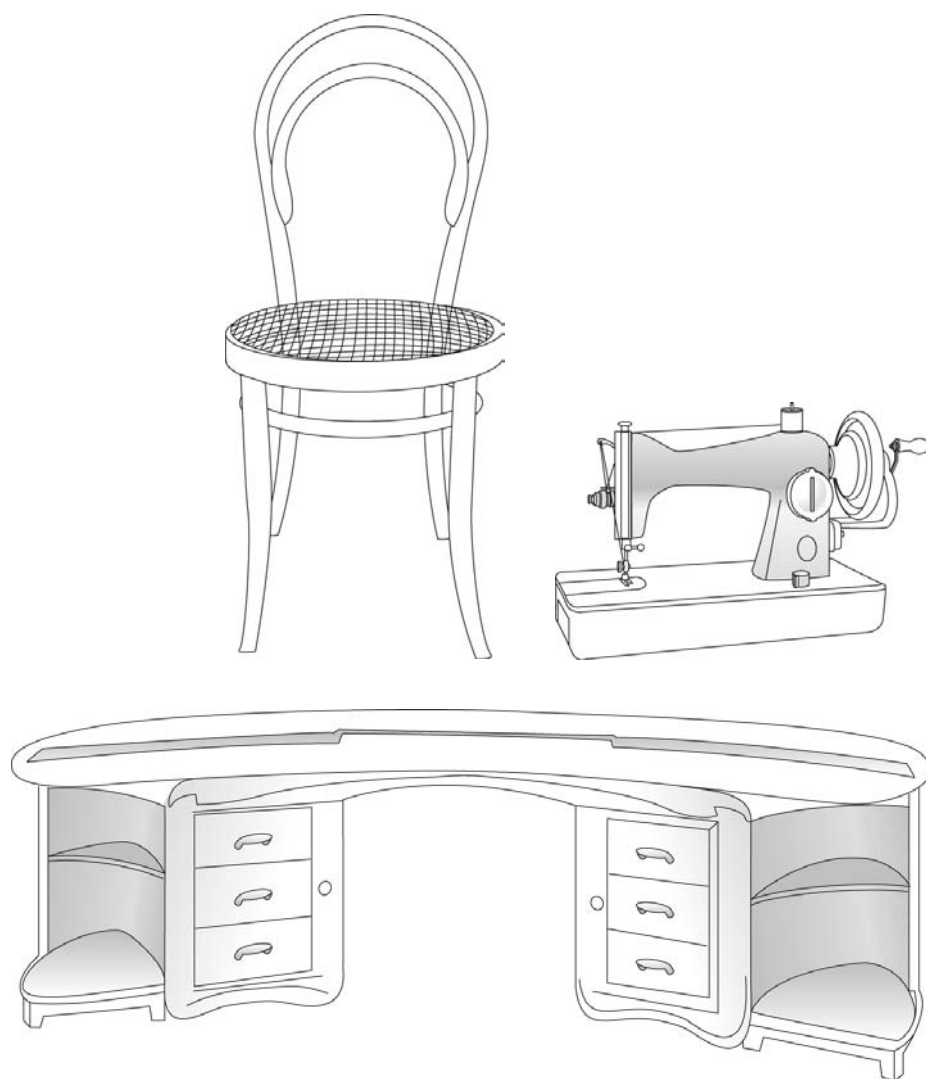
JOSEPH PAXTON, Palácio de Cristal em Londres
(1851)

As primeiras feiras mundiais, entre elas a de 1873 em Viena, a de 1876 em Filadélfia ou a de 1889 em Paris, com a torre de Gustave Eiffel, eram enormes coleções de produtos e, em última instância, uma feira de amostras do design, onde o estágio do desenvolvimento da época era exposto.

Todas as épocas foram marcadas por novos materiais e tecnologias: ferro fundido, aço ou concreto não eram mais processados em pequenos estabelecimentos ou manufaturas por trabalhadores manuais. Os estabelecimentos equipados com maquinário substituíram os processos de produção até ali empregados. Teares automáticos, máquinas a vapor, marcenarias industriais e construções pré-fabricadas mudaram as condições de vida e de trabalho, de forma decisiva. As consequências sociais da industrialização eram difíceis de prever: grande parte da população empobreceu e se tornou proletariado, o ambiente se transformou de forma decisiva por meio dos bairros habitacionais e distritos industriais. Como verdadeiros pais do design se contam os contemporâneos desta Revolução Industrial: Gottfried Semper, John Ruskin e William Morris. Assim como Henry Cole, combatiam o estabelecido decorativismo, da cada vez maior produção industrial de objetos. Este movimento de reforma estava particularmente impregnado pela influência do utilitarismo de John Stuart Mill. Depois disto, a qualidade moral da atividade humana ficou definida pela sua utilidade (ou sua nocividade) para a sociedade. Este critério é possível de ser acompanhado até a atualidade quando se observam distintas categorias de design. Wend Fischer (1971) viu aí a origem para uma configuração mais razoável: “Na observação do século 19 pudemos apreender algo sobre o nosso século. Nós nos reconhecemos nos esforços da razão, ao opor à arbitrariedade do formalismo histórico a implementação da ideia da configuração funcional, de forma que o mundo das pessoas, suas cidades, casas, ambientes, objetos tenham uma configuração característica, na qual se permita reconhecer a vida em sua plenitude”.

O arquiteto Gottfried Semper emigrou em 1849 como refugiado político para a Inglaterra e lá forçou uma reforma da atividade projetual da indústria em que defendia uma forma com equanimidade de função, material e produção. Sempre trabalhou em conjunto com Cole na exposição mundial de Londres de 1851 e lecionava na recém-fundada Escola de Desenho. A partir de Semper até o início do século 20, houve forte influência desta escola no movimento alemão das Artes e Ofícios (no original *Kunstgewerbe*) que também colocava em primeiro plano a função dos objetos.

John Ruskin, historiador da arte e filósofo, procurava em um movimento de contraposição à revolução industrial na Inglaterra, revitalizar os processos de produção da Idade Média. Uma produção



CADEIRA THONET n. 14 (1859)

MÁQUINA SINGER (aproxim.1900)

ESCRIVANINHA, Projeto: Henry van de Velde (1899)

artesanal deveria propiciar melhores condições de vida para os trabalhadores e ser um contrapeso à estética empobrecida do mundo das máquinas.

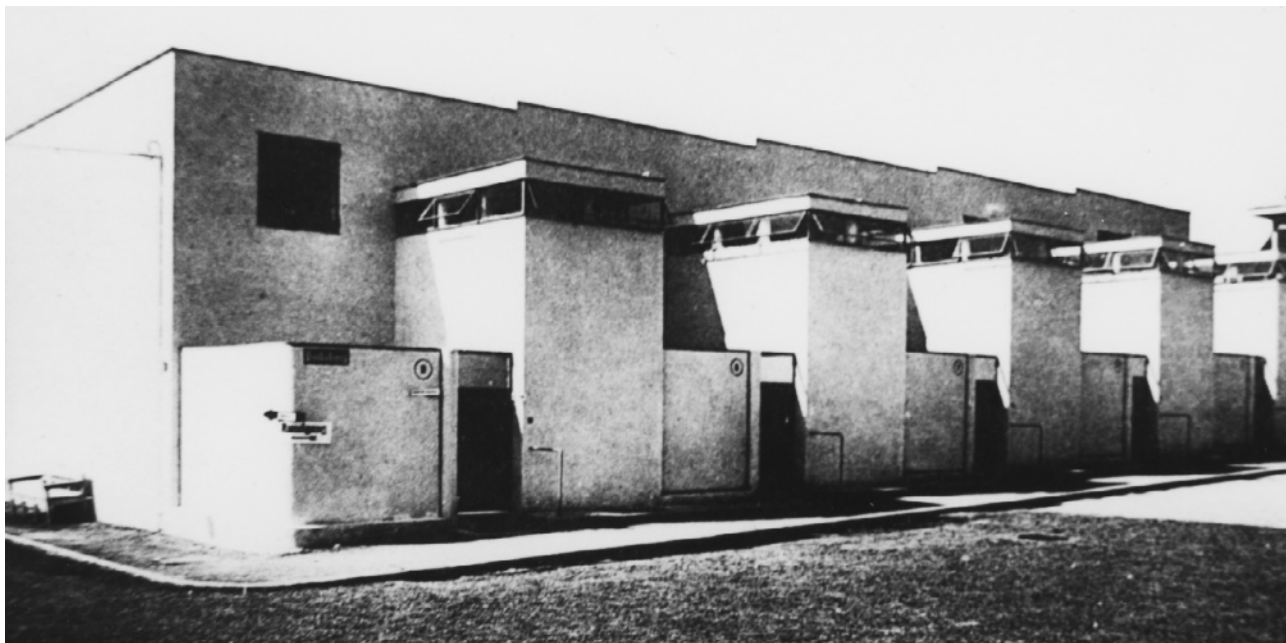
Em 1861, William Morris, também na Inglaterra, fundava a empresa Morris, Marschall, Faulkner & Co. para a renovação das artes aplicadas. Ao seu redor formou-se o intitulado movimento “Arts and Crafts” que se validou como reformador social e de renovação de estilo. A interrupção da separação do trabalho, ou seja, a nova junção do projeto e produção condizia a um movimento de renovação das artes e ofícios. Ele se voltava particularmente contra a estética das máquinas, mas falhou no desenvolvimento industrial na segunda metade do século 19. Um típico exemplo desta fase inicial do design foi a máquina de costura da Singer que em 1879 foi produzida em 400.000 exemplares ao ano.

Na mesma época aconteciam, primeiro na Alemanha e depois na Áustria, as cadeiras de madeira vergada dos Irmãos Thonet. O processo patenteado em Viena, de vergar madeira em vapor quente, foi a base para um sucesso mundial. Por ocasião da Feira Mundial de Londres em 1851, as cadeiras foram mostradas. O princípio de padronização (usar-se-iam apenas alguns componentes idênticos) que condicionava a produção em massa, propiciava uma reduzida linguagem formal. Nas cadeiras Thonet manifestava-se um dos pensamentos básicos do design – grande produção com estética reduzida – pensamento dominante até os anos 70. O modelo de cadeira n. 14 teve, até 1930, uma produção de 50 milhões de exemplares, continuando a ser produzida até os dias de hoje.

Perto do final do século 19, apareceu na Europa um novo movimento, o “Art Nouveau” na França, o “Jugendstil” na Alemanha, o “Modern Style” na Inglaterra ou o “Sezessionstil” na Áustria. Em seu conjunto, era um sentido de vida artístico que acentuadamente deveria se refletir nos produtos da vida diária.

O representante e líder deste movimento, o belga Henry van de Velde, projetou móveis, objetos e interiores. As ideias social-reformistas, como formuladas por William Morris, foram esquecidas. As similaridades entre elas se resumiam apenas na renascença da valorização do trabalho artístico manual. Para Van de Velde, importava apenas a consciência da elite e o individualismo – uma combinação que re-encontraremos, no início dos anos 80, no movimento Memphis e no Novo Desenho.

Na Áustria, uniam-se Josef Hoffmann, Joseph Olbrich e Otto Wagner na “Wiener Sezession”, criando uma associação artística, na qual elaboravam uma linguagem formal reduzida e na qual



BAIRRO DE WEISSENHOF em STUTTGART (1927)

Sala de jantar em uma das casas

Casas geminadas

Projeto: Jacobus J. P. Oud

predominava a utilização de ornamentos geométricos. Na então fundada Wiener Werkstätten, artesãos construía móveis concebidos para atender a classe burguesa da época.

Do Werkbund até a Bauhaus

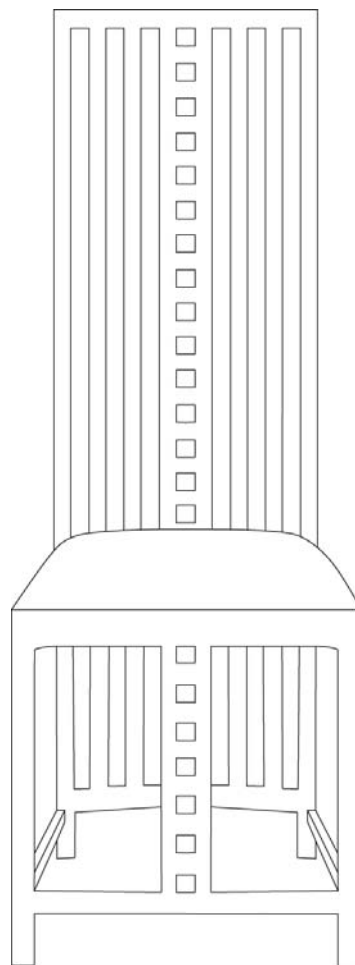
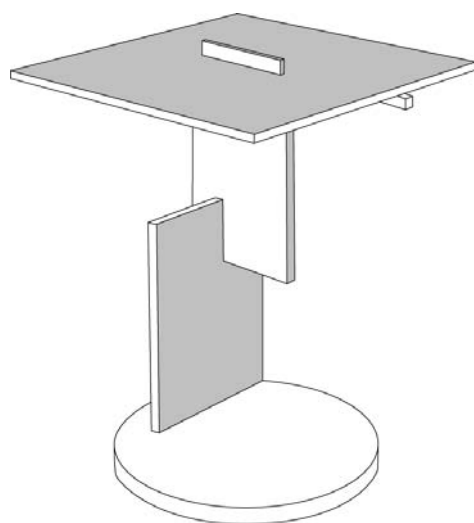
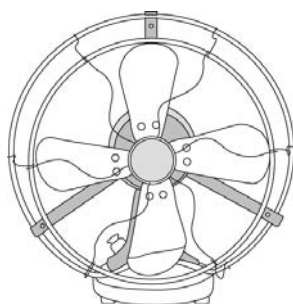
Em 1907, foi fundado em Munique o Deutsche Werkbund (Liga de Ofícios Alemã). Era uma associação de artistas, artesãos, industriais e publicitários que queriam perseguir a meta de melhorar e integrar o trabalho da arte, da indústria e do artesanato por meio da formação e do ensino. Os primeiros representantes do Werkbund nos anos 20 foram Peter Behrens, Theodor Fischer, Herman Muthesius, Bruno Paul, Richard Riemerschmid, Henry van de Velde e outros. No Werkbund, manifestavam-se duas correntes principais: a estandardização industrial e a tipificação dos produtos de um lado, do outro o desenvolvimento da individualidade artística, como no caso de Van de Velde. Desta forma, foram essencialmente essas duas direções que marcaram o trabalho de projeto do século 20.

