UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO

IARA PIERRO DE CAMARGO

**O DEPARTAMENTO DE DESIGN
GRÁFICO DA CRANBROOK
ACADEMY OF ART (1971-1995):**

NOVOS

**CAMINHOS
PARA O DESIGN**

SÃO PAULO

2011

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO**

IARA PIERRO DE CAMARGO

**O DEPARTAMENTO DE
DESIGN GRÁFICO DA CRANBROOK
ACADEMY OF ART (1971-1995):
NOVOS CAMINHOS PARA O DESIGN**

SÃO PAULO

2011

Iara Pierro de Camargo

O Departamento de Design Gráfico da Cranbrook Academy of Art (1971-1995): novos caminhos para o design

Dissertação apresentada à Faculdade
de Arquitetura e Urbanismo da
Universidade de São Paulo para
obtenção do título de Mestre em
Arquitetura e Urbanismo
Área de Concentração:
Design e Arquitetura
Orientador: Prof. Dr. Carlos Zibel Costa

São Paulo
2011

AUTORIZO A REPRODUÇÃO E DIVULGAÇÃO TOTAL OU PARCIAL DESTE TRABALHO, POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO, PARA FINS DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.

E-MAIL AUTORA: iaritcha@hotmail.com

Exemplar revisado e alterado em relação à versão original, sob responsabilidade do autor e anuência do orientador. O original se encontra disponível na sede do programa.

São Paulo, 06 de fevereiro de 2012

C172d Camargo, Iara Pierro de
O Departamento de Design Gráfico da Cranbrook Academy of Art (1971-1995): novos caminhos para o design / Iara Pierro de Camargo. Versão corrigida conforme Resolução CoPGr 5890 de 20/12/2010. -- São Paulo, 2011.
309 p. : il.

Dissertação (Mestrado - Área de Concentração : Design e Arquitetura) – FAUUSP.
Orientador: Carlos Zibel Costa

1. Design gráfico – Estudo e ensino 2. História do design gráfico 3. Pós-modernismo 4. Cranbrook Academy of Art 5. McCoy, Katherine I. Título

CDU 76:37

CAMARGO, Iara Pierro de

**O Departamento de Design Gráfico da Cranbrook Academy of Art (1971-1995):
novos caminhos para o design**

Dissertação apresentada à Faculdade Arquitetura e Urbanismo da Universidade
de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Arquitetura e Urbanismo

Aprovada em: _____

Banca Examinadora

Prof. Dr(a). _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr(a). _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr(a). _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Dedico este trabalho a Katherine e Michael McCoy, pelos seus inspiradores papéis como designers e educadores, e aos alunos da Cranbrook por sua enorme contribuição ao design gráfico.

Agradeço, especialmente,

Ao meu orientador Carlos Zibel Costa, por toda contribuição a este trabalho e também pelo apoio em minha trajetória acadêmica nesta instituição;

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, pela concessão da bolsa de mestrado e pelo apoio financeiro para a realização desta pesquisa;

A Katherine e Michael McCoy pela hospitalidade nos dois dias que me receberam em seu apartamento em Denver e, principalmente, ao empenho, dedicação e paciência de Katherine por responder dezenas de emails e telefonemas com dúvidas ao longo deste ano, além de colaborar com este trabalho fornecendo muitas imagens e documentos;

Aos ex-alunos: Ed Fella (na CalArts), por sua enorme contribuição documental e em especial pelo frutífero debate; Jeffery Keedy (na CalArts); Lorraine Wild (em LA); Elliot Earls (na Cranbrook) e David Frej (em Chicago), que cordialmente me concederam entrevistas pessoalmente;

Às professoras Priscila Farias e Giselle Beilgeman, cujas considerações, críticas e sugestões, em minha qualificação, foram de grande importância para o aprimoramento e desenvolvimento deste trabalho;

A Roy Slade, presidente da Cranbrook, por sua atenção em me conceder entrevista por telefone;

Aos designers (ex-alunos) Allen Hori, David Shields, Geoff Kaplan, Kimberly Elam, Michael Carrabeta, Meredith Davis, Richard Kerr, Scott Santoro que foram muito solícitos em minha pesquisa respondendo às minhas perguntas por e-mail;

A Massimo Vignelli, pela enorme contribuição com seu depoimento “crítico”;

A Steven Heller, por aceitar esclarecer algumas de nossas dúvidas;

A Rick Poynor, por também aceitar esclarecer algumas de nossas dúvidas e responder com muita atenção todas as minhas perguntas, sugerindo inclusive algumas modificações;

A Rudy VanderLans, por enviar material e também por responder atenciosamente algumas perguntas;

Ao grupo de Laurance Barker, Lilian Zarvos, Robert Saarinen Swanson e Ken Gross por todo o debate sobre a filosofia da Cranbrook e, em especial pela receptividade em um *dinner party*, onde todos compartilharam suas experiências ao longo de décadas na escola;

A Leslie Edwards da “Cranbrook Archives” e aos membros de sua equipe, Robbie Terman, Laurie Kay e Rita Faudman, pela enorme ajuda com as dezenas de pastas de documentos e pela permissão de fotografar e fotocopiar alguns desses documentos e também pela enorme atenção e suporte que me deram em minha estadia em Bloomfield Hills, pelos *tours* no campus, *tours* em Detroit, passeio à fábrica de suco de maçã, jantares, passeios no shopping e pelo adorável almoço no refeitório da Kingswood, que por si só já é uma experiência “Cranbrook”;

A Kimberly Hunter, do Ilt (Illinois Institute of Technology) que gentilmente me colocou em contato com Katherine McCoy;

A Judy Dyki e Mary Beth Kreiner, da biblioteca da Cranbrook, e pela admirável ajuda na busca e seleção do material;

A Felicia Molnar, Katherine Willman e Sarah Turner, da administração da Cranbrook;

A Gregg Wittkopp e Roberta Gilboe, do Cranbrook Museum;

A meus pais e ao Gabriel pela revisão desta e de todas as etapas (projeto, qualificação, o trabalho final) e, principalmente, pelo apoio incondicional;

Aos tios Humberto, Ligia e às primas Marília e Elisa (também pela ajuda nas traduções), pela especial acolhida durante os dois meses de minha pesquisa nos Estados Unidos;

Às professoras Maria Helena Werneck Bomeny e Regina Wilke por me convidarem a mostrar uma prévia dos resultados da pesquisa aos seus alunos de pós-graduação no Senac;

À amiga Ariane Mieco Sugayama pela dedicada revisão da primeira versão deste material;

Aos amigos: Luís Maurício, Livia Perran, Larissa Paschoal, Igor Puorro, Pedro Lelot, Mariana Bueno e Heloísa Bueno, pelo enorme apoio e incentivo, ajuda nas revisões, e escaneamento e fotografia dos materiais;

Aos irmãos André e Melina e à vovó Lou, que nunca deixaram de me apoiar;

Aos colegas da Fau: Roberta Calábria, Sara Goldchmit, Ana Detoni, Kollontai Diniz e Gil Barros, pelos debates e pelo apoio acadêmico.

CAMARGO, I.P. **O Departamento de Design Gráfico da Cranbrook Academy of Art (1971-1995): novos caminhos para o design.** 2011. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

Resumo

A partir da análise dos trabalhos do departamento de design da Cranbrook Academy of Art, durante o período coordenado por Katherine McCoy (1971 a 1995), este trabalho procura identificar os novos caminhos desenvolvidos pela escola para a prática do design gráfico contemporâneo, e em especial a concepção do design como parte do processo de comunicação.

O design até os anos 1970 era regido por pressupostos formais, funcionais e neutros, o que talvez não permitisse entendê-lo como linguagem visual, em si, mas como mero suporte para o texto.

Na escola, a abordagem funcionalista foi questionada nos anos 1970 e, a partir daí, nos anos 1980, inspirados por conceitos teóricos do pós-estruturalismo e pós-modernismo, foram introduzidas novas ideias a fim de legitimar o designer também como produtor de conteúdo.

Ao buscar referências teóricas no pós-estruturalismo, percebeu-se a importância do receptor na interpretação da mensagem, assim como a necessidade de se produzir peças gráficas que encorajassem, a partir da relação do conteúdo com a forma gráfica, a participação do público.

A escola, de modestas proporções, cuja média era a de 8 alunos ingressantes por ano, era baseada no ensino em estúdio, não possuía grade curricular fixa, nem disciplinas regulares. Os discentes eram sempre encorajados a pesquisar e se desenvolver. Muitas das pesquisas e resultados dos trabalhos são frutos da reflexão individual de cada aluno, inspirados pelo ambiente em contínuo desenvolvimento.

A Cranbrook foi, dessa maneira, formadora de muitos dos principais designers norte-americanos atuais, como por exemplo Allen Hori, Andrew Bleauvelt, David Frej, David Shields, Ed Fella, Elliot Earls, Geoff Kaplan, Jane Kosstrin, Jeff Keedy, Kimberly Elam, Laurie Haycock Makela, Loraine Wild, Lucille Tenazas, Martin Venezky, Meredith Davis, Michael Carrabeta, Nancy Skolos, Richard Kerr, Robert Nakata, Scott Makela (1960–1999), Scott Santoro, Scott Zukowsky, entre outros.

Cada um deles possuiu um papel particular e muitos compartilhavam idéias semelhantes, mas a maior parte deles procurou ampliar o campo do design gráfico agregando conteúdos mistos e abrindo-se a novas possibilidades de produção e reflexão sobre a relação entre texto e imagem.

Palavras-chave: Cranbrook Academy of Art, História do Design Gráfico, Design Pós-moderno, Ensino do design gráfico, Pós-estruturalismo, linguagem visual.

CAMARGO, I.P. **The Cranbrook Academy of Art's Graphic Design Department (1971-1995): new paths for design.** 2011. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

Abstract

With the analysis of the works from Cranbrook Academy of Art's Design Department, under Katherine McCoy's Co-Chairmanship (1971 to 1995), this work intends identify the new ways developed by the School for the practice of contemporary graphic design, focusing on the concept of the design as part of communication process.

Until the years 1970 design was ruled from the formal, functional and neutral presuppositions of Modernity, without the understanding of design as a visual language itself, but only as a mere support the text.

In the 1970's the School questioned the functionalist approach, and during the 1980's years, new ideas were introduced to legitimate the designer as producer of contents, inspired by post-structuralism and post-modern concepts.

Theoretical references in post-structuralism stressed the importance of the receptor's interpretation of the message, as well in the importance of producing graphic works that encourage the participation from the public audience, founded in the relationship between content and graphic form.

The School's graphic design program was modest in size 8 new students per year - and was studio-based without a fixed curriculum of courses and classes. The students were challenged to research and develop their individual expressions. Their research and resulting works are the fruit of the students' individual reflection inspired by the continuously developing environment.

Cranbrook produced many of the most important contemporary North American designers, such as Allen Hori, Andrew Bleauvelt, David Frej, David Shields, Ed Fella, Elliot Earls, Geoff Kaplan, Jane Kosstrin, Jeff Keedy, Kimberly Elam, Laurie Haycock Makela, Lorraine Wild, Lucille Tenazas, Martin Venezky, Meredith Davis, Michael Carrabeta, Nancy Skolos, Richard Kerr, Robert Nakata, Scott Makela (1960-1999), Scott Santoro, Scott Zukowsky, and others.

Each one had a particular role play and many shared similar ideas, as they worked to enlarge the graphic design field with mixed contents and explored new possibilities of production and new roles for text and image.

Key words: Cranbrook Academy of Art, History of Graphic Design, Post-modern Design, Teaching of Graphic Design, Post-structuralism, Visual Language.

Sumário

Introdução	15
Estrutura da pesquisa	18
Linha do tempo	22
1. Surgimento e Concepção da Escola e Filosofia Pedagógica dos anos 1930 até 1970	25
1.1 George G. Booth e o arts and crafts	29
1.2 Saarinen, Cranbrook e o Modernismo	31
1.3 A estrutura da escola em sua abertura em 1932	37
1.4 Charles Eames e o Departamento de Design	39
1.5 O declínio da Cranbrook após a morte de Eliel Saarinen	41
2. O contexto do design gráfico moderno e pós-moderno na Europa e Estados Unidos: Designers e escolas	45
2.1 Design Moderno na Europa	46
2.1.2 Design Moderno nos Estados Unidos	50
2.2 Design Pós-Moderno	53
2.2.1 O design pós-moderno nos Estados Unidos	56
3. O departamento em sua breve fase moderna e fase de transição: o questionamento do design moderno	59
3.1 A chegada de Katherine e Michael McCoy	61
3.1.1 Alguns dos trabalhos desenvolvidos no início dos anos 1970	73
3.2 Discussão crítica e fase de transição – questionamentos ao design moderno e a influência da arquitetura vernacular	82
3.3 “Complexidade e Contradição” e “Aprendendo com Las Vegas”	87
3.4 Projetos - Exercícios de design: a abordagem didática de Katherine McCoy na Cranbrook	94
4. BASES TEÓRICAS	113
4.1 Estruturalismo e Pós-estruturalismo	118
4.1.2 A desconstrução e Jaques Derrida	119
4.1.3 A autoria e Roland Barthes	126
4.2 Pós-modernismo	128
5. Cranbrook no “pós-modernismo crítico”	139
5.1 Final dos anos 1970 na Cranbrook e as Influências de Roy Slade e Daniel Liebeskind	140
5.1.1 A chegada de Roy Slade na Cranbrook	140

5.2 French Currents of The letter	149
5.3 Alunos: seus projetos e suas contribuições na escola	163
5.3.1 Jeff Keedy	163
5.3.2 Barry Seifer	172
2.3.3. Ed Fella	173
2.3.4 Diálogos visuais na sala de crítica David Frej X Ed Fella	182
5.3.5 Scott Zucowsky	185
5.3.6 Scot Santoro	189
5.3.7. Andrew Blauvelt	192
5.3.8. Allen Hori	192
5.4. Seria a Cranbrook a “Academia da Desconstrução”?	203
5.5. Outras preocupações teóricas	216
5.6. Reading assignments: Leituras na Cranbrook e divulgação de conceitos, ou manifestos	222
6. A crítica	247
6.1 O culto do feio e o design output	249
6.2 A visita da Emigre: não como crítica, mas como questionamento	257
6.3 A Crítica de Paul Stiff e Robin Kinross sobre os novos experimentos pós-modernos	260
6.4 Entrevista com Massimo Vignelli e sua crítica	262
7. Considerações finais	265
8. Apêndice: A Cranbrook Hoje e Depoimentos de Rick Poynor, Steven Heller, Rudy Vanderlans.	277
9. Referências	283
10. Anexos	291
Anexo 1 : Documento com explicação dos Procedimentos dos Exercícios. Tradução:	292
Anexo 1.1 : Documento com explicação dos Procedimentos dos Exercícios. Originais:	295
Anexo 2 : Imagens de algumas sequências de Trabalhos de Conclusão de Curso dos alunos	302

Figura 1

Estúdios de alunos. Edifício onde ficava o departamento de design. Hoje é o departamento de fotografia. Fotos da autora, outubro 2010

introdução

A Cranbrook Academy of Art foi construída em Bloomfield Hills, arredores de Detroit, no estado de Michigan, Estados Unidos, nos anos 1930, por investimento e concepção de George G. Both e projetada e administrada por Eliel Saarinen.

A escola foi concebida como uma instituição voltada para o ensino de nove áreas do campo das artes e, desde sua fundação, foi um importante centro de produção, inovação, pesquisa e criação em arte, arquitetura e design.

Nossa proposta para este trabalho consiste em analisar algumas das ideias e conceitos trabalhados no departamento de Design Gráfico¹ coordenado por Katherine McCoy entre 1971 e 1995, época em que o curso de design gráfico foi oficialmente introduzido na escola² e também período sobre o qual há grande interesse histórico, já que a escola passou a questionar o programa moderno em design.

O departamento de design possuía uma subdivisão interna, na qual Katherine, era responsável pelo design 2d³ (gráfico) e seu marido, Michael McCoy, pelo 3d (industrial e produto). Ambos trabalharam na escola por quase 25 anos, e as abordagens da escola mudaram ao longo dos anos, e o departamento ficou conhecido e foi muito difundido nos Estados Unidos nos anos 1980 e 1990⁴ pela produção “pós-moderna” e incorporação de conceitos pós-estruturalistas.

Katherine McCoy, em entrevista, explicou como compreendeu os 25 anos em que trabalhou no Departamento de Design em suas diferentes fases: fase moderna, momento em que iniciaram sua jornada na escola, uma fase de transição que considera modernismo tardio, ou pós-modernismo formal, e a última fase, o pós-modernismo crítico.

Pela passagem dessas fases históricas, podemos perceber a mudança formal e crítica na produção e concepção de projetos, suscitadas pelo questionamento ao modernismo. Todavia é importante notar que além desse momento de questionamento foram importantes na escola a convivência, os exercícios e o empenho individual de cada aluno, uma vez que a produção de vanguarda pode ter sido reflexo também desse ambiente.

Além do questionamento do design moderno, uma das principais questões que pretendemos levantar nesse projeto é o trabalho e investigação do design

1 O departamento de design gráfico é na verdade uma subdivisão do departamento de design, cuja outra divisão é a de desenho industrial cujo coordenador é o marido de Katherine, Michael McCoy. Como nosso recorte do trabalho é em design gráfico, Katherine será obviamente mais citada do que Michael, mas isso não exclui a importância dele ao departamento, uma vez que muitas das ideias eram compartilhadas, e teremos, em alguns trechos de nossa pesquisa, depoimentos e citações dele.

2 Antes de Katherine e Michael McCoy, houve indícios de ensino de design gráfico, embora rudimentar. Katherine aponta para alguns importantes designers gráficos formados pela Cranbrook, antes da chegada deles à escola. O Coordenador do departamento anterior ao casal foi Robert Veryzer, cuja relevância para a profissão é difícil de ser comprovada pela falta de material, exceto algumas páginas de programa de ensino nos arquivos da escola.

3 2d e 3d é como se referem as áreas de design gráfico e design de produto, ou industrial na Cranbrook.

4 Em especial nos anos 1990, por Ellen Lupton, Rick Poynor, Chuck Byrne, Johanna Drucker, Steven Heller, etc.

como linguagem visual, fruto de levantamentos teóricos, pesquisa e troca de informações entre os alunos e os professores. Essa investigação do design como linguagem, e a incorporação da teoria, pode ter levado autores como Lupton (1991) a interpretar a escola como a “Academia da Desconstrução”, cujo fenômeno iremos investigar.

Rudy Vanderlans (2009), na introdução da edição comemorativa número 70 da *Emigre Magazine*, uma das mais importantes publicações em design e tipografia dos Estados Unidos, tendo sido desde os anos 1980 responsável pela divulgação de importantes artigos e designers contemporâneos, considera a Cranbrook e a Cal Arts como os principais centros de inovação e pesquisa em design nos Estados Unidos. É necessário notar que muitos dos professores e mesmo alguns coordenadores da Cal Arts também foram ex-alunos da Cranbrook. Não pretendemos aqui comparar as duas escolas, mas é importante notar que dos dois centros citados por Vanderlans, um é a Cranbrook e o outro é regido por alguns ex-alunos da Cranbrook⁵.

Durante o final dos anos 1980 e através dos anos 1990, o design gráfico estava experimentando um de seus períodos mais excitantes e transformadores. Os computadores Macintosh estavam sendo introduzidos, as escolas de design estavam explorando a teoria linguística francesa e o vernacular se tornou uma fonte séria de estudo e inspiração, o design e a manufatura de tipos se popularizou entre aqueles que podiam usar o computador e, pela primeira vez nos Estados Unidos, Nova York não é mais o centro de inovação e desenvolvimento de design gráfico. Em vez dela, as ideias e trabalhos saíam de lugares como Valencia, Califórnia e Bloomfield Hills, Michigan, onde a (CalArts⁶) California Institute of the Arts e a Cranbrook Academy of Arts foram encubadoras da experimentação em design gráfico. (VANDERLANS, 2009: 9)

Vanderlans aponta a importância da Cranbrook para o campo, assim como Rick Poynor, em entrevista:

Autora: Com relação ao ensino do design, você acha que a Cranbrook pode ter sido uma das mais “famosas e controversas” escolas do período? Claro que existiam muitas escolas e designers com trabalhos inovadores, a exemplo o trabalho de April Greiman na CalArts e Dan Friedman na Yale, mas isso me parece mais uma relação de importância quanto aos professores, do que a escola como um todo.

Poynor: A Cranbrook foi com certeza a mais evidente, mais falada e a mais notada escola de design dos anos 80 e começo dos anos 90. São poucas as escolas que conseguiram obter esse tipo de impacto internacional na área de design e design discourse – notemos que a Cranbrook usa a frase “design discourse” no título do seu livro. Katherine McCoy, inspirada pela grande originalidade do trabalho que seus alunos estavam criando, decidiu tomar um rumo promocional para a abordagem do trabalho coletivo dos alunos. Bauhaus e Hochschule fur Gestaltung em Ulm (1951-68) são óbvios exemplos anteriores de escolas de design que alcançaram alto grau teórico e impacto prático ao redor do mundo.⁷

5 Ed Fella, Jeffery Keedy, Lorraine Wild, Scott Zukowsky. Alguns deles coordenaram o Departamento de Design da CalArts.

6 parênteses nosso

7 Tradução do original enviado por email em outubro de 2011. *Cranbrook was definitely the most visible, widely talked about and indeed notorious design school of the 1980s and early 1990s. Very few design schools ever achieve this kind of international impact on design and design discourse – notice that Cranbrook actually used the phrase “design discourse” in its book title.*

Autora: Na sua opinião, qual foi a maior contribuição que Cranbrook ofereceu ao campo e à história do design gráfico?

Poynor: A professora da Cranbrook (Katherine McCoy) e seus formandos conseguiram atravessar e desafiar normas inflexíveis do design gráfico norte-americano, mudando o discurso do design. Com o tempo, os seus trabalhos e as suas ideias tiveram um impacto em todo o mundo. Momentos como esse não acontecem com muita frequência em design, e futuros historiadores e críticos verão a Cranbrook como influência-chave do design gráfico durante os anos 1980 e 1990.

Os designers de Cranbrook aumentaram o nosso entendimento sobre o que poderia ser a comunicação visual e como se dirige e se envolve com o leitor. O trabalho deles preparou o campo para discussão da autoria do designer gráfico que repercutiu durante os anos 90. Eu tenho certeza que os assuntos iniciados na Cranbrook em design gráfico vão provar ser de uma significância duradoura, e eu espero que esse período na escola seja algum dia motivo de pesquisa histórica.⁸

A partir do trecho de Vaanderlans e do depoimento de Rick Poynor, percebemos a relevância da pesquisa sobre essa escola, uma vez que, há pouco material publicado exclusivamente sobre ela. O Departamento de Design da Cranbrook é muito citado em diversos livros de História do Design e em muitos artigos em periódicos, e em sua maior parte sobre recortes específicos, mas até a presente data não foram produzidas muitas pesquisas monográficas sobre a escola, com exceção dos livros publicados pela própria escola, resultados de exposições, a saber: *Design in America: The Cranbrook Vision 1925-1950*⁹. (1983) e *Cranbrook Design: The New Discourse* (1990). No Brasil temos como referência de pesquisa a monografia de conclusão de curso de graduação sobre Katherine McCoy, de João Dória (2007)¹⁰ pela Puc do Rio de Janeiro, e nossa monografia de conclusão de pós-graduação *lato senso* no Senac São Paulo: “Cranbrook Design e Discurso”.

Quando visitamos a escola em outubro de 2010, fomos informados no Departamento de Arquivos, que aquela era a primeira vez que alguém foi até os arquivos procurar informações e documentos sobre esse recorte específico, ou seja, a pesquisa possui certo ineditismo inclusive nos Estados Unidos.

Kathy McCoy, inspired by the highly original work her students were creating, took an unusually outward-facing and promotional approach to what they were collectively doing at the school.

