

As produções humanas e as mediações ferramentais

Human productions and tooling mediations

Leandro Catapam ¹

Resumo

O uso de ferramentas, instrumentos e máquinas nos processos de materialização fazem parte de um debate contínuo sobre a caracterização e credibilidade dos resultados, alinhados ao papel da mão humana no gerenciamento de tais contextos, principalmente em atividades como a arte, o artesanato e o design. Conforme Pevsner (1995), o pioneirismo no design se deu atrelado aos aspectos mecânicos e à presença do elemento industrial, definindo os resultados e as mediações necessárias até eles. E, por emergir de tais contextos, o design apresenta-se como um tema pertinente ao estudo das frentes de materialização e seus desenvolvimentos. Sendo assim, o presente artigo pretende explorar o problema concernente às relações entre as produções humanas e as mediações ferramentais, sejam elas simples e como extensões corpóreas ou complexas e mecanizadas, incrementadas pelo elemento industrial.

Metodologicamente, ele foi estruturado por meio de revisão bibliográfica do estudo de Williams (1960) e de Paim (2000), por ambos apresentarem perfis de pensadores e seus respectivos posicionamentos sobre as materializações humanas em diferentes momentos a partir do século XIX, período este que sintetiza os impactos das movimentações e mudanças advindas dos séculos anteriores, cujo impacto é perceptível na postura das personalidades apresentadas. Os respectivos recortes históricos focados em representantes do âmbito da arte, artesanato, design e arquitetura, propõem uma análise discursiva com uso da perspectiva do filósofo Michel Foucault, em que o design pode ser considerado um objeto ao invés de um campo, ampliando o aspecto analítico dos discursos enquanto um conjunto de enunciados que regulam uma verdade. Assim, a dimensão discursiva foi estruturada a partir de reflexões calcadas em significados, que geraram discursos nas atividades citadas e a partir delas, por meio dos resultados materializados. A relevância do tema define-se pelo vasto ferramental disponível ao designer na atualidade, acrescido pelos ambientes digitais que, muito embora reflitam as ações do mundo concreto, possuem características específicas de manuseio, interação e produção de conteúdo.

Palavras-chave: Mediação. Materialização. Manual. Instrumental. Máquina.

Abstract

The use of tools, instruments and machines in the materialization processes is part of an ongoing debate on the characterization and credibility of the results, owing to the role of the human hand in the management of such contexts, mainly in activities such as art, crafts and design. According to Pevsner (1995), the pioneer in design was linked to the

¹ Leandro Catapam é graduado em Desenho Industrial pela Universidade Federal do Paraná (1998), especialista em Teoria do Cinema pela Universidade Tuiuti do Paraná (2000) e mestre em Design pela Universidade Federal do Paraná (2010). Atua como designer no âmbito cultural na cidade de Curitiba e também como professor do ensino superior da Pontifícia Universidade Católica do Paraná, PUC-PR, na graduação e pós-graduação.

mechanical aspects and the presence of the industrial element, defining the results and the necessary mediations to them. And, as it emerges from such contexts, design presents itself as a pertinent theme to the study of materialization fronts and their developments. Thus, the present article intends to explore the problem concerning the relations between human productions and tooling mediations, be they simple and as corporeal or complex and mechanized, augmented by the industrial element. Methodologically, it was structured through a bibliographic review of the study by Williams (1960) and Paim (2000), as both present profiles of thinkers and their positions on human materializations at different times from the 19th century, a period that synthesizes the impacts of movements and changes arising from previous years, the impact of which is perceptible in the personalities' posture. The respective historical clippings focused on representatives from the field of art, crafts, design and architecture, proposing a discursive analysis using the perspective of the philosopher Michel Foucault, in which design can be considered an object to that of a field, expanding the analytical aspect of speeches as a set of statements that regulate a truth. Thus, a discursive dimension was structured from reflections based on meanings, which generated discourses in the activities mentioned and from them, through the materialized results. The complement of the theme is defined by the vast tooling available to the designer today, added by the digital environments that, although reflecting the actions of the concrete world, have specific characteristics of handling, interaction and content production.

Keywords: Mediation. Materialization. Manual. Instrumental. Machine.