Seguindo esta linha de pensamento, foram fundados os Werkbund na Áustria em 1910 e em 1913 na Suíça, na Suécia o “Slöjdförenigen” (1910-1917) e na Inglaterra, em 1915, a Design and Industries Association. O objetivo comum destas associações era, em um sentido global, a formação do gosto, no sentido de Henry Cole, atuando na educação, tanto do produtor como do usuário de produtos.

O ponto alto do trabalho do Deutsche Werkbund foi dado por uma exposição de arquitetura realizada após a Primeira Guerra Mundial em 1927 em Stuttgart no Weissenhofsiedlung (Bairro de Weissenhof, conjunto arquitetônico existente até hoje como museu de arquitetura. N.T.). Sob a direção de Mies van der Rohe, foram convidados 12 dos mais conhecidos arquitetos da época para realizar, através de projetos de edificações uni ou multifamiliares, novas ideias para a arquitetura e o design.

Entre estes arquitetos estavam Le Corbusier, Hans Scharoun, Walter Gropius, Max Taut, Jacobus Johannes Pieter Oud, Hans Poelzig, Peter Behrens e Mart Stam.

Com o uso de novos materiais, foram também desenvolvidos novos conceitos de habitar. A já mencionada perda de expressão dos ambientes deveria ser aqui suprimida. O Weissenhofsiedlung era também um experimento que abrangia conceber desde a casa até a taça de café, tudo concebido dentro de uma mesma ideia de configuração. Com a “casa como obra de arte total” deveriam ser propagados novos conceitos estéticos (redução às funções elementares, utilitarismo), além de oferecer a amplas camadas da população instalações de preço acessível. A habitação do trabalhador pela primeira vez concebida como tarefa artística foi, como escreveu



VENTILADOR DE MESA, Projeto: Peter Behrens (antes de 1912), Fáb. AEG

LUMINÁRIA DE MESA, Projeto: Peter Behrens (1902)

CADEIRA COM ESPALDAR ALTO, Projeto: Charles Rennie Macintosh (1904/05)

MESA AUXILIAR, Projeto: Gerrit T. Rietveld (1922/23)

Giedion, atributo e mérito do arquiteto holandês Oud. O conceito geral aplicado e realizado no Weissenhofsiedlung correspondia aos princípios estabelecidos na Bauhaus, como veremos adiante.

Numa visão atual, manifestou-se ali, pela primeira vez e de forma visível, o conhecido Estilo Internacional de Arquitetura – não como uma manifestação formal e superficial (como nas metrópoles que conhecemos desde os anos 60) – mas sim como uma unidade consequente onde condições sociais, novos materiais e formas tiveram sua perfeita tradução (Kirsch, 1987).

Como um movimento contrário e em direção ao “Jugendstil”, formava-se na Escócia o grupo em torno de Charles Rennie Mackintosh. Suas formas utilitárias purísticas situavam-se por um lado, na tradição dos móveis escoceses da Idade Média e, por outro lado, dirigiam-se em sua força ao posterior construtivismo.

Peter Behrens foi um guia decisivo do design moderno. O alemão foi arquiteto e homem de publicidade e foi contratado em 1906/7 da AEG Allgemeine Elektrizitäts Gesellschaft (Sociedade Geral de Eletricidade) como consultor artístico. Sua área de atuação abrangia o projeto de prédios, de aparelhos elétricos domésticos e outros. Como projetava produtos de massa para o consumo geral, ele pode ser considerado como o primeiro designer industrial de todos os tempos. Por problemas técnicos de produção, ele afastou-se do “Jugendstil” e dava extrema importância à produção barata, boa funcionalidade e manejo, além de manutenção fácil nos produtos.

Em 1917, formou-se na Holanda o grupo “De Stijl”. Seus representantes mais importantes eram Theo van Doesburg, Piet Mondrian e Gerrit T. Rietveld. Eles defendiam a utopia estética e social, a produção orientada para o futuro, não sendo restaurativos como Ruskin e Morris. Van Doesburg negava a manufatura e defendia as máquinas e se estabeleceu de 1921 a 1922 em Weimar. O conceito por ele defendido da “estética da máquina” era idêntico ao conceito de estética técnica dos construtivistas russos.

A estética da redução do grupo “De Stijl” foi cunhada pelo uso no campo bidimensional do círculo, do quadrado e do triângulo, no campo tridimensional da esfera, do cubo e da pirâmide. Pelo uso destes meios formais por longo tempo, criam-se categorias de forma que em parte ainda são válidas hoje em dia. A Bauhaus e suas instituições sucessoras, como a HfG Hochschule für Gestaltung de Ulm e a New Bauhaus de Chicago, introduziram em seu curso básico trabalhos com esta tradição. Também nos formalmente econômicos projetos gráficos suíços encontramos novamente estes princípios. A tese muito divulgada de Dieter Rams, por muitos anos chefe de design da firma

Braun – “menos design é mais design” –, pode ter-se originado desta mesma procedência.

Na Rússia formou-se, após a Revolução de Outubro de 1917, o grupo dos construtivistas, de cujo círculo ficaram mais conhecidos El Lissitzky, Kasimir Malevitsch e Wladimir Tatlin. Para eles valiam antes de tudo as teorias estético-sociais. O preenchimento de necessidades básicas de uma população mais ampla era o objetivo maior de seu trabalho. Os princípios básicos formulados por Tatlin referiam-se à produção de materiais reais: técnica, material, manufatura. O estilo deve ser repostado pela técnica. Malewitsch desenvolveu regras para a “Vchutemas”, uma espécie de Bauhaus russa (veja adiante).

Também deste grupo restaram relações e reflexões para o nosso presente. O design dos anos 60/70 foi fortemente influenciado pelos temas sociais. A rígida concentração na técnica – ocasionada pelo déficit de abastecimento de produtos básicos – ainda determina o design nos países em desenvolvimento do Terceiro Mundo.

A BAUHAUS

Em 1902, Henry van de Velde fundou em Weimar um seminário de artes aplicadas que, sob sua orientação, transformou-se em 1906 em uma escola de artes aplicadas. Na sua fusão com a escola de artes plásticas sob a direção de Walter Gropius, formou-se a Staatliche Bauhaus Weimar (Casa da Construção Estatal de Weimar), que veio a ser o ponto central de partida do grande desenvolvimento do design. (veja também e em particular Wingler, 1962).

Com exceção do escultor Gerhard Marcks, foram escolhidos por Gropius somente artistas abstratos ou da pintura cubista como professores da Bauhaus. Entre eles, Wassily Kandisky, Paul Klee, Lyonel Feininger, Oskar Schlemmer, Johannes Itten, Georg Muche e László Moholy-Nagy.

Por causa do avanço dos meios da produção industrial no século 19, a ainda existente unidade entre projeto e produção estava diluída. A ideia fundamental de Gropius era a de que, na Bauhaus, a arte e a técnica deveriam tornar-se uma nova e moderna unidade. A técnica não necessita da arte, mas a arte necessita muito da técnica, era a frase-emblema. Se fossem unidas, haveria uma noção de princípio social: consolidar a arte no povo.

A Bauhaus ligava-se ao pensamento do movimento da reforma da vida na virada do século 19 para o 20, que se separava especialmente

da cultura da habitação. O bolor do século 19 com seus móveis pesados em quartos escuros seria substituído por uma nova forma de morar. Em ambientes claros, as pessoas modernas do século 20 desenvolveriam novas formas de vida (Becker, 1990).

O CURSO BÁSICO

O elemento de sustento do ensino na Bauhaus era o curso básico, que Johannes Itten introduziu em 1919/20 como parte importante do currículo e que era obrigatório para qualquer aluno. Este curso básico era o cerne de formação básica artístico-politécnica na Bauhaus. Ele tinha, por um lado, a autoexperimentação e autoavaliação bem como aprovar a própria capacidade dos alunos como objetivo e perseguia por outro a intercomunicação de conhecimentos básicos de configuração no sentido de um aprendizado efetivo da matéria.

O curso básico foi continuado por László Moholy-Nagy e mais tarde por Josef Albers. Suas metas eram: “Inventar construindo e reparar descobrindo”. Tanto Albers quanto Itten metodologicamente eram indutivos na configuração. Isto quer dizer que deixavam os alunos procurar, provar e experimentar. A capacidade cognitiva era, desta forma, indiretamente estimulada. Apesar de a teoria não ser privilegiada, da análise e da discussão de experimentos eram tiradas conclusões que então se concentravam em uma “Teoria Geral da Configuração”.

A sede da Bauhaus era a partir de 1919 Weimar. Em 1925, mudou-se para o novo prédio em Dessau projetado por Gropius, no qual trabalhou durante sete anos. Sob pressão dos Nacional – Socialistas (Nazistas), a Bauhaus em Dessau foi fechada, mas um pequeno grupo de professores e de alunos continuou ativo, mesmo que com muita dificuldade em Berlim, durante os anos de 1932 e 1933. Tratava-se de uma iniciativa privada de Mies van der Rohe que fechou as portas definitivamente no verão de 1933.

FASES DE DESENVOLVIMENTO

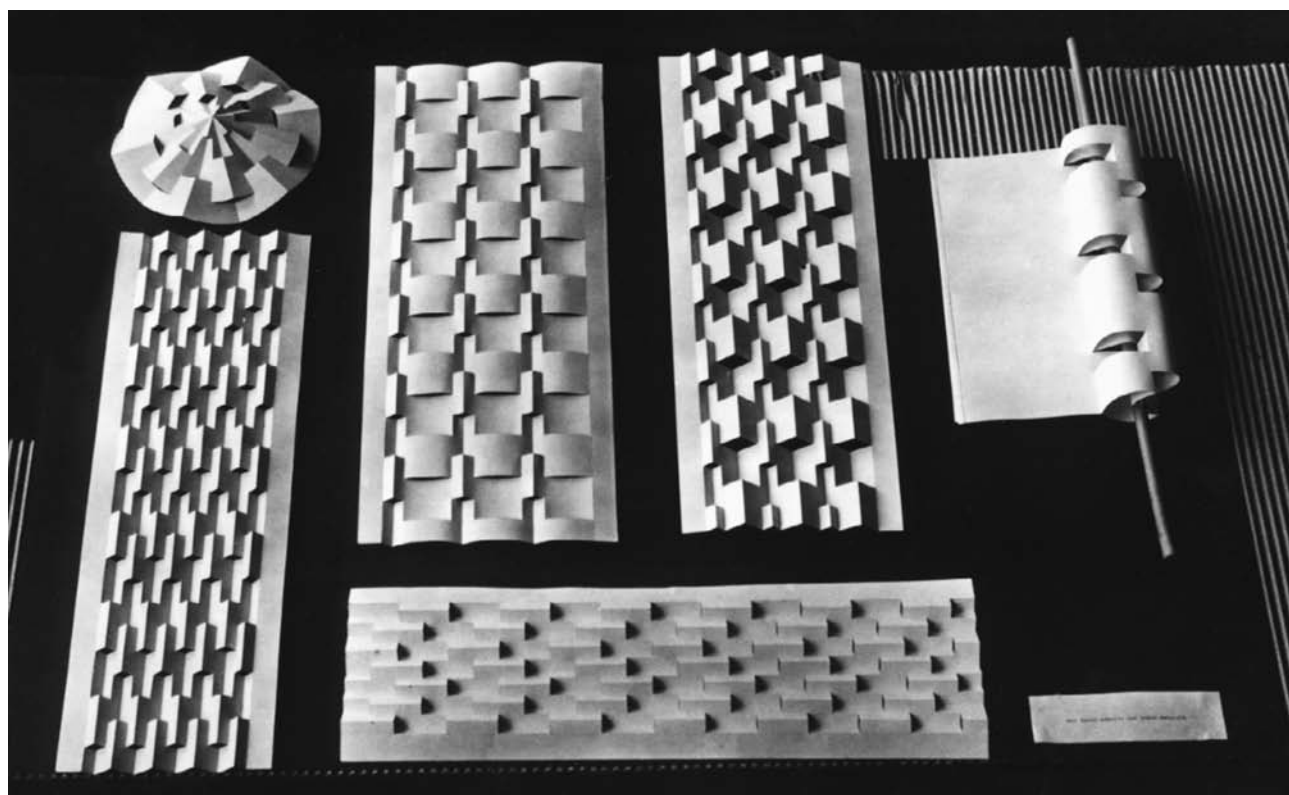
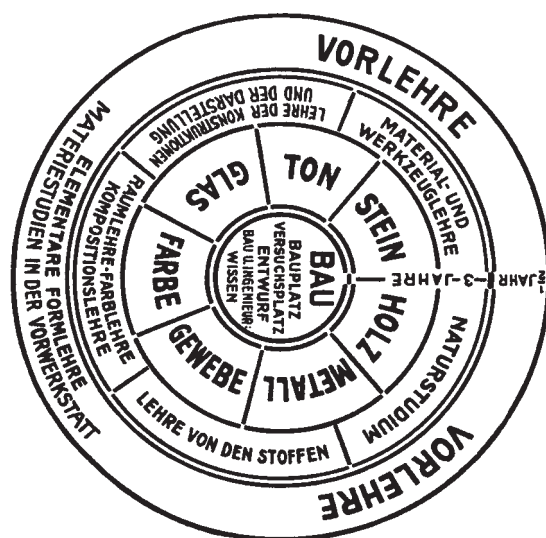
Tomando como base o conteúdo, podemos identificar, segundo Rainer Wick (1982), três fases do tempo da Bauhaus:

