

O design no contexto histórico da arte: uma visão da arte e do design a partir do ornamento

The design in the historical context of the art: a vision of the art and the design starting from the ornament

PANTALEÃO, Lucas Farinelli

Mestrando em Design, FAAC – UNESP, campus Bauru

PINHEIRO, Olympio José

Prof. Dr. - Docente do PPGDI, FAAC – UNESP, campus Bauru

Resumo

Traçando uma analogia de equivalência entre as questões de estilo e a ornamentação, o estudo apóia-se na teoria de Alois Riegl a fim de esboçar uma reflexão antropológica para o surgimento do design e algumas de suas respectivas confluências com a arte. Enriquecido pelos avanços que a psicologia da percepção visual proporcionou à compreensão contemporânea acerca da representação artística, e conseqüentemente de sua historicidade, parte-se da hipótese que este surgimento tenha se dado num processo naturalmente evolutivo, objetivando suprir uma inerente necessidade humana.

Palavras Chave: Arte, Design, Historicidade

Abstract

Drawing an equivalence analogy between the subjects of style and the ornamentation, the study leans on Alois Riegl's theory in order to sketch an anthropological reflection for the appearance of the design and some of their respective confluences with the art. Enriched by the progresses that the psychology of the visual perception provided to the contemporary understanding for the artistic representation, and consequently of this historicity, breaks of the hypothesis that this appearance has given in a process naturally evolutionary, aiming at to supply an inherent human need.

Keywords: Art, Design, Historicity

1. Ornamento, arte e design

Parte-se do pressuposto da importância que o estudo do ornamento é capaz de propiciar à reflexão sobre arte contemporânea¹¹. À luz da perspectiva pós-moderna, a reflexão sobre o ornamento, trabalhada de modo insuficiente ou incriminada pelos modernistas, merece atenção renovada. Mais recentemente tem sido motivo de intensos e riquíssimos debates intelectuais acerca da produção artística, científica e tecnológica em relação aos valores contemporâneos. Por consequência, no tocante à criatividade, estes mesmos valores se estendem de maneira pertinente à produção atual do design. Segundo Dorfles (1988), a “identificação da precedência” do elemento ornamental, mais do que “qualquer outra matriz artística”, parece mais significativa para “defender a hipótese de um primitivo impulso criativo”, pois “pode revelar observando o organizar-se de alguma elementar actividade formativa no indivíduo, desde os primeiros anos de vida” (DORFLES, 1988, p. 158).

Ao abordar tal questionamento recai-se no campo da historicidade da arte, em um novo modo de pensar, onde a psicologia atual evidencia a extensa e profunda complexidade da percepção humana. Por meio de uma analogia de equivalência entre as questões referentes à utilização do ornamento com as questões de estilo, no que revela como a história da arte foi se “embaralhando” com a psicologia da percepção, “os tempos parecem maduros para abordarmos mais uma vez o problema do estilo, fortificados pelo conhecimento da força da tradição” (GOMBRICH, 2007 p. 20). Esta reflexão adquire importância fundamental, uma vez que é uma característica preponderante do pensamento pós-moderno, no qual a linguagem estética, posta em evidência através das questões de estilo, resgata a recriação do ornamento.

Deste modo, pretende-se aprofundar a reflexão sobre o ornamento, voltada às questões estéticas comuns entre a arte e o design. Sendo a estética, fator inerente e mediador a todos estes questionamentos, visa-se estabelecer similitudes entre o conceito de design e a arte contemporânea. A esse respeito, Décio Pignatari (2002) levanta importante questão sobre tal relação:

Já Hegel previra a morte do objeto da arte, dizendo que viria apenas a se desenvolver a vontade de um planejamento estético. Hoje, põe-se em causa a própria estética que, ao nível de consumo, poderá dar lugar simplesmente a uma “lógica da preferência”, a idéia de arte devendo alargar-se continuamente ou ceder lugar definitivamente à idéia de *design* em todos os campos da sensibilidade formal ou da comunicação lógica (PIGNATARI, 2002, p. 97).

Como ponto de partida, delinea-se uma relação filosófica embasada na teoria da *Kunstwollen* de Alois Riegl¹², e na visão autoconsciente¹³ da arte contemporânea. Neste sentido, destina-se a

¹¹ Cientes das distinções semânticas, os termos *contemporâneo* e *pós-moderno* poderão ser admitidos como equivalentes no intuito de tornar a discussão mais fluida, mas lembrando que não devem ser entendidos como sinônimos. Mesmo porque, ainda hoje, não há consenso total sobre a definição do termo *pós-modernismo*, ou tampouco, *contemporâneo* para expressar um período artístico subsequente ao modernismo.

¹² Com a função de formar um acervo pioneiro na promoção das artes decorativas a fim de influenciar positivamente o design, Riegl (1858-1905) é considerado um dos principais teóricos sobre o ornamento. Surpreendeu os acadêmicos e historiadores de arte de sua época, ao demonstrar consistentemente que o ornamento possuía uma história legítima.

¹³ Vide: HUTCHEON, 1991.

demonstrar a valiosa contribuição que o estudo da ornamentação é capaz de fornecer ao esclarecimento histórico sobre o surgimento do design, e sua respectiva relação com a arte.