Um dos aspectos que definem o design é sua evolução frente ao artesanato, muito embora nesta caracterização existam elementos indefinidos no que diz respeito às formas de execução e materialização em ambas as atividades.

Para Pevsner (1995, p. 11) “os pioneiros do autêntico Movimento Moderno se declararam partidários da arte mecânica”, indicando um possível salto qualitativo sobre o contexto artesanal pela aproximação ao automatizado. O reflexo desta afirmação pode ser observado em Dormer (1997, p. 40, tradução nossa):²

Foi no século vinte que evoluiu a ideia de um designer como um profissional que enxergava todo o processo da manufatura, desde o projeto na prancheta até o produto finalizado. Assim o design se estabeleceu atrelado à indústria e os designers tornaram-se distintos em relação aos artistas e artesãos. Foram associados de forma irrevogável à produção em massa e finalmente à produção altamente mecanizada.

² “It was in the twentieth century that the idea fully evolved of a designer as a professional who saw an entire process of manufacture through from drawing-board to finished artefact. It was the only then that ‘design’ became, exclusively tied to the idea of industry and designers clearly distinguished from artists and craftspeople. They are now irrevocably associated with mass production, or at least highly-mechanised production.”

Observa-se nessa definição que o design se difere da arte e do artesanato por aliar estrutura projetual a meios especializados de materialização, no entanto, nas três atividades existem as extensões dadas por instrumentos e ferramentas que, conforme Colomina e Wigley (2018), otimizam o desempenho da mão humana.

Diante disso surge o problema do presente artigo: se o design e o artesanato presumem o uso de ferramentas, sejam elas mais simples como extensões corpóreas ou complexas e mecanizadas, como se desenvolveu a relação entre as produções humanas e as mediações ferramentais?

A partir desta contextualização nota-se, no problema referente, relações inversas de valores que se tornam ferramentas discursivas, atuando de maneira dispersiva e indefinida. Na atualidade, a preferência por ferramentas manuais ou digitais promovem discursos, tanto na esfera de construção do design como no seu resultado.

Para Foucault (2009), os discursos inserem-se em regimes de verdade que, segundo Rati e Beccari (2020), são conjuntos de valores dispersos, mas conectados a aspectos sociais, ou seja, referentes ao modo de vida geral da sociedade em que estão inseridos.

Sobre o atual relevo do *handmade* frente ao digital, percebe-se que os relativos regimes de verdade entrelaçam discursos, muitas vezes, contraditórios ou superficiais. A propagação do termo analógico³ em oposição ao digital sintetiza essa sobreposição discursiva embasada em regimes de verdade pouco estruturados.

Sendo assim, para aprofundar a investigação sobre essa problemática parte-se do estudo de Willians (1960) com foco em Augustus Welby Pugin, John Ruskin e William Morris, pela sua pertinência em abordar o revivalismo enquanto resgate de princípios e tradições. A análise do autor, centrada nos posicionamentos de cada pensador e seu contexto, apresenta-se como ponto de partida promissor por relacionar abordagens acerca do artesanal e o industrial.

A primeira constatação a partir desse estudo é referente à produção artística e sua ligação ao modo de vida de um período, composta por aspectos sociais, morais e estéticos.

O novo elemento do jovem Pugin foi sua insistência em que o restabelecimento de um estilo depende de restabelecer os sentimentos que o originaram: o renascimento arquitetônico deve ser parte de um renascimento religioso geral, verdadeiramente católico (WILLIANS, 1960, p. 141, tradução nossa).⁴

Logo, a retomada de estilos depende de reavivar os sentimentos originais de execução, atualizando a multiplicidade de aspectos contidos neles. Essa ideia inclui o fato de que propostas estéticas de valor somente podem ser produzidas em contextos saudáveis e, tal enfoque social, observado na visão de Pugin, Ruskin e Morris, revela que a uniformização e a mecanização impactaram integralmente a vida em sociedade, incluso as diferenças entre artes e ofícios.

³ Analógico: termo aplicado a vários contextos, sendo um deles relativo às execuções manuais ou *handmade*. Para o historiador Franco Junior (2008), o pensamento analógico busca semelhanças entre seres, coisas e fenômenos, e construindo de forma sincrônica com elementos similares, paralelos e entrecruzados.