The Bauhaus and the Hochschule für Gestaltung in Ulm (1951-68) are two obvious earlier examples of design schools that achieved a high degree of theoretical and practical impact around the world.

⁸ Cranbrook's teacher (Kathy McCoy) and the students and graduates succeeded in challenging the entrenched and inflexible norms of American graphic design and shifting the design discourse. In time, their work and ideas had impact around the world. Moments like this don't happen very often in design, and future design historians and critics will see Cranbrook as a key influence on graphic design in the 1980s and 1990s. Cranbrook designers greatly expanded our understanding of what a visual communication could be and how it could address and involve the viewer, and their work prepared the ground for the discussion of authorship through graphic design that followed in the 1990s. I'm certain that the issues raised by Cranbrook graphic design will prove to be of lasting significance, and I expect this era of design at the academy to be the subject of future historical research.

⁹ Nota-se que esta publicação não se refere ao departamento de design coordenado por Katherine e Michael McCoy, mas é uma importante referência sobre as origens da escola e será estudada no capítulo 1 deste trabalho.

¹⁰ disponível em: http://files.joaodoria.com/downloads/070706_projeto_visualizacao.pdf - acesso em 05/05/ 2010

Diante disso, encontramos diversos percalços, em especial na sistematização de dados. Como precisávamos de muitos dados ainda “não escritos” sobre a escola, entramos em contato com diversos alunos¹¹, com Katherine e Michael McCoy, com o ex-presidente da escola Roy Slade e também com alguns autores¹² que escreveram sobre a escola, sendo boa parte dessa pesquisa baseada em documentos, depoimentos e entrevistas e não apenas em pesquisa bibliográfica. As referências utilizadas neste trabalho são diversas e abrangem textos teóricos que foram utilizados na Cranbrook¹³, os quais usamos como base para a interpretação e contextualização, artigos¹⁴ e livros de História do Design¹⁵, além de entrevistas publicadas por outros autores¹⁶.

Estrutura da pesquisa

Para nós foi difícil encontrar um modo sistemático de investigação, em especial sobre a transição das fases no departamento, pois muitas coisas parecem acontecer ao mesmo tempo, e umas fazem referência às outras, o curso da história na escola, a nosso ver, não é tão linear quanto parece. Por mais que Katherine McCoy em entrevista afirme ter existido a fase moderna, quando ela chegou a Cranbrook, poucos anos depois, houve sinais de questionamento. Além disso, na fase de transição, que Katherine considera pós-modernismo formal, já havia também reflexões, em especial a influência de Robert Venturi no departamento, que sugeria uma reflexão sobre o significado dos projetos, além da incorporação de elementos vernaculares, e não só uma ruptura formal, como o título da fase sugeriria. E na fase considerada, pós-modernismo crítico, que poderia ser considerada a partir do trabalho *French Currents of the letter e o ‘revival’ histórico*¹⁷ do fim dos anos 1970, a utilização de recursos teóricos em filosofia e teoria literária ainda era muito sutil.

Diante dessas dificuldades, propomos nossa divisão do trabalho, com base em alguns critérios explicados a seguir:

Capítulo 1 Surgimento e Concepção da Escola e Filosofia Pedagógica dos anos 1930 até 1970:

Neste capítulo estudaremos a fundação da Cranbrook e a importância do papel de Eliel Saarinen (antigo Presidente) e a estrutura da escola. Este capítulo

11 A lista completa dos entrevistados se encontra na seção de referências.

12 Steven Heller e Rick Poynor.

13 Venturi, Jameson, Derrida, Barthes, Harvey, Culler, Eagleton, Foster etc.

14 Como os de Lupton, Heller, Poynor, Chuck Byrne, Michael Rock, Paul Stiff etc.

15 Meggs, Drucker, Poynor, Cardoso, Heller, Hollis, Pelta etc.

16 Braybrook, Dooley, Poynor, Vanderlans, Heller, etc.

17 Com a chegada de Roy Slade à Presidência da Academia.

introduz algumas das características que ainda existem, como, por exemplo, o ensino em estúdio, o conceito de “*artist in residence*”¹⁸, “*self education under good leadership*” e a informalidade de currículo dos cursos¹⁹.

Capítulo 2: O contexto do design gráfico moderno e pós-moderno na Europa e Estados Unidos: Designers e escolas

Pretendemos neste capítulo introduzir brevemente alguns dos conceitos e escolas do design moderno e pós-moderno antes de investigarmos o Departamento de Design Gráfico sob coordenação de Katherine McCoy.

Capítulo 3: O departamento em sua breve fase moderna e fase de transição: o questionamento do design moderno

Neste capítulo explicaremos como foi a chegada de Katherine e Michael McCoy ao Departamento, um pouco da estrutura, e o início do questionamento ao programa moderno “funcionalista”. Neste capítulo, por tratarmos especialmente do início e da metade dos anos 1970, trabalharemos com algumas ideias de Robert Venturi, que foi uma importante influência. Apesar de ele ser considerado um arquiteto “pós-moderno”²⁰, optamos por estudar os textos de Venturi neste capítulo, especialmente porque um dos exercícios mais importantes do programa desenvolvido por Katherine McCoy, chamado “vernacular sequences”, é em parte inspirado nas reflexões sobre a arquitetura vernacular de Venturi, Denise Scott Brown e Steven Izenour em “Aprendendo com Las Vegas”.

Devemos também justificar que junto com a explicação dos exercícios vernaculares nesse capítulo, criados em 1974 (e também o exercício do pôster de 1972), publicaremos como exemplo trabalhos de alunos também de outros períodos.

Capítulo 4: Bases teóricas.

Neste capítulo procuramos desenvolver e explicar importantes conceitos para a compreensão da fase pós-moderna do departamento da Cranbrook: estruturalismo e pós-estruturalismo; o conceito de desconstrução de Jacques Derrida; Autoria de Roland Barthes e o pós-modernismo, como momento histórico.

Capítulo 5: A fase pós-moderna crítica na Cranbrook e a ênfase na linguagem

Investigaremos neste capítulo como se deu a incorporação dos conceitos e debates explicados no capítulo 4, e a contribuição da escola em projetos e em desenvolvimento crítico e teórico.

Serão analisadas: a importância de Roy Slade na escola, a edição *French Currents of the Letter* do *Visible Language Journal*, a colaboração de alguns

¹⁸ Que é o professor/coordenador do departamento.

¹⁹ *self-education under good leadership*. Não existiam disciplinas pré-determinadas.

²⁰ por autores como Nesbitt, Jameson

alunos com trabalhos e conceitos, e a interpretação de algumas obras que refletem a preocupação do design como linguagem, a recepção do livro “Cranbrook Design: The New Discourse”, que originou uma série de debates inclusive o da denominação da Cranbrook como Academia da Desconstrução, além da produção de artigos teóricos de Katherine McCoy, e alguns “manifestos” e publicações de alunos divulgando conceitos teóricos na escola.

Capítulo 6: Crítica

Neste capítulo analisaremos alguns dos estudos críticos sobre a escola, sendo o mais notável o artigo *Cult of the ugly* de 1992 escrito por Steven Heller, em que ele critica em especial o projeto *Design Output* produzido por alguns alunos da Cranbrook como David Shields.

Capítulo 7: considerações finais

Apesar de sermos advertidos de que nas considerações finais de um trabalho como este devam ser discutidos dados já analisados em outras seções, possuímos alguns argumentos e depoimentos que são importantes para “fecharmos” e “concluirmos” algumas ideias, e que não correspondem diretamente aos capítulos anteriores, mas observações gerais de alunos e de historiadores sobre a Cranbrook como um todo.

Observações

Por nosso trabalho sobre o Departamento de Design da Cranbrook Academy of Art consistir em pesquisa bibliográfica e de campo: visita à escola em Michigan - EUA e entrevistas com algumas das pessoas envolvidas no período analisado (a lista completa dos entrevistados, datas e meios se encontra na seção de referências, bem como a pesquisa bibliográfica), utilizamos uma estratégia gráfica para diferenciar as fontes bibliográficas, das fontes das entrevistas.

Para diferenciarmos as citações dos depoimentos, trabalhamos com estilos de tipos diferentes. Os depoimentos são representados pela fonte Keedy Sans e as citações e o corpo do texto pela fonte Meta.

Os fragmentos dos depoimentos dos entrevistados foram traduzidos para o português, e sua versão original em língua inglesa se encontra inserida nas notas de rodapé.

Linha do tempo

A linha do tempo (aplicada na página ao lado) trás panorama geral com eventos e personagens importantes do período analisado nessa dissertação e foi produzida em colaboração com Katherine McCoy em novembro de 2011.

1

**SURGIMENTO E
CONCEPÇÃO DA
ESCOLA E FILOSOFIA
PEDAGÓGICA DOS ANOS
1930 ATÉ 1970**

Figura 2
 Eliel Saarinen, Dining Hall, Kingswood School Cranbrook. 1929-31
 imagem extraídas do livro *Design in America: The Cranbrook Vision 1925-1950*.

Figura 3
 Imagens da autora: 1 - fonte perto da Cranbrook House. 2 - Biblioteca e museu. 3 - Saarinen house

A Cranbrook Academy of Art, escola de arquitetura, design e artes, fundada por George G. Booth oficialmente em 1932, nos arredores de Detroit, Michigan, nos Estados Unidos, teve em seu início a coordenação do arquiteto finlandês Eliel Saarinen. Segundo Roy Slade (1990: 6), Booth apoiava o movimento *Arts and Crafts* e, assim como Saarinen, compartilhava a ideia da importância da arte e do *design* na vida cotidiana.

Em um dos catálogos do programa¹ da Cranbrook Academy of Art atribui-se o surgimento da escola atribui-se à união informal de um grupo de artistas e artesãos, iniciada em 1927 por Ellen e George Booth, fundadores da Cranbrook. As experiências desse grupo sugeriram a ideia da academia e seu método educacional. Cada instrutor seria um artista cujo crescimento contínuo em seu próprio campo o ajudaria a estimular e acompanhar os alunos, que por sua vez se tornariam membros de uma comunidade de artistas criativos, adquirindo conhecimento superior em sua própria área de especialização e a comunicação com um amplo grupo de pessoas com interesses semelhantes. Com essa premissa, a escola foi fundada em 1932, como escola de arte particular profissionalizante, baseada na prática em estúdios.

Entre os anos 30 e 50, durante a direção de Eliel Saarinen, a escola atingiu grandes resultados junto ao Departamento de Design e Arquitetura, do qual faziam parte muitos dos mais importantes designers e arquitetos americanos do período, como Eero Saarinen², Ray e Charles Eames, Florence Knoll e Harry Bertoia.

Apesar da grande influência da Bauhaus no período do surgimento da Cranbrook, Saarinen, segundo Difrient (1990: 11), evitou a rigidez da Bauhaus, procurando seguir suas próprias tendências por meio de um plano mais complexo, eclético e antropomórfico.

A Cranbrook Academy of Art teve entre sua gestação e fundação um período superior a 10 anos. George G. Booth, rico editor³ de Detroit, patrocinou sua construção em um imenso terreno de 315 acres⁴ adquirido por ele em 1904. A Cranbrook é uma comunidade formada por escolas de ensino básico⁵, Academia de Artes (Cranbrook Academy of Art), Instituto de Ciências e Museu. A construção de toda a comunidade se deu ao longo de duas décadas. A Cranbrook Academy of Art começou a ser concebida e planejada em 1924, quando George G. Booth convidou Eliel Saarinen como consultor. A Cranbrook Academy of Art foi formalmente fundada em 1932, tendo o próprio Saarinen como presidente. Segundo Roy Slade, no catálogo da exibição da Cranbrook Design – 50 anos:

1 1970/1971 (parte integrante do Cranbrook Archives).

2 Filho de Eliel Saarinen.

3 o termo encontrado foi: newspaper baron

4 1.274.764,05 metros quadrados.

5 Elementary, middle e high school (Brookside, Kingswood e Cranbrook School)

Figura 4
Albert Cahn,
Cranbrook House. 1908
imagem extraída do livro
*Design in America: The
Cranbrook Vision 1925-1950.*

Figura 5
Eliel Saarinen,
Cranbrook School. 1925
imagem extraída do livro
*Design in America: The
Cranbrook Vision 1925-1950.*

Saarinen e Booth compartilhavam o interesse sobre o papel da arte e do design na vida cotidiana, e em 1924 o editor convidou o arquiteto para preparar um plano diretor para uma academia de artes. Durante um período de quase duas décadas, eles transformaram a fazenda de Booth, nos arredores de Detroit, em uma comunidade dedicada à educação e às artes. (SLADE, 1989: 7)

1.1 George G. Booth e o arts and crafts

Em 1900, Booth fundou a *Cranbrook Press*, baseada na *Kelmscott Press* de W. Morris, na *Art Alliance of America* e *American Federation of Arts*. Segundo Taragin (1983: 35), Booth sentia a necessidade de que existissem bons projetos de design em sua cidade, que se expandia por conta do crescimento da indústria automotiva. Em 1904, ele comprou o terreno em Bloomfield Township, subúrbio de Detroit, onde em 1908 se mudou para uma casa projetada por Albert Kahn e foi nessa propriedade que resolveu construir a comunidade Cranbrook.

George Booth era de família inglesa e nasceu em Toronto, Canadá. De acordo com Taragin (1983: 35), o interesse de seus ancestrais pelos ofícios artesanais na pequena vila Cranbrook, em Kent, na Inglaterra, pode tê-lo influenciado. O próprio Booth considera a paixão de seu avô pelo trabalho manual uma de suas principais influências: “Ele era tão orgulhoso de seu trabalho manual, e sua característica tem se apegado a cada ramo da família, e certamente isso contribuiu muito para o meu próprio amor pelo trabalho artístico artesanal” (TARAGIN, 1983: 35). O nome “Cranbrook” é uma homenagem à cidade inglesa em que nasceram seu pai, seu avô e seu bisavô.

Booth era engajado e preocupado com as artes havia muito tempo e ajudou a fundar a *Detroit Society of Arts and Crafts*, em 1906, como também a independente *Detroit School of Design*, em 1911, que por problemas financeiros fechou em 1918. Quando seu filho ingressou no programa de arquitetura da Universidade de Michigan, no início da década de 1920, Booth passou a se envolver com a instituição. Justamente quando Booth se engajava com as artes e construía os edifícios de sua propriedade em Bloomfield Hills, o finlandês Eliel Saarinen estava de passagem pelos Estados Unidos, lecionando como professor convidado do Departamento de Arquitetura e Design da Universidade de Michigan. Nessa Instituição de Ensino, ele conheceu o filho de George G. Booth, Henry, seu aluno, que o indicou e apresentou a seu pai para participar do projeto da Academia de Arte em Bloomfield Hills.

Harris (1983) faz um paralelo entre o clima da Finlândia e o do Meio-Oeste norte americano para mostrar as afinidades climáticas, paisagísticas e sociais que talvez facilitariam a adaptação de Saarinen àquele ambiente. Partindo do paralelo de semelhanças climáticas e da preocupação de grande parte dos arquitetos, principalmente Saarinen, com o meio ambiente e a natureza que habitam, Harris argumenta que “Os arquitetos mais do que os pintores provaram ser os melhores na capacidade de traduzir as qualidades da paisagem em formas simbólicas e representativas.” (HARRIS, 1983: 16)

Esse mesmo autor cita como exemplos de profissionais de destaque Sullivan, Wright, George Maher e Saarinen, que sabiam respeitar a natureza e as tradições: “As necessidades locais eram desafiadoras, não restritivas”. (HARRIS, 1983: 16)

Harris, em seu texto sobre as origens da Cranbrook, alega que foi o comprometimento de seu fundador com o estado de Michigan e com a região, junto com sua paixão por reforma e artes, que permitiram sua realização. O autor trata também do entusiasmo surgido no centro-oeste⁶ norte-americano pelo Movimento *Arts and Crafts* de W. Morris, uma vez que o interesse se multiplicava devido à necessidade regional de uma reforma estética.

Ainda de acordo com Harris, esses entusiastas do *Arts and Crafts* como Booth queriam substituir os objetos grotescos produzidos nos Estados Unidos, que predominavam por todo o centro-oeste por conta da falta de uma forte competição por produtos importados, ou outras alternativas. Além disso, eles pensavam na integração da arte com a vida cotidiana, valores sociais e sistemas de produção. Para o autor “o artesão honesto era mais do que um simples instrumento para produzir objetos mais belos, poderia se tornar a base para uma responsabilidade ética da vida coletiva”. (HARRIS, 1983: 15) Não podemos nos esquecer de que Detroit era na época a capital do novo sistema industrial da região, por isso também uma cidade que provavelmente necessitava de grandes avanços e pesquisas em arquitetura, arte e design.

Segundo Rafael Cardoso em *Uma Introdução à História do Design*:

Ford foi responsável pela propagação de um modelo socioeconômico em que a produção em massa estimula o consumo em massa, o qual se torna, por sua vez, a força motriz para a reestruturação e expansão contínua de toda a sociedade (CARDOSO, 2008: 111)

Clark (1983: 25) aponta que em 1922 foi publicado um texto de Charles R. Richards, chamado *Art in Industry*, que comprovava a situação da *Arts and Crafts* nos Estados Unidos e mencionava a prática de algumas escolas do país com ensino de artes aplicado à indústria. O livro de Richards provavelmente teve influência ou despertou alguma atenção em Detroit ou Bloomfield Hills.

⁶ Middle West

Richards acreditava que:

O movimento Arts and Crafts na América teve pequena influência no nível do design. Talvez seu resultado tenha sido estimular um pequeno grupo de homens e mulheres a produzir 'artes aplicadas' (apud CLARK, 1983: 26)

Tão pequena influência se deve à tímida produção de objetos e à carência de oficinas e estúdios, o que não deixou o movimento se difundir muito no País. Para esse Richards,

Esse é o contraste com a história desse tipo de movimento na Alemanha, onde a instrução das artes e ofícios não apenas ocorre efetivamente em escolas, mas, o que é mais importante, exerce ampla influência na produção fabril e nos estúdios. (apud CLARK, 1983: 26)

Do entusiasmo de Booth pelo *Arts and crafts* podemos inferir a sua intenção de se construir uma escola de artes em Michigan, por meio da qual muito poderia ser produzido e desenvolvido para a comunidade da grande Detroit.

Slade (1989: 8), no catálogo da exposição de 50 anos da Cranbrook, assinala que Booth imaginava a Cranbrook Academy of Art como uma escola que: formaria artistas; um ateliê que produziria belos objetos que embelezariam e melhorariam o ambiente americano; e uma comunidade, onde a arte se integraria à vida cotidiana para o benefício de todos.

Na prática, a academia formou-se com base nos ideais do *Arts and Crafts* do fim do século XIX e início do século XX e desenvolveu-se para atender as demandas de design industrial que a dominou em meados do século XX. (SLADE, 1989: 8)

1.2 Saarinen, Cranbrook e o Modernismo

Eliel Saarinen chegou aos EUA em 1922, quando tinha quase 50 anos, de forma que já possuía uma sólida carreira como arquiteto na Finlândia, e, portanto, trouxe consigo uma série de outros repertórios. O historiador Leonardo Benevolo, em seu livro *História da Arquitetura Moderna*, ao tratar da arquitetura nos países escandinavos, afirma que:

O movimento *Art nouveau* passa sem deixar traços profundos ou é acolhido como um estímulo à pesquisa de formas menos usuais, como demonstra o movimento Neobarroco dinamarquês e a atividade de Saarinen na Finlândia". (BENEVOLO, 1976: 574)

Para o autor, “No pós-guerra imediato, a Finlândia perde seu maior arquiteto, Eliel Saarinen (1873-1950), que se fixa nos EUA em 1923”. (BENEVOLO, 1976: 578)

Sobre Saarinen e a arquitetura moderna nos EUA, Benevolo acrescenta:

Em 1922, o jornal Chicago Tribune institui um concurso internacional para a construção de sua nova sede. Os mais importantes mestres europeus, de Gropius a Loos e M.Taut, participam sem êxito; o primeiro prêmio é vencido por Hood, com um projeto em estilo gótico, e o segundo pelo finlandês Eliel Saarinen, com uma romântica torre escalonada. Encorajado pelo sucesso, Saarinen, no ano seguinte, fixa-se em Chicago, trazendo para os EUA a rica experiência do romantismo nórdico e uma atenta sensibilidade para os problemas urbanísticos; projeta o arranjo das margens do lago em Chicago e depois é chamado para ensinar na Universidade de Michigan e na Academia Cranbrook, para a qual projeta, a partir de 1925, vários edifícios: a escola para crianças, a academia de arte, o instituto de ciências, o museu e a biblioteca. Os caracteres formais da arquitetura de Saarinen - a discreta referência aos estilos medievais, o cuidado artesanal, o gosto pela honestidade na construção - combinam com o ambiente americano e obtêm rápido sucesso – no entanto, ele continua com os ensinamentos berlagianos e não se detém nas posições iniciais, mas começa um trabalho paciente de decantação e de esclarecimento de sua linguagem, primeiramente sozinho, depois com seu filho, Eero, que estuda em Yale com Albers e absorve os ensinamentos das mais atuais correntes europeias. (BENEVOLO, 1976: 604)

Importa lembrar também que, na época, nos Estados Unidos, iniciou-se a difusão dos trabalhos desenvolvidos pela Bauhaus, que, com a exposição do MoMA em 1932, veio a ser veiculada como um estilo:

O estilo internacional é logo atraído para o âmbito do ecletismo e considerado como um dos tantos estilos possíveis, deixando substancialmente inalterados os hábitos precedentes, diminuindo, contudo, a confiança no usual repertório estilístico e destruindo a “perfeição adquirida”, que até então caracterizou a arquitetura americana (BENEVOLO, 1976: 604).

Apesar da grande divulgação dos projetos da Bauhaus e das novas propostas modernas, mais racionais e formais, Eliel Saarinen continuou desenvolvendo seus projetos à sua maneira e não se filiou às tendências contemporâneas que se divulgavam nos EUA e na Europa⁷. Segundo Eckhardt (1986), Saarinen chegou a ser criticado por alguns teóricos como Gideon, que consideravam seu trabalho obsoleto frente às novas revoluções formais.

Essa crítica de Gideon ao trabalho de Saarinen é rebatida pelo argumento de Wolf von Eckhardt: “Esta distorção impinge a todo o modernismo os erros iniciais do Estilo Internacional”. (ECKHARDT, 1986: 2)

Mesmo o trabalho arquitetônico de Saarinen sendo muito diferente dos padrões do design moderno desse suposto estilo internacional, a escola Cranbrook possui algumas semelhanças com a Bauhaus, como assinala Roy Slade:

⁷ Influência de arquitetos como Mies van der Rohe, Walter Gropius, Le Corbusier etc.

A academia, em sua fundação, não se valia de nenhuma ideologia dominante, assim como a Bauhaus, na Alemanha. No entanto, Saarinen preconizava a integração das artes para criar um ambiente total. Ele tinha uma crença profunda na visão única e expansiva do potencial criativo de cada membro de sua comunidade artística. (SLADE, 1989: 13)

Eckhardt também considera que a Bauhaus – como a Cranbrook – colocou pintores e escultores sob o mesmo teto que os artesãos em metal, tecelões e ceramistas, para que as artes e ofícios pudessem, direta ou indiretamente, influenciar o desenho.

Assim foi criada e solidamente estabelecida a profissão de desenhista industrial, ainda que, pelo menos nos Estados Unidos,

“o casamento da arte com a tecnologia” ainda seja lamentavelmente instável, porque um grande número de técnicos desprezam a arte por deitar-se em adultério com o comercialismo de virtude fácil e gosto duvidoso. (ECKHARDT, 1986: 2)

O autor complementa essa passagem alegando que:

Se a Bauhaus foi o grande ponto de convergência e o sintetizador de ideias de arte e desenho do início do século XX, a criatividade por vezes surpreendente da Cranbrook foi uma espécie de indústria caseira, um empreendimento familiar informal, de enorme impacto nacional e internacional sobre a nossa cultura visual. (ECKHARDT, 1986: 3)

Temos que lembrar que apesar da extrema importância de Eliel Saarinen para o desenvolvimento da Cranbrook, o trabalho de seu filho Eero também se reflete na escola e mostra um maior interesse pelas correntes de Mies van Der Rohe e Le Corbusier, por conta de sua formação no Departamento de Arquitetura da Universidade Yale, em 1934. Eero participou ativamente dos projetos da Cranbrook, chegando a lecionar na escola por um breve período.