2. Percepção visual, questão do estilo e historicidade da arte

Nas últimas décadas, variadas e importantes mudanças vêm sendo consolidadas no campo das artes. O que se verifica como característica marcante é a intensa diversidade e simultaneidade na profusão de estilos e movimentos. A intensa abundância e fertilidade da práxis artística contemporânea, não devem ser entendidas como resultado confuso de um estado de coisas desordenado. Mas sim como uma revisão de conceitos e valores propostos pelos movimentos de vanguarda modernista e até mesmo pré-modernista. Novamente interpretados e desenvolvidos sob outra óptica ainda não claramente designada, já que é entendida por uma profusão de nomes, é mais consensualmente denominada como pós-modernismo.

Ernst Gombrich, considerado um dos mais eminentes historiadores e “ainda hoje, como o pai e o melhor expoente da semiótica das artes” (CALABRESE, 1987, p. 57), em sua obra *Art and Illusion – a study in the psychology of pictorial representation* (1959), traz à tona o debate acerca da representação *mimética*, resgatada com grande avidez pela produção artística contemporânea. Enriquecido pelas contribuições do avanço da psicologia da percepção, que facultam um novo e mais amplo entendimento sobre o ato da visão, convida-nos a tal reflexão, a partir da análise das questões de estilo na pintura, ao considerar: “que o estudo da arte e o estudo da ilusão não podem ser mantidos sempre à parte”. E como as questões de estilo estão intrinsecamente ligadas à história da representação, cada vez mais se confundem com as questões sobre a psicologia dos sentidos de como o homem contempla e representa a natureza (GOMBRICH, 2007, p. 6).

Desde a antiguidade à Idade Média, estilo (do latim *stilus*) era uma haste de ferro, osso ou madeira, empregada na gravação de caracteres, ou *gráfi*. Hoje tem seu significado ampliado para: “maneira particular como cada um exprime seus pensamentos, suas emoções seus sentimentos” Ou ainda, nas artes, como “conjunto de características que resultam da aplicação de determinado sistema técnico e estético, próprio às obras de uma época, de uma escola, de um artista, etc.” (LAROUSSE, 1998, p. 2264).

As particularidades de determinado estilo, como modo de expressão, estão subjugadas às questões de habilidade, que por sua vez estão intimamente conectadas às questões de interpretação daquele que expressa. É dessa relação que Gombrich define como “o primeiro fugaz contato entre a psicologia do estilo e a da percepção” (GOMBRICH, 2007, p. 9). Ao examinar tal relação, observa que se inclui no conceito de técnica, já que o domínio da técnica é subordinado ao maior ou menor grau de habilidade.

Dessa inter-relação de pressupostos, Gombrich, a partir de Cícero, resgata a questão: “os pintores têm sucesso na imitação da realidade por ‘verem mais’, ou vêem mais por terem adquirido a habilidade da imitação?” (*Ibidem*). A Antiguidade clássica não foi capaz de ir além de tal questionamento, talvez por estar mergulhada, e até mesmo, “deslumbrada” pela conquista da ilusão através da *mímesis*. Tal questão provavelmente se mostra passível de ser compreendida nos dias de hoje, devido ao estado atual da arte e ao avanço da psicologia cognitiva.

Este resgate do questionamento de Gombrich, se justifica de ambos os lados. O pintor quanto mais vê, mais se aprimora na técnica da representação. E, por outro lado, quanto mais se aprimora, mais se torna sensível às percepções visuais proporcionadas pela natureza. Dessa espécie de ciclo, o autor observa o progresso evolutivo da arte, ao afirmar: “Pode-se até dizer que o progresso da arte nessa direção era, para o mundo antigo, o que é hoje, para o moderno, o progresso da técnica: o próprio modelo de progresso como tal” (*Ibidem*).

Paralelamente, o filósofo italiano Luigi Pareyson (1997), criador da estética da “formatividade”, propõe uma estética da produção, seguindo o mesmo raciocínio sobre a evolução progressiva das artes, por sua vez, inserida no conceito de historicidade. Afirma Pareyson: “A obra de arte tem um caráter de historicidade unicamente no sentido de que contém em si todo o passado, e não apenas a arte precedente, na qual ela se inspira, mas a vida do universo inteiro”. Não há dúvida que um poeta moderno pode “compreender” um poeta antigo, mas aceitar que um poeta antigo seja capaz de compreender um poeta moderno é um contra-senso. O juízo sobre arte pressupõe necessariamente, “a ordem histórica, no sentido de que uma obra moderna não seria bem entendida se fosse considerada contemporânea ou anterior a uma obra antiga ou medieval”. Para o autor, a questão não está tanto na relação da arte com a realidade histórica, mas sim na relação da arte com a arte precedente (PAREYSON, 1997, p. 126-7).

Nesta acepção, a reflexão se volta para os elementos que fazem alusão a uma continuidade em matéria de arte, como por exemplo, a “instituição dos estilos, seu nascimento, crescimento, maturidade, decadência e morte” (*Idem, op. cit, p.127-8*). Verifica-se como uma espécie de transposição natural destes estilos, uma evolução espontânea das estruturas compositivas: “a vida das formas que parece desenvolver-se com um ritmo quase biológico, independentemente das obras, a continuidade da tradição e das escolas, a permanência de certos temas recorrentes, a invenção de gêneros poéticos, a influência das poéticas, a filiação a grandes movimentos espirituais e artísticos” (*Idem, op. cit, p.128*). Tal raciocínio reforça a tese de Gombrich sobre o progresso da arte ao longo dos séculos. Um progresso que vai além do sentido estrito da acepção: uma verdadeira evolução milenar, “que dá conta das passagens de autor para autor e de obra para obra, reduzindo aqueles e estas a simples etapas de um único e contínuo processo” (*Ibidem*).