⁴ "The new element in the younger Pugin was his insistence that revival of the style must depend on revival of the feelings from which it originally sprang: the architectural revival must be part of a general religious, and truly Catholic, revival."

Para um melhor entendimento dessas diferenças é importante identificar suas manifestações com o objetivo de levantar possíveis causas. Dormer (1997), ao citar o historiador britânico Rudolf Wittkower, estabelece um possível momento nesse sentido:

Na Antiguidade Clássica e Idade Média as artes visuais eram consideradas atividades meramente de imitação, contrastando com as atividades intelectuais e investigativas das Artes Liberais (ciências), razão pela qual a separação entre artes e ofícios (ou arte e artesanato) era desconhecida e, numa escala de valores, as artes visuais estariam abaixo das artes liberais (DORMER, 1997, p. 26, tradução nossa).⁵

Se a distinção entre artes e ofícios não existia antes do século XVI é notável, a partir dele, a presença de expansões de território, grandes navegações e mudanças culturais, cuja postura dos pensadores estudados tende a criticar os impactos.

Em Ruskin o perfil contestatório identificado por Williams (1960), é expresso pela transição do crítico de arte ao crítico social, pois na sua ótica uma sociedade corrompida impediria o artista de exercer sua real função em revelar a beleza e a verdade universal. Sendo assim, Ruskin defende o trabalho manual como um antídoto aos males do industrialismo.

Nesse viés, crítica artística e social caminham juntas como aplicações de uma mesma convicção, composta pelo natural prevalecendo ao mecânico. Williams (1960) cita particularidades desse direcionamento ao mostrar que Ruskin define o design universal como algo que pode ser absorvido na natureza e nas grandes obras de arte. Numa abordagem semelhante, mas com o objetivo de exemplificar a totalidade do design, Colomina e Wigley (2018) comentam a origem das espécies e a seleção natural como um processo de design sem designer.

Adicionalmente, Williams (1960) destaca a visão de Ruskin sobre as ideias e a viabilização das mesmas, definindo o artista não apenas pela produção delas, mas pela capacidade de apreensão por meio de suas habilidades. Para ele, a qualidade das ideias advém da existência de atributos semelhantes no meio em que o artista vive e, é importante ressaltar, que Ruskin não se posiciona contra o uso de ferramentas no desenvolvimento de tais aptidões.

A qualidade de ver, a qualidade especial de apreensão da forma essencial: estas são as habilidades particulares, por meio das quais o artista revela a verdade essencial das coisas. Sua bondade, como artista, depende dessas qualidades especiais; mas então, para se comunicar, ele depende da existência dessas mesmas qualidades, em algum grau, em outras coisas; ele depende, isto é, de sua presença ativa na sociedade. Aqui está uma linha principal para as críticas radicais de Ruskin à sociedade do século XIX: ele percebe a ausência geral destas qualidades, impedidas de emergir por um hábito mecânico imposto de apreensão. Nessas

⁵ "In Classical Antiquity and the Middle Ages the visual arts were regarded as purely imitative occupations in contrast to the speculative and intellectual occupations of the Liberal Arts (sciences), for which reason a separation of the arts and crafts was unknown and, in scale of absolute values the visual arts ranked below the liberal arts."

circunstâncias, uma grande arte nacional é impossível de se manifestar (WILLIAMS, 1960, p. 148, tradução nossa).⁶

Em concordância a esse posicionamento contrário à mecanização de processos que o artista é submetido no século XIX, Ruskin (1992) demonstra um argumento semelhante em *As Pedras de Veneza* ao criticar a perfeição trazida pela Renascença e o embotamento do elemento humano relativo ao erro e à imperfeição. Como ele mesmo ressalta, nem todos são como Leonardo Da Vinci ou Michelangelo e, segundo sua visão, não é a repetição de padrões e cânones que exalta as singularidades.

Paim (2000) aponta que a perfeição extrema do acabamento industrial incomodou profundamente Ruskin, por corromper os verdadeiros objetivos da arte. E, segundo o autor, Ruskin realmente não se posicionava contra à mecanização e, sim, à expansão da mesma sobre as atividades criativas humanas. Assim, em Ruskin o apelo ao orgânico não é apenas uma idealização, mas uma resposta ao sufocamento das experiências sensoriais da beleza, imposto pela mecanização.

