

## **Título: O design além da estetização funcional**

Irene de Mendonça Peixoto<sup>1</sup>

Este artigo investiga questões éticas e estéticas do campo do design alinhadas às críticas do pensamento contemporâneo ao modo como a modernidade compreendeu as relações entre passado, presente e futuro. Críticas essas que tratam do fim das utopias modernas que priorizavam o futuro em detrimento do presente rumo a uma sociedade contemporânea cada vez mais orientada para soluções imediatas e de pronto uso. Não é fortuito que o pensamento criador de nosso tempo se volte para uma temporalidade mais lenta, para um indefinido tempo presente no qual os processos ganham relevância sobre os resultados.

Ao problematizarmos essas questões, aproximamos a discussão para o papel do design no contexto político do ativismo artístico, no qual segundo Boris Groys, a desfuncionalização estabelece a diferença crucial entre duas tradições, importantes e contraditórias, de estetização do mundo – a da arte e do design.

Por isso é importante que o design contemporâneo articule pensamentos de outras áreas do conhecimento, como a filosofia e a arte, para que ele possa mais que estetizar e funcionalizar o mundo, agir revolucionariamente dentro dele.

### **Palavras-chaves: arte, design, estetização, disfuncionalização.**

A atividade criadora contemporânea aspira proporcionar experiências, presenças sensoriais. Ao invés de explicações bem formadas, o que ela promove são deslocamentos perceptivos e temporais que alargam e intensificam o nosso tempo presente.

Boris Groys, em seu texto "Camaradas do Tempo", se pergunta: o que é sobre o presente - o aqui-e-agora - que tanto nos interessa? Para o autor esse interesse ocorre porque o presente *"foi visto principalmente no contexto da modernidade como algo negativo, como algo a ser superado em nome do futuro, algo que retarda a realização de nossos projetos, algo que atrasa a vinda do futuro"* (Groys)<sup>2</sup>. O presente é um tempo de hesitação, dúvidas, perplexidade. Sobre o passado podemos emitir nossas certezas, confirmar nossas conclusões, mas o tempo presente nos faz titubear. É quando as coisas não acontecem do jeito como imaginávamos. Precisamos adiar nossas decisões e ações a fim de ter mais tempo para a análise e reflexão. O presente contemporâneo se caracteriza precisamente por esta incessante reconsideração da modernidade

Na modernidade, o privilégio conferido ao futuro em relação ao passado aconteceu porque se atribuía ao porvir uma competência inquestionável na realização de promessas feitas tanto no passado e quanto no presente. Hoje, as crenças de um futuro promissor assegurando os resultados do nosso trabalho no presente se tornou

---

<sup>1</sup> Doutora em Artes Visuais pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais/UFRJ e professora do Programa de Pós-Graduação em Design/UFRJ e do curso de Comunicação Visual Design/EBA/UFRJ.

<sup>2</sup> Groys, 2009, p.01/11.

insustentável. Não concebemos mais linhas evolutivas para projetos de qualquer natureza, política ou artística, em nossos horizontes.

Talvez seja por isso que na arte contemporânea os processos ganharam relevância sobre os resultados. A arte deixa de estar no presente, entendido apenas como a instantaneidade do aqui-e-agora para evidenciar um repetitivo e, talvez infinito presente – um presente que já estava lá desde sempre, e que pode se prolongar indefinidamente” (Groys).<sup>3</sup>

O acontecimento poético vem positivar este interminável presente contemporâneo que se tornou um lugar de ressignificação constante do passado e do futuro, das incontáveis narrativas históricas que proliferam indefinidamente, desqualificando o futuro de nossos atos e pensamentos, gerando o temor da improdutividade, do tempo perdido. Tanto que esse tempo improdutivo, segundo Groys, é frequentemente excluído e condenado nas narrativas históricas de nossa civilização contemporânea orientada para o uso imediato e a eficácia dos resultados.

Os criadores contemporâneos confrontam esse terror ao improdutivo, ao disfuncional, através de um tempo que não se deixa otimizar pelo espectador. As trocas íntimas, as incertezas dos artistas enunciadas em suas obras, a sua complexidade, tornariam vão qualquer investimento de tempo que pretenda reduzir a atividade criativa a um pensamento simples e abstrato. “Resumir uma tese é reter-lhe o essencial, resumir uma obra de arte é perder-lhe o essencial” (Valery, 2006, p. 203). Por isso, quando percebemos a impossibilidade da tarefa e, mais ainda, quando aceitamos como benéfica a sua inutilidade, nos libertamos do fardo imperativo de tudo querer usar e compreender para adentramos em um tempo suspenso no qual essa inexplicável improdutividade pode ser bem acolhida, o arbitrário e o necessário se conjugam.

