

O DESIGN PÓS-MODERNO E AS VANGUARDAS

Ana Cláudia Gruszynski

Instituição: Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS

RESUMO - *A partir da observação de que existe uma similaridade entre os elementos visuais das vanguardas do início século e o denominado design pós-moderno, este ensaio delinea algumas vias de reflexão em torno da possível conexão entre os dois períodos. Entre os aspectos abordados temos o questionamento da crença em princípios universais e o levantamento da pertinência em avaliar a questão a partir de critérios como estilo, oposições, teoria e tecnologias.*

Palavras-chave: Design pós-moderno, vanguardas, Bauhaus

No início do século, as vanguardas deram uma independência ao signo visual da tipografia e jogaram com as letras na página, como um *coup de dés* de Mallarmé. Dadaístas e futuristas deram interpretação visual ao sentido das palavras, buscando enfatizar ou mesmo retratar seu som. Marinetti refutou a integridade do bloco de texto, indo contra as formas consagradas do design. Os vários *ismos* do início do século, contudo, mesmo possuindo elementos em comum, não podem ser equiparados: o futurismo italiano de Marinetti, do culto à máquina, que chegará ao fascismo de Mussolini, é distinto do futurismo russo, de Maiakovski¹. Essa breve ressalva, quer evidenciar a diversidade com o propósito de evitar um empobrecimento totalizador.

Outro momento de ruptura, aquele desencadeado nos anos 80 e assinalado como pós-modernismo, demanda semelhante apontamento. O de não afirmar a sua existência como um movimento uniforme e homogêneo, ao mesmo tempo que reiterar sua relevância enquanto oportunidade de quebra, quando se evidencia a transição de um período onde os princípios dominantes associam-se a questões epistemológicas (modernismo) para outro onde assuntos ontológicos, como o confronto entre diferentes realidades, ganha importância (Murphy, 1999:2).

O presente ensaio parte, pois, da observação de que existe uma similaridade entre os elementos visuais das vanguardas do início século e o denominado design pós-moderno. Propomos aqui uma reflexão que objetiva encaminhar alguns elementos e enfoques que possam orientar um trabalho de pesquisa a ser realizado de forma mais ampla e aprofundada sobre o assunto. Teremos, portanto, diferentes apontamentos que não têm a pretensão de conduzir a uma conclusão ou síntese, mas, sim, reunir com alguma sistematicidade aspectos que se revelam pertinentes à discussão proposta.

Algumas questões

A repetição de uma mesma materialidade – conforme apontado anteriormente – suscitou algumas questões: a modernidade não acabou? A pós-modernidade é um retorno a princípios recalcados pela ordem, segurança e estética modernas? Vamos deslocar essa pergunta para uma mais simples: qual o sentido da repetição? A similaridade entre dois significantes visuais não implica necessariamente que haja um mesmo significado. Deve-se atentar para o sistema em que se insere o signo, pois seu valor e sentido são apenas diferenciais e não-essenciais. Assim, em dois sistemas diferentes o mesmo significante tem significados distintos. A arbitrariedade do signo faz-nos ver que a ligação entre *se/so* não é natural, mas puramente convencional. A repetição pós-moderna não representa, então, um retorno à modernidade ou a um sentido original, mas apenas o deslocamento do significado que indica a impossibilidade de definir um sentido absoluto.

O contexto histórico-cultural faz com que a mensagem gráfica responda a um determinado horizonte de expectativas de sua época. Nesse caso, as vanguardas ficavam isoladas e representavam uma voz dissonante e uma ruptura radical com o padrão. O avanço gráfico estava inserido na lógica literária, na revolta contra a crise européia da primeira guerra, na negação da cultura ocidental, na destruição dos objetos da cultura de elite. No design de David Carson (profissional de destaque no âmbito do design pós-moderno), por outro lado, *sua* mensagem é passada de modo paralelo e próximo ao anúncio da *Nike* e da *Coca-cola*. A mudança de contexto gráfico não vem apenas do arbítrio do designer, mas se insere numa mudança de sensibilidade mais ampla.

Ao trabalhar com a distinção entre as vanguardas (rupturas, experimentalismo, novas perspectivas gráficas, mistura entre arte e design, entre erudito e massivo, projeto coletivo e ideológico) e o design pós-moderno (profissionalização, autoconsciência da intervenção

individual, ausência de padrão coletivo, inovações formais, individualismo, micro-revolução), impõe-se à introdução de um estudo mediador do design moderno, em que, com a *Bauhaus* e o *De Stijl*, há a profissionalização do designer, homogeneidade, neutralidade da tipografia, padrão funcional e universalista na definição dos tipos.

Para analisar os períodos e não se perder na diversidade de elementos visuais aproximáveis, pode-se utilizar quatro temas como critérios de comparação: estilo, oposições, teoria, tecnologias (Jobling & Crowley, 1996).