De Long (1983: 60) analisa algumas das importantes obras de Saarinen em sua permanência nos Estados Unidos. O autor destaca a Kingswood School, 1929, escola feminina dentro do complexo Cranbrook, e verifica que:

A clara inspiração da Kingswood são as *Hipped-roof houses* de F.L. Wright, nas redondezas de Chicago, construídas na primeira década do século. Saarinen estava procurando um modo de expressão americano apropriado, e se voltou naturalmente para Wright, que ele acreditava ter sido o mais eficiente nessa direção. (DE LONG, 1984: 60)

O Projeto da escola Kingswood envolveu o trabalho da família Saarinen: Eliel Saarinen, Loja Saarinen (esposa), Pipsan (filha), que decorou o auditório e Eero (filho), que desenhou os móveis.

Segundo Albert Christ-Janer, o sucesso dessa empreitada fez com que a família fosse chamada novamente para desenvolver o projeto do *Cranbrook Institute of Science*.

O último edifício da comunidade Cranbrook, projetado em 1940 por Saarinen, foi o conjugado Museu e biblioteca.

Saarinen convidou o escultor sueco Carl Milles para desenvolver as esculturas da entrada do edifício: “Como adição final à academia, George G. Booth e Saarinen decidiram construir a estrutura que é a mais monumental do campus”. (CHRIST-JANER, 1948: 102)

Tratemos agora da proposta pedagógica da Cranbrook, em que Janer (1948) cita o próprio Saarinen:

A Cranbrook Academy of Art não é uma escola de arte no sentido comum. É um espaço de trabalho para pessoas criativas. A ideia principal é ter artistas com a disposição de viver e executar seu trabalho na Cranbrook. Esses artistas formariam a equipe estável no conselho de arte. Além desses artistas, precisamos ter espaços e estúdios para artistas visitantes, que permaneceriam na Cranbrook por um ano ou seis meses. Esses artistas visitantes, de várias partes do país ou de países estrangeiros, trariam frescor e novos impulsos à instituição e nos ajudariam a enriquecer e a compreender o movimento contemporâneo em várias mentes e países. (CHRIST-JANER, 1948.: 76)

O autor refere-se novamente a Saarinen: “A arte criativa não pode ser ensinada por outros. Cada um deve ser seu próprio professor. Mas a conexão com outros artistas e as discussões com eles tornam-se fontes de inspiração”. (CHRIST-JANER, 1948: 76)

Em seu livro *Search for form*, de 1948, Eliel Saarinen relata sua experiência profissional, suas angústias e confessa que quando bem jovem sonhava em ser pintor, e não arquiteto. No entanto, quando passou a refletir sobre a arquitetura, quando viu que ela era “uma forma morta, que gradualmente se tornou um conglomerado de decorações obsoletas e sem significado na superfície do prédio” (SAARINEN, 1948: xi), quando entendeu o desafio de que a arquitetura produzida naquele tempo não era pertinente ao uso contemporâneo, percebeu a necessidade de produzir novas formas e acrescentou que “algo devia ser feito... e agora é a hora de fazer acontecer”. (SAARINEN, 1948: xi)

Saarinen, em seu capítulo sobre arte educação, compara duas categorias: *Creative Learning* (Aprendizado Criativo) e *Dogmatic Teaching* (Ensino Dogmático). Pode parecer contraditório quando afirma que a “arte não pode ser ensinada, deve ser aprendida” (SAARINEN, 1948: 330), no entanto chama a atenção para os problemas de uma educação em artes doutrinada e baseada em fórmulas. Em seguida, trata da importância do mestre criativo que, em vez de impor metodologias de ensino, inspira o aluno a procurar seus próprios caminhos: “A missão do artista não é apenas produzir arte, mas também influenciar sua época a uma melhor compreensão e apreço da arte; assim, é lógico que o artista deve voltar sua atenção à juventude promissora.” (SAARINEN, 1948: 341)

Os artistas deveriam viver e trabalhar na Cranbrook, assim como na Bauhaus,

e os objetos produzidos nos estúdios deveriam ser vendidos como modalidade de autossuficiente dos estúdios. Taragin (1983: 42) aponta que, por conta da Depressão, na década de 1930, esse esquema criado por Booth, de estúdios financeiramente independentes, falhou, uma vez que o público comum não conseguia adquirir os produtos devido a seus altos preços, como ocorreu também com os produtos desenvolvidos pela Morris & CO e os produzidos nas oficinas da Bauhaus: o preço dificultava a popularidade dos objetos.

Sobre a filosofia da educação em Cranbrook, Clark (1983: 30) afirma que nunca se reduziu a um manifesto, e que ambos, Saarinen e Booth, acreditavam nos princípios de “*self-education under good leadership*”⁸. A princípio, a instrução era em arquitetura e disciplinas de design de mobiliário e planejamento urbano, além dos vários estúdios de artistas convidados por Saarinen.

Taragin acrescenta que

Saarinen nunca concordou inteiramente com a concepção de Booth sobre a condição mestre-aprendiz na Cranbrook por conta de sua similaridade com o sistema medieval de guildas. Saarinen acreditava firmemente na próxima relação entre arte e vida e, antes de 1925, ele concebia a Cranbrook como um espaço onde estudantes aprenderiam os princípios fundamentais de arte para que pudessem desenvolver um modo de expressão artística que refletiria sua existência moderna. (TARAGIN, 1983: 43)

Roy Slade resume o programa da escola segundo a principal ideia de ensino de artes de Saarinen:

O programa de ensino era informal: em vez de classes ou requisitos departamentais, havia o que Saarinen chamava ‘self-education under good leadership’. Os alunos aprenderiam, ao trabalhar longas horas no estúdio, interagindo com os outros artistas da comunidade e outros vindos de fora, seguindo o exemplo do artista residente⁹, a desenvolver conceitos e obras que refletem e contribuem para a vida moderna. (SLADE, 1989: 9)

Além da importância da Cranbrook na arquitetura norte-americana, um dos maiores destaques da escola nas décadas de 1930/40 foi o design de mobiliário, cujos maiores expoentes foram Charles e Ray Eames, Florence Knoll e Eero Saarinen.

R. Craig Miller lembra que, além da importância da linguagem e do estilo dos projetos desses designers, deve-se atentar à “luta pela reconciliação entre os ideais do movimento de artes e ofícios e as demandas do design industrial”. (MILLER, 1984: 91)

⁸ Optamos por não traduzir o termo, mas este se refere à ideia de um auto-didata que trabalha e se desenvolve junto com um bom líder, um bom artista, um profissional que o oriente e o inspire.

⁹ *artist in residence*

Ao discutir a carreira americana de Saarinen, Miller acredita que:

Não se pode esquecer que Eliel foi um verdadeiro crente no ideal do design total do movimento de artes e ofícios; os interiores e os móveis de seus edifícios devem sempre ser vistos em amplo contexto. (MILLER, 1984: 92)

Miller compara a Cranbrook com a Universidade Yale e a Bauhaus-Dessau, que, mesmo bem diferentes, podiam ser consideradas como manifestações, mesmo que tardias, do movimento *Arts and Crafts*.

A Cranbrook foi concebida por Saarinen quase como um organismo composto por diversas partes que interagem entre si e fazem o maior sentido. Isso porque a estrutura física da Cranbrook convida os alunos para interagirem de maneira a se unirem e de tudo ser planejado.

Segundo depoimento de Ken Gross, Saarinen, com sua habilidade criativa, criou uma entidade. Para ele a Cranbrook é como uma ilha, no sentido literal, um lugar com poucas pessoas e muita energia e troca de ideias. Ele compara a Cranbrook com outras escolas e verifica que existem muitas escolas em áreas metropolitanas, mas com muita distração. Na Cranbrook não apenas o espaço físico é inspirador, mas também há muita integração e estímulo.

Robert Saarinen Swanson, arquiteto e neto de Eliel, em depoimento à pesquisadora¹⁰, considera que seu avô trouxe e incorporou a arquitetura multidimensional. Ele era pintor, escultor, paisagista e arquiteto. Essa abordagem da totalidade das artes já foi explorada por outros arquitetos, mas em Saarinen é incrível a preocupação com o projeto de cada detalhe, para que tudo se integrasse. A arquitetura, na Cranbrook, prevê não só a integração dos elementos visuais, mas também das pessoas. Toda a concepção e prática da escola prevê essa união e a Cranbrook é definida por Susan Braybrook como uma comunidade viva, não só pela interação das pessoas, mas pela interação com o espaço físico.

Segundo Braybrook “Saarinen acreditava que a arquitetura e o design devem abranger todo ambiente construído – paisagem, exterior, interior, mobiliário, gráficos¹¹ – e ele foi capaz de realizar suas crenças na Cranbrook” (BRAYBROOK, 1985: 7)

¹⁰ Em outubro de 2010, durante visita à Cranbrook.

¹¹ Saarinen fez alguns projetos gráficos como a marca da escola.

1.3 A estrutura da escola em sua abertura em 1932

A escola abre suas portas em 1932, oferecendo um curso de pós-graduação em arquitetura com Eliel Saarinen; um curso avançado de escultura com Carl Milles; desenho e pintura com Zoltan Sepeshy e John Cunningham; cerâmica com Waylande Gregory; tecelagem¹² com Maja Wirde; encadernação¹³ com Jean Eschmann; joalheria¹⁴ com Arthur N.Kirk; e design de roupas¹⁵ com Pipsan Saarinen Swanson.

O currículo da escola mudou bastante ao longo dos anos, e muitos dos cursos oferecidos em seu início foram alterados ou deixaram de existir.

No entanto, a estrutura da escola sempre permaneceu a mesma. Segundo Braybrook (1985) a Cranbrook é

(...) uma comunidade de aprendizagem viva¹⁶, onde alunos e docentes de todas as disciplinas interagem livremente. Cada aluno tem seu próprio estúdio (...) com a orientação do docente do departamento, e bastante oportunidade de aprender com seus colegas. A habilidade, o trabalho com materiais, os processos de produção são pensados como elementos essenciais na educação do artista. (BRAYBROOK, 1985: 78)

Após essa breve introdução sobre os aspectos da escola liderada por Eliel Saarinen, tratemos agora brevemente de outros personagens de extrema relevância para a consolidação do programa da Cranbrook.

Nos anos 1930 e 1940, a Cranbrook recebeu um grande número de alunos e alguns deles tornaram-se os maiores expoentes do design, em especial de móveis, norte-americano.

Slade, em texto no qual recorda sua chegada na escola em 1977, (disponível em: www.royslade.com/saarinen.aspx - acesso em 02/11/2011) afirma que todos ficaram surpresos quando ele aceitou o convite de presidir a Cranbrook e um jornalista de Washington questionou porque ele sairia de Washington, uma capital, para morar na decadente e suburbana Detroit. Ele respondeu que sairia da capital política do país para a capital do design e mencionou o aeroporto de Washington, projetado por Eero Saarinen, o metrô e a Arena Stage, projetados por Harry Weese; e o museu aeroespacial, obra de Gyo Obata, todos artistas pertencentes à escola de Detroit.

¹² *Weaving and textile.*

¹³ Bookbinding. Curioso verificar a presença de um curso de encadernação no início da escola, ou seja, a preocupação com a produção editorial. Nota-se que George G. Booth realmente se interessava por produção gráfica, tanto que fundou a Cranbrook Press, baseada na Kelmscott Press de W. Morris. No entanto parece que o curso não vingou, e, apesar do interesse de Booth por livros de arte, não houve na escola produção significativa em design gráfico ou editorial até a década de 1970 (mais de 20 anos após a morte de Booth), com o departamento coordenado por Katherine e Michael McCoy.

¹⁴ *Jewelry and enameling.*

¹⁵ Não conseguimos encontrar termo para traduzir adequadamente (design de moda não era termo comum na época), o original é costume design and batiks, sendo que a tradução literal para costume é vestuário.

¹⁶ *Living-learning community*

Figura 6
Eliel Saarinen, Kingswood
School Cranbrook. 1929-31
imagem extraída do livro
*Design in America: The
Cranbrook Vision 1925-1950.*

Figura 7
Carl Milles. Orpheus Fountain.
1934-37, instalada 1938.
Bronze.
Frente do Museu e Biblioteca
imagem extraída do livro
*Design in America: The
Cranbrook Vision 1925-1950.*

Ele quis dizer que os maiores designers que projetaram obras na própria capital vieram da Cranbrook. Entre eles, Ray & Charles Eames; Florence Knoll e outros que, segundo ele, “ajudaram a formar ¹⁷ a nossa nação e o mundo”.

Cardoso (2008), ao escrever sobre a importância dos designers Charles Eames, Eero Saarinen e Bertola, assinala que a

(...) Cranbrook Academy of Art vinha se firmando desde a década de 1930 como um dos maiores centros de excelência no ensino de design dos Estados Unidos. Em conjunto com a forte influência do design de móveis escandinavos, o trabalho desse grupo de designers gerou uma versão nova e bastante diferenciada do Modernismo, mais condizente com o espírito dos Estados Unidos como uma cultura dedicada à liberdade individual e empresarial. O design americano dessa época, embora claramente filiado ao Modernismo europeu, evidencia uma nítida rejeição dos ideais coletivistas subjacentes ao Funcionalismo. (CARDOSO, 2008: 174-175)

Nesse período fértil dos anos 1930/1940, a Cranbrook tornou-se uma instituição de pós-graduação reconhecida para conceder aos seus alunos, em 1942, diplomas de MFA (Master of Fine Arts) e Master of Architecture. ¹⁸

1.4 Charles Eames e o Departamento de Design

Antes da entrada de Charles Eames na Cranbrook já havia indícios de projetos e investigação em design, mas o departamento de design só foi considerado estabelecido após a coordenação de Eames, em 1939¹⁹. Segundo um dos catálogos²⁰ do programa da Cranbrook, a filosofia do departamento de design, estabelecido como programa interdisciplinar por Charles Eames, abrangia todos os aspectos do design e continua nessa tradição²¹, buscando referências no decorrer da História e em novas tendências.

De acordo com Stungo (2001), Eames acabou não concluindo o bacharelado em arquitetura na Universidade de Washington por ter sido expulso do departamento, devido ao seu extremo entusiasmo por Franklin Lloyd Wright (Ibid.: 11), ou seja, ele era um aluno rebelde em uma universidade tradicional do período, tendo sido condenado por admirar Wright e outros modernistas.

¹⁷ To shape

¹⁸ Segundo o departamento administrativo da escola (Katherine Willman).

¹⁹ Charles Eames substituiu William Comstock, segundo o catálogo da exposição Design in America, p. 281

²⁰ De 1985/1986

²¹ Aqui o programa de design é associado aos primeiros movimentos modernos: Construtivismo, DeStijl e Bauhaus reforçam o conceito de que os projetos do nosso ambiente, os artefatos produzidos em massa e a comunicação visual devem ser instruídos por todas as disciplinas do design, arquitetura e arte.

A autora acrescenta também que, ao viajar para a Europa²² e conhecer de perto obras de Mies van de Rohe, Le Corbusier e Walter Gropius, Eames ficou bastante impressionado. (STUNGO, 2001: 12).

Alguns anos mais tarde, em 1938, Eames recebe bolsa de estudos para estudar com Eliel Saarinen na Cranbrook e um ano depois Saarinen o convida para lecionar design.

Apesar do grande impacto que Eames teve sobre a Cranbrook, ele lecionou na instituição por apenas dois anos. Mesmo assim, esse período foi repleto de acontecimentos notáveis, um deles fruto da parceria com o filho de Saarinen, Eero, em que ambos ganharam o primeiro lugar em uma competição do MoMA chamada *Organic Design in Home Furnishing*, na categoria assentos. Na Cranbrook, Charles conheceu Ray Kaiser, que veio a se tornar sua esposa e principal designer parceira.

Não vamos aqui nos estender muito sobre a vida e a obra de Eames. O que nos interessaria mesmo seria entender sua abordagem do ensino do design na Cranbrook, mas não temos referências sobre esse assunto. No entanto, a presença de Eames dentro e fora da Cranbrook é muito importante, e sua produção teve grande impacto e influência sobre diversos alunos da escola, principalmente nos docentes Katherine e Michael McCoy, que vieram a convidar Ray Eames a ministrar palestras no Departamento durante sua coordenação.

Michael McCoy, em entrevista à autora, fala com grande entusiasmo de Eames e também de sua genialidade no processo de criação, lembrando que ele sequer esboçava seus projetos na prancheta. Eames ao ter uma ideia já passava a construí-la, esboçando o projeto diretamente no estúdio, montando *mockups*.

Após a coordenação de Eames no departamento de design, seus sucessores foram Walter Baermann, 1941-1942; Frank Greer, 1942-1943; (o departamento foi fechado entre 1943 e 1944); Howard Dearstyne, 1944-1946; Norman Nagle, 1946-1948; Theodore Luderowski 1949-1956; Kenneth Isaacs, 1956-1957; Laurence Barker²³, 1960-1967, Robert Veryzer²⁴ e por fim Katherine e Michael McCoy, 1971-1996²⁵.

22 Em lua de mel com sua primeira mulher, Catherine Woermann, no final da década de 1920.

23 Esse é um dado do banco de dados da Biblioteca, no entanto Laurence Barker não foi professor de design e sim de Print-making. Esses dados ainda não estão corretos e causam confusão aos próprios funcionários da escola. Sobre Robert Veryzer, professor que antecedeu Katherine e Michael McCoy, as informações são imprecisas, parece não se tratar de um profissional de relevância.

24 Até 1971.

25 O departamento de design da Cranbrook ainda existe, sob a direção de Elliot Earls e, antes dele, de Laurie e Scott Makela. O motivo de terminarmos a lista do departamento de design em Katherine e Michael McCoy é que ele foi dividido após a saída deles e hoje em dia se trata do *2D design department*. A divisão entre design 2 e 3D ocorreu quando os McCoy ingressaram, mas, mesmo subdividido, o departamento era um só. Hoje em dia os departamentos são realmente separados, isto é, os alunos não interagem tanto como antes, por conta dessa divisão.

1.5 O declínio da Cranbrook após a morte de Eliel Saarinen

Há indícios de que, após a morte de Eliel Saarinen, a escola entrou em decadência, e o departamento de urbanismo deixou de existir. Mesmo antes de sua morte, em 1950, o pintor húngaro Zoltan Sepeshy²⁶ passou a assumir a direção da escola, a partir de 1946.

Sepeshy era um pintor influente e, segundo depoimentos de pessoas que conviveram com ele, pode-se inferir que se tratava de um artista excêntrico. Laurence Barker, que foi aluno de Sepeshy, afirma em entrevista que ele era uma pessoa peculiar e falava mais de 6 línguas, porém, mesmo após viver muitos anos nos Estados Unidos, não falava inglês muito bem.

Há muitas histórias sobre a vida de Sepeshy, mas o que mais nos chamou a atenção foi o depoimento de Lilian Zarvos sobre a “importância da inexistência” de um currículo formal e um episódio narrado por ela, de que Zoltan²⁷ passava pelo estúdio de um aluno e nenhum dos dois falava nada. Depois de um mês o aluno, revoltado, foi ao estúdio de Sepeshy e disse: “desisto, você nunca me ensinou nada!” Sepeshy retruca “estou feliz que finalmente pudemos ter uma conversa”. Esse interessante depoimento nos revela um dado importante, percebe-se que o aluno perdido na escola, ao querer ser tutelado, se frustra, já que essa não era a proposta da instituição.

Aparentemente, apesar de Sepeshy ter seguido os princípios básicos da escola e a relação do artista residente com o aluno, a Cranbrook deixou de receber tantos alunos quanto recebia anteriormente.

De acordo com depoimento de Katherine McCoy, quando Eliel Saarinen morreu e Zoltan Sepeshy assumiu a presidência da Academia, nessa época a escola decaiu. Ela alega que usava-se a expressão “fechem as portas, tranquem os portões²⁸”. Segundo McCoy, Sepeshy almejava a Cranbrook como uma comunidade fechada, não se importava se o artista teria ou não uma exposição de seu trabalho, dessa maneira, a academia se isolou e, com o tempo decaiu, mas nos anos 1950 a escola ainda era muito boa. Gradualmente, porém, o corpo docente original morreu ou se aposentou e na época não foram contratados novos docentes.

Essa aceção de “fechar as portas”, citada por Katherine, difere completamente dos ideais iniciais da escola, ou seja, de uma comunidade de artistas

²⁶ Zoltan era o coordenador de desenho e pintura desde a fundação da escola.

²⁷ Original em inglês: *Lilian: there is a story about Zoltan going to the studio of a painter and going in and saying nothing and the student saying nothing and the Zoltan leaved and after a month of this the student said to Zoltan: I quit! you son of a bitch you didn't thought me anything! And Zoltan said I am finally happy that we could have a conversation.*

²⁸ Close the doors, lock the gates

Figura 8
Imagens da Cranbrook Educational Community.

trabalhando juntos para integrar o design com a vida, desenvolver projetos, divulgá-los em exposições etc. E nessa época, após a morte de Eliel Saarinen, houve essa reclusão.

Eckhardt (1986) complementa afirmando que

Houve um declínio, como provavelmente teria que haver, depois que a escola atingiu tais pináculos. Agora, depois que o pintor Roy Slade assumiu a direção da Cranbrook, em 1977, o espírito criativo das oficinas está se reerguendo. Pode ser que daqui a pouco tempo possamos buscar um renascimento do Moderno, quando não um Renascimento Moderno. (ECKHARDT, 1986: 3)

Tomemos esta afirmação para concluir este capítulo, uma vez que foi realmente Roy Slade quem recuperou a história da Cranbrook, que havia se perdido ao longo dos anos. Ele não só recuperou a história e a filosofia da escola, como também voltou a praticar os ideais de integração da arte com a vida, preocupando-se em divulgar todos os novos projetos e inovações da escola não apenas para a sociedade norte-americana, mas para o mundo.²⁹

²⁹ Levando em conta que Slade produziu exposições sobre a Cranbrook em diversos países, inclusive no Brasil, em Salvador, no Museu Carlos Costa Pinto em 1986.

2

**O CONTEXTO DO
DESIGN GRÁFICO
MODERNO E
PÓS-MODERNO NA
EUROPA E ESTADOS
UNIDOS: DESIGNERS E
ESCOLAS**

Até o final dos anos 1960, o design gráfico era regido principalmente por pressupostos formais e racionais, o que de certa forma o restringia a “ofício”, caracterizado pelos conceitos modernistas *form follow function*¹ e *less is more*², em que o design subordinava-se ao conteúdo, sendo um suporte organizado e claro do texto. A racionalidade, objetividade e neutralidade eram características do design nesse período.

Após essa fase de relativa estabilidade no design gráfico, alguns designers passaram a questionar esse modelo, rebelando-se contra a “ditadura” da forma, procurando outras possibilidades para o design gráfico, que não apenas as instrumentais e funcionais da monotonia estabelecida pelos pressupostos modernistas.

Esses designers passaram a trabalhar aspectos até então condenáveis, tais como expressão individual, quebras hierárquicas, ilegibilidade, apropriação de elementos da cultura popular e de vanguardas artísticas que trabalhavam a espontaneidade e a irracionalidade, como futurismo e dadaísmo.

Este capítulo consiste em uma breve análise do design moderno e pós-moderno tanto na Europa quanto nos Estados Unidos, visando contextualizar o papel da Cranbrook Academy of Art na história do design.

Algumas escolas e designers serão destacados, mas não explorados em profundidade. Alguns dos focos de nossa análise são, no modernismo, a Bauhaus e o Estilo Internacional Suíço e, no pós-modernismo, Wolfgang Weingart.

