

JORGE ALVES

Rejeição do design-teatro e design-status, pelo design social e ideológico:

Carlos Vidal

1.

Esta exposição em torno da obra de Jorge Alves é um momento oportuno (sendo também este um lugar pertinente - a escola), para distinguirmos o que no título deste texto chamo de design-teatro (remetendo para o conceito de teatralidade, a desenvolver em baixo, tal como trabalhado na crítica ao minimalismo por Michael Fried), design-teatro e teatralidade, de um design de resistência, social e ideológico.

O design-teatro, de Michael Fried a Hal Foster (sobretudo no famoso e temível Design and Crime, 2002), pode ser aproximado do termo global design deste último (Foster); trata-se de uma espécie de design in expanded field (um conceito que remete, como se sabe, para Rosalind Krauss e para a escultura dos anos 60/70), um design que abandonou definitivamente uma cultura de projecto ligada a uma ontologia da linguagem formal (para citar os dois pontos nodais da obra e prática de Jorge Alves), para se tornar um produto teatral, ou que transforma em teatro ético a própria ética (um significante de moda esvaziado pelo capitalismo e sua há muito esvaziada democracia), uma ética de vida com padrões consumíveis e desenhados (como um "normal" objecto de design) de acordo com o eleitor-consumidor.

Um produto teatral (hibridizado, para começarmos a habituar-nos à linguagem de Michael Fried) que se cruza e funde, exactamente sem ética nem ontologia, nem formal nem qualquer outra, com uma mera decoração estereotipada e, por exemplo (exemplo extremo mas sintomático), com a cirurgia estética: no global design, quer na mesa de operações quer na engenharia genética, escolhe-se um nariz, uma es-tatura, uns lábios, seios ou pernas... é tudo uma questão de design que, por sua vez, também é já toda a vida social. O design é a ética de vida tomada ornamento à la carte, retomando Adolf Loos no célebre Ornamento e Crime, que Hal Foster pretende homenagear e actualizar em Design and Crime.

Meditemos na questão tal como tratada por Foster no livro citado, considerando ainda que o crítico e historiador ainda há pouco, concretamente no passado ano, aplicou o mesmo método crítico, fundado na constatação da fusão/hibridização mercantil, à relação entre arte e arquitectura (ver The Art-Architecture Complex; e alargaria este parêntesis: para Foster há hoje, quer no design quer na arquitectura, uma art-architecture connection, fruto de ou protagonizando interações sem quais-quer motivações estéticas, desde Frank Gehry e Koolhaas a Zaha Hadid; esta conexão destina-se a servir uma arquitectura-imagem ao serviço de governos e corporations, no sentido em que através dela estes - governos e big corporations - readquirem "identidade/persona" no mundo global do global design e da global architecture; em suma, prosaicamente, no mundo dos negócios planetá-rios; a nova arquitectura-arte é movida pela máquina do negócio-imagem: Zaha Hadid, Diller Scofi-dio ou Herzog reconstruíram risivelmente o "estilo internacional" de Gropius e Rohe, invertendo-o, desta feita aliando a nova ideologia do liberalismo ao pragmatismo e este a uma nova utopia - por exemplo, se o design se alicerça no minimalismo, Hadid alicerça-se descomplexadamente no cons-trutivismo russo, ou Scofidio no conceptualismo, tudo isto sem qualquer problema nem conheci-mento crítico aprofundado).

Portanto, em Foster, esta relação arquitectura-arte segue-se à já analisada fusão design/arte, cons-tatando-se que o design actual merece uma crítica tão acutilante como o ornamento no tempo de Loos. Vejamos então como Foster revê esta trajectória de um século, do princípio do século XX ao início do século XXI, na arquitectura e, o que mais nos interessa neste texto, no campo do design. Hal Foster começa por um tema que nos remete para o universo acutilante e impiedoso de Karl Kraus (um dos protagonistas de Design and Crime). Por esta questão: qual é a causa do amolecimen-to cerebral contemporâneo e a quem serve? Foster responde: é a transformação da ética de vida (Nietzsche, Foucault, Lévinas...) num mero décor; é a materialização do que chamei global design: aí cada indivíduo é, ao mesmo tempo, "designer" e "designed". A manipulação pelo de-sign é total: da casa (design de decoração) ao rosto (cirurgia plástica), da personalidade (drugs design) ao ADN (children design), de um candidato presidencial ganhador à Young British Art (nos livros-objectos de Bruce Mau, por exemplo), passando pela memória histórica (museum design), à arquitectura-espectáculo de Frank Gehry ("this designer of metallic museums and curvy halls") e à teoria-espectáculo de Rem Koolhaas. Neste mundo assim descrito não é preciso ser-se muito abastado para se aceder ao global design e à transformação da cultura comercial numa nova fonte de status: tudo é acessível como na era pós-Revolução Industrial, até mesmo o "elevado" estatuto e a miragem de uma outra desejada classe social.