Na atualidade, esse processo evolutivo manifesta-se na transposição de valores à qual a cultura ocidental ascende, para um novo modo de pensar, talvez ou supostamente mais consciente e auto-reflexivo¹⁴. Por conseguinte é automaticamente refletido no termo *pós-moderno*, onde a

¹⁴ Sobre a teoria evolucionista da arte, há inúmeras controvérsias. Tais posicionamentos estão diretamente ligados à compreensão do conceito de *evolução*. Em uma compreensão basicamente cartesiana e linear, uma compreensão “técnico-materialista” na concepção de Riegl (1980, p.2), entende-se evolução como uma progressão estritamente ascendente e desprovida de variações, o que por si, exclui o próprio sentido do termo.

Entre autores que negam a evolução na arte, cita-se, por exemplo, o poeta, ensaísta e crítico de arte brasileiro Ferreira Gullar, que em sua obra *Argumentação contra a morte da arte* (1993), defende, a partir da teoria de evolução proposta por Mondrian, que a arte não evolui. Sob a argumentação de que a própria obra de Mondrian prova o contrário, pois “durante décadas ele parece repetir, com poucas variações, o mesmo quadro”, até admitir que “o que faz na verdade é ‘destruir a pintura’ para que no futuro, ela se integre na vida”, quando propõe que “esse passo adiante seria o fim da arte” (GULLAR, 1999, p.47-8). Na seqüência, Gullar, categórico, afirma: “De fato, a arte não evolui; a arte muda” (*Idem, op. cit, p.48*). Desta afirmação cabe a pergunta: Se o que ocorre é somente uma mudança (alteração), isso basta para descaracterizar evolução?

própria dificuldade no consenso de sua definição, natureza e delimitação, expressam um caráter de dúvidas e incertezas, típicos de um período transitório. Linda Hutcheon (1991), teorizadora do momento artístico contemporâneo, discorre sobre esse problema terminológico, ao afirmar: “O termo pós-moderno, da forma como é escrito, significa algo mais do que ‘um hífen cercado por uma contradição’, conforme as memoráveis palavras de Charles Newman (1985). O hífen caracteriza mais do que ‘um passo hesitante; em ténue enxerto; a cauda aparada do híbrido’” (HUTCHEON, 1991, p. 60).

Ao propor uma poética, na qual julga ser a melhor alternativa para “explicar” o pós-modernismo, salienta: “Por ser contraditório e atuar dentro dos próprios sistemas que tenta subverter, provavelmente o pós-modernismo não pode ser considerado como um novo paradigma [...] No entanto, pode servir como marco da luta para o surgimento de algo novo” (*Idem, op. cit.*, p. 21). Apoiada nesta teoria, a autora admite a dificuldade de teorização e a impossibilidade de definição por conceituações convencionais, pois admite o caráter falho de qualquer delimitação, devido ao fato de tratar por apenas um ponto de vista isolado, e reconhece que: “tais sistemas são de fato atraentes, talvez até necessários; mas isso não os torna nem um pouco menos ilusórios” (*Idem, op. cit.*, p. 23).

A partir deste posicionamento, pondera sobre o despertar da autoconsciência no pós-modernismo:

A idéia não é exatamente a de que o mundo não tem sentido, mas de que qualquer sentido existente vem de nossa própria criação. [...] é a auto-reflexividade que atua para que os paradoxos do pós-modernismo passem a ser visíveis e até definitórios. [...] Em outras palavras, nenhuma linguagem é realmente “auto-obscurcedora”; todas têm algum grau de “auto-evidenciação” [...] Dentro dessa perspectiva, o pós modernismo seria apenas uma manifestação mais auto-consciente e mais aberta do paradoxo básico da forma estética. (HUTCHEON, 1991, p. 68).

3. O espírito do tempo como *estilo* do tempo

Em virtude de a arte ser uma constante progressiva de estilos, conforme evidenciada ao longo da história e comprovada pelo fenômeno do movimento pendular das estéticas, os efeitos deste processo de transição assemelham-se às características típicas de uma crise, que recaem sobre a tradição artística, ou sobre a questão histórica da arte e do seu esgotamento.

“A essência do significado do termo *evolução* é a de desenrolar, desenvolver, ou desdobrar, designando assim movimento de natureza metódica que gera novas espécies de mudanças. Mais especificamente, designa o processo de mudança através do qual algo novo é produzido” (SAMPSON, 1987, p. 443). Ou seja, um desenvolvimento ou transformação; de idéias, sistemas, costumes ou hábitos.

Mesmo que um sistema “regrida” em determinada circunstância, isso não exclui a evolução. Até porque, se se quiser admitir evolução somente em vias de progresso ascendente, um retrocesso parcial ou momentâneo, não exclui uma ascensão a longo prazo. Portanto, toda mudança caracteriza uma evolução. Daí a visão holística para onde a percepção contemporânea desperta e caminha.

Para Riegl, a origem técnico-materialista das mais antigas formas artísticas incluindo os ornamentos, identifica-se na mesma proporção com que se relacionam o moderno darwinismo com a teoria original de Darwin: “entre ambos fenômenos existe, sem dúvida, uma íntima conexão causal, ya que en dicha corriente materialista la interpretación de los comienzos del arte no significa otra cosa que la transferencia del darwinismo a un ámbito de la vida espiritual” (RIEGL, 1980, p. 2).