2.1 Design Moderno na Europa

O design moderno costuma ser explicado a partir de alguns conceitos básicos como neutralidade, racionalidade e objetividade. No entanto, como nossa proposta não é aprofundar o modernismo, mas sim fazer uma introdução para compreendermos a ruptura, iremos nos contentar aqui com esse resumo.

Esses conceitos não surgiram ao acaso. Como assinala Hollis (2006), “O design moderno que teve início no fim do século XIX, se deu pela procura dos artistas de um novo papel na sociedade industrializada”. (HOLLIS, 2006: 16)

¹ A “forma segue a função”, frase do arquiteto Luis Sullivan, colega de Frank Lloyd Wright, que procurou adotar esse conceito em seus trabalhos. Segundo John Heskett, essa citação foi mal interpretada como expressão de um determinismo estrutural e estético um tanto primitivo. A frase de Sullivan, no contexto em que foi formulada, era uma tentativa de estabelecer um conceito de unidade orgânica na arquitetura, onde função, estrutura e a decoração apropriada poderiam se fundir para dar uma expressão artística adequada à era moderna. (HESKETT, 2006: p.65)

² “Menos é mais”, premissa de Mies van der Rohe, arquiteto e coordenador da Bauhaus em Berlim nos anos 1930.

As bases para o modernismo no design gráfico encontram-se no movimento do *Arts and Crafts*³ e na *Werkbund*⁴ alemã, que fundamentaram o surgimento de escolas como a Bauhaus, em 1919, em Weimar, sob a direção de Walter Gropius.

Em seu texto *A pedagogia Formal da Bauhaus*, Argan (1984) situa a Bauhaus como uma escola que procurou dar continuidade aos preceitos do movimento de *Arts and Crafts*, *Kunstgewebeschule*⁵ e *Werkbund*, na qual, segundo ele:

Essa grandiosa insurreição das artes ‘menores’ ou ‘aplicadas’ contra a arte ‘pura’, à qual até se acabará negando toda a legitimidade ou autenticidade formal, é indubitavelmente o último ato da luta romântica contra a ditadura do classicismo; mas é também o primeiro posicionamento concreto de uma teoria da arte, como ciência de um particular fazer humano, contra todo idealismo estético. (ARGAN, 1984: 29)

Nessa passagem verifica-se a distinção da posição do artista na sociedade burguesa em contraposição à do artesão, cujo trabalho era considerado manual e servil. Para Argan (1984: 29), segundo esse contexto, a forma é produto do fazer e da experiência.

O design gráfico moderno se consolidou como profissão a partir da academia, onde procurou-se criar regras e princípios. Na Bauhaus procurou-se trabalhar com formas gráficas mais globais e que não se referissem tanto à sociedade em que estavam inseridas, exemplo que podemos verificar quando passaram a utilizar famílias tipográficas neutras e sem serifa, deixando de lado o uso do tipo Fraktur⁶. Ainda sobre o tratamento tipográfico na Bauhaus, lembremos do esforço de Herbert Bayer em introduzir o conceito de tipografia universal, pretendendo eliminar historicismos e ser funcional quanto ao uso. Também introduziu o conceito de tipografia e fonte que eliminaria o uso de letras maiúsculas, ao conceber que não existem variações de maiúsculas ou minúsculas na linguagem falada. Sua ideia era a de simplificar cada vez mais a impressão tipográfica, ao propor esse alfabeto universal.

Refletindo a respeito do texto de Argan, percebemos que a racionalidade da Bauhaus e o programa internacionalista, em oposição ao regime nacionalista do período nazista, fez com que a Bauhaus tivesse muitos inimigos políticos, o que provocou algumas mudanças de sede (Weimar, Dessau e Berlim) e também a troca de diretores (Walter Gropius, Hannes Meier e Mies van der Rohe).

Argan assinala ainda a importância da Bauhaus como exemplo de escola democrática:

3 Movimento de artes e ofícios inspirado nos pressupostos de William Morris, que teve como resultado o surgimento de diversas associações como a própria *Werkbund* na Alemanha, a *Century Guild* na Inglaterra, entre outras.

4 A *Werkbund* - Associação de Artes e ofícios, que teve como diretor Henry van de Velde e também participação de Walter Gropius como associado.

5 Escola de artes e ofícios.

6 Tipo de estilo gótico tradicional que remetia a valores nacionais da Alemanha, então devastada pela primeira guerra, que pretendia com a divulgação de valores nacionais reconstruir o país e sua autoestima.

Baseada no princípio da colaboração entre professores e alunos. Concebida como um pequeno, mas completo organismo social, visava realizar uma perfeita unidade entre método didático e sistema produtivo. (ARGAN, 1984: 46)

A Bauhaus, embora escola pública, funcionava quase como uma comunidade, em que se vivia a atividade artística não como uma atividade excepcional ou genial⁷, mas cotidiana. Mesmo com professores com características distintas, o método de trabalho e a sintonia de professores e alunos fazia com que os trabalhos mantivessem uma “coerência estilística”.

Argan, no entanto, acrescenta que:

Nunca existiu, e Gropius afirmou isso muitas vezes, um estilo da Bauhaus, mas a marca dessa coerência, ou exatidão, ou economia e sobretudo da infalível segurança na designação de imagem, encontra-se indefectivelmente na obra de todos os que, mesmo sem possuírem uma forte personalidade artística, passaram por aquele perfeito mecanismo didático. (ARGAN, 1984: 47)

A filosofia e a produção da Bauhaus se espalharam, e temos exemplos de processos semelhantes também em outras escolas, como a Vkhutemas⁸ na Rússia, com quadro de professores que participavam do movimento construtivo russo, e também nas manifestações do movimento da *Nova Tipografia* de Jan Tschichold.

A ornamentação nesse período era condenada, como assinala Vicente Gil, pois “usavam quase que exclusivamente tipos sem-serifa, vistos como tipografia funcional, cotidiana, sem compromissos históricos, tipos que não têm mensagem em si mesmos, diferentemente de uma tipografia romana histórica.”. (GIL, 1999: 18)

Não podemos nos esquecer de que, apesar desse trabalho, produzido especialmente na Bauhaus, a revolução estética que pretendia adequar a arte e a tecnologia com a sociedade se deu num momento em que tais mudanças eram necessárias. O ornamento representava o passado e a evolução tecnológica permitia novas possibilidades que podiam ser incorporadas aos projetos, tais como a fotografia.

Lembramos também que a proposta de Walter Gropius não foi a de criar um estilo, mas meios para a investigação. Ele condenou o uso das experiências produzidas como o estilo Bauhaus que, mais tarde, foi incorporado e adaptado pelo Estilo Internacional dos anos 1950 e 1960.

Uma das escolas que mais difundiu o Estilo Internacional nessa época foi a de Basileia na Suíça, que teve como professores Emil Ruder e Joseph Muller-Brockman. Meggs (2006) aponta Muller-Brockman como um dos líderes teóricos

7 No sentido do conceito de “gênio”, proposto principalmente pelo Romantismo. A arte se aplicava ao cotidiano, nesse sentido, não participando dos conceitos propostos pelos estetas e teóricos de arte do século XIX de gênio, sublime, peça de valor único, etc.

8 Escola pública de arte e técnica fundada em Moscou em 1920. Foi o berço de três movimentos de vanguarda em arte e arquitetura: construtivismo, racionalismo e suprematismo.

e praticantes do movimento, que viu como “absolutas e universais as formas de expressão gráfica, através da representação objetiva e impessoal para se comunicar com o público, sem a interferência dos sentimentos subjetivos do designer e técnicas de persuasão da propaganda.” (MEGGS, 2006: 364).

Segundo Hollis (2006: 162) há no Estilo Internacional um fator econômico. Na Basileia havia muitas indústrias, principalmente químicas e farmacêuticas, tais como Ciba, Geigy, Hoffman-La Roche, Sandoz etc. Grande parte dos projetos de design gráfico eram destinados a essas empresas, que precisavam de publicidade objetiva, rótulos e embalagens neutras: “O estilo anônimo se encaixava perfeitamente a essas necessidades”.

O Estilo Internacional pressupunha a organização dos elementos por meio de *grid*⁹ construído a partir de razões matemáticas; fotografia, que na época era considerada objetiva, ao contrário de peças ilustradas em que se pode perceber o traço e o estilo do ilustrador; e uso de famílias tipográficas sem-serifa.

Meggs (2006: 356), assinala que a “expressão pessoal e soluções excêntricas foram rejeitadas, sendo acolhida uma abordagem do design mais universal e científica, como solução de problemas”.

O Estilo Internacional tinha suas bases na Suíça e na Alemanha e rapidamente se espalhou pelo mundo inteiro, sendo também conhecido por Estilo Corporativo¹⁰, utilizado em larga escala pelas grandes multinacionais que, de certa forma, sentiam segurança em ser identificadas por um estilo mundialmente aceito. Neste momento de grande expansão comercial e aumento do consumo no pós-guerra, quanto maior o entendimento, a objetividade e a neutralidade do projeto gráfico da identidade da marca, mais alcance ela poderia ter.

Muitos projetos, por serem desenvolvidos segundo as mesmas regras e princípios, inevitavelmente eram muito semelhantes. Este momento, marcado por uma certa “inexpressividade gráfica”, passou a ser criticado por alguns designers a partir da década de 1970.

A partir desse breve histórico sobre o design moderno na Europa, pode-se perceber que na Bauhaus há aspectos políticos e de invenção, uma vez que foi a primeira escola realmente radical quanto à forma, por procurar não só uma linguagem mais universal e abrangente, mas também simplificar a forma de modo a facilitar os meios de reprodução, embora a popularização não tenha acontecido.

Já no caso do Estilo Internacional da escola suíça, como veremos abaixo sua repercussão nos Estados Unidos, a abordagem neutra é mais uma questão de estilo gráfico. Apesar da monotonia visual do Estilo Internacional ser questionada em nosso próximo tema, não podemos nos esquecer de como eram agradáveis e

9 Grade ou diagrama, utilizada para a organização dos elementos no espaço.

10 *Corporate Style*.

belos os projetos de Emil Ruder e Joseph Miller-Brockman. O que aconteceu com o Estilo Internacional foi a propagação de alguns aspectos de design trabalhados na Bauhaus, DeStijl, construtivismo e Ulm, e utilizados no *mainstream* profissional para divulgar grandes corporações multinacionais, que, nesse sentido, quanto mais universal fosse a linguagem, maior alcance teriam.

Em capítulo de sua tese intitulado “A instituição do grid como base de projeto”, Maria Helena Werneck Bomeny (2009) nota que

a forte economia do pós-guerra aumentou a demanda da indústria pela publicidade, e, como consequência, o design racionalista e funcional também prosperou, pois ele permitia criar recursos ágeis para a elaboração de qualquer peça gráfica. Grande parte dos desenhistas gráficos resvalou de alguma forma na ideologia da Bauhaus, que teve o grande mérito de romper com os antigos conceitos da educação artística. Todas as instituições ligadas ao desenho das décadas seguintes tiveram como matriz mentora o programa da Bauhaus, incentivando seus alunos a perseguir a “ordem oculta”, sempre na tentativa de encontrar algum princípio ordenador. (BOMENY, 2009: 42)

A autora afirma que na década de 1950 o Estilo Internacional se firmava como metodologia e Emil Ruder, Joseph Muller Brockman

pregavam a superioridade universal de suas soluções minimalistas, rigidamente controladas pelo sistema do grid, adotado como uma forma eficiente para unificar todos os elementos inseridos dentro destes sistemas de identidade visual das grandes empresas multinacionais e entidades empresariais. (BOMENY, 2009: 42)

2.1.2 Design Moderno nos Estados Unidos

De acordo com Lupton e Miller (1989) no ensaio *A time line of American Graphic Design, 1829-1989* do livro organizado por Mildred Friedman *Graphic Design in America: A Visual Language History*, até os anos 1920 o design no país se encontrava numa confusão e profusão de estilos, até à divulgação da Exposição Francesa, e a art déco, que logo passou a se tornar influência moderna na arquitetura. Consideramos, aqui, que a posição de Lupton e Miller em indicar a criação da fonte “Broadway” de M.F Benton de 1929 como exemplo “déco”, um tanto tardio (in FRIEDMAN, 1989: 43).

A respeito da influência art déco, os autores percebem que durou muitos anos em território norte-americano e notam a importância da exposição de 1932 no MoMA – The Museum Modern of Modern Art, de Nova York –, em que foram divulgados trabalhos produzidos na Bauhaus e Le Corbusier, por Philip Johnson, que passou a atrair a atenção e ajudou a consolidar a pro-

jeção do design moderno de tendência bauhausiana. Lupton e Miller (1989) consideram:

Enquanto a corrente art déco frequentemente fornecia símbolos públicos agradáveis e legíveis, foi desvalorizada por proponentes do supostamente modernismo “não-ornamental”¹¹ da Bauhaus e Le Corbusier (...) que consolidou e restringiu o modelo do verdadeiro modernismo. (in FRIEDMAN, 1989: 43)

Os Estados Unidos receberam no período entre guerras grande quantidade de artistas imigrantes europeus, principalmente nos anos 1930, a se considerar no contexto do design gráfico a enorme importância da chegada de Moholy-Nagy em Chicago, que ajudou a estabelecer a Nova Bauhaus em Chicago, em 1937, 4 anos após o fechamento da escola em Berlim pelo partido nazista. De acordo com os autores, a Nova Bauhaus foi fundada pela Associação de Artes e Indústrias, um grupo de cidadãos que pretendia revitalizar o sistema de manufatura em Chicago, através do ensino do design. No entanto, após um ano a associação deixou de apoiar a instituição por não estar preparada para o radicalismo da escola, que em 1939 foi reaberta com o nome de School of Design e se tornou em 1944 o Institute of Design, que agora integra o Illinois Institute of Technology (IIT). (in FRIEDMAN, 1989: 48)

Walter Gropius, fundador da Bauhaus, também passou a lecionar na Universidade de Harvard, e o país também acolheu outros imigrantes como Ladislav Sutnar, Alexey Brodovitch etc.

Lembramos também da influência do alfabeto universal de Herbert Bayer, que também imigrou para os EUA, foi diretor de arte da Harpers Bazaar e participou da montagem de exposição sobre a Bauhaus no final da década de 1930 no MoMA. Bradbury Thompson, influente designer norte americano, também trabalhou com um “monoalfabeto” com propostas semelhantes às de Bayer, como assinala Richard Hollis:

Ele fazia eco aos rogos da Bauhaus para que se utilizasse apenas um único conjunto de signos em vez de letras maiúsculas e minúsculas de diferentes designs. Em 1945, ele lançou seu “monoalfabeto”, composto de letras Futura de caixa baixa ampliadas para serem usadas como maiúsculas. Percebeu que ainda assim era necessário achar um símbolo que substituísse a letra maiúscula no início de uma frase e sugeriu como alternativa o uso de uma minúscula em negrito. Em 1950, todo o texto de um número da revista¹² foi composto com seu “Alphabet 26”, que usava versaletes (letras maiúsculas da mesma altura do “x” minúsculo) e o “a”, “e”, “m” e o “n” minúsculos. (Hollis, 2005: 123)

Lorraine Wild, em capítulo específico do livro organizado por Mildred Friedman, “*Europeans in América*”, escreve sobre a influência européia e estuda o im-

¹¹ *Non decorative*

¹² Westvaco Inspirations

pacto não só dos imigrantes europeus, como do grande número de publicações em inglês sobre o design moderno, como *A Nova Tipografia* de Jan Tschichold em 1931 na antologia “*Circle: The international Survey of Constructivist Art*”, além da experiência europeia de designers americanos, que se tornaram influentes como Paul Rand. A autora nota que muitos dos imigrantes se tornaram educadores e “suas visões do modernismo tiveram impacto na criação e desenvolvimento do currículo do design no país” (in FRIEDMAN, 1989: 167).

A partir do levantamento de Lorraine Wild, inferimos que as vertentes modernistas não eram unilaterais, ou seja, não eram somente ou bauhausianas, ou construtivistas, ou art déco na primeira metade do século XX, e a autora ainda confirma a importância desses imigrantes como educadores no estabelecimento de diversas correntes do modernismo:

Apesar do surgimento de escolas enraizadas na teoria moderna, fica claro olhando por trás da disseminação do design moderno nos Estados Unidos antes e depois da segunda guerra, que a forma do design moderno se tornou cada vez mais familiar do que as ideias que ajudaram a gerá-lo. Os modernistas europeus e os americanos encontraram clientes que estavam dispostos a pôr as ideias em prática para uso comercial, não havia tempo nem necessidade dos manifestos ou ideologias que caracterizaram o movimento na Europa. (in FRIEDMAN, 1989: 168)

Hollis (2005) destaca nos anos 1960 uma série de produções de grupos de protesto¹³, especialmente contra a guerra do Vietnam e os assassinatos de Che Guevara e Martin Luther King. O autor considera esse tipo de movimento nos EUA, bem como o *punk* na Inglaterra, alternativas ao Estilo Internacional:

Grande parte do design gráfico fora incorporado ao marketing, à mídia ou à indústria do entretenimento. O estereótipo de design gráfico era o estilo suíço, que se originava do modernismo europeu, um estilo caracterizado pela ausência de ornamentos, por espaços brancos, tipos sem serifa e uso de grade. Elaborado e refinado, muitas vezes mal compreendido, era usado no mundo inteiro. Os pôsteres de protesto na década de 1970, todavia, haviam mostrado outras alternativas. (HOLLIS, 2005: 201)

Além dos pôsteres de protesto citados por Hollis, como outra alternativa ao racionalismo moderno, temos também, no final dos anos 1960, segundo Lupton e Miller (1989), uma das maiores tendências em estilo, propostas pelos designers Milton Glazer, Seymour Chwast¹⁴ e Herb Lubalin, que:

rejeitaram ideais como funcionalismo e neutralidade, a favor de um estilo mais eclético, tendo imediato apelo comercial, que foi produzido com muitas peças de história da arte, cultura popular e experiência pessoal. (HOLLIS, 2005: 59)

¹³ Neste contexto falamos somente dos grupos de protesto nos EUA, mas Hollis acrescenta também a importância do movimento estudantil em Paris, em maio de 1968.

¹⁴ Push Pin Studios

Apesar de algumas ideias desses designers apresentarem ruptura com o programa do design moderno, os membros deste grupo não se encontram nos livros de História do design como pós-modernos: talvez precursores, ou de fase intermediária. Após os experimentos desenvolvidos por Glazer e Chast, do Push Pin Studios, e Herb Lubalin, alguns designers, talvez considerados agora pós-modernos, podem ter se valido de alguns recursos tais como o vernacular, como Tibor Kalman e estilos históricos (historicismo), a exemplo do trabalho de Paula Scher e Peter Saville¹⁵.

2.2 Design Pós-Moderno

Não é possível identificar exatamente como e onde surgiu a corrente “pós-moderna¹⁶” em design, uma vez que não é um movimento fácil de se distinguir como o modernismo, em suas origens europeias e sua ressonância norte-americana.

Rick Poynor (2003) em seu livro *No more rules – graphic design and post modernism*, considerado¹⁷ um dos textos mais importantes sobre a história recente do Design Gráfico, percebeu os problemas em se definir o pós-modernismo e procurou estabelecer a relação da produção de design com algumas questões presentes, debatidas e levantadas como desconstrução, apropriação de estilos e movimentos artísticos, assim como manifestações da cultura popular e autoria.

O autor argumenta que o pós-modernismo não pode ser entendido sem referência ao modernismo. A diferença pode se dar à medida em que o modernismo ataca a cultura popular e o pós-modernismo procura aceitá-la e, sob sua influência, mistura as chamadas alta e baixa cultura:

No pós-modernismo, as distinções hierárquicas entre a louvável alta cultura e a medíocre baixa cultura sucumbem e as duas tornam-se possibilidades válidas de mesmo nível. A erosão de antigos limites permite o surgimento de novas formas híbridas e muitas mudanças vistas no design recentemente, como tornam algumas artes auto-expressivas, somente fazem sentido nesses termos”. (POYNOR, 2003: p.11)

Um dos problemas apresentados pelo autor é o de que o design gráfico é um ofício e, se é um ofício, deve possuir regras. Aparentemente, a produção pós-moderna põe fim às regras, embora nem sempre de maneira anárquica ou

¹⁵ Sobre o historicismo, Rick Poynor (2003) em seu capítulo sobre apropriação que considera os estilos históricos, assinala: *Scher’s design, incorporating her own typography, was a lively pastiche. If Saville’s design weren’t outright plagiarism, then they had to be understood as graphic examples of the kind of postmodernist ‘appropriation’ seen in the art world in the early 1980s, where works by earlier artists were absorbed and ‘recontextualized’ by contemporary artists as new artworks.* (2003: 78)

¹⁶ O pós-modernismo será melhor explicado no capítulo 4, não só em relação ao design mas também em algumas outras áreas, com textos de especialistas e teóricos desse momento histórico.

¹⁷ Lorraine Wild em seu artigo “Castles made of Sand” publicado na Emigre Magazine.

inconsciente. As regras são questionadas e a partir daí percebe-se outras questões, como a necessidade de produzir novos significados e abri-los ao público.

De acordo com Poynor, Wolfgang Weingart, um dos primeiros designers que subverteu as rígidas regras impostas pelo design moderno suíço, sendo considerado pelo autor um dos iniciadores do pós-modernismo em design, foi educado sob essa mesma rigidez na escola da Basileia. Ele foi responsável pelo surgimento da *New Wave*¹⁸ tipográfica, que teve participação de outros designers, inclusive alguns de seus alunos, como Dan Friedman e April Greiman, que, por sua vez, difundiram esse estilo levando-o aos Estados Unidos.

Segundo Steven Heller, foi na escola suíça, “naquele imaculado ambiente acadêmico, que o sempre inquieto Weingart começou a questionar por que o tipo precisa ser alinhado à esquerda e irregular à direita: não queria rejeitar tudo o que viera antes dele, somente expandir esses conceitos.” (HELLER, 2007: 272)

Sobre o trabalho de Weingart, Poynor (2003) conclui a respeito de alguns de seus cartazes que: “Seu expressionismo fotomecânico (...) e seu processo de trabalho atua nos sentidos e emoções do observador e mostra que, em boas mãos, o design gráfico pode às vezes ser meio para uma expressão artística autônoma”. (POYNOR, 2003: 22)

O trabalho de Weingart influenciou muitos designers em todo o mundo, descrevendo uma série de elementos formais que, como assinala Heller são:

espaços maiores entre as letras, sobreposição de imagens fotográficas e tipográficas, chapados e blocos inteiros de tipos em negativo, indicação de grades e posterior violação das mesmas, sublinhados, misturas nada convencionais de tipos com diferentes tamanhos e pesos, tipografia em diagonal e o uso de formas geométricas e unidades tipográficas como recursos ilustrativos, seriam mais tarde adotados como maneirismos contemporâneos (HELLER, 2007: 272).

Weingart, no entanto, parece não concordar com o uso de suas descobertas como estilo: “ele tinha a intenção de descobrir uma nova atitude visual e um método de experimentação baseado em uma sólida experiência de ensino”. (HELLER, 2007: 272).

Há também aqueles que consideram o trabalho de Weingart e seus seguidores modernismo tardio e não pós-moderno, como Ed Fella e Katherine McCoy, pois para eles o trabalho da *New Wave* era mais sintático do que semântico, ou seja, trabalhava-se mais a forma do que o conteúdo. Katherine McCoy (1990) não critica o trabalho de Weingart, mas considera em seu artigo “American Graphic Design Expression”¹⁹, que o trabalho rompeu apenas com características formais, acreditando que a ruptura deveria ser maior²⁰.