A dualidade entre o orgânico e o mecânico preocupou profundamente Ruskin, desdobrando suas reflexões em outros pares terminológicos como forma e função. Williams (1960) apresenta essa problematização, definida como uma relação autoritária e com hierarquia de classe demarcada. O argumento funcionalista criticado por Ruskin é também citado por Dormer (1997, p. 124, tradução nossa)⁷, situando a Grande Exposição dos Trabalhos da Indústria de Todas as Nações (evento idealizado por Henry Cole e o Príncipe Albert em 1851) como um dos momentos de sua formação:

O impacto da Exposição no gosto vitoriano foi profundo, e seu sucesso levou diretamente à fundação do Museu das Manufaturas em Pall Mall no ano seguinte, sob o controle de Cole. Aqui ele criticou duramente os produtos das fábricas vitorianas, que eram revestidos para parecer algo que não eram. A falta de transparência e clareza na forma de um produto era, segundo Cole, um sinal de desonestidade. Foi uma discussão sobre estilo e uma lição de moralidade. Com convicção, Cole identificou como "falsos princípios de design" a falta de simetria, o desprezo pela forma estrutural, a confusão amorfa e a concentração em aspectos superficiais do design.

⁶ "The quality of seeing, the special quality of apprehension of essential form: these are the particular faculties through which the artist reveals the essential truth of things. His goodness, as artist, depends on these special qualities; but then, to communicate, he depends on the existence of these same qualities, in some degree, in others; he depends, that is to say, on their active presence in society. Here is a main line to Ruskin's radical criticisms of nineteenth-century society: for he finds such qualities generally lacking, prevented from emergence by an imposed mechanical habit of apprehension. In these circumstances, a great national art was impossible."

⁷ "The impact of Exhibition on Victorian taste was profound, and its success led directly to the founding of the Museum of Manufactures in Pall Mall the following year, under the control of Cole. Here he famously castigated the products of Victorian factories, which were dressed up to look like something which they were not. Lack of transparency and clarity in the form of a product was, according to Cole, a sign of dishonesty. It was an argument about style - and a lesson of morality. With characteristic certainty, Cole identified the following as 'false principles of design': lack of symmetry, disregard for structural form, formless confusion and concentration on superficial aspects of design."

A crítica de Ruskin confirma como essa tendência reprimiu o elemento artesanal, orgânico e emocional, deslocando sua importância a níveis inferiores. E, num processo constante de crescimento, essa ideia se fortaleceu por meio de diretrizes funcionalistas que estruturaram o design moderno.

Alguns anos depois, o arquiteto americano Louis Sullivan expressou o mesmo ideal de design de forma resumida, quando cunhou a famosa máxima "a forma segue a função". Isso se tornaria o credo para a nova teoria do design: o funcionalismo. Os funcionalistas buscaram substituir a decoração arbitrária pela objetividade racional. Embora o próprio Sullivan acreditasse que o ornamento tinha um papel válido na estética apropriada ao mundo moderno, sua tendência funcionalista levou-o a argumentar posteriormente que a decoração era supérflua para um design verdadeiramente racional (DORMER, 1997, p. 124, 125, tradução nossa).⁸

Em virtude de tantas críticas aos modos de pensamento vigentes, Williams (1960) cita que Ruskin foi taxado, de forma reduzida, como medievalista. Da mesma forma, Morris recebeu o rótulo de contrário às máquinas. Tais categorizações superficiais podem ser entendidas como um reflexo das tensões intelectuais que ambos vivenciaram e que, conforme Sennett (2019, s. p.), ainda são ativas:

Essas mudanças culturais e sociais ainda estão presentes entre nós. Em termos culturais, ainda lutamos por entender positivamente nossos limites, em comparação com o mecânico; socialmente, ainda lutamos com o antitecnologismo; o trabalho artesanal continua sendo o foco em ambos os casos.

Na análise do perfil de Morris, Williams (1960) ressalta que no seu enfoque o industrialismo, seguido de um subsequente comercialismo, promoveram a destruição das atividades nobres e especiais de trabalho. Morris tentou acusar o sistema e não propriamente as máquinas construídas por ele. A partir de uma dimensão social prática, almejou que as pessoas pudessem escolher como organizar seu trabalho e em que momento as máquinas seriam adequadas.