A fase da fundação 1919 - 1923

O principal elemento pedagógico era o já mencionado curso básico. Após serem aprovados, os estudantes poderiam decidir-se por

Hoje, não se pode defender a impressão de que a indústria, por alguns anos, chorou pela Bauhaus. Isto não apenas se deu pelos novos ambientes e coisas inventadas, mas sim pela certeza ideal do sujeito do moderno ali gerado, que ao mesmo tempo é seu objeto.

____ GERT SELLE, 1997



WALTER GROPIUS, Esquema de construção do curso na Bauhaus (1912)

CURSO BÁSICO DE JOSEF ALBERS, Exercícios plásticos com papel, dobraduras de papel (aproxim. 1927)

oficinas/laboratórios especiais, por exemplo, Gráfica, Cerâmica, Metal, Pintura Mural, Pintura em Vidro, Marcenaria, Oficina de Palco, Têxtil, Encadernação, Escultura em Madeira.

Cada oficina tinha dois líderes, um “Mestre da Forma” (artista) e um “Mestre Artesão”. Por este meio, queria-se fomentar e desenvolver as capacidades artísticas e manuais dos alunos de forma equilibrada. Na prática, entretanto percebia-se logo que o Mestre Artesão acabava se submetendo ao mestre da Forma. Por isto, surgiram muitos conflitos e tensões sociais nas quais, também na Bauhaus, o artista autônomo estava no foco. Nesta fase em que no design foram concebidos produtos únicos, saíram as primeiras experiências na direção de estabelecer uma estética dos produtos.

A fase da consolidação 1923-1928

A Bauhaus foi tornando-se mais e mais uma instituição de ensino e de produção de protótipos industriais. Estes, se por um lado, deveriam ser orientados para a realidade da produção industrial, por outro eram dirigidos para atender às necessidades sociais de uma camada mais ampla da população. As mais influentes oficinas da Bauhaus, até hoje, eram as de metal e de marcenaria. Marcel Breuer, desde 1920, era aluno na Bauhaus e se tornou em 1925 mestre da oficina de metal. Com o desenvolvimento do mobiliário em tubo metálico, ele conseguiu a ruptura na direção do mobiliário funcional, além da produção em massa dos produtos. Provavelmente inspirado na construção curvada do guidão de sua bicicleta, Breuer começou a estabelecer relações com as cadeiras Thonet. A vantagem da maior resistência do tubo de aço foi unida ao material tensionado (trançado, tecido, couro). Com isto, conseguiu desenvolver um tipo totalmente novo de assento (Giedion, 1948), cujo princípio foi logo aplicado a mesas, armários, estantes, escrivaninhas, camas ou a outros móveis combinados.

A meta da atividade de projeto na Bauhaus era a de criar produtos para camadas mais amplas da população, que fossem acessíveis e tivessem alto grau de funcionalidade. Na segunda fase, foi desenvolvido o termo funcional em teoria e prática. Isto continha continuamente uma orientação social: “o domínio das necessidades da vida e do trabalho” (Moholy Nagy) e levar a sério as “questões do consumo de massa”. Função significava sempre a ligação de duas suposições: a de que é válido, no design, combinar harmonicamente as condições da produção industrial (técnica, construção, material) com as condições sociais, o que significava condicionar as necessidades da população às exigências do planejamento social.



O PRÉDIO DA BAUHAUS em Dessau

Nesta segunda fase da Bauhaus, a arte-artesanal não aplicada seria reduzida em favor de se privilegiar as tarefas de configuração. Em parte, pelas tarefas de design solicitadas pela indústria, a Bauhaus transforma-se em uma “Hochschule für Gestaltung” (Escola Superior da Forma). Tipificação, normalização, fabricação em série, produção em massa viraram padrão nos trabalhos na Bauhaus. Para este desenvolvimento foi responsável particularmente o arquiteto suíço Hannes Meyer, que em 1927 passou a ser chefe do departamento de Arquitetura. Ele fundamentou uma formação sistemática e científica para a Arquitetura.

A fase da desintegração 1928–1933

Em 1928, Hannes Meyer foi nomeado diretor da Bauhaus e nesta época foram introduzidas novas disciplinas e oficinas na escola, entre elas Fotografia, Plástica, Psicologia e outras. Meyer sempre defendeu veementemente um engajamento social dos arquitetos e designers. O Designer deve servir ao povo, isto é, satisfazer suas necessidades elementares no âmbito da habitação com produtos adequados. Com isto, o conceito inicial de uma escola superior de arte foi definitivamente liquidado. Muitos artistas deixaram a Bauhaus, entre eles Schlemmer, Klee, Moholy-Nagy. Meyer também deixou a Bauhaus em 1930 debaixo da pressão política eclodida na Alemanha e emigrou com 12 alunos para Moscou.

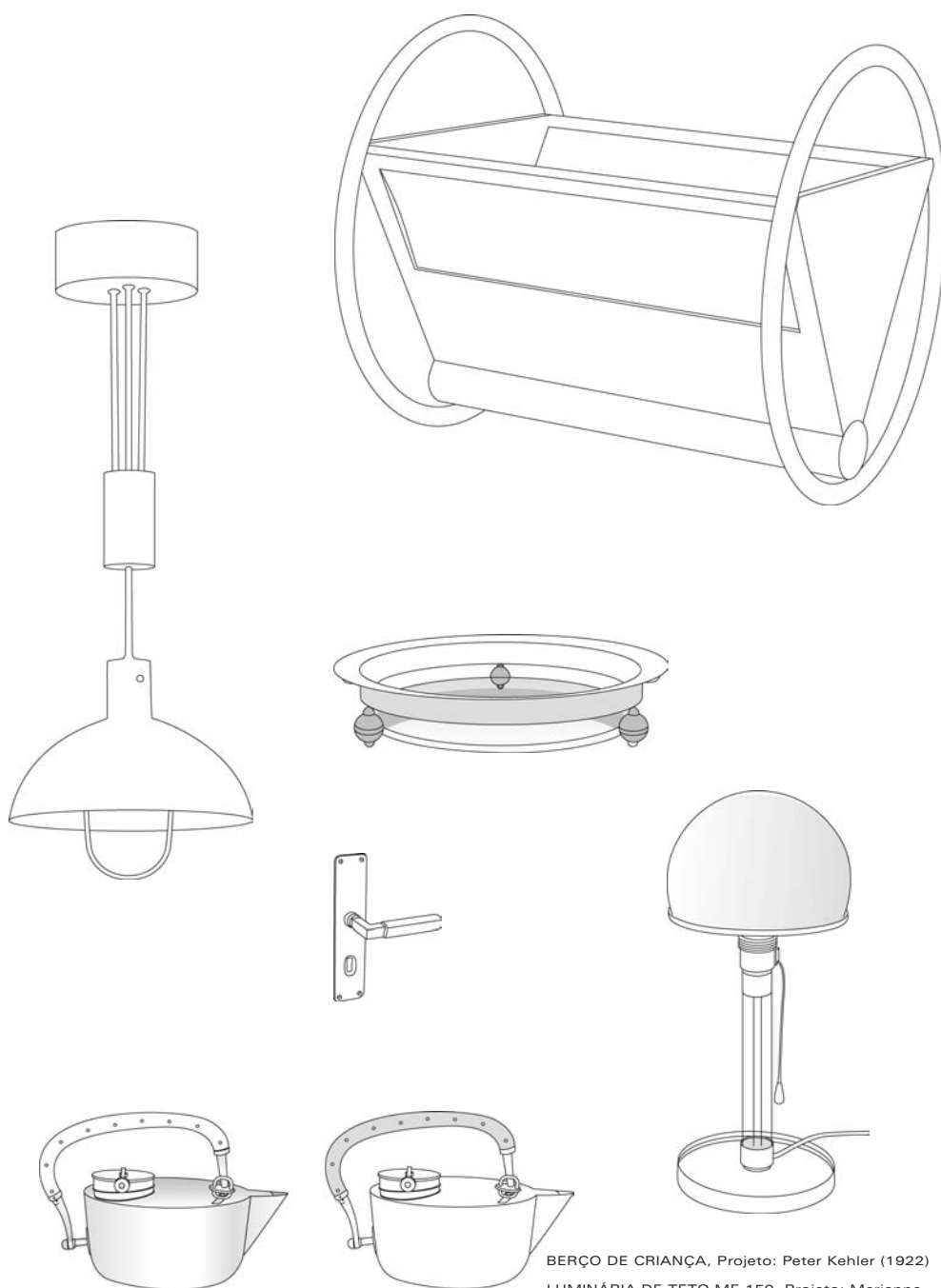
Mies van der Rohe foi indicado como novo diretor, porém, em 1932 os nacional-socialistas fecham a Bauhaus em Dessau e Mies procura continuar a Bauhaus em Berlim como uma entidade independente e privada (veja também Hahn, 1985). Em 20 de Julho 1933, apenas alguns meses após a “captura do poder” por Adolf Hitler, seguia-se a autodissolução da Bauhaus.

METAS DA BAUHAUS

A Bauhaus tinha em resumo duas metas centrais:

- Por um lado deveria atingir, pela integração de todas as artes e as manufaturas debaixo do primado da arquitetura, uma nova síntese estética.
- Pelo outro deveria atingir, pela execução de produção estética, as necessidades das camadas mais amplas da população, obtendo uma síntese social.

Estas duas metas se tornaram no decorrer das décadas seguintes os aspectos centrais da atividade configurativa. Do outro lado, a



BERÇO DE CRIANÇA, Projeto: Peter Kehler (1922)

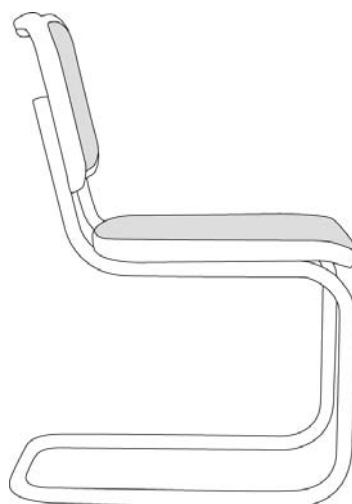
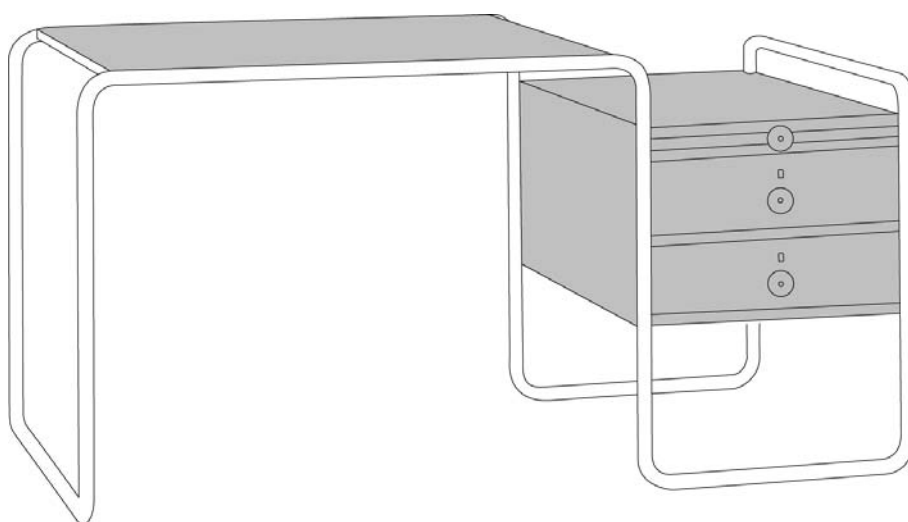
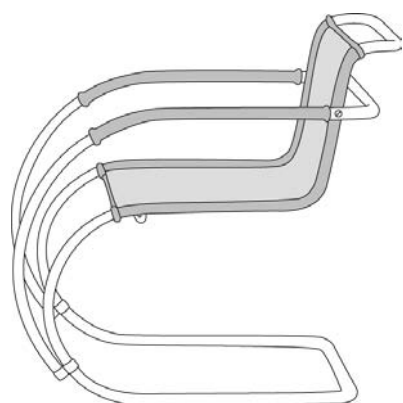
LUMINÁRIA DE TETO ME 150, Projeto: Marianne Brandt e Hans Przyrembel (1926)