18 Nova onda.

19 Disponível em: <http://www.highgrounddesign.com/mccoy/km2.htm> - acesso em 12/08/2011

20 Katherine McCoy, em entrevista à autora, por ocasião de nossa pesquisa de campo, acredita em que há uma fase intermediária, que o trabalho de Weingart se encontra dentro do que ela define por pós-modernismo formal, fase também de que

Em seu livro *Radical Graphics*, Laurel Harper não utiliza o termo pós-moderno para denominar os designers dessa tendência, porque, embora apresentem preocupações semelhantes, não constituiriam propriamente um movimento, preferindo chamá-los de designers radicais:

Eles pareceram determinados a ignorar categorias estabelecidas do bom design, esquecendo as tradicionais regras de legibilidade, ordenação por *grids* e colunas e fluxo e lógica da informação. Em seus trabalhos, o texto é freqüentemente usado como imagem mais do que meras palavras usadas unicamente com o propósito de comunicar uma mensagem (...). O design em si se transforma em uma parte, mais do que em mero veículo, da mensagem. (HARPER, 1999: 12)

A autora argumenta que, a partir daí, não é estranho o fato de esses designers terem “irritado aqueles que acreditavam na missão do design como facilitador de mensagens”, (HARPER, 1999: 14) uma vez que no modernismo a complexidade da forma era considerada prejudicial à compreensão do conteúdo. A forma não podia chamar mais atenção do que o conteúdo da mensagem.

A autora faz analogia do design “radical” com o advento do movimento *New Journalism* que, nos anos 60, percebeu no jornalismo, assim como no design, que a obra produzida era passível de subjetivismo, e não totalmente objetiva como pretendiam os modernistas.

No design gráfico surgiram também algumas tendências baseadas em movimentos²¹ e estilos musicais, como o punk dos anos 1970 e o grunge dos anos 1990, em que se trabalhou a subversão e a anarquia da forma. Um dos princípios fundamentais da crítica e da ruptura é conhecer com profundidade o que se pretende criticar. Esses movimentos contrários às regras faziam sentido em relação ao seu período histórico. Hoje, no entanto, essa anarquia esvaziou-se e deu origem à relativização, onde não existem mais tantos padrões de julgamento. Isso percebe-se quando um movimento de postura crítica é assimilado como estilo, esvazia-se e torna-se efêmero, como um modismo.

Neste período, muitas linguagens parecem trilhar caminhos semelhantes, percebendo a diferença em meio à indiferença moderna. O pensamento de teóricos, como Roland Barthes e Jaques Derrida, passou a ser amplamente difundido. A partir daí percebeu-se que o significado não estava apenas no signo, mas dependia principalmente da interpretação do público e a questão da autoria também passou a ser analisada e criticada.

ela admite ter participado na Cranbrook e que o próprio Weingart influenciou, e em seguida o pós-modernismo crítico, que representa uma ruptura não só gráfica, mas principalmente semântica e também de redefinição da profissão, ao considerar o design como linguagem produtora de significado e não apenas tradutora visual do conteúdo verbal.

²¹ Movimentos esses também musicais. A música passou a influenciar grande parte dos designers, uma vez que eles eram contratados para conceber projetos de capas de discos, pôsters de divulgação de shows etc.

A partir desses autores, alguns designers passaram também a criticar a modernidade, não apenas em seu sentido formal e expressivo, mas principalmente por não se trabalhar tanto com novas possibilidades de significação.

Podemos perceber no design pós-moderno duas tendências: uma formal, que combate as regras e estética modernas, como a dos designers considerados por Laurel Harper radicais; e outra semântica, que procura trabalhar além da forma e busca no design comunicação e significação.

2.2.1 O design pós-moderno nos Estados Unidos

Como já vimos, um dos precursores da ruptura com o formalismo moderno é Wolfgang Weingart, na Suíça. Weingart foi professor de April Greiman que, por sua vez, ajudou a divulgar essas novas experiências, após completado o curso em 1972 ao regressar aos Estados Unidos. Greiman liderou o Departamento de Design da CalArts no início dos anos 1980. Dan Friedman estudou com Weingart, com Ruder (Suíça) e também em Ulm, na Alemanha, e se tornou um praticante da nova tipografia. Segundo Peter Rea, no início dos anos 1970, desenvolveu e publicou métodos de ensino em design e a Nova Tipografia (proposta por eles) se tornou a *nova onda*²² que se formou. Em entrevista a Rea, Dan Friedman explica um pouco de sua experiência na Basileia:

Eles iniciaram uma classe de pós-graduação no ano em que eu entrei, e fui o primeiro de poucos americanos matriculados. As pessoas influentes que me ensinaram foram Armin Hofmann e, menos conhecido, Kurt Hauer, cujo curso era principalmente desenho. Os alunos passariam um semestre inteiro, metade de um ano, desenhando um cubo ou uma folha. Quando você tivesse se mostrado um mestre “Zen” disso, você poderia talvez trabalhar com algo mais complexo, como uma garrafa. Em outras aulas você poderia desenhar algumas linhas retas. Hauer tinha fala mansa, era generoso e não egocêntrico. Ele foi muito importante para mim e frequentemente era meu professor favorito. Wolfgang Weingart havia acabado de começar a dar aula, assumindo o lugar de Emil Ruder, e nós éramos mais como pares e amigos, aprendendo juntos. Nós compartilhávamos a fascinação e a reação contra as abordagens mais racionais, como aquelas ensinadas por Max Bill, Muller-Brockman e Emil Ruder. (in <http://www.eyemagazine.com/feature.php?id=45&fid=54> acesso em 4/05/2010)

Vimos acima a vertente “pós-moderna” de Weingart sendo repercutida nos EUA, principalmente por Dan Friedman e April Greiman, nas respectivas Yale e Cal Arts.

22 New wave

Por outro lado, havia também outras correntes, lembrando que o pós-moderno não foi um movimento consolidado, mas um momento de ruptura de alguns conceitos modernos.

O Departamento de Design da Cranbrook Academy of Art, sob a coordenação de Katherine e Michael McCoy, que possuía no início dos anos 1970 uma abordagem moderna, passou a questionar a forma, assim como a *new wave*. No entanto, passou também a se apropriar de alguns conceitos do vernacular no desenvolvimento de projetos, exercícios e, finalmente, no início dos anos 1980, passou a uma abordagem diferente, refletindo sobre o design como prática de comunicação e a partir daí desenvolvendo pesquisas com respaldo de teoria linguística francesa pós-estruturalista, quando iniciou uma preocupação com a recepção e interpretação da forma e significado pelo público. Como a escola é tema de nossa dissertação, faremos uma análise mais profunda, especialmente sobre essa fase de investigação pós-moderna, no capítulo 5.

Notamos no desenvolvimento desta pesquisa notável influência das escolas de design na transmissão do conhecimento e, como vimos acima, tanto no design moderno quanto no pós-moderno, alunos de importantes professores europeus ou mesmo artistas imigrantes, passaram a trabalhar em importantes Universidades como Yale, Harvard, IIT (Bauhaus em Chicago), Cal Arts, o que pode ter disseminado novas experiências e pesquisas em design nos Estados Unidos. A profissão no país incorporou algumas das pesquisas desenvolvidas no continente europeu, mas as reinterpreta, como no caso da Cranbrook, que adotou alguns dos conceitos trabalhados por Wolfgang Weingart e os reinterpreto, desenvolvendo uma nova linha de pesquisa totalmente diferente da europeia, por incorporar conceitos de linguística nos projetos gráficos, pensando o design como ferramenta de comunicação e não como expressão puramente gráfica ou visual.

3

**O DEPARTAMENTO
EM SUA BREVE
FASE MODERNA E
DE TRANSIÇÃO: O
QUESTIONAMENTO DO
DESIGN MODERNO**

Figura 9

Exemplos de design gráfico na Cranbrook nos anos 60. Autoria desconhecida. Fotos da autora, outubro 2010. Imagens encontradas no Cranbrook Archives.

Esses trabalhos nos parecem um tanto rudimentares, o que pode indicar certa negligência em design gráfico na Cranbrook antes da chegada de Katherine McCoy ao departamento.

3.1 A chegada de Katherine e Michael McCoy

Como vimos no primeiro capítulo, a Cranbrook foi muito importante nos anos 1930, 1940 e começo dos anos 1950 para o design industrial e para a arquitetura. Os anos 60, como colocou Katherine McCoy¹, foi um período que a escola “se isolou” e não teve o mesmo impacto que nas décadas anteriores. No entanto, a escola manteve a mesma estrutura de ensino em todos os departamentos: um artista residente² que acompanharia e orientaria um pequeno número de alunos.

Além do depoimento de Katherine McCoy sobre a crise da escola, temos também o de Robert Saarinen Swanson, arquiteto e neto de Eliel Saarinen. Perguntamos a ele se houve uma crise nos anos 1960, uma vez que a escola tinha sido referência em design até os anos 1950 e durante os 1960 pareceu não ter a mesma força que nos anos anteriores. Robert Saarién Swanson explica que a escola inteira passou por um período de crise, inclusive econômica, e cita o exemplo da venda de boa parte da coleção do Cranbrook Academy of Art Museum, evento segundo ele muito criticado, já que o acervo do museu perdera grandes obras e cujas vendas chegaram ao valor de 250 mil dólares, valor na época significativo.

Até os anos 1970, não pudemos observar na Cranbrook grande inovação e pesquisa em design gráfico, como é possível notar ao analisarmos o material impresso nos anos 1950 e 1960 (figura 9). Naquele momento, o programa era mais voltado ao design industrial.

O programa era basicamente “dirigido por um profissional”, com exceção do Departamento de Design que foi dividido por Katherine McCoy e seu marido. Katherine lembra³ que antes de serem chamados para trabalhar na academia, havia um docente que, eventualmente, ensinava design gráfico, mas “a escola realmente não investiu muito e o ensino não devia ser muito rigoroso”.

Mesmo sendo vago o ensino de design gráfico na época, dois importantes designers gráficos, segundo McCoy em entrevista, se formaram na Cranbrook: Stephen Frykholm, diretor de design gráfico da Herman Miller, com trabalhos no acervo do MoMA, e John Berry, também ex-funcionário da Herman Miller⁴.

No entanto, apesar desses exemplos, não temos uma produção relevante até a chegada dos McCoy. Katherine acrescenta em entrevista que:

Eu não tenho certeza se havia ensino de design gráfico antes disso, talvez uma tentativa informal. Acredito que o foco era em desenho industrial nos anos 1950 e 1960, mas no departamento fundado por Charles Eames, a filosofia subjacente era a ideia do design interdisciplinar e conexões e sobreposições entre os campos do design.

1 Em entrevista

2 Artist in residence – chefe do departamento.

3 em entrevista

4 Importante corporação de design de móveis dos Estados Unidos.

A contratação de Katherine e Michael McCoy ocorreu no momento em que a direção da escola buscou renovar os departamentos, contratando novos professores. O presidente na época era Glenn Paulsen e a funcionária encarregada do recrutamento era a vice-presidente Sue Thurman, que, segundo Katherine McCoy, procurava um *artist in residence* em design, que pudesse manter o departamento interdisciplinar, incluindo o ensino de design gráfico, além do design industrial e interiores. Ela acrescenta que a recrutadora teve dificuldades em encontrar uma pessoa com todas essas habilidades.

Uma nota no *Jornal R.O. Tribune*, de 21 de julho de 1971, confirma a contratação de Katherine e Michael McCoy como os novos coordenadores do programa, em substituição a Robert W. Veryzer (coordenador entre 1968 e 1971), na época, gerente de desenvolvimento em design e do estúdio de design experimental na General Motors. A mesma nota afirma que além de dirigir o programa, o casal se responsabilizaria pela produção de todo material gráfico da academia.

Nesse período, Michael McCoy estava produzindo alguns projetos gráficos para a empresa de arquitetura de Glenn Paulsen, além de alguns trabalhos para a própria Cranbrook.

Michael McCoy recorda em entrevista que Sue Thurman, ao conhecer o trabalho de Michael e ao saber que ele era casado com uma designer gráfica, teve a seguinte ideia:

Um time de marido e mulher que poderiam ensinar tanto design gráfico quanto design industrial. Nós podemos contratá-los dando-lhes um salário, uma casa, em estúdio e eles poderiam ensinar ambos (design gráfico e industrial)⁵⁶.

Michael lembra que a proposta era interessante, não pelo salário, uma vez que este seria dividido em dois, mas por se tratar de uma escola pequena no estado de Michigan, com ótima história, ótimos formandos e recursos.

Assim, podemos encontrar a seguinte explicação de como decidiram aceitar o emprego: “Eu acho que um dos principais fatores que contribuíram para nossa decisão foi o de ser uma escola pequena em que realmente poderíamos nos concentrar intensamente em teoria⁷...”, ou seja, segundo Katherine, que complementa a fala de seu esposo “na intersecção da teoria e da forma”. Michael lembra que o grande enfoque na missão das instituições de ensino é em pesquisa, ao menos em escolas de pós-graduação, como a Cranbrook, a fim de divulgar pesquisas, publicar artigos etc.

⁵ Parênteses nosso

⁶ Tradução e adaptação de trecho da transcrição original: “Aha a husband and wife team” who do Industrial design and graphic design, we can just hire them, give them one salary, one house, one studio, and they can do both”

⁷ Tradução e adaptação de trecho da transcrição original: I think the main thing we decided, it's a small school, what we can really do is concentrate intensively in theory

Metric Conversion

temperature

Cooking measures

To Change	Into	Multiply By
teaspoons	milliliters	5
tablespoons	milliliters	15
fluid ounces	milliliters	30
cups	liters	24
pints	liters	47
quarts	liters	95
gallons	liters	34

volume

1/4 tsp.
1.25ml.

1/2 tsp.
2.5ml.

1 tsp.
5ml.

1 tbs.
15ml.

1 fl.oz.
30ml.

1 cup
24 L.

500/260
°F/°C
broil

450/232
°F/°C
very hot

400/204
°F/°C
hot

350/177
°F/°C
moderate

300/149
°F/°C
slow

250/121
°F/°C
very slow

Museum School
Fall
1976

Cranbrook

Classes/ 21 September - 20 November

The Museum School is a special laboratory for visual learning and creative thinking. It is a place where students can explore their own ideas and interests in a supportive and challenging environment. The school is open to students of all ages and backgrounds, and it is a place where learning is a continuous process.

Faculty: Elam, Kimbly, and others.

Students: A diverse group of students from various backgrounds and ages.

Exhibition Workshops: Workshops for students to create and exhibit their own work.

For the Family of the School: Information for parents and family members.

Cranbrook Academy of Art/Museum School
350 Lene Price Road
Bloomfield Hills, Michigan
48303

(přk'əl)

pickle know how
A pickle is a vegetable, specifically a cucumber, preserved in vinegar and salt. Pickles are made with or without sugar, and are seasoned with spices.

sans calories
A big cucumber, 17 inches long and 2 inches around, will contain 20 calories. Pickled cucumbers contain only a few more calories and sweet pickles about 75 calories. Pickles contain small amounts of sodium chloride and potassium but a large amount of salt.

cucumber-cumis sativus
Cucumbers are native to India and have been cultivated there for 4,000 years. Columbus brought cucumber seeds, along with other vegetable seeds, to Haiti in 1494. Very soon cucumbers were reported that Indians were growing them from Florida up into Canada.

cucumber buyers guide
In selecting pickles it's more a question of what not to buy. Over-mature cucumbers will have a pretty expensive and the color will be dull, sometimes yellowed. Other clues to avoid are old ones that look wrinkled or shriveled (the flesh will be tough and bitter), and the ones with dark patches (which indicate decay).

raising your pickle
Cucumbers grow best in warm weather and are usually killed by frost. Cucumbers grow the plant from seed and seeds in small hills or light soil. They build the hills about four feet apart to allow room for the vines to grow. They are then thinned so only 4 or 5 plants remain in each hill. The plants grow quite rapidly and fruits suitable for pickles appear in about 45 days.

#12

bookstore
bookstore
bookstore
bookstore
bookstore

Cranbrook Academy of Art/Museum

Figura 10
Trabalhos de Kimberly
Elam. Imagens fornecidas
pela ex-aluna

Katherine acrescenta ao depoimento de Michael:

Estávamos nos sentindo distantes nos primeiros anos, nós tentávamos ensinar design prático porque muitos dos alunos não sabiam muito sobre design e vinham de todo tipo de lugar, mas estar em uma escola de arte, o que é a premissa da Cranbrook, pressupõe questionar paradigmas e forçar limites.⁸

O que Katherine pretende mostrar nessa passagem é que antes a preocupação era apenas com o ensino básico do design e que depois passaram a trabalhar de forma mais experimental e investigativa. Nesse sentido, a própria instituição, a própria estrutura oferecida pela escola parecia encorajar esse tipo de abordagem, isto é, de experimentar e romper barreiras. Esses acontecimentos ocorreram, principalmente, nos anos 1980 em que ambos, Katherine e Michael, escreveram importantes artigos para revistas de renome, culminando, na década de 1990, com a publicação do livro e exposição *Cranbrook Design The New Discourse* sobre a produção prática e conceitual na escola nos anos 1980.

Apesar das ideias expostas nos depoimentos de Michael e Katherine McCoy de dar aula em uma instituição de pós-graduação, a fim de evoluir e se aprofundar em pesquisas, o início de seu trabalho como coordenadores do departamento, conforme aponta Katherine, estava calcado em experimentação formal. Nesse período, iniciavam-se projetos de ruptura com o design moderno, como podemos encontrar (de certa forma) nos trabalhos de Wolfgang Weingart, que teve uma relevante influência na escola e, inclusive, foi convidado como palestrante. Katherine explica que:

Quando começamos na Cranbrook, tentávamos ensinar a nossos alunos a prática do bom e funcional design moderno. E aqui é uma escola de arte em que se questiona tudo (...) O engraçado é que no começo dos anos 1970 a história da Cranbrook estava sendo ignorada, todos eram professores novos, a vice-presidente despediu e contratou novos docentes como Gerhard Knodel (fibra) e Michael Hall (escultura), logo, todos pareciam querer romper barreiras e ignorar a história⁹.

Essa concepção de ignorar a história faz sentido na arquitetura e no design modernos, que pretendiam ser atemporais e universais. Se Katherine afirma que antes pretendia ser uma boa modernista, isso poderia incluir também a ideia de “deixar a história de lado”, principalmente, a da Cranbrook, que sendo projetada com base no ideal *arts and crafts* e, principalmente, no estilo eclé-

8 Tradução e adaptação do trecho da transcrição original: *This happens incrementally, we were kind of feeling away, and we first started, the first couple of years, we were just trying to teach practical design, because so many of our students didn't know anything about design, they were just coming from everywhere, but being in a art school, which in the whole Cranbrook premiss, its always to break the ground, push the boundaries.*

9 Tradução e adaptação de trecho do original transcrito em entrevista: *when we started in Cranbrook, we were trying to teach our students in our first years, good, modernist, functionalist design. That's what we learned and that's what's being practice. But here we were in a art school that question everything...so the "search for form" for sure, but the funny thing was, in the early 70's the history of Cranbrook, everybody was ignoring, we were all young faculty, this women vice president fired the old guys and hired young new faculty, we are one of the later departments, Gerhard Knodel, Fibers, Michael Hall in sculpture, so everybody arrived wanted to break new grounds and ignoring Cranbrook History, wich was really weird.*

tico de Saarinen, pouco tinha de atemporal e minimalista, como era a grande tendência “internacionalista” do design e arquitetura dos anos 1960 e 1970.

Essa atitude de descaso à história da Cranbrook mudou no fim dos anos 1970, com a chegada do novo presidente da escola, Roy Slade, que trouxe um projeto de *revival* da história da escola¹⁰, organizando exposições e promovendo pesquisas, além de uma nova acepção em arquitetura, que depois foi levada ao design: a busca de estilos históricos e a reflexão de que a história é importante para a concepção de projetos.

Katherine e Michael McCoy começaram a trabalhar na Cranbrook muito jovens, ambos haviam se formado na Michigan State University em desenho industrial e, logo que se formou, Katherine passou a trabalhar com design gráfico na Unimark¹¹, em 1967, o influente escritório internacional de design que tinha como vice-presidentes Massimo Vignelli e Jay Doblin e Herbert Bayer no conselho diretor. Perguntamos a Katherine McCoy como foi sua experiência na Unimark após ter se formado¹²:

Eu aprendi muito com essas pessoas¹³, e isso continuou. Isso revela o que Mike disse sobre “saber como conhecer – *knowing how to know*”, nossa educação foi, em partes, um processo autoiniciado, e às vezes alguns alunos vão a uma boa escola e quando saem dela param de aprender. Eles pensam que o ensino é a transmissão de conhecimento do professor a ele, logo, se não há mais a figura do professor, eles param de aprender. E acredito que uma escola boa, e agora vem surgindo uma boa leva de bons programas nos Estados Unidos, deve ter os dois, ensino rigoroso de bons professores e também o de encorajar os alunos a se autoeducarem.¹⁴

Michael McCoy recorda:

Éramos realmente jovens quando começamos a ensinar, eu tinha 26 anos e Katherine, 25. Alguns alunos eram mais velhos do que nós, alguns até mais experientes, logo, entendemos que nossa prática de ensino era a de ajudar o aluno a buscar sua própria voz, sua expressão como designer, e nós ajudaríamos eles a fazer isso. Eu tive alunos, designers industriais, para os quais basicamente tive que dizer: “você faz produtos bons, logo você sabe como fazer isso, e agora você tem que desaprender tudo isso e se tornar um estudante novamente, aprender a se abrir a todo tipo de novas ideias”. Fazíamos isso e eles aceitavam a ideia de que podíamos

¹⁰ Abordaremos novamente esse assunto na segunda parte dessa dissertação.

¹¹ Na filial de Detroit

¹² Resumo do Curriculum Vitae de Katherine McCoy (fornecido por ela) anterior a sua experiência na Cranbrook: She began her work in design at Unimark International in 1967, an influential American design office that shared Katherine's interdisciplinary design convictions. There she had the opportunity to build on her industrial design education, assimilating Swiss-school graphic design form and method from Unimark's European design staff, and participating in professional projects that combined corporate identity, interior, exhibition and industrial design. Subsequent professional practice included graphic design for Chrysler Corporation's Corporate Identity Office in 1968-1969, Omnigraphics of Boston in 1969-1970, and Designers & Partners of Detroit in 1970-1971; clients included MIT Press, Xerox Education Group, and major advertising agencies such as J.Walter Thompson, Campbell Ewald and McCann Erickson.

¹³ Se referindo aos seus colegas de trabalho e das diversas empresas citadas na nota acima.

¹⁴ Tradução e adaptação de trecho do original transcrito da entrevista: *So I've learned a lot from those people, both of us, we learned a lot, well it continued to, I mean, what Mike saids knowing how to know, so our education is a self initiate process, and sometimes students go to really good school, when they get out of school they stop learning, they think is from the teacher to them, so if there is no teacher anymore, they stop learning. But I think a good school, and they are beginning to be many more good programs in USA, both industrial design, graphic design, a good school should had both, really rigorous teaching, but then also, encourage students to, educate themselves.*

ajudá-los nesse processo, basicamente essa orientação que dávamos aos alunos poderia ser entendida como “discussão e conversa” ou “psicoterapia”.

Katherine McCoy recorda de forma cômica que sempre tinham que lembrar os alunos de que eles não eram psicólogos e que se realmente precisassem de terapia, que deveriam procurar um profissional, em vez de cursar o programa na Cranbrook: os alunos gastariam menos com o terapeuta do que com o curso.

Perguntamos a Katherine como foi a transição de questionamentos de certos conceitos de design de sua experiência “funcionalista”. Ela explica que o “rompimento das regras” se deu de forma quase natural, pois estava em uma escola de arte que, conseqüentemente, leva ao experimento e ao questionamento de tudo. Katherine conta sobre sua experiência com o design moderno e a importância de ter trabalhado na Unimark e em um estúdio, em Boston, chamado Omnigraphics, cujo diretor era bem meticuloso. Nesse estúdio, eles produziam peças para diversas indústrias farmacêuticas, como a Geigy.