‘Style’ was an ugly word for the most principled, orthodox practitioners of graphic Modernism. It implied fashion, transience and even whimsicality that contrasted with their aspirations to produce enduring values of ‘good design’ (Jobling & Crowley, 1996: 274).

No Modernismo da *Bauhaus*, o significado era considerado universal, não poderia ser distorcido por um maneirismo individualista do designer. Essa era considerada uma atitude equivocada, desviante da norma. Assim, a apropriação paródica do padrão funcionalista, em peças gráficas já na década de 80, põe em destaque o arbítrio do designer que dá um novo sentido. O *estilo livre* da responsabilidade e da convicção permite o pastiche pós-moderno ingressar na cultura atual.

Reencontramos o *estilo livre* no início do século, quando os dadaístas desdenhavam as normas de produção da arte e a elevação dos produtos eruditos. Um pinico ou uma roda de bicicleta deslocados de seu contexto original, postos em uma exposição, provocavam um estranhamento similar à apropriação da norma funcionalista nos pastiches pós-modernos. As palavras de jornal, picotadas, eram retiradas de um saco e arbitrariamente dispostas em uma frase, quebrando a sintaxe da língua, a homogeneidade gráfica e a divisão entre erudito e massivo. Era ressaltado o arbítrio do artista dadaísta, sua brincadeira expressiva. Assim, considerando o tema do estilo, podemos perguntar por que antes e depois da *Bauhaus* (da ordem e segurança), houve uma ruptura e uma ênfase na singularidade do sujeito e sua irreduzibilidade perante as normas. Talvez a diferença esteja na crença em um movimento social mais amplo existente nas vanguardas.

Ao tratar da oposição pós-moderna, Jobling & Crowley aproveitam a conexão entre poder e conhecimento, realizada por Foucault. O conhecimento não é neutro, nem busca uma verdade universal. Ele parte do interesse de quem detém o poder, que generaliza como

universal a sua própria verdade. Assim, apenas no âmbito das microrelações interpessoais, cada indivíduo pode romper com as normas universais e afirmar sua singularidade.

Nesse mesmo sentido, os autores consideram a influência da teoria da desconstrução bastante importante para o desenvolvimento do design pós-moderno. É possível levantar a hipótese de que no início do século teorias filosóficas ou sociais marcaram o desenvolvimento das vanguardas, como se pode perceber na leitura dos manifestos. Além disso, também a tecnologia disponível é determinante para a constituição tanto das vanguardas quanto do design pós-moderno. Há a possibilidade de se traçar um paralelo entre o impacto da fotomontagem, do cinema, das máquinas sobre as vanguardas do início do século e a introdução da informática para o design pós-moderno.

Sobre as vanguardas e o pós-moderno

Os estudos de Bürger (Bürger in Murphy, 1999:5) buscaram definir a natureza da vanguarda considerando o contexto histórico-literário bem como as mudanças relativas à função social da arte. Com a vanguarda se introduz uma concepção de arte não mais como um meio para difundir ou expressar emoções e conceitos estranhos ao fazer artístico: ela mesma é encarada como parte constitutiva da realidade. Esta ruptura revela sua força e extensão se levarmos em conta o projeto estético dos diferentes movimentos e o pensamento teórico articulado em seus manifestos e publicações.

(...) we can see that the crucial moment of change to which the avant-garde responds is not only the extremism of the aestheticist movement and its characteristic gesture of turning its back on the real world. Rather, is the fact that the aestheticist movement should take this course at this particular historical juncture, in other words, at the beginning of Twentieth-century “modernity”, and in a period of unprecedented and momentous economic and technological revolution in society. (Murphy, 1999:6)

Assim, a procura por um equilíbrio entre as diversas manifestações artísticas e a rejeição da mediação da escrita na poesia e na prosa se constitui uma das facetas da vanguarda. Essas tentativas tem no Futurismo um laboratório de experiência. Os artistas passam a buscar as outras dimensões da poesia, perdidas com a divisão dos gêneros artísticos através da tecnologia da escrita. Os tipos e as letras passam a ser aceitos em sua materialidade:

o som, com a busca do dinamismo dos objetos; o peso, com o reconhecimento da qualidade de voar inerente aos objetos; o odor, com a faculdade dos objetos de se dispersarem. As palavras devem existir em liberdade e não presas ao procedimento linear, fixadas pela sintaxe e pelas convenções gramaticais. O tipo e a escrita libertam-se da opressão de serem meros suportes de sentido.

O Dadaísmo, por sua vez, não apenas entra confronto com os modismos e escolas artísticas precedentes, como critica a arte enquanto instituição. Através dos movimentos históricos de vanguarda, a arte entra em um estágio de autocrítica que se desdobra enquanto desconstrução dos princípios universais de autonomia como a possibilidade de arte, assim como na ênfase do distanciamento da arte da vida cotidiana e seu conseqüente isolamento. “For any social or political content is instantly neutralized when the work of art is received as a purely ‘imaginative’ product, na aesthetic illusion that need not to be taken seriously” (Murphy, 1999:10).