FRUTEIRA, Projeto: Josef Albers (1923)

LUMINÁRIA DE MESA, Projeto: Carl Jacob Jucker e Wilhelm Wagenfeld (1923/24)

MAÇANETA para o prédio da Bauhaus em Dessau, Projeto: Walter Gropius (1929)

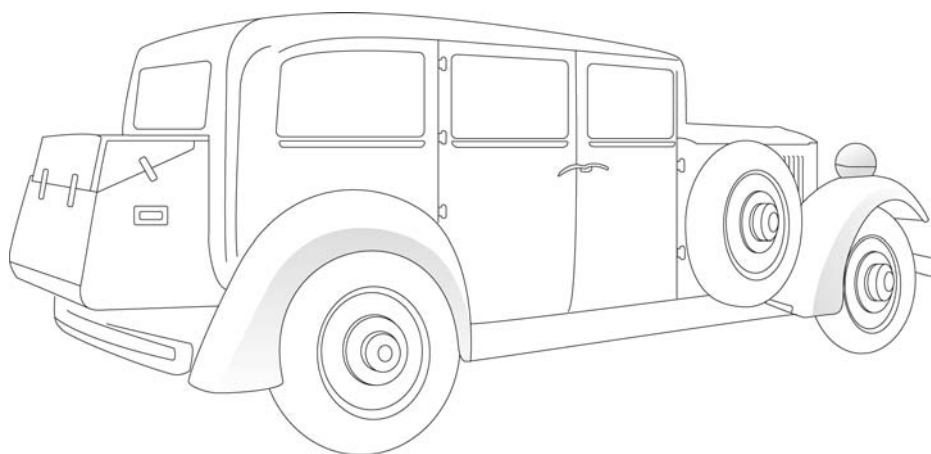
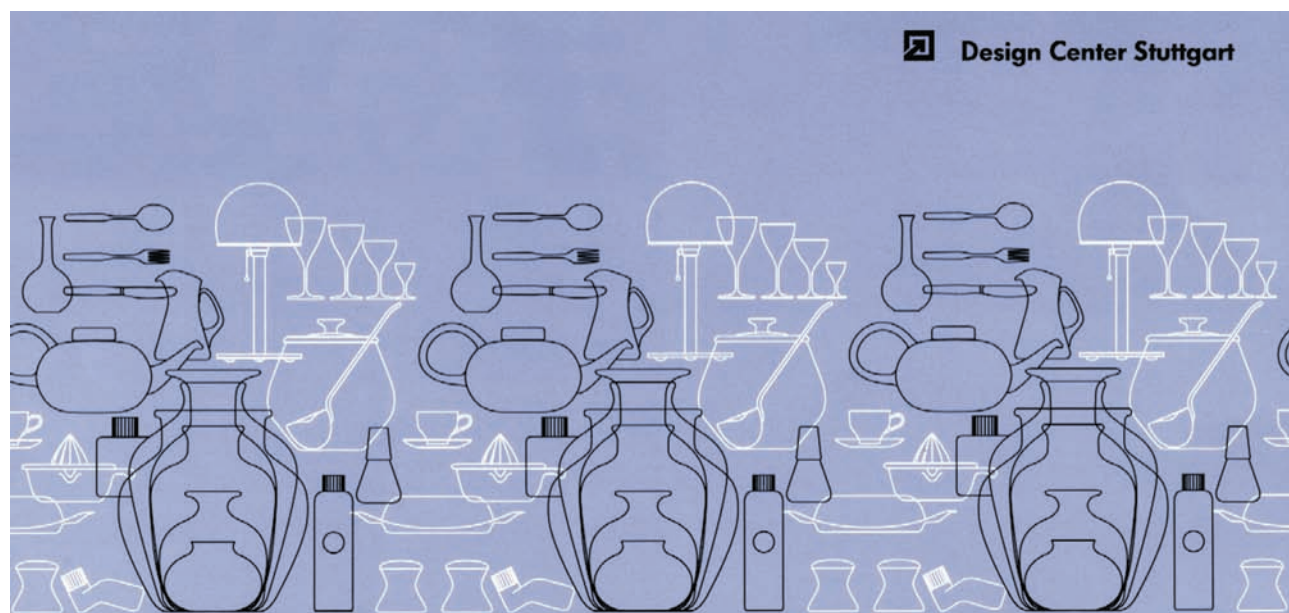
CHALEIRAS, Projeto: Marianne Brandt (1928/30)



CADEIRA DE BRAÇOS, Projeto: Mies van der Rohe (1927)

ESCRIVANINHA B 65, Projeto: Marcel Breuer (1929/30)

CADEIRA DE TUBO DE AÇO, Projeto: Mart Stam (1928)



CONVITE para a exposição "Wilhelm Wagenfeld",

Design Center Stuttgart (1988)

LIMOUSINE, Projeto: Walter Gropius (1929-1933),

Fábrica de Automóveis Adler

simples contribuição pedagógica fez da Bauhaus uma “Escola da Vida”, o que quer dizer que se praticava, por docentes e estudantes, uma filosofia de vida construtiva em comum (Wünsche, 1989), o que pelo menos, como definiu Moholy-Nagy na fase de Weimar, igualou-se a uma espécie de vida comunitária integral. Esta identidade comum era certamente decisiva para o quase fervor missionário com que as ideias da Bauhaus eram difundidas pelo mundo afora. Aspectos semelhantes podem ser observados novamente após a Segunda Guerra Mundial em relação à HfG Ulm. Estes aspectos até agora pouco claros foram mencionados em uma volumosa publicação de Fiedler/Feierhabend (1999), que em curto espaço de tempo se tornou, após “Wingler”, a segunda obra mais importante sobre o tema Bauhaus.

CONSEQUÊNCIAS PRODUTO-CULTURAIS DA BAUHAUS

Com o postulado de Walter Gropius “Arte e Técnica – uma nova unidade”, foi criado um novo tipo de profissional para a indústria, alguém que domine igualmente a moderna técnica e a respectiva linguagem formal. Gropius criou com isso os fundamentos para a mudança da prática profissional do tradicional artista/artesão no designer industrial como conhecido atualmente.

Com os métodos da “pesquisa do comportamento” e da “análise funcional” assim como com uma “ciência da configuração” que se desenvolvia, deveriam ser clareadas as condições objetivas do projeto. Gropius formulou isto em 1926 da seguinte forma: “Um objeto é determinado pela sua ‘essência’. Para ser projetado de forma que funcione corretamente – um vaso, uma cadeira, uma casa – sua essência precisa ser pesquisada; pois ele necessita cumprir corretamente sua finalidade, preencher suas funções práticas, ser durável, barato e bonito” (Eckstein, 1985). Nesta tradição foi cunhado o termo “dados essenciais” (no original Wesenanzeichen) (Fischer/Mikosch, 1983) que determinam que cada produto tem informações típicas e funções práticas de visualização a orientar sua classe de produtos.

A atitude social fica evidente no trabalho do aluno da Bauhaus, Wilhelm Wagenfeld. Ele era convencido de que produtos de massa deveriam ser baratos, mas ao mesmo tempo bem desenhados e produzidos. Seus projetos para a Lausitzer Glaswerke ou para a WMF Württembergische Metallwarenfabrik (marca e produtos conhecidos até os dias atuais, N. T.) eram trabalhados de tal forma a ponto de pertencerem à cultura diária como se fossem de design anônimo, já que Wagenfeld abdicava da autoria de seus produtos (sobre sua trajetória de vida, veja Manske/Scholz, 1987).

É preciso, entretanto, que se registre que os projetos da Bauhaus, nos anos 30, não tinham nenhuma influência na cultura de massa da época. Os compradores dos produtos da Bauhaus pertenciam a círculos intelectuais, que eram abertos a novos conceitos de projeto. Apesar disso, podemos hoje, em retrospectiva, falar de um estilo bauhausiano (Bittner, 2003) que foi decisivo para o design no século 20.

Nós não começamos nosso trabalho a partir da arte, mas sim das coisas e das pessoas. Vemos a forma artística, de outro modo, equiparada à forma técnica.

_____, WILHELM WAGENFELD, 1948

O PARTICULAR SIGNIFICADO DA BAUHAUS PARA O DESIGN DE MOBILIÁRIO

O design na Bauhaus foi essencialmente cunhado por um grupo de jovens arquitetos, cujo interesse central era a função dos produtos e os ambientes dos usuários. Com uma ruptura radical com o século 19, onde se valorizava a decoração e a pelúcia nas casas burguesas, dirigiam-se agora os designers para as questões tecnológicas. A fascinação pelos novos métodos de construção se traduzia em “móveis tipo”, que exploravam todas as novas possibilidades funcionais. Na época, entretanto esta fascinação se desenvolvia em uma simbologia própria. O tubo de aço virado se tornou um sinal de “vanguarda” intelectual. As chances de mercado deste mobiliário foram captadas, primeiro nos anos 60, por exemplo, pelos fabricantes italianos, como a firma Cassina.

AS CONSEQUÊNCIAS PEDAGÓGICAS DA BAUHAUS

A emigração política dos estudantes e docentes da Bauhaus conduziu a um desenvolvimento de pesquisa, ensino e prática deste conceito inovador pelo mundo afora.

- Em 1926, Johannes Itten fundou uma escola de arte privada em Berlim.
- Em 1928, foi fundada em Budapeste, sob direção de Sandor Bortnik, a chamada Bauhaus de Budapeste (“Muhely”).
- Em 1933, Josef Albers foi chamado para lecionar no Black Mountain College, EUA, onde permaneceu até 1949.
- Em 1937, foi fundada em Chicago a The New Bauhaus com Moholy-Nagy como diretor.
- Também em 1937, Walter Gropius foi nomeado diretor do Departamento de Arquitetura da Harvard Graduate School for Design. Marcel Breuer também lecionou aí até 1946.



CARPETE DE "MULHERES NA BAUHAUS"

CLÁSSICO, Projeto: Gertrud Arndt, Fáb.

Tapetes Vorwerk



- Em 1938, Ludwig Mies van der Rohe foi indicado diretor do Departamento de Arquitetura do Armour Institute of Technology em Chicago, EUA, o qual em um processo de fusão de 1940 deu origem ao importante Illinois Institute of Technology.
- Em 1939, foi fundada em Chicago, por Moholy-Nagy, a School of Design, que em 1944 foi renomeada Institute of Design, com status de college (3º grau).
- Em 1949, no mandato do sucessor de Moholy-Nagy, Serge Chermayeff, o Institute of Design foi incorporado ao Illinois Institute of Technology com status de universidade. Sob a direção de Chermayeff foram criados os departamentos de Design Visual, Design de Produtos, Arquitetura e Fotografia. Esta divisão foi a mais utilizada em outras escolas pelo mundo afora.
- De 1950 a 1959, Albers lecionou na Universidade de Yale, em New Haven, em Connecticut. Lá realizou seu célebre estudo sobre a cor, "Interaction of Color" (Albers, 1963-1977), que é utilizado especialmente para a formação básica de designers nos cursos sobre cor, até os dias atuais.

A HOCHSCHULE FÜR GESTALTUNG (ESCOLA SUPERIOR DA FORMA) DE ULM

Como mais importante iniciativa depois da Segunda Guerra Mundial, temos a Hochschule für Gestaltung em Ulm. Assim como a Bauhaus nos anos 20 influenciou fortemente a arquitetura, a configuração e a arte, a HfG influenciou a teoria, a prática e o ensino do design, assim como a comunicação visual de diversas formas, o que torna a direta comparação entre estas duas instituições muito legítima. O suíço Max Bill, ex-aluno da Bauhaus de 1927 a 1929, participou da fundação e a dirigiu até 1956. Como professores visitantes estiveram na HfG antigos bauhausianos, como Albers, Itten e Walter Peterhans. O programa da escola se orientava, fortemente no início, pelo modelo da Bauhaus de Dessau.

A continuidade foi acentuada claramente no discurso inaugural de Walter Gropius em 1955: ele relacionou o significado do papel do artista em uma democracia progressista e ao mesmo tempo retomou a censura, já que a Bauhaus defendia um racionalismo unilateral. No seu pronunciamento, ele defende encontrar novamente um equilíbrio entre as pretensões práticas e estético-psicológicas da época.