Hans Belting, um pioneiro a tratar sobre o fim da história da arte, já na década de 80 postulava tal proposição:

Desde o início, a pesquisa em arte encontrou-se diante da tarefa de inserir a arte antiga na seqüência coerente de sua história, sem ter ainda um conceito geral do que afinal seja *arte*. [...] Contemplava-se a história da arte, ou a arte em sua história, quase com a mesma credulidade com que antes se havia deixado impressionar pela perfeição absoluta da arte. [...] A consideração histórica assegura à arte, de uma outra maneira, tanta autonomia (em vez de determinação exterior) quanto antes o fizera a teoria doutrinária da arte (BELTING, 2006, p.201).

Para Belting, os métodos empíricos, empregados na pesquisa em arte, forneceram apenas um exame crítico superficial, ao por à prova a imagem histórica com que a organização se iniciou e ao formular as questões sobre a verdadeira natureza dessa imagem. “O conceito derivava do ambiente intelectual do historicismo, que queria dar conta de todo fenômeno histórico segundo seus próprios critérios e, por isso, não podia admitir que uma época não pudesse fazer o que outras faziam”. Sendo assim, era perfeitamente viável avaliar um estilo arcaico ou um decadente, conforme intenções subjetivas de valor, sem com isso cair na obrigatoriedade de ter que depreciá-los diante do período do classicismo, “como também podia-se ampliar a própria jurisdição sobre toda a extensão da produção artística, sem cair na obrigatoriedade da sua fundamentação”. Tomava-se a história universal como um “fenômeno estilístico”, o que caracterizava “sincronicamente uma visão de mundo ligada ao tempo” (*Idem, op. cit.*, p.202-3).

Conforme Belting, a ruptura deste conceito se dá quando o estilo tem seu significado ampliado para todas as formas de expressão, tanto sob a forma de estilo de vida, como de pensamento. Em suas palavras:

[...] o exame da forma, numa inversão surpreendente de causa e efeito, penetrou a partir de então no exame histórico geral: o *espírito* do tempo como *estilo* do tempo, assim como, por outro lado, o estilo do tempo como fisionomia do espírito do tempo. A história da arte, como a história universal, foi declarada simplesmente como sincrônica, embora se evitasse prudentemente toda prova a esse respeito que ameaçasse a interpretação histórica idealista (BELTING, 2006, p. 203).

Essa “inversão surpreendente” a que Belting se refere, Pareyson também a observa e a sintetiza com tamanha maestria, que é capaz até de vislumbrar *a priori* as características e os resultados de uma *nova* arte. Após a transcendência de valores para que esta avança, agora autoconsciente, após a crise pós-moderna, assim a define antecipadamente, em sua nova possibilidade histórica:

Eis que se abre a *possibilidade da história da arte num primeiro significado*: trata-se de seguir a espiritualidade humana no seu caminho e nas suas variadas encarnações nos diversos povos e nas diversas épocas, de colher estas diversas concretizações espirituais na sua vocação formal, isto é, no duplo ato de precisar o próprio destino de arte e fazer-se modo de formar ou estilo, e de tornar-se sede propícia para determinadas formas de arte; de ir no encaço das mudanças da espiritualidade humana, que, por um lado, podem ser solicitadas pela própria arte em virtude de sua eficaz presença no mundo espiritual e, por outro lado, reclamam, por sua vez, uma mudança na arte, isto é, variações de gosto e de estilo; (PAREYSON, 1997, p. 131).

A tese de uma evolução pelo do viés espiritual amplia a teoria de Pareyson, pois suscita novas possibilidades para a regeneração da arte, por tomar como hipótese, que a decadência das artes neste século é o resultado inevitável da concentração dos pensamentos somente sobre as coisas materiais, em consequência da não-aceitação da espiritualidade do ser. Devido as artes se apoiarem nas filosofias que lhes consagraram as particularidades idealizadas, estas por sua vez tiveram que se transformar ou modificar, já que, com a ausência de convicções, as artes carecem de vitalidade, e que toda transformação filosófica gera necessariamente uma transformação artística paralela.

Neste sentido, Pareyson propõe que “a obra de arte é expressiva enquanto é *forma*”. Assim ela é o mais perfeito reflexo do artista em sua essência, “nela até a mínima partícula é mais reveladora acerca da pessoa de seu autor do que qualquer confissão direta, e a espiritualidade que nela se exprime está completamente identificada com o estilo” (PAREYSON, 1997, p. 23). Desse modo, o *estilo* apresenta um caráter comum e coletivo, já que “não tem outra realidade e outra sede senão as obras individuais que o adotam, interpretam e realizam nelas próprias” (*Idem, op. cit.*, p.144). Em suas palavras:

Absurdo é falar de uma evolução orgânica que no viço da juventude conduz à senectude e à morte, ultrapassando a plenitude da maturidade, [...] porque um estilo está congenitamente destinado a mudar enquanto resulta do desígnio de prosseguir inventando e de criar continuando, [...] não é o estilo que decai e morre, mas é a espiritualidade que muda. [...] Mas absurdo também é falar de puro nome ou de etiqueta classificatória, porque aquilo que institui um estilo e o perpetua é, precisamente, a livre e original interpretação que cada um lhe dá (*Idem, op. cit.*, p.144-5

Sendo assim, um estilo, “longe de ser uma generalização abstrata sempre posterior às obras de arte, é uma realidade eficaz e viva, que, contudo, não vive e não opera senão nas obras singulares, as quais nele se inscrevem no próprio ato que o realizam em si”, pois nasce como um modelo eficaz de algumas obras paradigmáticas, conforme com a natureza operosa de seus seguidores (*Idem, op. cit.*, p.145).