Essa perspectiva abre para o design uma via complexa e problemática que desativa as funções pré-estabelecidas de usabilidade, de comunicação e informação dos objetos, possibilitando um novo uso. Esse é o procedimento da poesia com a linguagem, é o ponto em que a língua tendo desativado suas funções utilitárias, repousa em si mesmo e contempla a sua potência de dizer. Esse é também o ponto em que o design pode constituir uma poética. E o que a poesia realiza pela potência de dizer, o design deve realizar pela potência de projetar e significar. Considerando a possibilidade de inoperância de usos e funções, o designer passa a projetar de modo mais aberto, gerando projetos resistentes aos imperativos da forma e eventual obsolescência. Por isso é importante que o design contemporâneo articule pensamentos de outras áreas do conhecimento, como a filosofia e a arte, para que ele possa mais que estetizar e funcionalizar o mundo, agir revolucionariamente dentro dele.

Boris Groys em seu artigo “Sobre o Ativismo Artístico” (2017), apresenta duas formas distintas de estetização – uma promovida pela arte e outra pelo design. A diferença entre as duas se estabelece em relação à funcionalidade. O design ao tornar os objetos, ferramentas

---

<sup>3</sup> Groys, 2009, p. 03.

ou eventos mais atraentes, o faz para melhorar os seus usos e funções. O objeto estetizado pelo design não é impedido de ser utilizado, ao contrário a sua interação com o usuário, a sua funcionalidade é otimizada e intensificada por meio da estetização. Para o autor, o mesmo pode ser dito sobre a arte antiga e mesmo sobre arte dos antigos regimes europeus anteriores à Revolução Francesa – “que não é arte no sentido moderno da palavra, mas design” (p.209), porque neles, o que encontramos é um design (ou uma estetização) para uso religioso ou um design para o poder e a riqueza.

A passagem da estetização funcional promovida pelo design para a estetização artística aconteceria quando os revolucionários franceses ao invés de destruir os objetos de uso sagrado e profano do Antigo Regime, escolhem transformá-los em objetos de pura contemplação, desfuncionalizados, em outras palavras, estetizados artisticamente. Ou como diria Groys, (2017). “este ato revolucionário violento de estetização do Antigo Regime criou a arte como conhecemos hoje. Antes da Revolução Francesa, não havia arte, apenas design. Depois de Revolução Francesa, a arte emergiu como um contraponto ao funcionalismo estético do design.

Essa desfuncionalização também estaria implicada na Crítica do Juízo de Kant quando ele assinala a importância do distanciamento, da fruição desinteressada, ausência de qualquer relação de utilidade em relação à existência da coisa, para o desempenho do juízo na questão tanto do Belo quanto do Sublime.

Podemos dizer que todos esses objetos do Antigo Regime que poderiam ter sido destruídos, jogados fora, só continuam existindo graças ao processo de estetização disfuncional ao qual foram submetidos. Eles resistiram ao tempo e às guerras porque se tornaram arte.

Neste ponto convém lembrar de Rafael Cardoso (2012) quando diz que para um artefato resistir ao seu desgaste ele precisa ser capaz de produzir significados, simbolizar outros valores para além dele próprio. O condicionamento estrito da forma à função retira do usuário a experiência estética do objeto, a possibilidade de empatia e, por isso mesmo, inibe a sua capacidade de produção de sentido. Portanto para que um objeto resista ao tempo ele precisa aproximar-se da arte, ser passível de poetização.

A inesgotável repetição dos modelos de pensamento que demoram em libertar-se do funcionalismo modernista, provocando uma falta de criatividade generalizada, se deve justamente à falta de poesia. Para além dos binômios forma-função ou forma-ideia, o que nos interessa nos trabalhos de design é a mediação crítica que suas formas promovem, questionando os valores e significados dos discursos dominantes e sugerindo novos rumos, constituindo novas concepções culturais. Os objetos e peças gráficas mais triviais poderão surpreender ultrapassando a sua mera serventia, revelando um novo significado. Nesse sentido é que podemos qualificar como poético um objeto do design, sempre que o seu uso seja transcendente à sua previsível funcionalidade.