PRÉDIOS DA HOCHSCHULE FÜR GESTALTUNG ULM (1967)

(Fotos: Arquivo Bürdek)

Gropius entendia o funcionalismo no design na forma de que deveria satisfazer as necessidades físicas e psíquicas dos usuários mediante os produtos. Especialmente as questões da beleza da forma eram para ele de natureza psicológica. A tarefa de uma escola superior deveria ser não apenas o ensino da apropriação de conhecimentos e com isto educar a compreensão, mas também os sentidos.

No rastro de um interesse histórico, a HfG despertou, desde os anos 80, novamente atenção. O grupo de trabalho “Sinopse” (Roerich, 1982-1985) apresentou, em 1982, uma representação ótico-sincrônica, na qual os acontecimentos e processos da escola foram mostrados baseados em documentos. O HfG Sinopse serviu de base também para uma exposição sobre a HfG Ulm (veja a documentação publicada: Lindinger, 1987). Do ponto de vista da história da arte, foram produzidas diversas dissertações, por exemplo (mesmo que duvidosa), a de Hartmut Seeling (1985), a de Eva von Seckendorff (1989) como a de René Spitz (2001), que lida e discute em particular os processos institucionais e o contexto político e social da HfG Ulm. Desde o outono de 2003, realiza-se uma exposição itinerante com bom catálogo sobre o tema “*Modelos de Ulm – Modelos pós-Ulm*” (Museu de Ulm/Arquivo HfG 2003).

Hoje poderíamos interpretar a HfG como sendo a que por poucos anos realizou o velho sonho de construir uma escola superior de base técnico-humanística e que em seus objetivos estabelecia uma alternativa às escolas técnicas.

____ RENÉ SPITZ, 2001

AS SEIS FASES DO DESENVOLVIMENTO

A Hochschule für Gestaltung Ulm pode ser descrita em seis fases de desenvolvimento:

1947-1953

Em memória de seus irmãos Hans e Sophie Scholl, executados pelos nazistas, Inge Scholl iniciou uma fundação que tinha como meta construir uma escola que unisse saber profissional, configuração cultural e responsabilidade política. Por iniciativa do alto comissário americano para a Alemanha, John McCloy, foi criada a Geschwister-Scholl Stiftung (Fundação Irmãos Scholl) como mantenedora da HfG Ulm.

No desenvolvimento do conteúdo desta escola, trabalharam especialmente Inge Scholl, Otl Aicher, Max Bill e Walter Zeichegg. Em 1953, foi iniciada a construção do prédio projetado por Max Bill.



MAÇANETAS DA HFG, Projeto: Max Bill e Ernst Moeckl
(Homenagem à HfG em 2003)
(Fotos: Arquivo Bürdek)

1953-1956

Em um prédio provisório de Ulm, iniciaram-se as aulas. Os ex-bauhausianos Helene Nonné-Schmidt, Walter Peterhans, Josef Albers e Johannes Itten davam aulas aos primeiros alunos.

O ensino se caracterizava pela continuidade da tradição da Bauhaus, mesmo que não houvesse pintura ou escultura e nenhuma oferta de cursos de artes livres ou aplicadas. Os primeiros professores chamados tinham uma formação artística, mas a HfG Ulm tinha na arte um interesse somente instrumental, que, por exemplo, era utilizado nos trabalhos do curso básico.

Em 1954, Max Bill foi nomeado primeiro reitor da HfG Ulm. A abertura oficial do novo prédio no Ulmer Kuhberg se realizou em 1º e 2 de outubro de 1955. Com seu discurso de inauguração, Bill marcou as altas expectativas deste novo começo: "A meta é clara: a tarefa da escola é direcionada para contribuir à construção de uma nova cultura com o objetivo de conseguir formas de vida adequadas ao desenvolvimento técnico de nossa época (...) A cultura atual está tão abalada, como se tivéssemos que começar a construir no topo da pirâmide. Precisamos começar por baixo, precisamos rever as fundações"(Spitz, 2001).

Como primeiros docentes da HfG Ulm, foram chamados Otl Aicher, Hans Gugelot e Tomás Maldonado.

1956-1958

Esta fase foi caracterizada pela introdução de novas disciplinas científicas no currículo. A estreita relação entre configuração, ciência e tecnologia foi conduzida pelos docentes Aicher, Maldonado, Gugelot e Zeischegg. Max Bill deixou a escola em 1957, já que não concordava com o desenvolvimento de seu conceito e conteúdo. Esta fase se caracterizou também pela estruturação de um modelo de ensino para a escola, que Maldonado definiu em um "statement" claro: "Vocês veem que nos esforçamos para colocar uma fundamentação exata para o trabalho na escola" (Spitz, 2001).

1958 - 1962

Disciplinas como Ergonomia, Técnicas Matemáticas, Economia, Física, Ciência Política, Psicologia, Semiótica, Sociologia, Teoria da Ciência e outras passam a ter maior importância no currículo. A HfG Ulm estava desta maneira claramente comprometida com a tradição do

A tentativa de integrar a ciência no design pode ser considerada fracassada. Ciência é direcionada à produção de novo saber. Design é intervenção na prática.

____ GUI BONSIPE, 2002

racionalismo alemão que procurava, especialmente com a adoção de métodos matemáticos, demonstrar “rigor científico”. Da mesma forma, a escolha de disciplinas incluídas no currículo era determinada pelos docentes visitantes e muitas vezes marcadas pela não continuidade. A pretensão intelectual e “vanguardista” era cultivada, mas a HfG Ulm não exerceu um verdadeiro desenvolvimento teórico.

Assim me parece problemática a afirmação de Michael Erlhoff, de que foi na HfG Ulm que pela primeira vez foi desenvolvido o conceito de uma configuração com fundamento, já que o que havia eram descobertas ou rupturas de teoria que eram apenas tematizadas em Ulm, isto é, por acaso integradas na pesquisa ou no ensino (veja também Bürdek, 2003).

No departamento de Design de Produtos foram convocados como docentes Walter Zeischegg, Horst Rittel, Herbert Lindinger e Gui Bonsiepe. Um peso especial era dado ao desenvolvimento de metodologia do design. A modularidade e o design de sistemas tomaram a frente nos projetos de design.

1962-1966

Nesta fase, foi dado peso igual à teoria e à prática nas disciplinas do currículo. A prática de ensino passou a ser altamente formalizada e com isto passou a ser um modelo de referência para um sem-número de escolas de design pelo mundo.

Em grupos de desenvolvimento autônomos (institutos), eram desenvolvidos projetos para clientes da indústria. Simultaneamente, foi se tornando mais evidente o valor dado pela indústria ao design. Especialmente, as empresas alemãs reconheceram que a aplicação dos princípios racionais de concepção de produtos da HfG Ulm era possível e que eles correspondiam ao estado da tecnologia da época. A HfG não era mais vista de fora como escola superior no sentido de uma estrutura de pesquisa e de desenvolvimento, o que ocasionou, de acordo com o ditado “sem pesquisa – sem verba”, que o financiamento do governo federal fosse interrompido (Spitz, 2001).

1967-1968

A procura em se conseguir garantir a autonomia para a escola impediu nestes anos a procura de uma nova orientação institucional ou de conteúdo, que não tinha mais como ser implementada. Como as exigências do Parlamento de Baden Württemberg para um novo conceito, por motivo de desentendimentos entre os membros da escola, não foram preenchidas, decidiu a HfG Ulm, ao final de 1968, encerrar suas atividades (Spitz, 2001).

Além de todos os motivos políticos, que são sempre mencionados, tal aconteceu pelo fato de que, desde a metade dos anos 60, não se conseguia mais conceber conceitos modernos para o seu conteúdo. A crítica ao funcionalismo que se estabeleceu na época e, pouco depois, o início do debate sobre as questões ecológicas não foram mais absorvidas pela escola. Especialmente, nos institutos (Entwicklungsgruppen), dominava um tal sentido comercial, ocasionado pelos projetos para a indústria, que vários docentes não queriam saber de independência ou de distância crítica. Os laços eram grandes demais, depois que se tinha valorizado o estilo Ulm, que era impossível resgatar o mecanismo que o valorizava. Por causa deste enredamento, não foi encontrada uma solução que correspondesse às maciças exigências dos alunos, com o objetivo de se dar uma relevância social do trabalho da escola e que correspondesse à sua autonomia.

O Institut für Umweltplanung (IUP) (Instituto para Planejamento Ambiental)

No prédio da HfG Ulm, a partir de 1969, funcionou um Instituto para Planejamento Ambiental da Universidade de Stuttgart, que por um lado deveria dar continuidade à HfG, mas por outro deveria se liberar do limitado conceito de projeto. No IUP debatiam-se fortemente a temas de caráter político-social, que, pelo movimento estudantil de 1967/68, passaram a conscientizar também os designers (veja por exemplo Klar, 1968 ou Kuby, 1969). A perda da autonomia, quer dizer, atuar como escola superior autônoma, conduzia a uma forte dependência do IUP para com a Universidade de Stuttgart, o que ocasionou novamente o seu fechamento em 1972. Deve-se mencionar que um dos grupos de trabalho do IUP foi responsável pelas bases de uma nova orientação para uma teoria do design.

OS DEPARTAMENTOS DA HFG ULM

Com o exemplo de cada departamento, deverão ser demonstrados os pontos fortes do conteúdo de trabalho do curso da HfG Ulm.

O curso básico

Semelhante ao de Bauhaus, o curso básico da HfG passou a ter grande importância. Sua meta era a de repassar as bases gerais da configuração, como conhecimentos teóricos e culturais, incluindo a



ASSEMBLEIA DE ESTUDANTES na HfG Ulm

(Fotos: Arquivo Bürdek)

introdução ao trabalho de projeto, a construção de modelos e técnicas de representação. Tinha como metas também a sensibilização nos aspectos perceptivos com a experimentação de meios elementares da configuração (cor, formas, leis da configuração, materiais, superfícies e acabamentos). No decorrer do tempo, desenvolveram-se metodologias exatas de cunho geométrico e matemático que se afastaram da orientação inicial cunhada pela Bauhaus (Lindinger, 1987).

A verdadeira intenção do curso básico da Ulm se justificava, entretanto, para, por meio do treinamento manual preciso dos alunos, obter um disciplinamento intelectual. Na teoria da ciência dominava o pensamento cartesiano. O desejo de formas racionais, fortes e construtivas determinava este pensamento. Como ciências de cobertura eram aceitas somente as “exatas” ciências da natureza. Assim, eram pesquisadas especialmente as disciplinas da matemática e experimentadas na sua aplicação ao design (veja: Maldonado/Bonsiepe, 1964), entre outras:

- A combinatória (para sistemas modulares e problemas de coordenação de medidas).
- A teoria dos grupos (na forma de teoria da simetria e na construção de redes e padrões).
- A teoria das curvas (para a manipulação matemática de transições e de transformações).
- A geometria dos poliedros (para a construção de corpos sólidos).
- A topologia (para problemas de ordem, continuidade e vizinhança).

Para os alunos, procurava-se levar processos de configuração de forma controlada. Eles recebiam uma forma de pensar que correspondia à formulação do problema, que mais tarde deveriam dominar nos campos do design de produtos, da pré-fabricação ou da comunicação (Rünebach, 1958-1958, 1987).

Construção

No campo da arquitetura, o ponto forte que dominava as atenções era a construção pré-fabricada. Construção de elementos, técnicas de união, organização da construção e ordem modular eram os principais assuntos abordados. Com eles deveriam ser construídos grandes quarteirões de moradia para a população em massa. Como tema de projeto, a HfG se valia dos princípios de Hannes Meyer na Bauhaus. Estes trabalhos se fundiam também com a tendência da época da construção pré-fabricada da indústria da construção.

Devemos reconhecer como
pode ser genial um objeto – e
como pode ser banal a arte.
____ANGELIKA BAUER, 2004

Filme

Esta área foi organizada em 1961 como departamento autônomo. O conteúdo dos cursos visava a transmissão da capacidade e desenvolvimentos das novas formas experimentais de se fazer filmes. Os docentes eram Edgard Reitz, Alexander Kluge e Christian Straub. Em outubro de 1967, o departamento se tornou independente como Instituto de Design de Filmes.

Informação

A meta deste departamento era a formação para novos campos de trabalho nas áreas da imprensa, do filme, rádio e televisão. Uma particular influência tinha aqui Max Bense, Abraham Moles e Gerd Kalow. Daqui se procurava dar a contribuição da teoria da informação a todos os outros departamentos de projeto.

Design de Produtos

No foco do interesse do conhecimento, estava o desenvolvimento e a configuração de produtos industriais de massa, que seriam utilizados no cotidiano, na administração e na produção. Valor especial era dado a métodos de projeto, onde todos os fatores que o determinam eram levados em conta: os funcionais, os culturais, tecnológicos e econômicos.

Os temas dos projetos se direcionavam menos a produtos isolados e muito mais a questões de sistemas de produtos, pelos quais os aspectos da identidade corporativa (design corporativo) de uma empresa, por exemplo, poderiam ser alcançados. Aparelhos, máquinas e instrumentos eram as áreas de produtos principais. Objetos, que tivessem algum caráter de arte aplicada, eram praticamente tabu. Também o projeto de objetos de luxo ou de prestígio não pertencia ao rol de propostas do Departamento de Design de Produtos.