Na seqüência das idéias de Pareyson, acerca dos problemas da estética na arte, o *estilo* através de uma compreensão mais holística de sua função histórica para a humanidade torna-se uma evidência investigativa à historicidade da arte.

História, historicidade e especificidade da arte só se tornam úteis e possíveis a partir do momento que não se excluem entre si. E somente se a continuidade singular das obras não se fizer demasiadamente rígida, a ponto de tornar impossível a verificação de seu desenvolvimento natural evolutivo, o que caracterizaria um absurdo, de acordo com a compreensão expressa anteriormente.

Historicidade e especificação, continuidade e singularidade, tais conceitos, em harmonia, podem proporcionar o novo paradigma da história da arte: “que é *história* pela atenção dada ao condicionamento histórico e à continuidade da arte, e é verdadeiramente história *da arte* pela ênfase posta sobre sua especificação e originalidade” (*Idem, op. cit.*, p. 147).

Compreendida por este prisma, a *nova* história da arte passa a ter dupla importância: por um lado associa-se a história da civilização e da cultura, “sem por isso dela depender ou nela resolver-se”, pois assimila a “completa espiritualidade no ato de fazer-se estilo e descreve a arte na sua eficaz presença no mundo humano”. Por outro lado “institui entre as obras e os artistas uma continuidade, sem por isso suprimir a originalidade de cada um, mas antes explicando-a e motivando-a desde dentro” (*Ibidem*)

Nestes dois sentidos a história da arte ocupa uma função singular e fundamental: a função moral. Talvez nunca antes defrontada com tamanha importância, provavelmente devido à ausência de sua necessidade até o presente estágio evolutivo da humanidade, pois:

[...] contribui tanto para a compreensão e avaliação da arte como tal quanto para o incremento e enriquecimento da história geral, realizando um duplo e fecundo movimento, que, por um lado, utiliza a história geral para iluminar, traçar a história da arte e daí chegar a uma interpretação cada vez mais profunda e avaliação cada vez mais adequada das obras de arte, e, por outro lado, tira da fruição direta das obras de arte a capacidade de inseri-las no lugar que lhes compete numa história da arte; e, ao traçar a história da arte, contribui para uma revelação mais ampla e compreensão mais profunda da civilização humana no seu caminho (*Idem, op. cit, p.147-8*).

É a partir desta compreensão, que este estudo julga traçar as bases responsáveis pelo surgimento do conceito de design: suprir uma necessidade humana ao longo do progresso espiritual evolutivo, como fica expresso com mais clareza ao final deste nosso texto.

4. Ornamento: fundamento elementar e universal à historicidade da arte.

Se a arte é, entre outros fatores, a expressão de como o artista vê, entende e reproduz a natureza, e se esse modo de proceder respeita uma progressão/evolução conforme a sensibilidade/maturidade do artista, ele por sua vez, funciona como uma espécie de tradutor da natureza, pois é o reflexo preciso da espiritualidade de sua época. Isso caracteriza uma evolução constante e ininterrupta, claramente evidenciada pelo aprimoramento desse estado psicológico do ver, um ver de dentro para fora. Nas palavras de Gombrich:

A distinção entre o que realmente vemos e o que inferimos através do intelecto é tão velha quanto o pensamento humano sobre a percepção. Plínio resumiu a posição da Antiguidade clássica quando escreveu que ‘a mente é o verdadeiro instrumento da visão e da observação, os olhos funcionam como uma espécie de veículo, que recebe e transmite a porção visível da consciência’ (GOMBRICH, 2007, p. 12-3).

Sendo assim, pode-se supor que, estudar a progressão dos estilos ornamentais, seria como remeter à essência das origens da arte. Em conformidade, Dorfles salienta: “muito frequentemente, ainda hoje, se atribui ao termo “ornamento” uma conotação derogatória que não lhe pertence; que, pelo contrário, é mesmo no conjunto de elementos constitutivos da ornamentação que reside um dos mais fecundos motivos formativos de uma época cultural”, ao passo que a fase ornamental, de acordo com as circunstâncias, poderá ser “tanto o embrião de uma seqüente obra realizada, como o último acréscimo, a ramificação da mesma”, pois admite que, somente com grande dificuldade ou em condições anômalas, “poderá existir uma obra em que o ornamento não entre em jogo, antes ou depois, como factor determinante e necessário a todo o devir artístico” (DORFLES, 1988, p. 162).

Partindo deste princípio, Riegl desenvolveu o que denominou “impulso ornamental”. Já que a ornamentação constitui a forma mais básica e até mesmo simplória de representação da natureza, e que se verifica como fator inerente à evolução humana ao longo da história. A partir desta proposição pretende-se contribuir para a compreensão da arte, e por conseqüência, do design.