Um pragmatismo filosófico e socialmente empenhado.

Representando, solitariamente, uma geração intermédia, ou de charneira, entre os estrangeirados e sociats geracao emergente nos anos 80, a obra de Jorge Alves esta seguramente imbuida dos factores politicos e sociats - verificados na estetica, na etica e na tipologia produtiva - que a sua epoca de afirmacao coadjuvava. As convulsões geradas pela revolução confirmaram as suas convicções, tratadas numa obra proxima da materia, principalmente da materia social e colectiva. É, portanto uma obra global que conglomera coerentemente a sua luta pelo design - a afirmacao de uma disciplina e uma classe profissional - com as preocupações sócio-económicas - sob uma visão humanista, local e prospectiva - inerentes a uma sociedade (ainda hoje) em vias de industrialização.

Pedro Silva Dias / Designer





Jorge Alves é um lutador e um resistente e, nessa força, o design é a vitaminal! Cumprindo o design como afirmação ideológica, as suas preocupações no ensino e na prática vão para as relações entre design e sociedade e para o papel do designer na vocação social da arte de produção da vida material. Nessa perspectiva, nos seus anos de prática do design, Jorge Alves envolveu-se como o designer que, ao lado do operário, procurou o equilíbrio entre a vitabilidade produtiva e o recurso plástico dos materiais, em busca do "bon design".

Marco Sousa Santos / Designer

Na actividade de designer industrial sempre me desimbrou o empenho que o Jorge Alves aplica nos seus diálogos longos com a natureza e com as propriedades dos materiais. Penso - nunca lhe perguntei directamente - que procura atingir uma aplicação "sincera" das propriedades de cada material nos produtos que concebe. Evita, tanto quanto pode, o acessório e procura ater-se ao essencial. Este é um purismo que desperta, ou deveria despertar, a inveja de muitos projectistas. Mas mais importante que a sua actividade de concepção de produtos, considero eu, é a actividade do Jorge Alves professor. Tem vindo a introduzir gerações e gerações de estudantes de design de equipamento nas funções dos produtos como forma de guiar os projectos. Também tem levado a estes estudantes o conhecimento dos detalhes construtivos de produtos que, por sobreverem ao passar do tempo, se têm provado soluções de grande sucesso e fiabilidade. Também os tem introduzido ao "virus da oficina", que conduz os nossos alunos ao conhecimento que só a experiência oficial permite. Atingir este conhecimento é um caminho que tarda, regra geral, largos anos de convívio com o quotidiano industrial. Temos o professor Jorge Alves conosco tem servido para fornecermos aos nossos alunos um valioso alalho naquele longo caminho.

João Cruz / Designer

Hoje já não é a cultura de massas que sai vencedora, é sobretudo o abaixamento do género criança de elite. É a vulgarização do "valor médio" (que não é mais distintivo: para os defensores de uma cultura sem hierarquia [«nobrow culture»]) já não há intelectuais) obrigado a concorrer com tudo o que resta na megastore, esse lugar mítico onde qualquer coisa se vende até mesmo a fantasia de que as divisões de classe foram suspensas. É um mundo de "qualidades sem pessoas" (invertendo o título de Musil) que se abre.

Em Design and Crime, Foster é certo: o fim de século XX foi similar ao fim do século anterior, quando o Art Nouveau pretendia-exigia aplicar a tudo o mesmo motivo floral – da arquitectura aos cinzeiros, tratando objectos como mini-sujeitos e a decoração como pessoa de pleno direito. Os cegos de hoje são os que não querem perceber como é que esse "estilo" rapidamente passou de obsoleto a Camp e Kitsch, e que é essa menoridade que preside ao nosso descomprometido (cultural e politicamente) global design, ao Style 2000/10 e à estética do poor little rich man no "dot.capitalismo".

Como disse, para esta análise Foster toma como referência o conhecido texto de Adolf Loos, Ornamento e Crime, de 1908, para que percebamos como é que os objectos constroem a individualidade e identidade dos seus proprietários. Loos atacava um certo tipo de comprador de Art Nouveau que pretendia que "se colocasse arte em cada detalhe de um objecto"; vale a pena ler de novo Loos: "Cada sala formava uma sinfonia de cores, completa nela mesma. Paredes, cobertura de paredes, mobiliário e todos os materiais eram concebidos para se harmonizarem da maneira mais artística possível. Cada artigo de cada membro da família tinha de ter na casa o seu lugar específico e integrar-se na mais maravilhosa das combinações. O arquitecto não se podia esquecer de nada, absolutamente nada. Cinzeiros, cutelaria, interruptores – tudo, tudo era feito por ele"; para que a "individualidade do proprietário se manifestasse em cada ornamento, em cada forma, em cada prego". Tarefa que é hoje cumprida pelo (ainda) chamado objecto de design. Para o designer Art Nouveau esta perfeição – pensar a conjugação do movimento de uma abóbada com a cor de um prego – era a máxima completude.