Quando voltei a Detroit, passei a trabalhar com design publicitário no estúdio com Ed Fella, e nós tivemos muitos debates sobre o design suíço, Push Pin e publicidade, logo isso talvez me fez começar a questionar um pouco, mas quando cheguei a Cranbrook, eu ensinava design suíço, mas depois de um tempo, quando já conhecia todas as regras e vi que não havia mais nada a explorar, eu sabia com perfeição, então comecei a brincar com espaços, com a estrutura e com inclinação de colunas.¹⁵ Quando comecei a me afastar do suíço estrito, logo, começamos a usar um monte de elementos vernaculares¹⁶. Como poderíamos definir qualidade? Com o design suíço eu sempre busquei a perfeição e a boa tipografia e meus alunos precisavam saber como trabalhar perfeitamente com tipografia suíça antes de poderem romper com algumas regras. Eles deveriam aprender as regras antes de poderem ignorá-las. Acredito ainda que se os alunos realmente aprenderem a ver os tipos e ter uma boa noção de composição no espaço bidimensional, proporção, estrutura e movimento, podem, por conseguinte, seguir sua intuição experimental.¹⁷

Poynor (1998), em entrevista a Katherine McCoy, a questiona sobre sua formação em desenho industrial. O autor pergunta por que ela mudou do design

15 Partes desses recursos foram utilizados no layout de um catálogo da Cranbrook.

16 Elementos populares, do design popular.

17 Tradução, adaptação e edição do trecho original da entrevista transcrita: *Well first of all, about breaking the rules, it kind happens, again when we said in the 1970's and being in a art school its all about experimentation and questioning everything, so I was still learning the rules when I worked for unimark, and then at Chrisler I didn't work to anybody who was a mentor, but I had many projects that I could practice on, like the cleaning manual, and then I went to Boston, and I worked for a really good designer who had worked for a swiss farmaceutical company, geigy, they had a New Jersey office, he was the head of a office called OMNI graphics, and I think that was my swiss finishing school, a finishing school in US is sour of a old fashion term, girls go to finishing school to learn how to dress, had good manners and become perfect, to be a perfect wife. So that was my swiss finishing school, he was so meticulous, and then I came back to Detroit when I started to work in a advertising design studio with Ed Fella and we had a lot of debates about swiss design, and the push pin, and advertising, so that maybe started making me question things, a little bit, but still when we got to Cranbrook I was teaching the swiss rules, but after while, I knew the rules, that was nothing more to explore, I could do it perfectly, so I started playing with spaces, structure, some of those collums were slanted, and then that catalog that had sliping grids. I started trying to push things away from the strict swiss, and then, pretty soon we started to use a lot of vernacular elements. How do we called quality or not. Because of the swiss I always tried perfection and good typography and the students need to know how to do really perfect swiss typography before they could start to break some rules, so they would learn the rules before they break the rules during those years, and I just still like, if students learn to really see type and have a real good composition of that, in the 2 dimensional space, proportion and structure and also movement, they could just follow their experimental feeling.*

industrial para o gráfico. McCoy respondeu: “Sou muito grata por ter uma formação em desenho industrial, porque o design gráfico ainda não era ensinado com metodologia conceitual mais do que um método intuitivo ¹⁸.” (POYNOR, 1998: 45)

Katherine comenta que, antes de aceitar trabalhar na Cranbrook, percebeu que o ensino do design gráfico no período moderno era muito fácil, pois havia muitas regras e restrições que direcionavam o ensino, como fórmulas. Quando alguém vinha pedir uma opinião sobre algum projeto, ela dizia “Não! Você usou muitos pontos aqui, você violou o *grid* aqui! Era relativamente muito fácil ensinar design gráfico, porque existiam muitas regras”. (POYNOR, 1998: 47)

Braybrook (1985), em artigo para a revista *Print*, entrevista Katherine McCoy e a questiona sobre o ambiente inspirador da Cranbrook, que, segundo ela, “inspira e mantém o espírito de Saarinen vivo”. Katherine McCoy complementa sua reflexão, explicando a Braybrook que

Nosso trabalho mudou, e muito disso tem a ver com o ambiente da Cranbrook, mesmo em nosso período Bauhaus, nós pensávamos que estávamos ignorando-o. O primeiro catálogo que fizemos para a Cranbrook foi bem diferente de tudo que fizemos antes, eu acho que mal usávamos fontes serifadas antes, e acabamos usando a Trump Medieval (BRAYBROOK, 1985: 78)

A autora também a questiona sobre a falta de estrutura formal no Departamento, o que é respondido por Katherine:

O programa em si não tem estrutura formal. Cada aluno desenvolve seu próprio programa com a ajuda dos professores¹⁹. Nos intervalos, determinados pelas áreas de interesse e necessidades dos alunos, o corpo docente inicia projetos que variam de duração e cobertura de alcance de disciplinas representadas pelo departamento. (BRAYBROOK, 1985: 80)

O ensino era informal, mas uma vez por semana os alunos e os professores se reuniam em seções de críticas que são explicadas por Katherine a Braybrook nos seguintes termos

(...) às vezes envolviam professores e alunos de outros departamentos, bem como designers convidados de importância internacional, que proviam oportunidades através das discussões de assuntos de design, e os alunos eram encorajados a desenvolver suas habilidades verbais ao falar e ao escrever. (BRAYBROOK, 1985: 80)

¹⁸ Nesta passagem McCoy refere-se ao método intuitivo “Aha!”, que podemos entender com uma grande carga subjetiva, em que os resultados poderiam vir quase de epifanias. É essa a grande questão do design gráfico. Por um lado, alguns designers pressupunham extrema rigidez e métodos, por outro passaram a surgir muitos que se interessavam em processos de criação subjetivos. Essa afirmação pode parecer contraditória uma vez que a escola não propunha métodos uniformes de investigação.

¹⁹ No original faculty.

Katherine explica a Braybrook como passou a questionar o modernismo e o que percebeu a partir dessa reflexão:

Se há alguma lição que deve ser aprendida nesses últimos anos de questionamento ao modernismo é a ideia de que uma solução universal para todos não é possível e nem apropriada. Nós temos uma rica diversidade de culturas, e uma abordagem de design que se inclina a essas diferenças é melhor. (BRAYBROOK, 1985: 83)

A autora pergunta se a ida de Katherine a Cranbrook mudou sua filosofia em design, já que ela foi muito influenciada pelo modernismo, Unimark e Omnigraphics. Katherine deu a seguinte resposta:

A palavra que usávamos naquela época era *'clean'*. *'Oh, that's clean'* era o "The Word we used in those days was *'clean'*". *"Oh, that's really clean"* era o maior elogio que se poderia dar a colegas de trabalho. Seu melhor trabalho era quando você era capaz de extrair de um conceito todos seus detalhes irrelevantes e representá-lo minimamente. Mas depois que começamos a trabalhar na Cranbrook, comecei a ver essa abordagem mais como um exercício de *housekeeping* (leia-se limpeza) do que design de verdade, por parecer ter se tornado, de alguma maneira, um processo neutro e estéril. (BRAYBROOK, 1985: 86)

Katherine explica que mesmo mudando a abordagem, mesmo tentando não ser tão rigorosa quanto a esse minimalismo, o trabalho ainda mantinha orientação moderna.

Claro que nosso trabalho ainda mantém uma fundação moderna. O *grid* está por trás de tudo o que faço, mesmo se ele não aparece. Eu não me afastei disso, sempre começo com o processo suíço analítico que a escola me ensinou, e depois posso brincar com jogos intrincados em cima disso. (BRAYBROOK, 1985: 86)

Meredith Davis, aluna de 1973 a 1975, em entrevista, comenta que apesar dos McCoy's terem esse background modernista, muita coisa era discutida no estúdio. Ela aponta que pode ter visto sinais de ruptura no momento em que foi aluna, e como o estudo era orientado de forma mais projetual do que formal, a influência moderna não era tão forte. Outro exemplo dado por Meredith se dá a respeito do próprio ambiente da Cranbrook de Saarinen, que não era minimalista: "logo era fácil de ver ricas influências ao nosso redor, mesmo com o paradigma modernista".

Davis explica também que na época Ed Fella estava presente, influenciando os trabalhos dos alunos, portanto, houve um momento em que todos perceberam que precisavam fazer mais do que uma mera manipulação formal e que uma via de escape aos princípios modernistas era necessária: "Dessa maneira, eu nunca senti que estava sendo treinada na tradição modernista."²⁰

²⁰ Tradução e adaptação do trecho da entrevista: *The McCoy's had modernist backgrounds, but I wouldn't say that had much to do with the discussions in the studios. We were aware of challenges presented by the current state of the design fields and talked a lot about what the next step would be in the development of the discipline. I believe there were signs of what was*

Kimberly Elam, aluna de 1974 a 1976, explica em entrevista que a Cranbrook foi um completo ponto de partida de sua graduação. Os alunos da escola eram entusiasmados e automotivados. Para ela

Os McCoy's estavam na vanguarda do design gráfico e, inicialmente, para mim era como se eles falassem uma língua diferente.” Ela acrescenta que os McCoy's engajavam os alunos na pesquisa, em soluções criativas e em design thinking²¹.

De acordo com Michael Carrabeta, aluno de 1976 a 1978, “O design gráfico, como foi ensinado por Katherine McCoy, estava ancorado na estética suíça, logo a (Schule fur Gestaltung Basel) foi um ponto de referência para nós.” Carrabeta cita o exemplo de Kimberly Elam, que escreveu o livro *Grid Systems: Principles of Organizing Type*²², que para ele foi sem dúvida inspirado pela experiência nesse sistema²³.

Sobre a estrutura de ensino, Katherine Willman, uma das funcionárias mais antigas da Cranbrook²⁴, explica em entrevista que:

to come at Cranbrook in my experiences and this was a period of general unrest in everything - I spent the summer between my two years at Cranbrook watching the Watergate trials in the studio with Mike McCoy and that challenged the certainty of all things. Because study was issue- and project-driven, rather than formally oriented, the modernist influence wasn't that strong. And the example of Saarinen in the Cranbrook environment was not about the minimalism of late modernism and Swiss design, so it was easy to see richer alternatives in our surroundings, even within the modernist paradigm. At the time I studied there, Ed Fella was very present in the studios and Lorraine Wild was a classmate. I can remember real efforts to depart from modernist style in our investigations and good discussions about what might drive those departures. In one case, several of us developed a prototypical visual example of what was being experimented with typographically in the studios and posted it in a crit, having written in advance what we expected to be the commentary. When the group delivered the expected critique, we revealed the anticipated text of the discussion. That was a moment when we all realized that we needed to be about more than formal manipulation for a new style and really started to talk about why that kind of departure from modernist principles was necessary. So I never felt I was being trained in the modernist tradition. Not long after my graduation, Pat Whitney formed a group we called “the dinner party” that included graphic design educators from top schools in the US and Canada (about 15 of us). A number were peers from Cranbrook and the group included Kathy McCoy. We met annually with no agenda but to talk about where design and design education needed to go. This was a natural extension of the discussions at Cranbrook and kept many of us connected long after graduation. Much of that network is still in place, although we no longer meet as a group.

21 Tradução e adaptação de trecho extraído de entrevista por email em outubro de 2011: Cranbrook was a complete departure from undergraduate school. The students were excited about graphic and industrial design and very self-motivated. The McCoy's were on the leading edge of graphic design and initially to me it was as if they spoke an entirely different language. They engaged the students in modern research and design thinking in inventive and thoughtful ways. I had been exposed to very little in industrial design and becoming familiar with the language and practice was huge for me.

22 Kimberly escreveu outros títulos, a saber: Geometry of Design – Studies in Proportion and Composition (publicado em português pela Cosac Naify); Typographic Systems – Rules for Organizing Type e Expressive Typography &ndash Word as Image.

23 Tradução e adaptação de trecho extraído de entrevista por email em março de 2011: Graphic design, as professed by Katherine McCoy, was anchored in the Swiss aesthetic. Kathy had worked at Unimark with Massimo Vignelli (Mr. Helvetica) so the Swiss school (Schule fur Gestaltung Basel) was a point of reference for us. One of my classmates, Kimberly Elam, has written a book, Grid Systems: Principles of Organizing Type, inspired, no doubt, by our experience with that system.

24 Trabalha na Cranbrook desde 1980 e se encontra na Instituição até hoje.

Há um diferencial na vida na Cranbrook, e não importa se você é um McCoy ou se foi há 30 anos atrás, todo tempo é a Cranbrook, não existe você, se você está relaxando em seu quintal, você ainda vê o quintal do seu colega, você ouve vozes dos alunos que moram do outro lado da rua, você vive e trabalha aqui, e tudo é sobre esse tempo. Em outros lugares você psicologicamente e fisicamente deixa seu local de trabalho, mas aqui não, e os alunos descobrem também que os horários dedicados à vida social e ao trabalho em estúdio são o mesmo. Tudo acontece ao mesmo tempo e não é difícil de se envolver em algo que você realmente ama fazer.²⁵

Lorraine Wild, aluna de 1974 a 1975, complementa:

De fato, um dos interessantes atributos da Cranbrook é que é uma escola pequena, e ainda é. Eu entrei em 1974 e ainda volto para encontrar pessoas, é como se fosse um pequeno clube, onde há muita comunicação entre as pessoas, e nesse sentido, esse lugar é realmente único, é difícil de explicar isso. Mas é uma experiência única, acordar naquele lugar e caminhar para tomar café da manhã, coisas que não tem a ver com o fato de ser um estudante, mas eu sentia muitas vezes que aprendia muito apenas caminhando do meu quarto ao estúdio e mesmo até a lanchonete. Aprendi muito com isso, assim como aprendi com os McCoy's. Muitas pessoas brincam que era como um monastério. O ambiente faz mudar algo em seu interior, e esse é um dos poderes da escola, que tem esse papel bem distinto de formação, afeta as pessoas e é difícil ser indiferente a isso. No entanto não vemos uma unificação, as pessoas discordam e tem trabalhos diferentes.²⁶

25 Tradução e adaptação da transcrição original: *There is a thing about living at cranbrook and it doesn't matter if you are mccoys and it was 30 years ago its all cranbrook time there is no YOU it's the Cranbrook time so if you are relaxing in your backyard you could still see the yard of your colleague you could hear the voices of the students on the street you just live here and work here and its all about this time so at midnight you might be chatting with someone and in other places you psychologically and physically leave your work and here you don't and the students discovered that social time studio time, etc's all the same time so all this things are happening at once so if is not difficult to always be involved on that if you really love what you doing that's ok is not suffering.*

26 Tradução e adaptação da transcrição original: *In fact, one of the interesting things about Cranbrook, is a tiny school, so even though its now, I got out there in 1975 and yet I still go back there and meet people, I kind of know students who graduate, its like this tiny club, so as a result there is a lot of communications where as, and in this kind of sense also, because that place is so unique, its hard to explained that, but if you stay there for 2 years of your life, it's a very, very unique experience, waking up in that place everyday and walking to go get breakfast, like the stuff it doesn't have to do as being a student, I feel sometimes, I learned as much, just walking from my door to the studio, to the cafeteria, and I've learned as much from that, as I did for going from the McCoys, its hard to explain, and people always joke and say it's a monastery, but is really is, I mean monastery when people go there and become a priest, it changes something inside, so its part of the power of that place, it has this very distinct forming, affect a lot of people, its hard to be blasé about it, so I think that's another kind of funny thing, not a unify, people disagree and do all kinds of different work, as Elliot is taken in to a lot of different directions, although the things that is the same even with Elliot as a head its still very serious, you get the feeling that the work is life or death, and that's always been part of.*

Figura 13
Manual de limpeza da
Chrysler.
Imagem fornecida por
Katherine McCoy

Frequency	Daily		
Tools	1	Floor dust mop (measured 18", 20", or 48" depending on degree of obstruction)	Note The 48" dust mop does not have a retract action head frame - and should be used only in corridors and large clear areas.
	2	Patty knife	
	3	Counter brush	
	4	Dust pan	
Operation	1	Take tools to work area.	
	2	Dust mop all clear areas and hallways.	
		Hold mop at an angle. Walk forward making a sweeping stroke back and forth in a path about 8 feet wide. Change mop head's direction as the end of each stroke by twisting handle	to keep the same edge in front. Start at the walls and hose litter in the aisle or return path. Overlapping strokes will sweep the floor. The dust mopping pattern is shown below.

	3	Dust mop all obstructed areas.	
		Stand on the knee-opening side of desk or table and remove chair. Mop under the furniture in a circular motion keeping the same edge of mop in front. Replace chair. Use one handed sweeping operation in obstructed areas as needed. Mop close to top of equipment. See sketch below.
	4	Do not lift mop or move it backwards.	Lifting the mop may shake off dust and litter.
	5	Shake dust loaded mop.	Shake the mop over existing dust piles. Keep it low to avoid scattering dust.
	6	Keep the dust piles small.	Moving large piles causes spillage around sides of the mop. Leave small piles where they can be picked up on the return route.
	7	Use counter brush for hard to get places.	Brush dust and litter from corners so it can be picked up with the mop.

		8	Use putty knife to remove gum or other matter from the floor.	Work carefully with the knife so as not to gouge the floor.
		9	Pick up piles of dust with brush and dust pan and deposit it in the receptacle.	
		10	Clean tools and return to Janitor's Closet.	Replace tools in a condition ready to use again.

Vacuuming Carpets

General Information	<p>Carpet vacuuming removes light soil. Regular vacuuming prolongs carpet life by removing sand, gritty particles that grind the fibers and also reduces the need for shampoo.</p> <p>To remove light soil from rugs and carpets.</p>	<p>ing. It is not always necessary to vacuum the entire area; just cleaning in the traffic area will, in many cases, be all that is required. Surface dirt is much easier to re-</p> <p>move than deeply embedded dirt. Daily vacuuming removes the dirt before it can work down into the carpet.</p>	
Purpose			
Frequency	Daily - Traffic areas	Weekly - Thorough cleaning for all areas.	
Tools	<p>1 Industrial vacuum cleaner or household vacuum cleaner. (Determined by size of area to be cleaned.)</p> <p>2 Carpet cleaning tool</p> <p>3 Crevice tool</p> <p>4 Use clean floor brush if the carpet pile is to be localized in one direction.</p>	<p>set tank in center of the room and, with wand and hose, proceed as above. Be careful not to bump furniture.</p> <p>strokes for each pass. Overlap the strokes to prevent skips. Repeat operation until entire area is covered. In places that are hard to clean, use the vacuuming tools.</p> <p>5 Empty the vacuum bag when it is full. Wipe off the machine and hose before storing.</p>	
Operation	<p>1 Take tools to work area.</p> <p>2 Move all light furniture out of the way.</p> <p>3 Plug in machine.</p> <p>4 Use push-pull strokes.</p> <p>Work with a 2" stroke and move backwards so that the carpet pile is laid on the pull stroke. Use two</p> <p>5 Replace furniture that was moved.</p> <p>6 Return tools to storage area.</p>		

Push Broom Sweeping

General Information	<p>Push broom sweeping removes loose dirt and trash from floors that are too rough for dust mopping, such as factory or garage floors. Push broom sweeping is slower than dust mopping, more tiring and, in general use, effective. The push broom is good for removing dirt and trash, but it will not pick up fine dust.</p>	<p>Use the largest broom that can be used safely in the area. For dirt such as horse hair or bristles. For dirt and trash use a broom with thicker and stiffer fibers, such as burlap or heavy nylon.</p>	<p>Use the longest stroke possible, in light or abnormal areas, use short push strokes. Sweep the dirt into piles or aisles for pick-up on the return trip.</p>
---------------------	--	---	---

3.1.1 Alguns dos trabalhos desenvolvidos no início dos anos 1970

Um projeto que não funcionou: manual de limpeza da Chrysler (Figura 13)

Este trabalho foi desenvolvido por Katherine antes de se tornar docente na Cranbrook. No entanto, este trabalho nos é relevante pois demonstra problemas relativos ao design moderno. Para este projeto, conforme explica Katherine McCoy, ela tentou ser o mais racional possível, trabalhando na tradição suíça, entretanto, no final, ela percebeu algumas falhas do manual:

Este é um exemplo de quando tentava ser bem suíça, eu fiz esse catálogo depois de meu segundo emprego na Unimark, era um manual para os profissionais da limpeza da sede executiva da Chrysler. Trabalhei com grid, colunas hierárquicas e geometria abstrata, mas foi um fiasco pois os funcionários da limpeza não conseguiam ler, a maioria deles nem havia terminado o colegial. E usei a fonte Univers 8 pt (que era muito pequena), ou algo assim, parece uma apostila de escola, a maior parte dos alunos a abandona, isso provavelmente se parecia com tudo aquilo que eles mais odiavam. Ninguém lia aquilo e, provavelmente, não conseguiam ler muito bem. Também utilizei diversos diagramas, no entanto, muitas pessoas têm dificuldade em ler gráficos e mapas. Dessa maneira, deveria ter tomado um caminho totalmente diferente.²⁷

O primeiro pôster de Katherine McCoy na Cranbrook (Figura 14)

Este foi o primeiro pôster que Katherine McCoy produziu após ser contratada pela Cranbrook. O pôster data de 1971 e é um convite para a comunidade participar de aulas de arte e design nas dependências da escola. Como podemos perceber, apesar de Katherine confirmar o comportamento extremamente suíço do início de sua carreira, ela trabalha nesse pôster com ilustração que nos remete às obras do Push Pin estúdio, bem como o diferente tratamento tipográfico. Temos aqui um do relógio que mostra as horas, indicando, provavelmente, o horário em que se iniciariam as aulas. O cartaz apesar de ser um dos primeiros dela na escola, pode refletir uma nova abordagem conceitual, não é estritamente denotativo, possui elementos simbólicos.

Katherine McCoy afirma que o pôster lembra a linguagem do *pushpin*, e acrescenta que não havia pensado nisso, mas que eles sempre foram influência.

27 Tradução e adaptação da transcrição original: *but here is my sour of example, trying to be very swiss, I did this after my second job at Unimark, and it was a long manual for cleaning workers (slide 11), and how to clean the executive headquarters of Chrysler, the grid and everything, very hierarchy collums and very abstract geometry, it was a failure though because the cleaning people couldn't read, most of them didn't graduate from highschool, this tiny univers, 8pt or something, and, look like a text book, most kids drop out the school, this is probably look like what they hate it! Nobody read that, and probably of those couldn't read too well, and here are this diagrams, a lot of people have trouble reading four plans and maps, so, I should take a whole different approach (...) here we are at Cranbrook, in this really bizarre environment, so our ideas started to change.*

Figura 14
Pôster de 1971
Imagem fornecida por Ed Fella.

Mike e eu fizemos o pôster juntos, ele ajudou muito no conceito inicial. Desenvolvemos o pôster em agosto, logo que conseguimos o emprego. Acho que não estávamos trabalhando no estúdio²⁸ ainda, então o trabalho ainda reflete o meu trabalho no estúdio com Ed Fella no qual o *Push Pin* era grande influência para os funcionários do estúdio. Sobre a tipografia, você pode ver que não é muito suíça, tentei deixar a informação fluir, é um pouco livre. Na verdade, fiquei muito feliz ao ver o resultado desse tratamento tipográfico, eu gosto da fluidez da mudança das cores²⁹.

Procuramos saber quem era o homem de óculos na fotografia presente no pôster, a fim de entender se se tratava de algum artista. Katherine McCoy respondeu se tratar de um ator de Hollywood, Michael J. Pollard

que interpretava um adolescente marginal em *Bonnie Clyde*³⁰, ou talvez parecia com ele. Nós gostamos do visual desengonçado dessa foto e sua expressão poderia sugerir que as aulas de arte seriam divertidas.³¹

Logo, uma das figuras mais icônicas do pôster se trata do ator³² de um filme bem conhecido da época, lançado apenas 4 anos antes, portanto, ainda podia ter boa repercussão. É interessante notar as ideias que Katherine pretendia com o pôster: utilizar-se de uma figura pública, popular na época, cuja imagem “engraçada” poderia conotar diversão na sala de aula. Ao olharmos o pôster novamente, essa junção de ilustração e fotografia, o uso de linguagem gráfica que poderia remeter ao *Push Pin* ou mesmo à *pop art*, parecem convidar o público a participar de aulas de arte menos formais. O trabalho, o resultado gráfico, parece se endereçar ao público comum e não voltado ao público engajado em artes. Como há no título do cartaz “aula para jovens e adultos”, este parece ser destinado ao público “não especializado”, assim, poderíamos interpretar esse trabalho de Katherine e Michael McCoy como um dos primeiros a estabelecer um diálogo com o público, diferentemente do trabalho anterior (manual de limpeza) que não indicava essa relação.