Alois Riegl (1858-1905) foi “diretor do departamento têxtil do Museu de Arte e Indústria de Viena, [...] sua função era formar um acervo exemplar nos diferentes ramos das artes decorativas e apresentar exposições regulares de caráter didático que pudessem influenciar positivamente o design” (PAIM, 2000, p. 37). Segundo Gombrich:

A ambição de Riegl, era tornar a história da arte cientificamente respeitável pela eliminação de todos os ideais subjetivos de valor. [...] Estudando a história da arte decorativa, dos motivos decorativos, dos ornamentos, convenceu-se da impropriedade das afirmações sem base que tinham sempre dominado a cena (GOMBRICH, 2007, p. 14).

Belting, entre outros autores, confirma o que Riegl previra com quase um século de antecedência: uma crise histórica na arte, devido a uma fundamentação antropológica inconsistente. E esclarece: “O fim da história da arte não significa que a arte e a ciência da arte tenham alcançado o seu fim, mas registra o fato de que na arte, assim como no pensamento da história da arte, delinea-se o fim de uma tradição, que desde a modernidade se tornara o cânone na forma que nos foi confiada (BELTING, 2006, p. 23).

Essa presciência que Riegl foi capaz de atingir, deve-se em grande parte, ao objeto que o historiador tinha como material de pesquisa: os padrões ornamentais no trabalho de catalogação de tapetes orientais. Favorecido por trabalhar num museu de artes e ofícios, foi beneficiado em ampliar e aguçar a sua já grande capacidade no poder de observação. Segundo a análise de Paim, o historiador vienense acreditava que: “a resistência em conceber ou a admitir uma história do ornamento estava relacionada ao fato de que a metodologia utilizada pelos historiadores da arte era incapaz de perceber semelhanças e diferenças entre formas artísticas desvinculadas da representação” (PAIM, 2000, p. 38). Para Riegl, um aspecto crucial que se apresentava como empecilho à pesquisa histórica sobre o ornamento, era o fato da interpretação estritamente técnico-materialista da origem da arte, tanto para o senso comum quanto para a comunidade acadêmica; “segundo a qual os padrões ornamentais teriam surgido mais ou menos espontaneamente em diferentes cantos do mundo, a partir das técnicas e dos materiais utilizados na prática dos artesanatos, mais especialmente na tecelagem”. Tal premissa excluía a tese de um princípio evolutivo das formas ornamentais nas diferentes culturas através da história, o que inibia qualquer tentativa de pesquisa neste sentido (*Ibidem*).

Por apresentar as características de elementaridade e universalidade, se o ornamento tivesse por finalidade apenas atender às necessidades materiais, anular-se-ia as possibilidades de possuir uma história, tal como se verifica no tocante à reprodução, ou até mesmo no que se refere à própria percepção. Esta visão que Riegl se compeliu em combater, pois “se sentiu obrigado a destruir esse modelo para estabelecer a possibilidade de um desenvolvimento progressivo, o que significa, que os últimos estágios na sucessão de estilos ornamentais vão além dos estágios

iniciais para atingir os mesmos objetivos artísticos, e os estágios iniciais entram na explicação dos últimos” (DANTO, 2006, p.68).

Um conceito importante, talvez o principal na teoria de Riegl, que se faz extremamente pertinente à compreensão do conceito de design na atualidade, é a chamada *Kunstwollen*. Por *Kunstwollen*, ou “vontade da arte”, entende-se como a manifestação do espírito humano expressado pela intenção artística, conforme as variações e afinidades formais da visão de mundo ([Weltanschauung](#)), em todas as culturas numa mesma época. Também pode ser compreendido como “vontade” ou “modo” de *formar*. Tal conceito, no que tange à compreensão da história da arte como evolução do espírito artístico, se assemelha a proposição de Pareyson, ao tratar a arte como uma “formatividade”: a obra é expressiva enquanto é *forma*. O design por sua vez, aparece inserido no subconsciente deste contexto já que, relativo ao processo metodológico em busca da *invenção*, apresenta tal característica em comum com este sentido de arte. Para Pareyson arte é:

[...] um *tal fazer que, enquanto faz, inventa o por fazer e o modo de fazer*. A arte é uma atividade na qual execução e invenção procedem *pari passu*, simultâneas e inseparáveis, na qual o incremento de realidade é constituição de um valor original. Nela concebe-se executando, projeta-se fazendo, encontra-se a regra operando, já que a obra existe só quando é acabada [...], portanto, um fazer em que o aspecto realizativo é particularmente intensificado, unido a um aspecto inventivo (PAREYSON, 1997, p.26).

Na concepção de Riegl, tal conceito origina-se da hipótese que o espírito humano manifesta sua intenção artística através da simetria, pois parte do princípio que todo produto artístico nada mais é que a manipulação da natureza em benefício do homem, voltada para uma finalidade utilitária, ou simplesmente por mero prazer: “La simetría se muestra, pues, como un postulado innato e inmanente al hombre, que abarca desde el origen toda creación artística decorativa” (RIEGL, 1980, p. 32). Neste sentido, Riegl recria o momento no qual o homem dá um salto evolutivo considerado marco antropológico inicial sobre o historicismo da arte, o qual abarca por sua vez o processo de representação:

[...] cuando se abandonó en las obras de arte la dimensión de profundidad y con ella, al mismo tiempo, toda la figura corporal, lo cual sucedió en aquellas artes que representan em *superficies* [...] Desde este momento, el arte avanza em su infinita capacidad de representación. Al abandonar la corporeidad y contentarse con la apariencia, se libera la fantasía de la severa observância de las formas de la naturaleza, dando paso a un trato y a unas combinaciones menos serviles de aquéllas. [...] Así, pues, la naturaleza siguió siendo el modelo de las formas artísticas cuando éstas abandonaron la dimensión de profundidad y convirtieron en elemento de su representación una *línea* delimitante que no existía en la realidad. [...] Pero, finalmente, se comenzó a *crear com la própria línea uma forma artística* sin tener a la vista un modelo inmediato y acabado de la naturaleza. Estas configuraciones cumplían las leyes artísticas fundamentales de la simetría y del ritmo (*Idem, op. cit, p. 9-10*).