2. Mas retomemos o ponto aparentemente mais bizarro da argumentação anterior, a crítica do global design, espelho de uma catastrófica globalização económica desregulada (culminando na crise mundial de e desde 2008) – desregulamentação que o design tem acompanhado de forma ao mesmo tempo alegre, descomprometida e patológica: refiro-me ao cruzamento, ou mútuo aproveitamento, do design e da engenharia genética, tanto quanto ao cruzamento entre design (ou arquitectura) e cultura/imaginário digital, cultivando sempre processos formais das vanguardas históricas.

Depois de Richard Rogers e Renzo Piano, no Centre Pompidou, 1971–77, terem respondido (além de terem satisfeito um governo conservador, e certamente não por acaso conservador) à sugestão de Rayner Banham de uma recuperação do imaginário futurista e expressionista vertido numa arquitectura techno-Pop, chega-nos agora Zaha Hadid e a sua inspiração (nas arquitecturas e pinturas!) num construtivismo russo totalmente descontextualizado e ignorado. Trata-se de uma aparente concretização, dentro do complexo (chamaria Foster) arte-design-arquitectura, da arte contemporânea como instância de superação, mas de uma nula superação formal, porque desligada de toda e qualquer superação política (antes confirmando a globalização). Entretanto, outra modalidade de superação realizou-se (realizou-se) no seio do corpo humano, tornado inevitavelmente palco experimental e modelo de design. Como se sabe, o design alargou-se a todas as formas, como aliás a economia, entre as quais as do corpo, que de humano passou a pós-humano, por desejo dessa nova instância chamada global design.

Não digo que essa realidade tenha como espaço cronológico os anos 80 do século XX, mas vem dessa década alguma sistematização do "novo" evento. Recordemo-nos de duas exposições curiosas: Artificial Nature (1990) e Post-Human (1992), ambas organizadas por Jeffrey Deitch (e disse "organizadas", porque ainda não estava vulgarizada essa nova figura de designer que é o curador). A questão de Deitch era a seguinte: "Poderá suceder que a próxima geração seja a última geração de humanos reais?". Desde aí, não exactamente desde essas duas exposições, sublinho, mas desde os anos 80 que se percebeu com clareza que o design do objecto passou para uma experimentação aplicada às configurações físicas, recorrendo na sua concretização quer à mesa de operações (cirurgia plástica), quer à manipulação genética (ADN). A história do homem e da humanidade passou a objecto de design, do design e para o design: o homem era entidade designed em permanência, e o historiador



O gesto não esquece

Vou começar pelo fim: o Jorge Alves é meu amigo! Quando me iniciet nestas lides, o J.A. já por lá andava. Pusso a relatar:

-Quando entrei para a eníado (studiosa) F.S.B.A.I. o J.A. tinha acabado a licenciatura.

-Quando, ainda aluno, comeceti a colaborar com uma geração de mestres, que para mim se constituíram como um referente, cruzet-me com o J.A.; eu de saída (confesso, por vezes desertiádo) das aulas, de cbogada aos atelieres, tarde e a boas horas, pronto para trabalhar noite dentro, encontrava-o de saída.

- Quando fui convidado, ainda aluno desta casa, para leccionar a disciplina de design de equipamento na Escola Secundária António Arroio, ele era lá professor.... este gesto não está esquecido!

Cruzamo-nos, ao longo do tempo, nos mesmos espaços, mas com um desfasamento de paralela, isso não faz com que estejamos sempre de acordo.

Acreditio numa aprendizagem feita de transferência de saberes e cultura projectual. Inevitavelmente existem confrontos e afinidades, endógenas e exógenas ao projeto, movimentos e modas, indivíduos e grupos.

O meu tempo foi mais fácti; pertença a uma geração, não sem muito trabalho e algum mérito, que viveu outro tempo social, político e económico. É difícil falar em causa própria; se não foi mais fácti, foi certamente diferente. Muitas verdades foram postas em questão, o tempo, está a reposiciona-las.

Como criadores somos, quase sempre, tentados a construir um discurso de ênfase, do singular, da caricatura, do anedótico... citando um nosso ex-colega de outras artes: ser se malcriado, é moderno, é moderno. Posso assumir aqui

também a minha cota de responsabilidade e fazer uma mea culpa e retratar-me no verso seguinte: e despendeado, é moderno, é moderno. Não é perante a divergência de opiniões e crítica projectual que o "nosso barco naufragará", mas sim que alarga o horizonte. Afinal, e cito outro João, o Guimarães Rosa — Pães ou pões é uma questão de opiniões.