Programação visual

Os problemas da comunicação de Massa eram centrais neste departamento. Tipografia, fotografia, embalagem, sistemas de exposições até a comunicação técnica, configuração de dispositivos publicitários e sistemas de sinais faziam parte da gama de projetos.

EFEITOS PEDAGÓGICOS DA HfG ULM

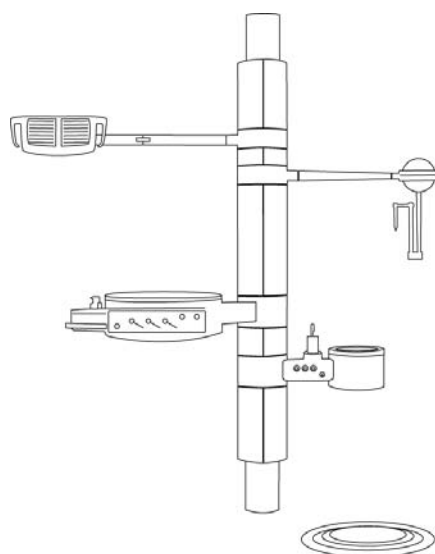
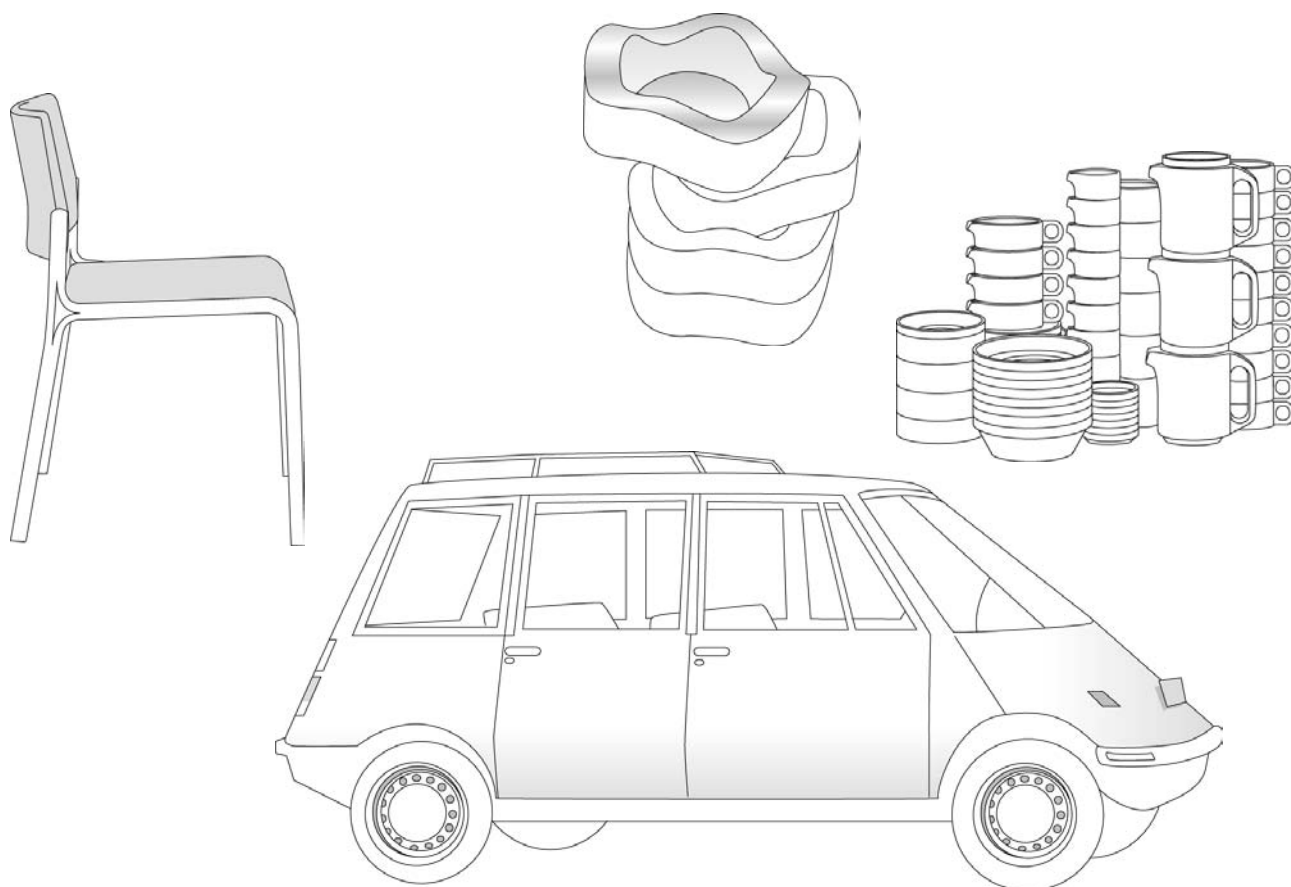
Da mesma forma que a Bauhaus, a HfG Ulm tornou-se extraordinariamente influente depois de seu fechamento, apesar de sua existência relativamente curta de apenas 15 anos. Os formados pela HfG tinham a sorte a seu lado: os empregadores do serviço público (como na Alemanha) davam muito valor ao fato de se ter um Diploma como conclusão. Até os anos 60, somente os formados pela HfG Ulm eram portadores deste diploma. Com os rígidos princípios cartesianos que lhes eram inoculados, garantiam que as “tendências divergentes” eram eliminadas no seu germe ou mesmo nem sequer apareciam. Isto também esclarece, de forma clara, as fronteiras entre o design e a arte e a arte aplicada em qualquer tempo. O movimento contrário provocado do pós-modernismo nos anos 80 conduzia a uma crescente atenção da mídia ao design, mas ficava no seu cerne contraprodutivo, já que os progressos do conhecimento sobre a disciplina eram conquistados somente de forma esparsa. De qualquer forma, vê-se hoje em dia nas escolas, onde se leciona arte ou arte aplicada, que elas propagam um “diálogo interdisciplinar” das áreas de estudo que abala o status persistente dos artistas “livres” e autônomos. Especialmente seu modo de pensar, que se originava das academias de arte autônomas do século 19, e era muito difundido. Parece então que as escolas de design têm sucesso quando mostram ter um engajamento ativo e amplo no contexto cultural, sob o qual não está subentendida a arte, mas sim, por exemplo, a arquitetura, cenografia, design de eventos, cinema, fotografia, literatura, moda, cultura pop, planejamento urbano, teatro.

De todos os campos, o da metodologia do design, sem a HfG Ulm, não seria imaginável. O pensamento sistemático sobre a problematização, os métodos de análise e síntese, a justificativa e a escolha das alternativas de projeto – tudo isto junto, hoje em dia, tornou-se repertório da profissão de design. A HfG Ulm foi a primeira escola de design que se organizou conscientemente na tradição histórico-intelectual dos modernos.

Assim como os oriundos da Bauhaus que não se viam apenas como artistas, arquitetos ou designers e se entendiam como uma sociedade de vida e de intelecto (veja a respeito Fiedler/Feierabend, 1999), os “ulmianos” se entendem como um grupo de cunho semelhante. Do total de 640 estudantes, formaram-se 215 que

No tempo da HfG Ulm, o discurso do projeto estava em estágio equivalente ao da alquimia em comparação à química científica.

____ GUI BONSIÉPE, 2002



CADEIRA DE MADEIRA LAMINADA, Design: Wilhelm Ritz (1958/59),
Fáb. Wilkhahn

CINZEIRO EMPILHÁVEL, Design: Walter Zeichegg (1967), Fáb. Helit

LOUÇA EMPILHÁVEL TC 100, Design: Hans Roericht (1958/59),
Fáb. Thomas/Rosenthal

AUTONOVA FAM, Design: Fritz B. Busch, Michael Conrad, Pio
Manzú (1965)

UNIDADE ODONTOLÓGICA, Design: Peter Beck, Peter Emmer,
Dieter Reich (1961/62)

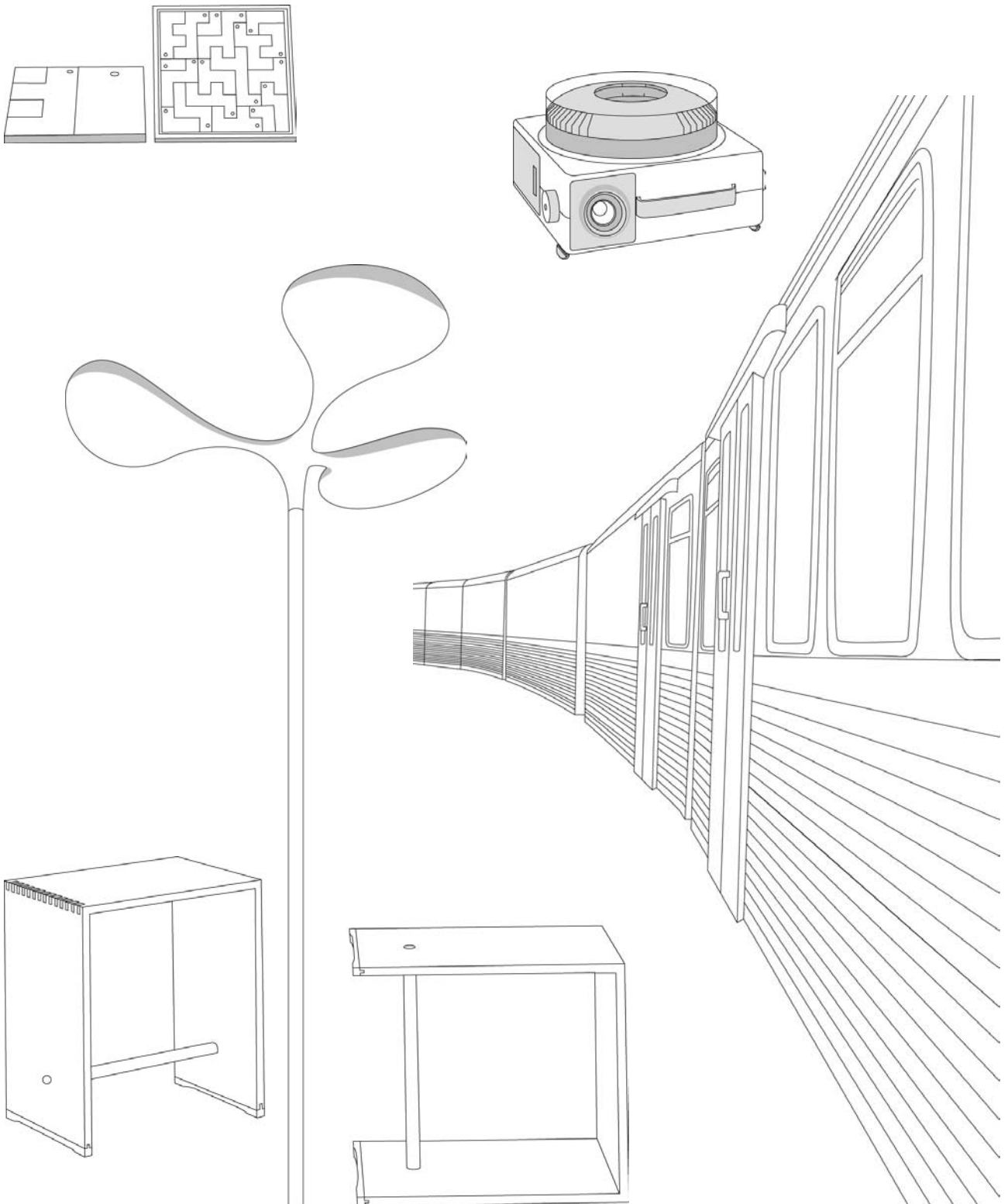
QUEBRA-CABEÇA DE ANIMAIS, Design: Hans von Klier (1958)

PROJETOR DE SLIDES CAROUSEL, Design: Hans Gugelot (1963),
Fáb. Kodak

ILUMINAÇÃO PÚBLICA, Design: Peter Hofmeister, Thomas Mentzel,
Werner Zemp (1965/66)

METRÔ DE HAMBURGO, Design: Hans Gugelot, Herbert Lindinger,
Helmut Müller-Kühn (1961/62)

BANQUINHO DE ULM, Design: Max Bill, Hans Gugelot, Paul
Hildinger (1954)



A ideia falha sobre a qual foi fundada a HfG era uma utopia, que honra seus autores porque se empenharam em torná-la uma realidade: aí está o experimento HfG. Da análise, o que eu mencionei como ideia falha e designei como motivo para o fracasso da HfG foi a mistura inadmissível de apresentação configurativa e reivindicação política e social. Quando se trata da qualidade da configuração, a tolerância e a democracia são desapropriadas.

____RENÉ SPITZ, 2001

deixaram a escola com seu diploma e exerceram uma espécie de efeito “Mayflower” (Bürdek, 1980): ter estudado lá, neste tempo tinha o mesmo valor, como no consciente coletivo tradicional dos Estados Unidos quem prova, por meio da árvore genealógica, que descende dos pioneiros da América chegados com o Mayflower.