Embora a vanguarda não tenha conseguido desfazer os limites entre a arte e a vida, suas críticas revelaram o quanto categorias que reconhecem determinados trabalhos como sendo obras de arte devem ser continuamente reforçadas pela *instituição*. Assim, a existência de convenções, normas e critérios que legitimam a arte foram colocados em xeque e evidenciada a impossibilidade de um movimento ou forma em particular pretender uma validade universal.

O pós-modernismo, por sua vez, tem sido visto por alguns autores como um fenômeno que não é totalmente novo e que tampouco rompe radicalmente com estilos anteriores. Uma das hipóteses possíveis é encará-lo como um movimento que contemporaneamente está reconfigurando e redimensionando algumas questões anteriormente já colocadas pela modernidade e as vanguardas.

Se analisarmos a pós-modernidade segundo Connor, Lyotard, Foucault, Harvey, Bauman, Canclini não teremos êxito na tentativa de unificá-los segundo uma linha de pensamento. Estaríamos homogeneizando reflexões que se encaminham por vias distintas e, às vezes, contraditórias. Além do mais, estamos tratando de um período recente, no qual estamos imersos, e que se identifica como descrente no universal e nas generalizações.

Um traço em comum perceptível nos diferentes autores é que eles constróem a reflexão sobre a pós-modernidade pelo confronto com a modernidade, mostrando como essa foi dissolvida. O termo “pós” indica o ter sucedido à modernidade, de se colocar depois dela.

Sua historicidade é um traço fundamental, pois é vista não apenas como sucessão, mas principalmente como negação, sem visar a uma síntese final. Como, no entanto, a pós-modernidade não tem um princípio dominante que subsuma as manifestações heterogêneas, ela pode trazer, e traz, dentro de si, elementos modernos.

Num primeiro sentido, “pós” indica a sucessão temporal linear e cronológica. Essa primeira acepção deriva da arquitetura (Lyotard, 1993; Harvey, 1996). Na modernidade, a cidade é pensada como um projeto global capaz de abrigar cidadãos, sujeitos emancipados, rompendo com as antigas estruturas. O planejamento não leva em conta apenas um prédio específico, mas sua inserção dentro de um lugar específico, em que a concepção geométrica domina e disciplina a natureza. A urbanização pressupõe um conjunto ordenado capaz de abrigar todos os cidadãos. A pós-modernidade trabalha com a *citação* de estilos anteriores em um mesmo edifício e na relação com ambientes heterogêneos que convivem lado a lado, sem que haja a pretensão de que um estilo dominante se imponha sobre o conjunto. Essa noção de pós-moderno implica na ruptura, na introdução de um novo aspecto distinto dos padrões anteriores, estando vinculada ainda a *epistème* moderna: “de quem é possível romper com a tradição e instaurar uma maneira de viver e de pensar absolutamente novas” (Lyotard, 1993: 94).

O outro sentido de “pós” está relacionado ao fim das grandes narrativas, daquelas que legitimavam as instituições modernas. Existe uma oscilação entre o luto, capaz de superar a perda do objeto querido, e a melancolia, como uma tristeza sem causa definida ou superação. Em vez das grandes narrativas, capazes de absorver um sem número de enunciados prescritivos, denotativos, performativos, a pós-modernidade afirma o valor das pequenas narrativas, em que o enredo não está previamente estabelecido. Ao contrário, o termo-chave do pós-moderno é a incredulidade, como um distanciamento cético do ponto de vista totalizador que abrange qualquer elemento singular. Talvez seja possível acrescentar a insegurança. A satisfação do princípio do prazer faz com que cada indivíduo concentre sobre si a busca de regras para ordenar sua experiência. O ganho na liberdade corresponde à insegurança, em que a ordem genérica se desfez, deixando os indivíduos desorientados (Bauman, 1998).

Em uma terceira acepção, a pós-modernidade marca a expressão cultural, como uma maneira plural distinta da moderna. A modernidade não é vista nesse caso apenas como um período, mas como um modo de expressão. Ela traz em si a consciência do próprio fazer

estético, do projeto responsável das vanguardas de anamnese dos pressupostos esquecidos da modernidade, em que a pesquisa de novos meios expressivos, explicitada em manifestos, era um índice de um plano que extrapolava as artes para conscientizar a sociedade. A pós-modernidade traz um novo modo em que o fragmentário, a citação e a desestruturação da totalidade orgânica referem-se à procura de expressão singular. A arte, capaz de romper com o já pensado, manifesta algo ainda não desfigurado pela falsa universalidade. Não se fala da representação realista, ilusionista, mas de uma forma em que o sujeito preserva sua singularidade (Lyotard, 1993). Inexiste, no entanto, um projeto, um manifesto ou um movimento conjunto em que as singularidades artísticas se englobem.