Ao se posicionar contra à mecanização imposta socialmente em diversos âmbitos, Morris deu continuidade aos argumentos de Ruskin, reposicionando o humano como elemento ativo e não passivo diante das máquinas. Assim sendo, ele se opôs aos sistemas de ordenação e produção estética em prol de uma autonomia que não se referia necessariamente ao fim dos elementos mecanizados (WILLIAMS, 1960).

Entretanto a mecanização da produção ainda figura como um elemento não completamente esclarecido no contexto da mediação por instrumentos. Para ampliar o potencial investigativo proposto, o estudo de Paim (2000), voltado para a produção dos ornamentos, descreve um percurso histórico que se torna útil em fornecer um caminho para entender as particularidades entre o fazer manual, instrumental ou maquinal.

⁸ "Some years later, the american architect Louis Sullivan expressed the same design ideal rather more succinctly, when he coined the famous maxim 'form follows function'. This was to become the credo for a new theory of design: functionalism. Functionalists sought to replace arbitrary decoration with racional objectivity. Although Sullivan himself believed tha ornament had a valid role in an aesthetic appropriate to the modern world, functionalist subsequently argued that decoration was superfluous to design that was truly rational."

Após sua análise de Ruskin, Paim (2000) segue para a análise do historiador Alois Riegl e seu mapeamento dos ornamentos. Para Riegl os ornamentos se materializaram a partir da busca por uma expressão formal e não da espontaneidade do trabalho artesanal. Essa posição é interessante pois aqui há a presença de um aspecto que ultrapassa a questão ferramental, configurando-a apenas como o meio para essa materialização.

Segundo Ruskin, a abstração não deveria ser levada além de um certo limite, caso contrário a vitalidade expressiva cederia ao jogo intelectual da geometria. Para Riegl, o que contava para a beleza dos ornamentos não era a vitalidade das formas, mas a sua obediência aos princípios da simetria e do ritmo (PAIM, 2000, p. 42).

Apesar de Riegl não destacar a manufatura dos ornamentos é possível depreender dos seus escritos que a beleza dos mesmos era resultado do exercício de abstração aplicado, que leva a uma simplificação formal. Isso pode ser entendido como um indicativo ao elemento mecanizado que, devido as suas limitações intrínsecas, exige um planejamento de execução para a materialização.

Em Ruskin este direcionamento parece mais fazer parte do mundo conceitual do que do mundo real e, para um melhor entendimento dessa oposição, Paim (2000) cita o crítico de arte norte-americano Clemente Greenberg ao definir o gosto humano pelo real ou concreto, cuja mecanização pode minimizar ao unificar e padronizar a produção. Ruskin encarava o artesanato distante da mera repetição, justamente pela singularidade do realizador e, para ele, todo processo mecânico que reproduzisse o trabalho da mão humana nunca alcançaria o mesmo resultado.

Dessa forma, é nítido o confronto entre a produção manual e seu contraponto mecanizado. De acordo com Paim (2000), é paradoxal a posição de Ruskin como elemento antecipador das práticas modernistas de limpeza visual que ampliaram o campo da expressão mecanizada pela objetividade.

Dando sequência às análises de oposição, Paim (2000) cita que oficinas artesanais criaram silenciosamente o estilo do século XX, na perspectiva do arquiteto Adolf Loos, pois o conhecimento dos materiais fez com que os processos fossem otimizados aos resultados mais simples, ou seja, o aspecto ferramental e maquinal, mais uma vez tornou-se meio para a materialização a partir de um pensamento. Sendo os materiais trabalhados a partir de sua própria estrutura e linguagem, caberia ao artesão definir quais ferramentas, máquinas ou recursos seriam utilizados na construção desse caminho.

Em continuidade, Paim (2000) observa que o rompimento entre arte e indústria deveria se concretizar, elucidando o pensamento do filósofo Ernest Bloch, cuja essência voltava-se para a caracterização dos objetos utilitários, que deveriam ser funcionais, manifestando explicitamente sua natureza mecânica. Para Bloch a mecanização tentou imitar objetos artesanais de forma desastrosa pela simulação inadequada, gerando o conceito equivocado de decoração.