Uma visão geral mostra que metade dos formados em Ulm estão ativos em escritórios de design e/ou departamentos de design de empresas. Numerosos designers de produtos se mudaram para a Itália, enquanto os arquitetos em sua maioria foram para a Suíça. A outra metade está ou esteve envolvida com universidades. Por meio deles, foi estabelecida a revisão curricular dos anos 70 que determinou as estruturas de estudo e de exames, e introduziu o pensamento de Ulm em cada plano de aula.

De todas, a influência no estrangeiro foi a mais marcante, assemelhando-se ao “êxodo” dos Bauhausianos em 1933, quando antigos estudantes e docentes procuraram novos campos de atuação em todo o mundo:

- Nos anos 60, ex-alunos de Ulm participaram, com grande influência, da criação da Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI) no Rio de Janeiro.
- No início dos anos 70, foi fundado em Paris um Instituto para Design Ambiental, que, entretanto perdurou por apenas alguns anos.
- Nesta mesma época, foi iniciado no Chile o desenvolvimento de produtos para as necessidades básicas. Os conceitos de projeto foram fortemente orientados por influência de Ulm (veja a respeito: Bonsiepe, 1974).
- Na Índia foi também visível a influência de Ulm no Nacional Institute of Design (NID), em Ahmedabad, e no Industrial Design Center (IDC), de Bombaim.
- O mesmo pode ser dito da Oficina Nacional de Desenho Industrial (ONDI) em Cuba, do curso de pós-graduação da Universidad Autónoma Metropolitana (UAM) da Cidade do México e do Laboratório Brasileiro de Design (LBDI), de Florianópolis no Brasil.

CONSEQUÊNCIAS PRODUTO-CULTURAIS DA HFG ULM

Os princípios de design de Ulm foram trabalhados, nos anos 60, pelos Irmãos Braun e de forma exemplar aplicados em um contexto

industrial. Desta forma, passou a firma Braun a ser o centro de um movimento de “boa forma” que atraiu a atenção mundial. Isto traduzia, de um lado, os modos de produção industrial de forma idealizada e, de outro, sua aplicação em bens de consumo e produção os fez serem aceitos rapidamente. “Good design”, “El buen diseño” ou “Gute form” se tornaram, no decorrer de duas décadas, quase marcas internacionais do design alemão. Este conceito chegou seriamente a balançar, primeiro no início dos anos 70 (com a crítica ao funcionalismo) e com mais força no início dos anos 80 (pós-modernismo). Não obstante, muitas empresas na Alemanha adotaram estes princípios com grande sucesso.

O EXEMPLO DA BRAUN

Nenhuma outra empresa influenciou tanto o desenvolvimento do design na Alemanha como a firma B. Braun em Kronberg, perto de Frankfurt. A ininterrupta tradição do moderno determina até hoje a política empresarial e de design da empresa. A Braun valia por décadas a fio como exemplo para as outras empresas – e não apenas na Alemanha.

O INÍCIO

Depois da Segunda Guerra Mundial, Max Braun tinha começado a reconstruir sua empresa, e nela em 1950 seus filhos Erwin e Artur Braun recebiam formações comerciais e técnicas. A produção ia de barbeadores elétricos, aparelhos de rádio, a eletrodomésticos e flash eletrônicos.

No início dos anos 50, Fritz Eichler, que respondia pela política de design da empresa, iniciou sua colaboração com a HfG Ulm para criar uma nova linha de produtos. Parte importante neste trabalho teve o professor da HfG Ulm, Hans Gugelot. Em 1955, Dieter Rams, que, diga-se de passagem, não estudou em Ulm, mas na Escola de Artes Aplicadas de Wiesbaden, iniciou o seu trabalho como arquiteto e arquiteto de interiores na firma Braun (veja: Burkhardt/Franksen, 1980). Em 1956, recebeu sua primeira encomenda com o designer de produtos. Nesta época e em colaboração com Hans Gugelot e Herbert Hirche, foram estabelecidos os primeiros e mais importantes fundamentos da imagem corporativa da Braun.



SISTEMA HI-FI, Fáb. t+a akustik

SISTEMA DE ESTANTES 606, Design: Dieter Rams, Fáb. sd+

OS PRINCÍPIOS

A aplicação dos princípios funcionalistas fica mais evidente nos produtos da firma Braun (veja a respeito também: Industrie Forum Design Hannover, 1990). Alguns dos indícios característicos são:

- Alta presteza de uso dos produtos.
- Preenchimento de necessidades ergonômicas e psicológicas.
- Alta ordem funcional de cada produto.
- Design consequente até nos pequenos detalhes.
- Design harmônico conseguido com poucos meios.
- Design inteligente, baseado em necessidades, comportamentos do usuário, assim como tecnologias inovadoras.

Calcado na tradição dos clássicos modernos, Dieter Rams descreveu sua atividade de designer com a afirmação: “Menos design é mais design”. Ele se junta à frase de Mies van der Rohe: “Less is More” (“Menos é mais”), que teve profundo significado para o International Style (o Estilo Internacional) como foi cunhada a arquitetura depois da Segunda Guerra Mundial. Mesmo quando em 1966 Robert Venturi parodiou de forma contundente a frase de Mies com “Less is Bore” (“Menos é chato”), Rams não se deixou influenciar por esta discussão.

No exemplo da firma Braun, fica evidente que foi estabelecida uma imagem corporativa da empresa, por meio de uma unidade do conceito tecnológico, de um design de produtos controlado e de uma forte organização dos meios de comunicação (papéis de carta, prospectos, catálogos) que no seu resultado é exemplar. Uma coordenação deste tipo, que se compõe de todas as regras de configuração, determinou a identidade corporativa da empresa, de uma forma única e sem igual.

A BRAUN DEPOIS DE DIETER RAMS

As consequências do pós-moderno, no design dos anos 80, foi detectável na cultura dos produtos da Braun apenas na segunda metade dos anos 90. O grande sucesso de empresas, como Alessi, Authentics, Koziol ou Philips, que em sua linha de produtos incluíram elementos de estilo da nova cultura pop e que com isto inundaram o mercado das lojas e butiques, não passou em brancas nuvens para uma empresa como a Braun. Com a saída de Dieter Rams, um dos mais perseverantes protagonistas do funcionalismo alemão (veja também a respeito: Klatt/Jatzke-Wigand, 2002), da posição de chefe do departamento de design em 1997, estava encerrada esta rígida

Eu imagino que a empresa
ficou feliz por eu ter atingido
idade de aposentadoria, já que
o “less but better” (menos
porém melhor) ninguém mais
aguentava ouvir.

____DIETER RAMS, 2001



PRODUTOS DA BRAUN (1950-1970)

(Foto: Galeria Ulrich Fiedler Colônia)

PRODUTOS ATUAIS DA FAB. BRAUN

(Foto: Wolfgang Seibt)

e determinante influência sobre o design de produtos da Braun. A crescente influência do marketing global no design determinou, em um campo mais amplo do que o dos produtos, a perda desta posição privilegiada e única em termos de design (veja a respeito: Braun Design, 2002).

DA BOA FORMA À ARTE DO DESIGN

COMO TUDO COMEÇOU COM SULLIVAN

O conceito por muito tempo utilizado de função teve origem em evidente mal-entendido da tese do arquiteto americano Louis H. Sullivan (1856 – 1924), que não se referia às funções práticas dos edifícios, mas especialmente às dimensões semióticas dos objetos: “Cada coisa na natureza tem sua configuração, quer dizer uma forma, uma aparência externa, pela qual nós sabemos o que significa, e o que a diferencia de nós mesmos e de todas as outras coisas” (Sullivan, 1896). Ele queria uma correspondência e integração total entre vida e forma. Entretanto, isto não foi refletido pelo movimento da Boa Forma, praticado no século 20.

Com Adolf Loos (“Ornamento e crime”, 1908), começou na Europa o desenvolvimento da configuração objetiva, que foi incentivada pelas rapidamente difundidas formas de produção. Loos reconheceu, entretanto, que as necessidades de moradia e da vida diária da população eram dominadas pelos conceitos estéticos tradicionais. Antes ainda do trabalho da Bauhaus, Ernst Bloch procurava deixar o ditado rígido da falta de ornamento dialeticamente aberto.

O conceito de Loos conseguiu florescer pela primeira vez no tempo da Bauhaus. A metodologia e a forma de configuração ali desenvolvidas eram compreendidas como uma superação dos estilos. Tal fato, ao lado de sua utilização irrestrita, tornava-se um novo estilo, um símbolo de pequena, intelectual e progressista camada da população que demonstrava isto pelo uso de móveis de tubo de aço e estantes espartanas em suas casas e apartamentos.

Após a Segunda Guerra Mundial, o funcionalismo viveu seu período de florescimento na República Federal da Alemanha, mas também – com alguns anos de diferença – na antiga República Democrática da Alemanha. A produção em massa desenvolvida era reconhecida como um instrumento adequado para a standardização e racionalização da produção. Isto valia para o design e a arquitetura. Especialmente na HfG Ulm, este conceito foi desenvolvido teórica e praticamente nos anos 60, de forma consequente.

Um fórceps deve ser liso, uma
tenaz para açúcar, não.

____ ERNST BLOCH, 1918



FORNO DOMÉSTICO, Fáb. Dessauer Geräteindustrie

BINÓCULO DE BOLSO, Fáb. Minox

CÂMERA FOTOGRÁFICA MP, Fáb. Leica

OS RADICAIS ANOS SESSENTA

Em meados dos anos 60, apareciam os primeiros sintomas de crise nos países europeus. A fase de crescimento após a Segunda Guerra Mundial estava encerrada. A longa guerra do Vietnã conduziu os Estados Unidos para manifestações de protesto dos estudantes, que logo foram repetidas na Europa: a primavera de Praga, as manifestações de Maio em Paris ou as demonstrações em Berlim e Frankfurt am Main. A base comum para a crítica social, no Oeste da Europa, resumia-se sob o conceito da Nova Esquerda. Na Alemanha, este movimento ganhou sua base argumentativa especialmente nos trabalhos teóricos da Escola de Frankfurt (Theodor W. Adorno, Max Horkheimer, Herbert Marcuse, Jürgen Habermas, entre outros).

Para o design, ganharam atenção especial os trabalhos de Wolfgang Fritz Haug. A “Crítica da estética dos objetos” por ele desenvolvida pesquisava, em uma visão marxista, o caráter duplo dos produtos que se pode definir como o valor de uso e valor de troca. Haug mostrou em diversos exemplos que o design como meio de aumentar o valor dos produtos decepciona, ou seja, pela configuração estética dos objetos não se alcançará nenhuma melhora do valor de uso.

A crítica ao funcionalismo inflamou especialmente a arquitetura e o planejamento urbano. O “International Style” (Hitchcock/Johnson, 1966) tal como se manifestou em Stuttgart no Weissenhof-Siedlung, transformou grandes cidades que se perverteram nas cidades Trabant (Trabantenstädten – o autor refere-se a conjuntos habitacionais estandardizados e sem nenhum valor estético, muito comuns na Alemanha Oriental. N.T.). Na Alemanha, por exemplo, no Markischen Viertel, em Berlim, no bairro Noroeste de Frankfurt, em Neu Perlach perto de Munique ou no bairro Marzhan, na parte Oeste de Berlim. Este tipo de ambiente construído em série foi mais tarde considerado como opressor e violador da psique humana. (Gorsen, 1979).

Especialmente os trabalhos de Alexander Mitscherlich (1965), o discurso de 1965 de Theodor W. Adorno em “Funcionalismo Hoje”, assim como a contribuição de Heide Berndt, Alfred Lorenz e Klaus Horn (1969) foram importantes marcos da crítica científica do funcionalismo.

Dentro do design foi formulada apenas uma tímida crítica ao funcionalismo. Abraham A. Moles (1968) viu apenas os problemas da sociedade do supérfluo e retirou da crise do funcionalismo a conclusão de que esta precisa ser controlada de forma mais rígida. Sua “Carta magna do funcionalismo” resultou em uma compreensão geral da parcimônia, do uso dos meios racionais disponíveis para finalidades inequivocamente definidas.

O arquiteto Werner Nehls (1968) reagiu de forma polêmica e irônica, chocando a cena do design com a afirmação de que a “concepção objetiva e funcionalista do design estava completamente ultrapassada”. Nesta medida, segundo o pensamento do designer na Bauhaus e na HfG Ulm, seria produzido design falso. Ângulo reto, linha reta, forma objetiva, isto é, geométrica, a forma aberta assim como falta de cor e de contraste deveriam ser contidos. “Deveria se destratar a forma de configuração ótica e plana, do cubo, a configuração do masculino. A configuração atual vem de uma atitude feminina, e a emoção é acentuada. A configuração feminina e irracional pressupõe formas orgânicas, cores ricas em contrastes, atributos do acaso”. Esta concepção de configuração foi realizada em excesso por Luigi Colani (Dunas, 1993). As liberdades conseguidas pelos novos plásticos de baixo preço foram utilizadas por ele de forma exemplar e tratadas no seu design.