28 Estúdio da Cranbrook

29 Tradução e adaptação da transcrição original: *Mike and I really did it together, he had a lot to do with the basic idea, you see the event was September 20, we started at Cranbrook about September 1, so we did this in august, right after we got the job, so I don't think we were working in the studio yet, so still really reflects the Art studio that I was working in with Ed Fella, and Push Pin was a big influence on the people in that studio, so, but this type, so you can see my types not so swiss, is sour of experiment to let the information flow, it's a little free. Actually I am quite happy when I look that type, I like the way, that flows to that by changing the color, and the next thing we did at Cranbrook I think, that's the first recruiting poster we did for Cranbrook.*

30 Filme de 1967 dirigido por Arthur Penn.

31 Tradução e adaptação de resposta enviada por email em abril de 2011: *I think it might have been a Hollywood actor, Michael J. Pollard, who played the side-kick kid in Bonnie and Clyde. Or maybe it just looked like him. We liked the guy's funny goofy look, and his expression suggested that the art classes would be fun. And he sort of looks like Howdy Dowdy*

32 Ou como lembra Katherine de alguém que parecia o ator.

O segundo pôster de Katherine e Michael McCoy produzidos para a Cranbrook (Figura 15)

O pôster de recrutamento para a turma de 1972 foi o segundo trabalho desenvolvido por Katherine e Michael McCoy para a Cranbrook. Perguntamos a ela sobre o formato, pois achamos bastante interessante o tratamento da foto, que é a vista de alguns estúdios. As linhas que interferem na foto simulam a imagem de um cubo e é utilizada faca especial para valorizar a forma do cubo. O pôster, por não ser retangular, ou seja, estar em um formato padrão, torna o suporte mais dinâmico.

Sobre esse projeto, Katherine McCoy explica que pensava em um pôster de fácil produção gráfica como o corte seco, trabalhando com variações de tipo na grade.³³

Pôster de Katherine McCoy e Ed Fella (Figura 16)

Esse pôster de recrutamento de 1973 foi projetado por Katherine McCoy (em 1972) em parceria com Ed Fella que fez a colagem. Ela conta que foi logo após terem projetado o primeiro catálogo da escola. A partir desse catálogo sobram algumas fotos, cujas sobras foram utilizadas na colagem, colorida, posteriormente, por Ed Fella. Ela apresenta a influência vernacular de Venturi e Scott-Brown e Izenour (1995; 2003) nesse projeto.

No entanto, alega que o tratamento tipográfico ainda era suíço: blocos de texto alinhados a partir de um *grid* e uso da fonte Univers para o corpo do texto. Entretanto, a fonte do título não é suíça: se trata da Cable Italic e a designer explica que foi a única vez que a usou.

A colagem é uma construção aleatória, tendo como fundo imagens da escola. Durante o desenvolvimento desse projeto, Katherine McCoy teve um problema com a autorização do uso de imagens, alterando o projeto original:

Nós recortamos as mãos e a cabeça do homem em primeiro plano, então há buracos nos pôsteres. Naquela época, 1972, as pessoas não costumavam processar as outras, e nós não tínhamos releases de modelos para todas as pessoas no catálogo, e usamos essas fotos sem perguntar a ninguém se podíamos ou não usar a imagem delas. Mas esse homem achou que ele estava sendo explorado por ser negro. Ele disse que o cartaz poderia representar que 1/3 dos alunos seriam negros³⁴, o que não era verdade e ele iria contratar um advogado negro radical de Detroit para processar a Cranbrook. Ele estava sendo bem radical, então dissemos que não iríamos usar a imagem dele. Mandamos os cartazes de volta à gráfica e pe-

33 Tradução e adaptação da transcrição original: *We thought about what you could do easily, the printer could do easily, die cut. And I was working with variations of type on a grid in that point, nobody was doing that, believe it or not, and you had to slice it up, the printer, I mean the typesetter made type, they called repros, they prove the metal type on to really good quality papers, to be really precise impression, and then you get that, cut all up and stick it down on the art board, on the mechanical.*

34 De acordo com a imagem do pôster, ele pode ter interpretado esse dado pela quantidade de pessoas na montagem.

Figura 15
 Katherine e Michael McCoy - Cranbrook Academy of Art - 1971 - Offset lithograph poster - 28 3/4 x 21 1/2 in.
 (73 x 54.6 cm). Imagem fornecida por Ed. Fella.
 (T 2002.66.7 - código do museu)

Cranbrook

Academy of Art occupies a unique and significant place in the world of art and the community in which it exists. It is a colony of creative artists, craftsmen and designers located on a 300-acre plot of heavily wooded rolling hills in the city of Bloomfield Hills, Michigan, just 16 miles north of Detroit. On a campus designed by architect Eero Saarinen, the Academy provides a stimulating atmosphere in which the student can develop an intense and extremely personal relationship with his art. Single area concentrations are broadened by the opportunity to gain experience in related fields of study.

Academy

Facilities include individual studios in spacious, well-lit departments near shops, darkrooms and seminar areas, a 16,000 volume art library, dormitories, gallery spaces and recreational areas. The studios are open 24 hours a day and the faculty reside on the Cranbrook grounds resulting in the opportunity for the student to become totally involved with his art unencumbered by the traditional boundaries of weekdays and daylight hours. All instructors are practicing artists whose continuing growth in their respective fields helps to stimulate student growth and performance.

Op

primary concern at Cranbrook is the perception of an environment conducive to creative development. Through the use of the Academy facilities and the guidance of the professional faculty, the student may develop his potential to its fullest extent. At the same time, he may broaden his aesthetic capabilities through communication with a wide range of allied interests. A close proximity to Detroit as well as several college campuses places the student within easy access of theaters, concerts and the full range of activities available in a large city.

Art

programs include 2-year MFA concentrations in Ceramics, Environmental Studies/Architecture, Environmental Studies/Design, Fabric Design, Metalworking, Painting, Photography, Printmaking and Sculpture. Financial aid is available in the form of scholarships, assistantships and tuition grants. Students are eligible for benefits under the U.S. Bill. The Fall Term begins September 12, 1973. Request catalog and direct correspondence to: Registrar/Admissions, Cranbrook Academy of Art, 500 Lone Pine Road, Box 801, Bloomfield Hills, Michigan 48303.

Design: Kathy McCoy

Figura 16

Obra do Acervo do Cranbrook Museum – Dados fornecidos pelo museu: T 2002.66.54
Katherine McCoy e Ed Fella - Cranbrook Academy of Art – 1972 - Offset lithograph poster -
27 3/4 x 21 in. (70.5 x 53.3 cm). Imagem fornecida por Ed Fella.

dimos que recortassem sua cabeça e mãos. Esse é um bom exemplo de um problema que torna a peça mais interessante: as ideias podem remeter àquele tipo de banner que há em parques de diversão, em que há personagens estranhos que você coloca a sua cabeça para tirar fotos. Esse pôster pode fazer com que você se imagine na Cranbrook, então o pôster se tornou mais intrigante por conotar essa ideia. Foi um acidente que tornou o conceito mais forte.³⁵

Design para jovens – projeto de design voltado para a comunidade (Figura 17)

O trabalho “Problem solving in the man made environment” se trata de um projeto da Cranbrook, desenvolvido por Katherine, Michael McCoy e alguns alunos como Meredith Davis³⁶ e Patrick Whitney³⁷ com auxílio financeiro do Governo para a produção de material didático (*learning kit*) para alunos de 12, 13 anos de escolas públicas.

Além de pôsteres, produzimos também um guia para professores, com 62 projetos de atividades e exercícios, nos quais o professor passaria aos alunos a introdução da solução de problemas em arquitetura, paisagismo, desenho industrial e design gráfico. Para desenvolver o projeto, os alunos deveriam ler os campos demarcados, como pré-requisitos do exercício³⁸.

35 Tradução e adaptação da transcrição original em entrevista em novembro de 2010 em Denver: *we die cut out that guys hands and face, so there's wholes in the poster, and there is a reason, because, this are leftover photos, 1972, maybe, the fall of 1972, you people didn't suit each other much so, and we didn't get models releases from any of the people on the catalog, so we had this leftover photos, and we use them again, without asking them if we could use their image, and so John E, and he is a famous sculptor, actually, one of his pieces is over in front of the museum, big chair with the horse on it, so he was a student at Cranbrook, so he didn't mind of using those photos, but this guy, decided he was being explored because he was black, and I don't know, he was very sensitive about it, he said that empty that 1/3 of the students on Cranbrook were black, and that means that 1/3 are Chinese, 1/3 were jewish, its like COME ON! Anyway, he was going get this radical black lawyer downtown Detroit, to suit Cranbrook. At lest he said that Friday night at the bar, he was telling everybody. This was 1972 so, he was kind of radical, and into demonstrations and stuff, so anyways, we said ok, we wont use your image, we were just die cutting out, we sent the posters to the die cutter and, and in the end, in somewhere I might still have, a shoe box full of his face and hand. So this is a good example of a problem turning the piece in to a much more interesting, piece, because, the ideas sour of like, sometimes in an amusement park they have like a painting, weard characters and you put your face and have your picture taken? So its sour of made like, you picture yourself at Cranbrook, and became a much more interesting poster for doing that, so, it work up fine. It was an accident but it made the conceptual much stronger.*

36 Meredith é medalha de ouro pela Aiga e é diretora do programa de design da North Carolina State, um dos mais importantes programas de design de acordo com Lorraine Wild, a ainda conforme depoimento de Katherine “we now have full creditation in the US for graphic design, Meredith wrote the standards, she is just brilliant, and she already had a masters in art education when she came to Cranbrook”.

37 Agora é diretor do programa de design do IIT (ex-Bauhaus Chicago)

38 Tradução e adaptação da transcrição original: *this is part of 5 posters, a learning kit, for 12, 13 year old kids, its called “problem solving in a man made environment”, we got a grand, we got money from the government to do this for the public schools, this are the text books on the wall, and we also did a teachers guide, which were 62 projects of assignments, which the teacher would assign the kids to do, and introduce them to problem solving and to learn about architecture, landscape architecture, industrial design and graphic design, and so and they will do a project and the project will say, okay, you need to read A9 and A12 in order to do this project. An this was when we were really beginning to get a pretty good number of students, who really knew what design was, and so, it was a team of students, I think they were 4, 5 students and Mike and me. And I didn't design the posters, the students did as a team, and then, of that team of students one of them was Meredith Davis, she is sour of one of the leading graphic design educators in the USA.*

Resource 2

Problem Solving in the Map-making Environment

This website contains information needed to do the exercise in the "Reservoir" section of this assignment. Will you need to read information on any of the subjects covered here in order to complete this exercise?

1. The first step is to identify the problem. This involves understanding the symptoms and the context in which they are occurring.

A9

While we recognize that governments are in a better position to coordinate the activities of their citizens, we believe that the market system is the best way to allocate resources. As the market system expands, it will create more jobs, more income, and more opportunities for the developing and transition economies. The government's role is to create a favorable environment for the market system to function properly. This includes creating a legal and regulatory framework that protects property rights, enforces contracts, and provides a stable and predictable environment for investment. The government should also invest in infrastructure, education, and health care to support the market system and improve the quality of life for its citizens.

A13

[illegible]

A10

[illegible]

A14

[illegible]

A11

[illegible]

A12

in graduate training programs. Most of the individuals are individuals working on a full-time basis who are employed by the government and are also active in their communities. The individuals are also active in their communities and are also active in their communities. The individuals are also active in their communities and are also active in their communities.

Figura 17
Problem solving in the man made environment

O formato dos pôsteres educativos era ainda calcado no design moderno, no design de informação. No entanto, foi um projeto de extrema importância para a educação em design, uma vez que os envolvidos tiveram que desenvolver e pensar em ensino de design e arquitetura voltados para os alunos de ensino fundamental. De acordo com Katherine³⁹ a intenção de se criar um currículo de design para pré-adolescentes é um processo analítico. Na sequência desse raciocínio, Katherine McCoy complementa a importância da contribuição de Meredith Davis e Patrick Whitney no projeto, e ainda a coincidência dos dois terem se tornado líderes em Ensino de Design.

Meredith Davis, aluna entre 1973 e 1975, atualmente é uma das profissionais mais importantes da área de Ensino de Design⁴⁰. Ela nos concedeu entrevista, na qual falou que esse projeto foi uma das mais importantes atividades exercidas durante o período em que estudou na Cranbrook:

A experiência definitiva para mim foi o projeto em que desenvolvemos o currículo K12 e materiais de ensino para o Conselho de Artes de Michigan⁴¹. (...) O valor desse trabalho, para mim como estudante, foi a oportunidade de integrar minhas experiências como educadora em design e do trabalho em grupo (...) essa não foi uma experiência típica para a maioria dos alunos da Cranbrook, mas o projeto me deu visibilidade nacional em questões de K-12⁴² e continua a ser uma influência em minhas pesquisas primárias ainda hoje⁴³.

Ainda de acordo com Meredith Davis, foram produzidos 65 manuais para professores e “*books on walls*” (pôsteres) para uso em sala de aula. O projeto contemplou 500 escolas⁴⁴, prosseguindo após a formação de Meredith. O sucesso desse trabalho pôde ter dado origem a outro projeto, coordenado por Katherine McCoy, chamado Design in Michigan, no qual Meredith Davis também participou.

39 Em entrevista

40 Ver em Aiga.

41 Michigan Arts Council.

42 Expressão que define o grupo escolar.

43 Tradução e adaptação do original transcrito em entrevista por email em janeiro de 2011: *The value of this work for me as a student was the opportunity to integrate my experiences as an educator with design and to work in a team. The project lead to an effort in the state called DESIGN MICHIGAN, and many years later I returned to Cranbrook under Design Michigan funding (during the summers for six years) to train K-12 teachers in using design in their classrooms. That is probably not typical of the Cranbrook experience for most students, but the project gave me my first national visibility on K-12 issues and that continues to be one stream of my primary research today*

44 Middle schools – compatível a escolas de ensino fundamental da quinta a nona séries.

3.2 Discussão crítica e fase de transição – questionamentos ao design moderno e a influência da arquitetura vernacular

Em meados da década de 1970, as inflamadas discussões sobre a crítica à arquitetura moderna, em especial a de Robert Venturi, Denise Scott Brown e Steven Izenour, exibidas nos livros *Aprendendo com Las Vegas* e *Complexidade e Contradição em Arquitetura*, chegam ao Departamento de Design da Cranbrook.

Katherine e Michael McCoy explicam que esses livros foram alguns dos primeiros livros teóricos que eles sugeriram como bibliografia na Cranbrook, e que antes disso a literatura crítica era limitada⁴⁵:

Isso aconteceu apenas na segunda metade da década de 1970, quando passou-se a analisar a arquitetura e depois design, mas primeiro em arquitetura, chegando a conclusões tais como “Vejam, isso tem significado”, tudo pode ter uma bagagem, um conteúdo cultural, logo esse era o resumo de toda essa ideia. ⁴⁶

Michael McCoy acrescenta que a importância desses textos era a de realmente olhar para o significado da forma e a sua relação com a cultura, isto é, o designer como produtor cultural.⁴⁷

No sentido de a literatura teórica ser limitada na época, tomamos como exemplo o depoimento de Michael Carrabeta, aluno ingressante em 1976, que afirma que parte da bibliografia lida foi:

O Cânone da literatura em design na época era: Emil Ruder’s *Typografie*⁴⁸; Armin Hoffman’s *Graphic Design Manual: Principles and Practice*; Josef Müller-Brockmann’s *The Graphic Artist and His Design Problems*; Jan Tschichold: *The New Typography*; Lawrence Halprin’s *The RSVP Cycles: Creative Processes in the Human Environment*; e Reyner Banham’s *Theory and Design in the First Machine Age*, Nikolaus Pevsner de *Pioneers of the Modern Movement*.)

⁴⁵ Adaptação e tradução de trechos da entrevista:

Katherine: *Those books, those were like the sour of first theoretical books that we encountered really, I mean until then, there were very few books to be read.*

Michael: *There were books of history of architectural and industrial design, like Raynold Bainam*

Katherine: *But that all come in the early 70’s*

Michael: *But the idea of this theories of meaning, and there were so many segments of that, semiotics, wich was, philosophically not even considered significant area, but was big in design and architecture, semantics, wich is a broader aerea, the idea of metaphor, allegory, help people construct meaning, communications theory, wich is a very broad area wich semiotics is a tiny little pocket, so we started read stuff like that*

Katherine: *I don’t think is a tiny little pocket*

Michael: *The philosophy, anyway, who is the guy, it’s a british writer, blanking the name, with a very influential article, post modern architecture Broad and Charles Jenks also, but they were beginning to be critics*

⁴⁶ Tradução e adaptação do trecho da entrevista: *That was only in the mid 70’s when people started to analize architecture and then later design, but first architecture, “hey this has meaning, people”, everything has sour of package, cultural content, so that was that whole new idea.*

⁴⁷ Tradução e adaptação do trecho da entrevista: *And also the beginning of the 70’s and 80’s theory of architecture and design, so the idea of really looking at the meaning of form, the relationship of form to culture, and the idea of designer as cultural maker, participating in the making of culture, so we are reading people like Robert Venturi.*

⁴⁸ O livro *Typography: a Manual of Design* de Emil Ruder (1996), foi publicado primeiramente em 1967 e se trata de um texto prático sobre a utilização de grids, de fontes, exemplo a *Univers* e de uma série de regras de como se trabalhar com a tipografia.

Figura 18
Colagens de Lorraine Wild
1975 - Lorraine Wild.
"Traffic."
Imagens fornecidas por
Katherine McCoy

Figura 19
Colagens de Lorraine Wild
1975 - Lorraine Wild.
"Media."
Imagens fornecidas por
Katherine McCoy

Descrição de Katherine McCoy: Essas colagens de 1975 são interpretações simbólicas visuais de "citações" ou tópicos. A colagem como abordagem foi inspirada por Ed Fella.

Os exemplos de livros citados acima, segundo a lista divulgada por Michael Carrabeta, são em sua grande maioria sobre métodos formais modernos.

Kimberly Elam, aluna de 1976 a 1978, explica que passavam muito tempo na biblioteca, lendo e discutindo tópicos como: o estado da arte, pesquisa e educação em design, mas que havia poucos textos de gênero teórico. Logo, Katherine e Michael buscavam recursos em outras disciplinas, eles sempre pareciam perceber o que vinha em seguida e, continuamente, olhavam adiante.⁴⁹ Nessa perspectiva, a maior parte dos textos eram de fundamentos estéticos e gráficos de design.

Katherine McCoy acredita que Venturi foi um dos primeiros arquitetos da época que passou a escrever de modo mais conceitual, ou ao menos esses eram os livros de que eles tiveram acesso, como também o livro de George Nelson *“Problems of Design”*⁵⁰. De qualquer maneira, ela explica que eles levaram os livros de Venturi ao estúdio, mas que a leitura não era obrigatória, como se dessem exercícios de leitura aos alunos, mas os próprios alunos também levavam outras referências e assim compartilhavam recursos⁵¹. Ela credita a influência de Venturi e de outros arquitetos pós-modernos também como parte de sua mudança de paradigmas em design⁵².

Perguntamos a Michael Carrabeta⁵³ se ele havia lido Venturi na escola e se os alunos estavam pensando em design vernacular. Ele respondeu que o livro de Venturi foi lido e discutido, sendo um livro marco quanto aos questionamentos da arquitetura moderna.

Lorraine Wild (1975), em seu trabalho de conclusão de curso, além de apresentar alguns de seus projetos gráficos, acrescenta alguns artigos que escreveu durante o período em que foi aluna. Como veremos nos próximos capítulos, a maioria dos trabalhos de conclusão é realmente prático, com exceção de algumas epígrafes ou citações. O trabalho de Lorraine acabou sendo um pouco mais teórico que os demais, sendo possível observar alguns apontamentos quanto aos problemas do design funcionalista em 1975. Ou seja, mesmo na

49 Tradução e adaptação do trecho da entrevista: *We spent a lot of time in the library and read and discussed topics including the state of the art of graphic and industrial design, design research, and design education. There was little available at the time in the genre of theoretical texts so Kathy and Mike pulled together resources from many disciplines. They always seems to know what was coming next and were continually looking ahead.*

50 publicado pela primeira vez em 1957.

51 Tradução e adaptação de trechos da entrevista: *So, another thing we are talking go back to talking back about Venturi, writings were really some of the first theoretical writings. When we were in school the only thing that came that were close to theory were George Nelson's book "problems of design", I mean there were nothing else written, there were almost no literature on graphic or industrial design, no history books.*

Its wasn't really theory but it was finally conceptual, there were other things, books on techniques, and in the 70's, actually, Venturi, where some of the first people that actually begin to writing in a more conceptual way, so that was a big influence, and so I think we probably brought those books in to the studio, but just from then on, it wasn't like us giving the students books and giving them assignments, I mean, we would bring things in to the studio and tell people to read this or that, but everybody were bringing things in to the studio, and sharing resources.

52 Tradução e adaptação do trecho da entrevista: *But then trough the 70's my design start changing, so you see right away my design start changing, because, Cranbrook. It's a art school, were you always suppose to be questioning, inventing, and experimenting, and so, it just kind of happen, being in that environment I think, plus Venturi, and architectural postmodernism, so it was an influence.*

53 Aluno de 1976 a 1978.

Figura 20
Nancy Skolos
Colagem sobre arquitetos
Morris Lapidus, the Miami glitz
architect c1950-1960.
(imagem e descrição Katherine McCoy)

Figura 21
Nancy Skolos
Colagem sobre arquitetos
Buckminster Fuller.
(imagem e descrição Katherine McCoy)

Figura 22
Nancy Skolos
Colagem sobre arquitetos
Frei Otto.
(imagem e descrição Katherine McCoy)

Figura 23
Esse trabalho de Jack Keely é uma das mais eloquentes colagens produzidas na Cranbrook. (imagem e descrição Katherine McCoy)

época em que a abordagem mais “crítica” não era tão enfatizada, Wild já produzia textos críticos ao design moderno. O título do artigo em questão é “*A question of Function in Graphic Design*”.

A autora inicia seu trabalho com uma epígrafe de Robert Venturi, em “Complexidade e Contradição”, sobre a riqueza da significação *versus* clareza. E esse dado comprova mais uma vez a influência de Venturi no departamento.

Ao longo de seu texto, Wild (1975) explica que a abordagem funcionalista foi amplamente difundida, mas que tendeu a se enfraquecer. Ela pontuou o debate do “funcionalismo purista” *versus* “expressionismo impraticável”.

A autora mostra uma das fundações do funcionalismo na crítica de Adolf Loos em “*Ornament and Crime*” que parece ter sido mal compreendido, pois o próprio admite que o ornamento pode carregar significado.

Os jovens proponentes do movimento moderno tomaram as ideias de simplificação de Loos e as estilizaram, produzindo a estética arquitetônica do concreto e do vidro, o Estilo Internacional, o qual continua a guiar o vocabulário formal do design e da arquitetura até os dias atuais⁵⁴.

Wild (1975) lembra das artes comerciais (publicidade) com o uso de tipos exuberantes, entre outras manifestações, mas que, no entanto, os designers se atraíam pelo objetivo do design funcionalista. Ela aponta que o design moderno é prazeroso, mas “fala” a um público limitado. Lorraine finaliza seu artigo, em síntese, mostrando que os seres humanos são mais complexos do que a simplicidade funcionalista:

Os designers gráficos, os quais pela própria natureza de seu trabalho lidam com a matriz cultural e psicológica de seus “usuários”, poderiam alargar seus escopos e começar a se valer da ‘bagunça’, do informal, mas sem dúvida sobre o papel funcional que as imagens e tipografias expressivas poderiam ter na comunicação visual⁵⁵.