Assim como Riegl e Loos, Bloch delinea a adequação do resultado às possibilidades de execução. Paim (2000) ressalta que, da mesma forma que Ruskin, Bloch afirma que os objetos artesanais de épocas anteriores eram belos pelas condições de materialização e que não deveriam ser imitados de maneira mecânica, estabelecendo que a adequação projetual aos meios de produção é essencial para não confundir as finalidades de cada resultado.

Apesar de Riegl não abordar as formas de execução, é possível observar uma correlação aos posicionamentos aqui tratados, pois observa-se a presença da adequação dos meios de produção na construção do resultado. Dentre este posicionamento, identifica-se também a sua opinião sobre a irrelevância da revitalização do artesanato pretendida por Morris, justamente pela inadequação enquanto forma de materialização mais abrangente.

É estimulante observar como as forças em aparente oposição revelam pontos de contato e convergência, ao mesmo tempo que apontam a caminhos diferentes. É o caso do arquiteto Le Corbusier que, segundo Paim (2000), não era totalmente ligado às tecnologias, mas reconhecia suas propostas de melhoria da qualidade de vida. Os temas relativos à industrialização o conduziram às noções de identidade que a humanidade poderia dispor, relacionando as ações do cotidiano aos utensílios, denominados por ele como objetos-tipo.

Le Corbusier reconheceu a natureza mecânica do ser humano, o que se apresentava comumente a todos e, devido a isso, conseguiu definir que os objetos-tipo eram em essência extensões dos membros humanos. Assim sendo, não seriam totalmente estranhos enquanto interação. Paim (2000) cita que, para Le Corbusier, o mau gosto ornamental apontado por outros críticos da industrialização já era presente antes dela no século XVII, sendo que os processos mecânicos não deveriam ser culpados de criá-los. Essa afirmação é importante pois as ferramentas e as máquinas apresentam-se como meio de construção e não como finalidade.

Mesmo diante destes esclarecimentos, o debate entre o potencial ferramental do artesão e a produção maquinal persiste no que diz respeito aos resultados. O uso de ferramentas manuais carrega um aspecto emocional que se conecta a Ruskin e Morris, enquanto para Riegl e Loos há a presença da racionalidade atrelada a processos e conhecimento dos materiais. O principal problema parece residir entre estes dois contextos. Paim (2000) aponta mais um elemento dessa estrutura ao citar o ceramista inglês Bernard Leach, cuja visão indicava que os ofícios artesanais deveriam se despir do sentimentalismo e idealismo exagerado que os permeavam para chegarem à redefinição de critérios de qualidade. A superficialidade do ensino de técnicas manuais foi denunciada por Leach como a causa de uma expressão artesanal distorcida e de má qualidade. Ou seja, o desequilíbrio entre a mediação manual e a mediação por máquinas foi relevante nessa situação. O não reconhecimento dos pólos e seu constante afastamento nublou o cenário discursivo, mesmo que Leach não encarasse como incompatível com as máquinas os termos qualidade e beleza.

Por conseguinte, Paim (2000) delimita um panorama sobre o ornamento que se refere aos processos de mediação, sejam por ferramentas ou máquinas. É possível perceber enquanto alguns elementos deste contexto se atêm à reavaliação de métodos e processos manuais, enquanto outros buscam um esclarecimento sobre as qualidades técnicas e de linguagens.

Ao justapor Louis Sullivan e Adolf Loos, Paim (2000, p. 115) comenta:

Louis Sullivan propôs a suspensão temporária do ornamento como uma ascese indispensável para a reavaliação de suas verdadeiras possibilidades e o favorecimento de sua plena expressão num futuro não muito distante. Adolf Loos condenou a migração aleatória dos ornamentos sobre os objetos e a arquitetura, visando estimular principalmente a investigação das linguagens plásticas inerentes aos diversos materiais.

SIIMI/2020

VII simposio internacional de
innovacion en medios interactivos
VII simpósio internacional de
inovação em mídias interativas
VII international symposium on
innovation in interactive media

HUB
eventos
2020

Nessa citação nota-se esse paradoxo que se estende também aos modos de produção e, conseqüentemente às ferramentas, instrumentos ou máquinas. Na atualidade, os questionamentos advindos desse cenário são acrescidos pela abrangência do contexto digital, com sua multiplicidade de ferramentas e modos de abordagem que, apesar de muitas vezes espelharem o mundo físico, possuem características próprias de interação e uso.