A sensibilidade do conceito da *Kunstwollen* demonstra a genialidade visionária do historiador que, com a mente à frente de seu tempo, já era capaz de enxergar a história da arte, como a história do espírito da arte. Que se comprovava nas variações de consciência cultural, sob a forma de sobreposição de estilos, como fruto fundamental da religião e do pensamento científico.

Para o historiador, a idéia tem origem nos impulsos mimético e ornamental que, longe de ser obra do acaso, evolui e muda numa tradição contínua, onde o ato puro e legítimo da criação em arte seria o resultado da reprodução das formas naturais (*mimesis*), devido à atuação do impulso ornamental, “que se manifesta na mais ínfima *palmette*¹⁵ quanto no edifício monumental” (GOMBRICH, 2007, p. 15). Segundo Paim: “enquanto o primeiro estava genuinamente envolvido na criação artística, o segundo encontrava satisfação no mero aperfeiçoamento de habilidades técnicas” (PAIM, 2000, p. 40).

Com o “deslumbramento” tecnológico gerado pela Revolução Industrial, essa “vontade da arte”, se apresentava como um impasse, a qual precisava ser suprimida para que as “maravilhas da máquina” se exaltassem. Neste sentido, “a *Kunstwollen*, torna-se um fantasma na máquina, movendo as engrenagens do desenvolvimento artístico segundo ‘leis inexoráveis’” (GOMBRICH, 2007, p. 16). Tal idéia foi combatida com extremo vigor pelos aliados da máquina e foi precipitadamente trancafiada no inconsciente das idéias modernistas, identificando o ornamento como um delito estético (Loos)¹⁶.

A supressão da *Kunstwollen* em prol da exaltação da indústria foi responsável por caracterizar a estética modernista. Esta supressão serviu de base para o surgimento do conceito de design, na concepção da Bauhaus (“casa para construir, crescer, nutrir”) fundada por Walter Gropius em 1919 na cidade de Weimar. Com seu ideal ainda um tanto utópico, de “formar artistas, designers e arquitetos mais responsáveis socialmente, visando capacitar os alunos na teoria e na prática das artes, dando-lhes condições de criar produtos que fossem ao mesmo tempo artísticos e comerciais” (DEMPSEY, 2003, p. 130).

A partir deste fato, Belting, demonstrando o problema da compreensão de historicidade daquela época, relaciona a teoria de Riegl com o surgimento do design:

Alois Riegl transferiu o conceito de estilo desenvolvido na arte a tudo o que mais tarde viria a ser chamado de “cultura material”, buscando descobrir o estilo também na moda e no domínio cotidiano. Seu procedimento harmonizava-se notavelmente com a estetização da vida no período do *Jugendstil*¹⁷, a qual prosseguiria posteriormente nas utopias de fé no design. Essas operações agitadas nas fronteiras da arte denunciam os esforços em lidar com problemas de uma história da arte pura no meio do mundo histórico (BELTING, 2006, p. 2007).

5. Do espírito evolutivo da arte: o design como movimento natural

À luz do desenvolvimento progressivo da arte, calcado no conceito da *Kunstwollen*, com suas origens no impulso ornamental inerente às necessidades da cultura humana, delinea-se uma breve relação filosófica a fim de esboçar uma convergência histórica entre a arte e o design.

¹⁵ Por *palmette*, refere-se Gombrich ao ornato cujo motivo é a folha de palmeira (*palma*).

¹⁶ Vide: LOOS, Adolf. Ornamento y Delito y otros escritos. Barcelona: Gustavo Gili, 1972

¹⁷ Por *Jugendstil*, como se sabe, é a denominação alemã equivalente ao *art nouveau* francês. Apresenta duas tendências distintas: um estilo floral, geralmente sentimental e naturalista e uma tendência mais abstrata que se desenvolveu após 1900 (Vide: DEMPSEY, 2003, p. 57-8).

A arte no homem, derivada da estética¹⁸ e gerada pelo próprio homem através do impulso ornamental, segue seu curso naturalmente evolutivo: o curso ditado pela espiritualidade humana. Mas em certo ponto, devido à imposição da máquina e seus desdobramentos, sofre um desvio forçado, não por mero acaso, mas sim em vista de alguma finalidade, mesmo que esta seja inconsciente. Deste desvio surge o design, para alguns, como o ramo potencial utilitário da arte, para outros como complementar.

Neste propósito, arte e design poderiam ser considerados como forças complementares, e não excludentes como sugere Pignatari (2002) quando supõe que a arte pode ceder lugar “definitivamente” ao design. Mas admitindo o design como uma ramificação, ou complementar à arte, no intuito de suprir uma necessidade natural do homem em determinado estágio da evolução histórica do espírito humano.