Mariano Piçarra / Designer

uma espécie de designer de novo tipo, porque, precisamente, tudo arrumava em tipos: o retrato de Erasmus por Holbein representava o HUMANISTA, o de Descartes por Franz Hals representava o HOMEM DA DÚVIDA, o busto de Houdon de Diderot era o HOMEM ILUMINISTA, o retrato do senhor Bertin de Ingres era o BURGUEŪS, os loucos de Géricault sinalizavam o homem ROMÁNTICO, o homem de Munch era o HOMEM-ANGUSTIA dilacerado do princípio do século XX, os retratos transgrender de Duchamp eram o MUTANTE SEM IDENTIDADE, Warhol criava o HOMEM-MÁQUINA e a COISA-OBJECTO, etc.

Designer e designed, esta crítica teve um momento premonitório nas artes plásticas. Em 1967, Michael Fried escreveu "Art and Objecthood" contra o que chamava e verificava ser a teatralidade híbrida do minimalismo de Donald Judd (sobretudo), por aspirar a uma mise-en-scène objectual ou, como também o crítico afirmava, uma literalidade inartística. Do referido texto citemos: "a pintura moderna procura tratar como imperativo a derrota e suspensão da sua própria objectualidade, e o factor crucial deste empreendimento é a configuração (shape), mas uma configuração que pertence à pintura — deve ser pictórica e não literal. Enquanto isso, a arte literalista [minimalista] apoia-se numa configuração enquanto propriedade dada pelos objectos, se não mesmo um objecto em seu pleno direito. O literalismo não aspira derrotar nem suspender a sua objectualidade, mas, pelo contrário descobrir e projectar a objectualidade enquanto tal".

Entrávamos numa abstrusa encruzilhada: a arte, o minimalismo neovanguardista, aspirava ao design; mas este, o design e também a arquitectura, aspiram cada vez mais à arte, ou seja, às artes plásticas. Não diria que a reivindicação de Jorge Alves de uma ontologia da linguagem formal (do design), ou a sua "cultura de projecto", sejam as respostas libertadoras para este cul-de-sac. São, tal como a transformação em Gropius da racionalidade em pragmatismo, reflexões para o cerne destas questões. São um passo mais para pensar o papel da arte e do design, cada um a seu modo, num mundo (o de sempre, aliás) em transformação — ou seja, qual é o papel destas disciplinas na permanente transformação do mundo, que é o seu estado natural — o de ser em transformação. Trabalhando Jorge Alves, como Gropius, numa ligação entre a prática artística e a crítica num processo global onde cabe o didactismo (e o trabalho pedagógico/participativo é essencial em Jorge Alves). Dois eixos parecem nortear a sua obra: a) o objecto é produzido em co-autoria com os operários executantes (sobretudo com os seus saberes, e destes saberes nascem instâncias formais ou formas); deste modo contraria-se a sacralização do autor (tão cara ao hibridizado design actual) e o valor-status e de classe do próprio design, pois a produção é feita colectiva para o colectivo social. Assim, dir-se-ia que Jorge Alves junta a ideologia ao pragmatismo de Gropius (que pretendia resolver problemas concretos num mundo concreto); b) trata-se ainda de rentabilizar os recursos meios para massificar a qualidade — aqui a aliança entre operário e designer é importantíssima: sinaliza uma politização do design, pois o conhecimento é des-hierarquizado. E o designer nunca deixa de ser um criador das formas.

Exemplar é a série de candeeiros (de pé alto e de estiradores) produzida em 1984/85 para a cooperativa (e o trabalho com cooperativas é uma constante na obra do autor) "Dinamo", integrada na FNAC com o nome de Mecametal. Dentro dessa pretendida massificação da qualidade (um conceito importante), a produção dos objectos chegou às 100 000 unidades, até que num processo oportunista que previsivelmente assinalava o desmantelamento da FNAC, os seus responsáveis a transformaram em propriedade horizontal vendendo seguidamente todos os terrenos das unidades de produção. Os candeeiros desta série custavam 2 000 escudos e, curiosamente, propunham uma autonomia formal, invertendo desse modo aura e status do objecto. Dir-se-ia que fashion, sim, mas de baixíssimo custo: 2 000 escudos e não 200 000 escudos.

Exemplares foram também os abrigos rodoviários para o concelho de Sintra elaborados com Jorge Pacheco, produzidos para a cooperativa "A Resistência" (dizia-se então "resistência de resistir", e não um termo oriundo da electrónica), cujos corpos gerentes eram operários e trabalhadores. Concluindo, mais do que responder (de imediato) aos problemas que aqui fui enumerando em torno do design e da arquitectura, o trabalho de Jorge Alves considera a prática ligada a uma questão crucial: "que ética(s) deveremos prescrever?" para a arte e para o design. Para a sociedade, naturalmente.