Por isso é imperativo conferir à obra de design semelhante densidade poética, semelhante capacidade de gerar novas

significações. Se o sentido da obra de arte resiste através do tempo é devido à sua capacidade de atualização dos sentidos nela implicados e multiplicados. Só assim os objetos da nossa sociedade industrial não se transformam em detritos. De acordo com Cardoso (2012), se isso assim acontece, não é porque esses objetos deixaram de cumprir suas funções, mas sim porque perderam o seu sentido.

O diferencial nos projetos de design que assumem uma função imprecisa, podendo se desdobrar em diversas funções indefinidas, inclusive a de se tornar um objeto contemplativo para deleite estético, se estabelece na exibição simultânea de seu potencial de ser e não ser um objeto funcional.

Essa "potência de não ser" encontra afinidade com o pensamento de Agamben (2018) em seu ensaio *O que é o ato de criação*. O autor recorre ao conceito de potência em Aristóteles, que une, ao mesmo tempo em que confronta, potência (*dynamis*) ao ato (*energeia*). Será por meio desse confronto que o filósofo grego vai explicar os atos de criação que para ele eram compreendidos como o exercício das artes em seu sentido mais amplo (*technai*). Assim, quem possui uma capacidade ou habilidade é porque possui uma potência que pode ser posta em ato ou não. O arquiteto, exemplo dado por Aristóteles, é definido pela possibilidade de desempenhar ou não seu ofício. Por isso, o arquiteto ou o músico, mesmo quando não está exercendo a sua atividade, não deixa de ser arquiteto ou músico. Para Agamben, "a potência, esta é a tese genial de Aristóteles, mesmo que aparentemente óbvia, é definida essencialmente pela possibilidade de seu não exercício" (p. 63).

A tese aristotélica define a ambiguidade intrínseca de qualquer potência humana de ser e de não ser, de fazer e não fazer, constituindo assim o que seria a essência da potência: "a sensação é constitutivamente anestesia; o pensamento, não pensamento; a obra, inoperosidade" (p. 65). Conceber a potência criativa ou a potência de um projeto em relação direta com a própria impotência, ou seja, a potência de poder não passar ao ato é assumir uma liberdade, uma inoperância que possibilita um pensamento crítico sobre si mesmo. Seria "esse resto inoperante de potência que torna possível o pensamento do pensamento, a pintura da pintura, a poesia da poesia" (p. 75) e o design do design.

O valor conferido aqui à inoperosidade é importante para compreender porque é tão fascinante a ideia de poder ou não exercer a sua função de uso. Essa perspectiva abre para o design uma via complexa e problemática, que desativa e torna inoperantes as funções pré-estabelecidas de utilidade, de comunicação e informação dos objetos e/ou peças gráficas, possibilitando um novo uso, imprevisto, impensável. Esse é o procedimento da poesia com a linguagem, "é o ponto em que a língua tendo desativado suas funções utilitárias, repousa em si mesmo, contempla a sua potência de dizer" (p. 80). Por isso, esse é também o ponto em que o design pode constituir uma poética. E o que a poesia realiza pela potência de dizer, o design deve realizar pela potência de projetar e significar. Considerando a possibilidade de inoperância de usos e funções, o design acolhe a incerteza da vida e passa a "projetar de modo mais aberto, ou seja, de modo a gerar projetos resistentes ao seu

engessamento formal e eventual obsolescência” (Cardoso, 2011, p.75).

Aqui podemos aproximar a noção de inoperância em Agamben com a noção do improdutivo em Groys. Ambas as noções encarnam o terror do homem moderno frente a qualquer coisa que lhe parecesse inútil ou perda de tempo. Por isso que na contemporaneidade coube aos artistas e aos criadores de todas as áreas questionar a cadeia produtiva que rouba do homem o direito à hesitação e reflexão. Esse questionamento se faz através de projetos que positivam a vida contemplativa (*otium*) em vez do modo negativo da vida (o *negotium*), que impede que o homem, aprisionado na lógica do mercado para o qual qualquer coisa que não seja trabalho é forçosamente a negação dele, de pensar a si mesmo abrindo novas possibilidades de existência e resistência.

### **Referências**

- Agamben, G. (2018). O fogo e o relato. São Paulo: Boitempo.
- Cardoso, R. (2012). Design para um mundo complexo. São Paulo: Ed. Cosac Naify.
- Groys, B. (2009). Comrades of Time. e-fluxjournal#11, 01-11. Retrieved from <https://www.librarystack.org/e-flux-journal-11/>
- Groys, B. (2017). Revista Poiésis, v. 18, n. 29, p.205-219. Niterói: UFF.
- Valéry, P. (1998). Introdução ao método de Leonardo da Vinci. São Paulo: Ed. 34.