Conforme observa Cardoso (2008), são muitos os pontos de confluência do design; esses pontos, além de difícil teorização estão exatamente ligados à importância do design às necessidades humanas. Daí o desvio histórico no desenvolvimento natural da arte, responsável por proporcionar o nascimento do design. Desvio este não fortuito, por se tratar uma finalidade útil: suprir uma necessidade humana. Necessidade esta que, grosso modo, poderia ser compreendida como a tentativa de conciliação entre a concepção e a fruição, entre a estética e as novas tecnologias industriais e pós-industriais. Ou seja, o design como uma atividade sem fronteiras para a construção de um mundo melhor, de acordo com Cardoso:

[...] atividade posicionada historicamente nas fronteiras entre a idéia e o objeto, o geral e o específico, a intuição e a razão, a arte e a ciência, a cultura e a tecnologia, o ambiente e o usuário, o design tem tudo para realizar uma contribuição importante para a construção de um país e um mundo melhores (CARDOSO, 2008, p. 253).

A partir do conceito da *Kunstwollen*, nosso estudo julga ter construído um raciocínio coerente do ponto de vista da historicidade espiritual da arte, capaz de contribuir para a compreensão de uma, entre tantas outras fronteiras entre a arte e o design. O design em sua extensão, olhado através do prisma histórico-espiritual-evolutivo, tanto pode ser um braço útil, do grande rio chamado arte, quanto um rio complementar da bacia hidrográfica do espírito criativo do homem.

Conclui-se daí, que a teoria de Riegl, calcada no ornamento, era estrategicamente fundamentada, pois tinha um objeto de estudo capaz de fornecer as bases necessárias para uma compreensão mais “verdadeira” sobre a arte que, por sua vez naturalmente esclarece muitas questões sobre as fronteiras entre a arte e o design. Ciente das limitações provisórias que o tempo e os fatos permitem à impossibilidade de estabelecer uma verdade mais ampla, o que faltou para Riegl foi uma visão mais holística e autoconsciente da arte, teorizada desde Greenberg¹⁹, que se estende à contemporaneidade como o reflexo dos desafios pós-modernos. Desafios estes que caminham em busca de uma nova visão de mundo, para um novo paradigma

¹⁸ No sentido de discurso filosófico da arte em relação às manifestações de verdade e de bem, desde o *Fedro* de Platão à *Estética* de Hegel, a tradição crítica concorda em ver na beleza a manifestação sensível da verdade (VIDE: ABBAGNANO, 2000, p. 367-74).

¹⁹ Clement Greenberg, de acordo com Arthur Danto, “alcançou, pode-se dizer, uma autoconsciência da ascensão à autoconsciência, e cujo pensamento foi guiado por uma poderosa e convincente filosofia da história” (DANTO, 2006, p. 73).

não somente no campo das artes, que somente o desenrolar dos acontecimentos serão capazes de revelar.

Como já previa Gillo Dorfles na passagem entre as décadas de 60 e 70, em sua obra *Le Oscillazioni del Gusto; L'arte d'oggi tra tecnocrazia e consumismo*:

[...] não se deverá olhar levemente as correntes artístico-culturais daqueles que se revoltam contra a diretriz tecnológica e que procuram libertar-se dela através de tentativas de desenvolvimento de novas capacidades perceptivas, talvez de impulsos sensoriais adormecidos, e aproximar-se assim, novamente, de um tipo de criatividade artística que seja desvinculada da escravatura perante a máquina e do artificialismo da civilização de consumo (DORFLES, 1974, p. 169).

6. Referências bibliográficas

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia**. (4ª ed.) São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BELTING, Hans. **O fim da história da arte**: uma revisão dez anos depois. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

CALABRESE, Omar. **A linguagem da arte**. Rio de Janeiro: Globo, 1987.

CARDOSO, Rafael. **Uma introdução à história do design**. São Paulo: Blucher, 2008.

DANTO, Arthur C. **Após o fim da arte**: a arte contemporânea e os limites da história. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.

DEMPSEY, Amy. **Estilos, escolas e movimentos**: guia enciclopédico da arte moderna. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

DORFLES, Gillo. **Elogio da desarmonia**. São Paulo: Martins Fontes, 1988. (original: 1986)

_____. **Oscilações do gosto**; a arte de hoje entre a tecnocracia e o consumismo. Lisboa: Livros Horizonte, 1974. (original: 1970)

GOMBRICH, Ernst Hans. **Arte e ilusão**: um estudo da psicologia da representação pictórica (4ª ed.). São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.

GULLAR, Ferreira. **Argumentação contra a morte da arte** (7ª ed.). Rio de Janeiro: Revan, 1999.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**: história, teoria, ficção. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.

LAROUSSE, Cultural. **Grande Enciclopédia Larousse Cultural**. São Paulo: Nova Cultural, 1998.

LOOS, Adolf. **Ornamento y Delito y otros escritos**. Barcelona: Gustavo Gili, 1972. (original ca. 1910)

PAIM, Gilberto. **A beleza sob suspeita**: o ornamento em Ruskin, Lloyd Wright, Loos, Le Corbusier e outros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.

PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética** (3ª ed.). São Paulo: Martins Fontes, 1997.

PIGNATARI, Décio. **Informação, linguagem, comunicação**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002. (1ª ed: 1968).

RIEGL, Aloïs. **Problemas de estilo**: fundamentos para una historia de la ornamentación. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1980. (1ª ed., Berlim, 1893).

SAMPSON, R. V. *in*: **Dicionário de Ciências Sociais** (2ª ed.). Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1987.