Nos aspectos abordados neste ensaio, delineamos algumas vias de reflexão em torno na conexão entre as vanguardas e o pós-modernismo. De modo mais geral, encontramos uma afinidade entre dois períodos/movimentos que questionam a crença em princípios universais. De modo mais específico, ensaiamos a possibilidade de tecer uma análise a partir de critérios como estilo, oposições, teoria e tecnologias.

Referências Bibliográficas

- BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.
- BEHRENS, Roy R. *Invisible designer*. New York: PRINT- America's Graphic Design Magazine, v. 52, n. 6, p. 20, pp.122-124, nov/dez 1998.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985. (Obras Escolhidas, 1)
- BLACKWELL, Lewis; CARSON, David. *The end of print: the graphic design of David Carson*. San Francisco: Chronicle Books, 1995.
- CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Edusp, 1997. (Ensaio latino-americanos)
- CARTER, Rob; DAY, Ben & MEGGS, Philip. *Typographic design: form and communication*. New York: Van Nostrand Reinhold, 1993.
- CAUDURO, Flávio V. Design gráfico: duas concepções. In: *Revista da FAMECOS: mídia, cultura e tecnologia*. Faculdade de Comunicação Social, PUCRS. No. 9 (dez. 1998). Porto Alegre: EDIPUCRS, 1998.

- CAUDURO, Flávio V. Logocentrismo e design tipográfico. In: *Revista da FAMECOS: mídia, cultura e tecnologia*. Faculdade de Comunicação Social, PUCRS. No. 8 (jul. 1998). Porto Alegre: EDIPUCRS, 1998.
- CAUDURO, Flávio. Desconstrução e tipografia digital. In: *Arcos: cultura material e visualidade*. Rio de Janeiro, Escola Superior de Desenho Industrial, v. I, nº único, 1998, p. 76-101.
- CONNOR, Steven. *Cultura pós-moderna*. São Paulo: Loyola, 1993.
- CULLER, Jonathan. *Sobre a desconstrução: teoria e crítica do pós-estruturalismo*. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, 1997.
- DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, S.^a (Coleção Debates)
- DROSTE, Magdalena. *Bauhaus, 1919-1933*. Berlim: Bauhaus-Archiv Museum für Gestaltung & Benedikt Taschen, 1992.
- FARIAS, Priscila. *Tipografia digital*. Rio de Janeiro: 2AB, 1998.
- GOTTSCHALL, Edward M. *Typographic communications today*. MIT Press, 1991.
- HARVEY, David. *Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. 6. ed. São Paulo: Loyola, 1996.
- JOBLING, Paul; CROWLEY, David. *Graphic Design: reproduction & representation since 1800*. Manchester: Manchester University Press, 1996.
- KEEDY, Jeffery. The rules of typography according to crackpots experts. In: *Looking closer 2: critical writings in graphic design*, ed. por Michael Beirut e et al., New York: Alltworth Press and American Institute of Graphic Arts: 1997, pp.27-31.
- KINROSS, Robin. Fellow readers: notes of multiplied language. In: *Looking closer 2: critical writings in graphic design*, ed. por Michael Beirut et al., New York: Alltworth Press and American Institute of Graphic Arts: 1997, pp.18-27.
- LUPTON, Ellen; MILLER, Abbot. *Design, writing, research: writing on graphic design*. New York: Kiosk Book, Princeton Architectural Press, 1996.
- LUPTON, Ellen. *Mixing messages: graphic design in contemporary culture*. New York: Princeton Architectural Press, 1996.
- LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. 2. ed. Lisboa: Gradiva, 1989. (Trajectos)
- LYOTARD, Jean-François. *O pós-modernismo explicado às crianças: correspondência 1982-1985*. 2. ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote: Lisboa, 1993.

MEGGS, Philip. *A history of graphic design*. New York: Van Nostrand Reinhold, 1992.

MILLER, J. Abbott; LUPTON, Ellen. A natural history of typography. In: *Looking Closer 1: critical writings in graphic design*, ed. por Michael Beirut et al., New York: Allworth Press and American Institute of Graphic Arts: 1994, pp.19-25.

MURPHY, Richard. *Theorizing the avant-garde*. Cambriedge: University Press, 1999.

VIENNE, Véronique. Soup of the day. In: *Looking closer 2: critical writings in graphic design*, ed. por Michael Beirut et al., New York: Allworth Press and American Institute of Graphic Arts: 1997, pp.9-15.

VILLAS-BOAS, André. *Utopia e disciplina*. Rio de Janeiro: 2AB, 1998.