Para as suas criações, o designer depara-se com um universo ferramental vasto, acrescido pelas possibilidades digitais. A habilidade em gerenciar meios adequados aos objetivos é essencial nos processos de execução e a escolha entre formas analógicas ou digitais em materializações participa dessa estrutura.

Até meados da década de 1990, os dispositivos de produção de imagem ainda podiam ser “seguramente” separados entre mídias analógicas e digitais: de um lado, imagens que traduzem o espectro óptico e, de outro, imagens geradas por computador. Atualmente, nas primeiras décadas do século XXI, tal binômio cedeu lugar a uma topologia em permanente deslocamento, um turbilhão ininteligível aos olhares mais apurados; até porque muitos dos dispositivos analógicos mais tradicionais não apenas sobrevivem, como também renascem sob formas híbridas, acopladas, mestiças (BECCARI, 2019, p. 191).

Devido ao hibridismo presente no contexto analógico e digital, o enfoque discursivo aplicado ao design, articulando teorias e discursos históricos, inspira a oportunidade de analisar as escolhas práticas por meio de dinâmicas conceituais.

O presente artigo se propôs a indicar um tipo de dispersão que é típica no design de uma forma geral. A partir das fronteiras conceituais e históricas aqui descritas percebe-se que as relações entre as produções humanas e as mediações ferramentais nem sempre são claras e coerentes, o que acaba por impactar o design inevitavelmente.

Assim como no problema estudado, Colomina e Wigley (2018) apresentam um conjunto de dualidades e incertezas referentes à área, com a intenção de caracterizar uma arqueologia do design. Para os autores, esta arqueologia não se expressa a partir de uma narrativa linear e evolutiva e, sim, por meio de espaços, direções, convergências e divergências.

Nesse sentido, a aparente oposição entre o analógico e o digital parece iniciar-se nesse cenário impreciso. Nesse sentido, se as relações entre instrumentos e resultados é híbrida e com elementos convergentes e divergentes, a revalorização do *handmade* aparenta ser uma tentativa de evocar uma organicidade como resposta à alta informatização do mundo contemporâneo, repleto de ferramentas e ambientes digitais.

SIIMI/2020

VII simposio internacional de
innovacion en medios interactivos
VII simpósio internacional de
inovação em mídias interativas
VII international symposium on
innovation in interactive media

HUB
eventos
2020

Referências

BECCARI, M. N. A dança em torno do concreto: a gestualidade em O universo das imagens técnicas de Vilém Flusser. *Galáxia* (São Paulo), São Paulo, n. 42, p. 189-201, Dec. 2019. Disponível em <<https://www.scielo.br/pdf/gal/n42/1519-311X-gal-42-0189.pdf>>

COLOMINA, B; WIGLEY, M. *Are We Human?* Zurique: Lars Muller, 2018.

DORMER, P. *The Culture of Craft*. Manchester e Nova York: Manchester University Press 1997.

FRANCO JR, H. Modelo e imagem. O pensamento analógico medieval. *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre | BUCEMA* [Online], Hors-série n° 2 | 2008, Online desde 28 de fevereiro de 2009, acesso em 17 de agosto de 2020. Disponível em: <<http://journals.openedition.org/cem/9152>> ; DOI: <<https://doi.org/10.4000/cem.9152>>

FOUCAULT, M. *A Arqueologia do Saber*. Tradução Luiz Felipe Baeta Neto. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

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

PEVSNER, N. *Os pioneiros do design moderno: de William Morris a Walter Gropius*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

RATI, B; BECCARI, M. A dimensão retórica e a dimensão discursiva no design gráfico. *Infodesign - Revista Brasileira de Design da Informação*, São Paulo, v. 17, n. 1, 2020.

RUSKIN, J. *As pedras de Veneza*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

SENNETT, R. *O artífice*. Rio de Janeiro: Record, 2019, versão Kindle.

WILLIAMS, R. *Culture and Society*. Nova York: Anchor Books, 1960.