Gerda Müller-Krauspe (1969) defendia, na sua divisão entre o funcionalismo da Bauhaus e o da HfG Ulm, a prática de um “funcionalismo ampliado”. Ela compreendia uma forma de configuração, cujos representantes se esforçavam em descobrir e evidenciar muitos dos fatores determinantes do produto no processo de projeto. O papel do designer como coordenador já era pensado e praticado na HfG Ulm.

PRIMEIRAS TENTATIVAS ECOLÓGICAS

No começo dos anos 70, “A fronteira do crescimento” (Meadows, 1972) – divulgada como relatório do Clube de Roma Sobre a Condição da Humanidade – foi revelada ao público. Os autores tornaram evidente que o crescimento continuado e exponencial das nações industrializadas teria perdido sua base em tempo previsível. O rápido esgotamento das matérias-primas, o crescimento continuado da taxa populacional, assim como o crescimento da degradação do meio ambiente, contribuiriam para a desestabilização e a quebra da sociedade industrial. Também para o design foram estabelecidas as primeiras exigências ecológicas que, mesmo assim, ficaram longo tempo despercebidas.

A partir destas considerações globais, um grupo de trabalho de nome “des-in” na HfG Offenbach, por ocasião de um concurso do Internationales Design Zentrum Berlin (IDZ) em 1974, desenvolveu as primeiras tentativas de um design de reciclagem. Este antigo modelo,

que também continha projeto, produção e venda de produtos próprios, fracassou, porém, pelas próprias instabilidades econômicas. Ao mesmo tempo, “des-in” foi o primeiro grupo que procurou unir novos conceitos teóricos e uma prática de projeto alternativa no design.

O CONTRAMOVIMENTO ECLÉTICO

O design ganhou, entretanto, um movimento contrário e que prevaleceu: a influência do movimento eclético dos pós e neomodernos, que se formaram especialmente na Itália no Grupo Memphis e que se fez sentir de forma crescente na Alemanha. Já em 1983, Rolf-Peter Baacke, Uta Brandes e Michael Erlhoff proclamavam o “Novo Brilho das Coisas” que significava uma mudança no design – uma superação da doutrina do funcionalismo – dando-lhe um impulso. Não apenas na Itália, mas particularmente na Alemanha havia uma série de designers que trabalhavam à margem da ideologia funcionalista do design.

O arquiteto, escultor e designer Stefan Wewerka (Fischer/Gleininger/Wewerka, 1998) projetou cadeiras artificialmente diferentes que eram apenas para serem “possuídas”. Sua cadeira suspensa de uma perna só se apoiava na tradição da Bauhaus e a ironizava ao mesmo tempo. A firma Tecta, que produzia móveis clássicos, viu nela um importante complemento para sua linha de produção (Wewerka, 1983).

Em 1982, o Museu para Arte e Ofícios de Hamburgo mostrou uma primeira coletânea do novo design alemão. Lojas progressistas e galerias ofereceram aos designers, que da mesma forma que os Novos Selvagens da Pintura nos anos 80 causavam furor, uma plataforma para apresentar seus objetos: por exemplo, Möbel Perdu ou Form und Funktion em Hamburgo, Strand em Munique ou Quartett em Hannover (Hauffe, 1994).

Os jovens designers trabalhavam em grupos como Bellefast em Berlim, Kunstflug em Düsseldorf ou Pentagon em Colônia. Designers isolados como Jan Roth, Stefan Blum, Michael Feith, Wolfgang Flatz, Jörg Ratzlaff, Stilleto ou Thomas Wendtland, experimentavam materiais, formas e cores que aparentemente eram combinados ao acaso. Peças achadas no lixo eram misturadas com componentes industriais (também nomeados semifabricados) (Albus/Börngräber, 1992).

O design espelhava-se consciente no modo de trabalhar da arte, não sendo, porém, um movimento elitista de “do it yourself” e sim uma

Nenhuma outra designação
soa mais obscena no mundo
acadêmico da pintura ou da
escultura, nenhuma expressão
é mais penosa do que a palavra
designer.

_____, WALTER GRASSKAMP, 1991

nova qualidade e de expressão dos objetos. Também foi enfatizada a separação de arte e kitsch; foram realizadas lojas, butiques, galerias bem como interiores de cafés e restaurantes. Ponto alto e representativo do Novo Design Alemão foi, no verão de 1986, em Düsseldorf, a mostra retrospectiva “Colagem dos sentidos – moradia para meditar” (Albus/Feith/Lecatsa *et al.*, 1986).

DESIGN NO TRONO DA ARTE

O design se vale da arte como
uma criança de sua mãe, que,
aos sessenta anos, não quer
reconhecer ser há muito tempo
adulta.
____WALTER GRASSKAMP, 1991

Depois que o design, na sua suposta radicalidade, despediu-se definitivamente da face funcional nos anos 80, era apenas uma questão de tempo até que definitivamente se transformasse em arte pura. Ao mesmo tempo existem evidentes paralelismos: a arte havia se filiado nos anos 80 em muitas partes à “Teoria e Simulação” (1985) de Jean Beaudrillard, na qual a arte se apresentava como espetáculo de bastidores. Isto estava evidente na “Documenta 8”, no verão de 1987, aberta a visitas em Kassel. Ali o design sentava quase no trono da arte, a que ele não pertence e onde não deveria estar, como Michael Erlhoff assinalava (1987).

No setor de design desta Documenta 8, ao lado de alguns arquitetos havia cerca de 15 designers convidados a apresentar objetos e encenações. A este grupo pertenciam os espanhóis Javier Mariscal e Oscar Tusquet Blanca, os italianos Lapo Binazzi, Paolo Deganello, Guglielmo Renzi, Denis Santachiara e Ettore Sottsass, Ron Arad que vive em Londres, os alemães Andréas Brandolini, Florian Borkenhagen, o grupo Pentagon, e outros. Os objetos mostrados eram únicos e não eram adequados como protótipos nem como modelos para serem fabricados em série. Se moderno, pós-moderno, ou moderno pós/ pós-moderno, o design ali mostrado se posicionava sem marcas dentro da nova crença dos anos 80.

Os verdadeiros artistas de
nosso tempo são os designers
industriais.
____GAETANO PESCE, 1988

DO DESIGN ATÉ A ARTE, OU VICE-VERSA

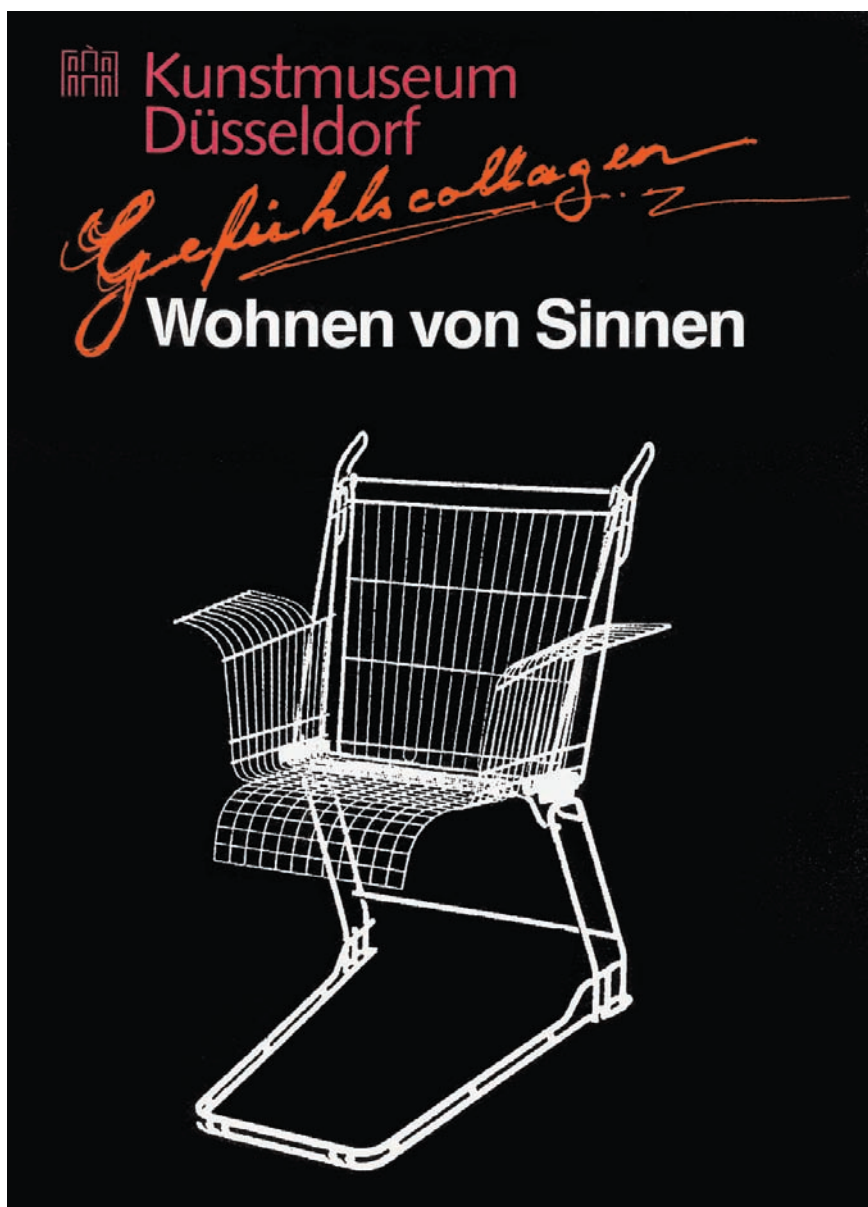
Está próximo o momento de se ter uma luz sobre a passagem da arte para o design e vice-versa. A separação entre a arte e o artesanato, assim como entre o design e a arte e artesanato, esteve definida claramente por mais de um século. Assim como o designer nos anos 80 se dirigiu à arte, muitos artistas há muito se dedicaram



DESIGNWERKSTATT BERLIN (1988)

SUPORTE PARA MÍDIAS, Projeto: Joachim B. Stanitzek,
Designwerkstatt Berlim

COMPUTADOR PARA ZONAS DE ESPERA, Projeto:
Gabriel Kornreich (Fotos: Idris Kolodziej)



COLAGEM DOS SENTIDOS

– MORADIA PARA MEDITAR

Düsseldorf (1986) (Foto:

Arquivo Bürdek)

a retrabalhar objetos de uso. Especialmente móveis e objetos domésticos foram assunto preferido de reflexão e de produção artística. As cadeiras de Gerrit T. Rietveld, mesa do silêncio de Constantin Brancusi, os objetos de Marcel Duchamp, os quadros de objetos surrealistas de René Magritte, o sofá Mae West de Salvador Dali, a mesa com pés de pássaro de Meret Oppenheim, a mesa verde de Allen Jones, as instalações de Kienholz e Segal. Claes Oldenburg e David Hockney, Timm Ulrichs, Wolf Vostell, Gunther Uecker, Daniel Spoerri, Joseph Beuys, Richard Artschwager, Mario Merz, Franz Erhard Walther, Donald Judd e o atual Tobias Rehberger e muitos outros se ocuparam de objetos de uso. Não se tratava de uma aproximação com o design, mas muito mais um estranhamento dos produtos, uma infraestruturação dos objetos, uma transformação de paradoxos, parafraseamentos, quebras ou fragmentos: “Peças de mobiliário de artistas contêm a possibilidade do uso, mas esta não é a sua principal intenção. Sua qualidade não depende de seu grau de conforto, do espaço das prateleiras ou da ergonomia da forma” (Bochynek, 1989). Franz Erhard Walther, um dos artistas mencionados, que também já atuou no campo dos objetos, uma vez respondeu simplesmente à pergunta sobre o que poderia aprender do design: “Nada!”.

Isto, porém, mudou muito e de forma decisiva nos anos 90: o design se tornou uma disciplina cultural fundamental, que agindo de maneira global, influencia a arte mais do que o contrário. Conceitos abrangentes, como a Loja Prada em Nova York (Projeto: Rem Koolhaas) ou em Tóquio (Projeto: Herzog & de Meuron), influenciaram em grande parte a criação de estilos (Prada Aoyama Tóquio, 2003).

A frase multifacetada utilizada nos anos 70 como título de uma exposição formulada por Lucius Burckhardt “Design é invisível” é frequentemente contrariada pela expressão boba “Design é arte, que se fez útil” – um desserviço tanto para a arte como para o design.

____UTA BRANDES, 1998

Arte e Design são mundos de discursos diferentes. A primeira se apoia na autorreferência individual, o último na resolução de problemas sociais.

____GUI BONSIEPE, 2002



LUMINÁRIA WEANER BLUT,
Design: Volker Abus (1987)
CADEIRA DE COLONO KUNSTFLUG,
Design: Harald Hüllmann (1983)
CADEIRA SOLID, Heinz H. Landes
(Foto: Arquivo Volker Abus)



CADEIRA/CHAIR, Design: Richard Artschwager,
Fáb. Vitra Edition (Foto: Vitra)
INSTALAÇÃO DE INTERIOR de Ótica
de Markus Nicolai, Frankfurt am Main,
Projeto: Tobias Rehberger
Detalhe/Vista geral



NEW BEETLE da VW