Perguntamos a Michael Carrabeta se a abordagem do departamento era modernista, ou se ele sentia que as coisas estavam começando a mudar naquela época. Ele responde:

Naquela época a arquitetura e o design pareciam estar em transição do modernismo puro para o que hoje chamamos de pós-modernismo. Eu sentia que tinha “um pé” na tradição modernista, como por exemplo nos mestres suíços Armin Hoffman e Josef Müller-Brockmann e o outro “pé” buscando uma nova base. Para mim, nesse tempo, as influências incluíam Wolfgang Weingart, e o movimento Punk, dois pólos opostos no espectro do design. (...) Eu não tinha uma ideia do que viria

54 Tradução e adaptação do trecho do original: *The Young proponents of the Modern Movement took the product of Loos simplification and stylized them, producing the aesthetic of concrete and glass slab architecture, the International Style, which continues to guide the formal vocabulary of design and architecture to this day.*

55 Tradução e adaptação do trecho do original: *Graphic Designers, Who by the very nature of their jobs deal with the psychological and cultural matrix of their “users” would do well to widen their scopes, and begin accounting for the messy, unaustere, but undoubtedly functional role that expressive imagery and typography can play in visual communication.*

a seguir, mas estava claro que um novo movimento estava se desenvolvendo em todas as disciplinas.⁵⁶

3.3 “Complexidade e Contradição” e “Aprendendo com Las Vegas”

Como vimos acima, os textos de Robert Venturi, Denise Scott Brown e Steven Izenour tiveram grande influência no Departamento de Design e quando passarmos a abordar alguns dos exercícios dados aos alunos na época, especialmente os de sequência vernacular, veremos que a leitura desses textos trazia referência e reflexão aos alunos e aos docentes.

Para a introdução dos conceitos de arquitetura de Robert Venturi, uma das principais referências do período de transição e da reflexão à influência do vernacular na escola, utilizaremos dois importantes textos: *Complexidade e Contradição em Arquitetura* e *Aprendendo com Las Vegas* em coautoria de Denise Scott Brown e Steven Izenour.

No primeiro texto, de 1966, a visão da complexidade e contradição verifica-se em relação à estrutura e à forma. Venturi (1995) percebe que a arquitetura deve ser de inclusão e não de exclusão, como era praticada pela tradição moderna. No texto, a crítica parte principalmente dos pressupostos de Mies van der Rohe do “menos é mais” e da análise de obras de outros arquitetos modernos como Le Corbusier, Alvar Aalto e Louis Kahn, nas quais foi possível verificar elementos contraditórios e simbólicos, principalmente, quanto à incorporação da pintura mural em algumas obras de Le Corbusier⁵⁷. Venturi (1995) propõe a arquitetura do “todo difícil” em oposição à “fácil unidade de exclusão”.

Aprendendo com Las Vegas, resultado de um estudo realizado em 1968, publicado em 1972, trabalha com questões simbólicas e a busca da linguagem arquitetônica a partir de referências da cultura popular. Em entrevista a Barbara-lee Diamonstein, no programa *American Architecture Now*, em 1984, os autores, Denise Scott Brown e Steven Izenour, tratam da problemática do título do livro, apresentando que não se trata de um livro sobre Las Vegas, mas sobre a conexão do simbolismo com a arquitetura. Foi Denise Scott Brown quem convidou Venturi a visitar Las Vegas e, como afirmam na entrevista, foram inspirados pelos artigos

56 Tradução e adaptação do original em entrevista enviado por email em abril de 2011: *At that time architecture and design appeared to be in transition from pure modernism to what we now call postmodernism. I felt as if I had one foot in the modernist tradition, as exemplified by the Swiss masters Armin Hoffman and Josef Müller-Brockmann and the other foot looking for the next foothold. For me, at the time, the influences included Swiss designer-educator Wolfgang Weingart, and the Punk movement, polar opposites on the design spectrum.*

Product design was under the sway of practitioners such as Dieter Rams, Richard Sapper, and Mario Bellini. Ettore Sottsass had not yet formed his influential postmodern work group, Memphis. I did not have an idea of what was to come but it was clear that a new movement was developing in all the design disciplines.

57 Exemplo de projeto de Le Corbusier: Ministério da Educação no Rio.

de Tom Wolfe sobre a cidade e pela *pop art* como expansão da sensibilidade.

Podemos, talvez, associar a influência de Tom Wolfe não só a respeito da narrativa sobre Las Vegas, como também sobre a nova abordagem inaugurada na mesma época por alguns jornalistas, o *New Journalism*. Essa abordagem não buscava tratar a notícia de maneira imparcial, como ideal do jornalismo tradicional e objetivo, mas a tratava de modo subjetivo, imprimindo as interpretações do autor ao texto, levando em consideração a sua experiência e sua vivência (disponível em: <http://www.tomwolfe.com/KandyKololed.html> acesso em 18/10/2010). Podemos verificar também a redação do livro *Medo e delírio em Las Vegas* por Hunter S. Thompson, cuja concepção de “jornalismo gonzo”⁵⁸, uma variante do *New Journalism*, nos ajuda a entender o contexto da redação de *Aprendendo com Las Vegas*.

Com ironia, os autores na introdução de *Aprendendo com Las Vegas*, mostram como foi difícil conseguir recursos para a pesquisa, pois havia dificuldade de reconhecer o valor desse projeto, uma vez que tomava como base um dos maiores exemplos da decadência cultural norte-americana.

Na mesma entrevista, Barbaralee Diamonstein questiona os conceitos de “edifícios feios e ordinários”⁵⁹. Denise Scott Brown responde que se alguém quer ser revolucionário, deve fazê-lo sendo ordinário.

Análises de “Complexidade e Contradição” e “Aprendendo com Las Vegas”

Complexidade e contradição em arquitetura foi publicado pela primeira vez em 1966, pelo Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA). Segundo Nesbitt (2008: 91), é curioso notar que a própria instituição que ajudou em 1932 a promover o estilo Internacional, promovia, agora, sua “ruptura”. Nesse livro Robert Venturi trabalha questões relativas ao abandono do simbolismo pelos arquitetos, afirmando que: “Os arquitetos já não podem se deixar intimidar pela linguagem puritanamente moralista da arquitetura moderna ortodoxa.” (VENTURI, 1995: 1)

Ele acredita que se deve passar a praticar o que ele considera “arquitetura de complexidade e contradição”, que não significa incoerência e arbitrariedade, embora possa parecer. Trata-se de arquitetura cujas partes, mesmo que plurais, se inter-relacionam em busca de uma unidade:

Uma arquitetura de complexidade e contradição tem uma obrigação especial em relação ao todo: sua verdade deve estar em sua totalidade ou em suas implicações de totalidade. Devem consubstanciar a difícil unidade de inclusão, em vez da fácil unidade de exclusão. Mais não é menos. (VENTURI, 1995: 2)

⁵⁸ Descrição no obituário de Thompson para a *Economist*. Disponível em: <http://www.economist.com/node/3690414> - acesso em 02/11/2011

⁵⁹ Na tradução de “Aprendendo com Las Vegas” lemos “feio e banal”

Para tanto, o autor critica a posição de Mies van der Rohe, de que “menos é mais”, que caracteriza a arquitetura de exclusão. A ideia aqui é a de se trabalhar a arquitetura inclusiva em que há lugar para o fragmento, a contradição, a multiplicidade e a improvisação. O autor inverte o argumento de Mies e conclui que: “A simplificação espalhafatosa significa arquitetura insípida. Menos é uma chatice”. (VENTURI, 1995: 6)

Venturi (1995) percebe também que a simplificação e a exclusão não eram regras e verifica a exceção:

Os melhores arquitetos do século XX têm geralmente rejeitado a simplificação – isto é, a simplicidade pela redução – a fim de promover a complexidade no todo. As obras de Alvar Aalto e Le Corbusier são exemplos. Mas as características de complexidade e contradição em suas obras são frequentemente ignoradas ou mal compreendidas. (VENTURI, 1995: 7)

Em seguida, fizemos um diagrama com exemplos ilustrados por Venturi (1995) para demonstrar a inversão da relação de complexidade e simplicidade quanto ao objeto. Para ele há essa dualidade, um objeto pode ser simples quanto ao meio ou forma, embora complexo quanto à finalidade a que se propõe, ou seja, sua função.

Quando Venturi (1995) analisa a ambiguidade na arquitetura, ele utiliza argumentos de outras áreas, tais como a ambiguidade na literatura e na pintura. Ele resume a arquitetura como forma e substância (dualidade), cujo significado também é duplo, isto é, interno e externo (contexto) e acrescenta:

Um elemento arquitetônico é percebido como forma e estrutura, textura e material. Essas relações oscilantes, complexas e contraditórias, são a fonte da ambigüidade e da tensão característica do meio de expressão arquitetônica. (VENTURI, 1995: 13)

Em *Aprendendo com Las Vegas*, os arquitetos Robert Venturi, Denise Scott Brown e Steven Izenour, na época professores na Universidade Yale, procuraram, a partir da análise da cidade Las Vegas, considerada até então exemplo banal para o estudo da arquitetura, perceber a importância desta na produção de significado:

Programas e montagens complexos exigem combinações complexas de meios de comunicação que vão além da pura tríade arquitetônica de estrutura, forma e luz a serviço do espaço. Eles sugerem uma arquitetura de comunicação evidente, em vez de uma expressão sutil. (VENTURI, SCOTT BROWN e IZENOUR, 2003: 35)

Nesse texto, Las Vegas aparece como uma desculpa para uma proposta maior, assim como foi declarado pelos autores em entrevista. No início do texto, eles argumentam que:

Aprender com a paisagem existente é, para o arquiteto, uma maneira de ser revolucionário. Não do modo óbvio, que é derrubar Paris e começar tudo de novo, como Le Corbusier sugeriu na década de 1920, mas de outro, mais tolerante, isto é, questionar o modo como vemos as coisas. (VENTURI, SCOTT BROWN e IZENOUR, 2003: 25).

A partir dessa citação, percebemos a importância dada pelos autores ao entorno e ao contexto, algo que parece não ter sido muito valorizado pelo programa moderno, que era o da reconstrução (também relativa à questão da Guerra na Europa, que parecia promover esse tipo de discussão: reconstrução em vez da preservação). A arquitetura moderna considerava também o espaço sagrado e opunha-se a qualquer reminiscência de estilo histórico.

Os autores colocam em questão “o declínio dos símbolos populares” para uma arquitetura de expressão inerente à forma total e não a símbolos e formas “familiares”. No entanto, segundo Venturi (2003: 31): “Alguns críticos recentes têm levantado dúvidas sobre o nível de conteúdo que pode ser derivado das formas abstratas.”. Se a expressão é inerente ao projeto, a comunicação quase que se reduz aos especialistas, ou seja, aos próprios arquitetos. Um indivíduo comum, provavelmente, não compreenderia os significados de uma obra cujos conceitos não lhe são familiares. A busca do arquiteto em retirar algo da cultura popular e incorporar ao projeto arquitetônico é um procedimento próximo ao da *pop art*, que recontextualiza e aproxima novamente a arte da vida. Embora essa concepção de associação da arte com a vida ter sido uma das ambições do primeiro modernismo, pouco prosperou. Nesse sentido, a *pop art*, mesmo utilizando meios diferentes, incorporou essa ideia.

Por mais estranho que possa parecer, os autores perceberam Las Vegas como um grande exemplo para a nova modalidade de arquitetura que viriam a propor.

Percebeu-se — apesar do espalhamento urbano, caos, etc — uma cidade em que as pessoas gostavam de ir⁶⁰. Os autores, na entrevista com Barbaralee Diamondstein, alegam que sua relação com Las Vegas é de amor e ódio, assim como a dualidade presente no livro “Complexidade e Contradição em Arquitetura”, isto é, há vícios e virtudes, entretanto, a análise é feita de forma imparcial. A cidade não é para eles um objeto extremamente virtuoso, embora tenham percebido nela, apesar do exagero, um bom exemplo. Como a cidade se encontra no meio do deserto, faz-se necessário o uso de automóvel para percorrê-la, os grandes letrados e o caos criado por eles podem se justificar em relação à escala.

Após a análise de Las Vegas, são propostas duas categorias em que a arquitetura pode se manifestar:

- Pato⁶¹ (figura 24): Trata-se de um termo alegórico em que se utilizam de um edifício em forma de pato, encontrado em Long Island, para representar exemplos de projetos baseados numa “arquitetura pura”, em que a edificação é um todo coerente no qual “os sistemas arquitetônicos de espaço, estrutura e programa são submersos e distorcidos por uma forma simbólica global” (VENTURI, SCOTT BROWN e IZENOUR, 2003: 118)

- Galpão decorado⁶²: (figura 25) “Edifício cujos sistemas de espaço e estrutura estão diretamente a serviço do projeto, e o ornamento se aplica sobre estes com independência” (VENTURI, SCOTT BROWN e IZENOUR, 2003: 118).

O pato é um símbolo em si e o galpão decorado é um suporte onde os símbolos são aplicados. Foram comparados dois edifícios em que um participa da categoria pato (Crawford Manor - figura 26) e outro da categoria galpão decorado (Guild House - figura 27). Eles perceberam que o edifício Guild House proporciona associações explícitas, cujo simbolismo é explícito. Ele é reconhecível a partir da técnica mista, que evoca outros tipos de significados que não os puramente arquitetônicos. Já em Crawford Manor o simbolismo é implícito e é percebido a partir de referenciais próprias da arquitetura.

Lemos o simbolismo implícito de Crawford Manor na fisionomia tem decoração do edifício, por meio de associações e da experiência passada; ele oferece camadas de significação para além da mensagem “expressionista abstrata” derivada das características fisionômicas inerentes às formas – o tamanho, a textura, a cor e assim por diante. Esses significados vêm de nosso conhecimento de tecnologia, da obra, dos escritos dos criadores modernos, do vocabulário da arquitetura industrial e de outras fontes. (VENTURI, SCOTT BROWN e IZENOUR, 2003: 126-127).

Esse edifício, de simbolismo implícito, é o que se pode chamar de heróico e original, e o Guild House, feio e banal. Eles acrescentam que se fossem colocadas flores de plástico na janela de um apartamento de um edifício como

60 Como visto na entrevista.

61 Arquitetura funcionalista.

62 Projetos que podem ser observados em Las Vegas.

Figura 24
Pato. Edifício para avícola.
la em Long Island

Figura 25
Las vegas. Ou galpão decorado

Figura 26
Edifício Crawford Manor

Figura 27
Edifício Guild House

Guild House, elas não pareceriam tão ridículas – por se encontrarem num espaço aberto a interferências – como se estivessem em um edifício de janelas heróicas e originais como em Crawford Manor.

Por mais que o edifício Crawford Manor seja mais monumental e interessante do ponto de vista formal, eles alegam que para o objetivo proposto o Guild House é o mais coerente. Como ambos são edifícios para idosos, o primeiro, por seu estilo original, pouco será adequado para a moradia de idosos, pois a busca é a da coerência e de símbolos assimiláveis por um determinado público. Percebe-se a necessidade de adequação da arquitetura ao público e uma linguagem que os aproxime.

Como os edifícios são analisados do ponto de vista do que representam e significam, eles trabalham com os conceitos de denotação e conotação, percebendo que:

A denotação indica um sentido específico; a conotação sugere significados gerais. O mesmo elemento pode ter sentido denotativo e conotativo, que podem ser mutuamente contraditórios. Em geral, na medida em que é denotativo em seu significado, um elemento depende de suas características heráldicas; na medida em que é conotativo, depende das qualidades fisionômicas. A arquitetura moderna (e Crawford Manor como seu exemplo) procurou evitar o heráldico e denotativo na arquitetura e exagerar o fisionômico e conotativo. Ela usa o ornamento expressivo e foge do ornamento simbólico explícito. (VENTURI, SCOTT BROWN e IZENOUR, 2003: 130)

Os arquitetos modernos rejeitavam o ecletismo e, na arquitetura moderna, as formas não eram trabalhadas de modo a transmitir significados que não fossem arquitetônicos:

Ao jogar fora o ecletismo, a arquitetura moderna anulou o simbolismo e promoveu o expressionismo, concentrando-se na expressão dos próprios elementos arquitetônicos; na expressão da estrutura e da função. Por meio da imagem do edifício, ele sugeriu objetivos sociais e industriais reformistas-progressistas que raramente pôde alcançar na realidade. Ao limitar-se às articulações estridentes dos elementos arquitetônicos puros de espaço, estrutura e programa, a expressão da arquitetura moderna tornou-se um expressionismo seco, vazio e tedioso – e, a arquitetura moderna de hoje, ao mesmo tempo em que rejeita o simbolismo explícito e o ornamento frívolo, faz com que todo o edifício degenera em um grande ornamento. Ao substituir a decoração pela “articulação”, converteu-se em um pato. (VENTURI, SCOTT BROWN e IZENOUR, 2003: 132)

Na edição que analisamos há um posfácio que amplia a análise, observando a cidade de Las Vegas hoje, 25 anos após o estudo inicial. Os autores percebem diversos contrastes e verificam um esvaziamento, como que se o projeto original fosse mais interessante do ponto de vista acadêmico do que veio a se tornar agora. Na Las Vegas de 1968, verificava-se a importância da iconografia, que, hoje diluída, transformou-se em cenografia, circo. Venturi, em entrevista

a Barbaralee Diamonstein ratifica a comparação entre a Las Vegas da Strip em relação a Las Vegas atual. Esta cidade seria uma espécie de Disneylândia, ou seja, em nossas palavras, uma cidade do espetáculo.

Percebemos a partir dessas leituras que a crítica ao modernismo se dá também na verificação de uma distinção entre a alta arquitetura e a popular. Os autores perceberam que não se pode excluir essas manifestações, que se mostram ricas em significado, enquanto as outras, por se preocuparem mais com a representação formal do que simbólica, perdem-se em seu formalismo e se esquecem de que arquitetura também é linguagem.

Os autores, ao perceber na arquitetura a linguagem e a retórica, passaram a se preocupar com os significados que ela pode transmitir. Para eles, a arquitetura moderna é abstrata e a popular é uma alternativa válida que contém elementos simbólicos e culturais. Sobre o ponto de vista modernista, concluem que ele “confunde a variedade com vulgaridade.” (VENTURI, SCOTT BROWN e IZENOUR, 2003: 195)

3.4 – Projetos – Exercícios de design: a abordagem didática de Katherine McCoy na Cranbrook

Como sabemos, na Cranbrook não havia aulas e disciplinas como em uma escola tradicional, isto é, os alunos tinham a liberdade de desenvolver seus próprios projetos com a supervisão e orientação de Katherine McCoy (Design Gráfico) e Michael McCoy (Design tridimensional ou industrial), e deviam passar no mínimo 30 horas semanais trabalhando no estúdio.

Katherine McCoy passava alguns exercícios introdutórios e de aquecimento, que eram obrigatórios, além de exercícios de leitura, em que os alunos deveriam fazer resenhas dos textos lidos: os textos eram livres, mas a quantidade era determinada.

Alguns exercícios desenvolvidos por Katherine McCoy foram utilizados na no Departamento durante a permanência de Katherine, no entanto, estes sofreram algumas alterações ao longo dos anos. Katherine McCoy explica como surgiram os projetos em entrevista⁶³.

O projeto “Vernacular Sequences” começou quando eu absorvi ambos os projetos de tipografia de Emil Ruder na Basileia do livro “Typographie: A Manual for Design” (1967) e então o projeto de Dan Friedman na Yale, também baseado no projeto de Ruder chamado “Weather Report”, que foi publicado no periódico Visible Language

⁶³ Entrevista por email em setembro de 2011.

em 1973. Logo imaginei que poderia desenvolver os primeiros passos de projetos similares inspirados nesses exemplos. As colagens de Ed Fella também me inspiraram muito na época. Todo outono (início de semestre⁶⁴) eu passava o exercício aos alunos ingressantes e durante o ano eu estendia e desenvolvia, e ainda procurava esclarecer seus objetivos. No primeiro ano usamos o grid tipográfico e variações e composições livres, como no projeto de Friedman. Eventualmente, o projeto durava o semestre inteiro. Em 1981, o projeto foi publicado em um bom livro suíço.⁶⁵ No primeiro ano, os alunos usaram um texto do “weather report”⁶⁶. No ano seguinte, provavelmente em 1975 eu dei aos alunos uma receita para cozinhar ovos. Em 1976, eu solicitei aos alunos que escolhessem um simples conjunto de instruções. Em torno de 1978 eu pedi que cada aluno escolhesse um anúncio das páginas amarelas da lista telefônica e que trabalhassem com aquele texto. Em 1980, solicitei aos alunos que escolhessem um pacote de alimento no supermercado. Em 1983-84 Robert Nakata usou a embalagem do catchup Heinz para sua espetacular sequência. Jane Krown e Jeff Keedy fizeram suas sequências usando a sopa Campbell e Ed Fella (em 1985/1986)⁶⁷ usou o embrulho da barra de chocolate “Three Musketeers”. Ao repetir o projeto todo outono, os alunos trabalhavam nos exercícios e em retorno me davam ideias também para os próximos passos. Em torno de 1978, eu comecei a usar o passo de abstração no qual os alunos tinham que procurar sua melhor solução de composição estrutural no grid, juntando ritmo, o qual a sequência de leitura da composição daria movimento aos olhos. Para fazer isso, cada aluno inventou uma linguagem abstrata. Isso se tornou realmente importante, pois os levou a desenvolver novas formas gráficas pessoais e também os fez começar a pensar sobre fluxo e movimento em composições tipográficas.

Katherine McCoy conclui sua descrição do projeto, lembrando que como o projeto ia se transformando ao longo dos anos, os alunos tiveram papel fundamental no desenvolvimento, aprofundamento e variação dos processos.⁶⁸

64 Parênteses nosso.

65 (Bieseke, Igildo G., ‘Projects in Recycled Media,’ Graphic Design Education, ABC Verlag, Zurich, 1981, pp 178-190.)

66 Previsão de tempo.

67 Parênteses nosso.

68 *The Vernacular Sequences Project began when I absorbed both Emil Ruder’s Basle project in his book “Typographie: A Manual for Design” (copyright 1967) and then Dan Friedman’s Yale “Weather Report” project that was based on Ruder’s project. Friedman’s project was published in the journal Visible Language in 1973, so I imagine I developed the first steps of similar project inspired by those two examples in 1973. Ed Fella’s collages influenced me a great deal too at that time.*

Every fall, I assigned the project to my entering Cranbrook graduate graphic design students and every year I extended and developed it, and further clarified its objectives. The first year it was just typographic grid and free composition variations, like the Friedman project. Eventually it lasted through the entire first semester. In 1981 the project was published in a very good Swiss book (Bieseke, Igildo G., ‘Projects in Recycled Media,’ Graphic Design Education, ABC Verlag, Zurich, 1981, pp 178-190.) The first year, the students used a weather report text that I gave them. The next year I gave the students a recipe for boiling eggs – I think I recall Nancy Skolos doing that one, probably in 1975. In 1976, I asked each student to choose a simple set of instructions. Around 1978 I asked each student to choose an ad from the Yellow Pages phone book and work with that text. Somewhere in the 1980s, I asked several groups to choose a food package in the super market. In 1983-84 Robert Nakata used Heinz Ketchup for his terrific sequence. Both Jane Krown and Jeff Keedy did their sequences on Campbell’s Soup. Ed Fella used a Three Musketeers candy bar wrapper.

By repeating the project every fall, the students’ work in response to the assignments kept giving me ideas for further steps. Somewhere around 1978 I added the abstraction step in which the students were to notate their best grid solution’s compositional structure, massing, rhythm, and the reading sequence and eye movement through the composition. Each student invented an abstract notational language to do this. This became really important and led them to develop new personal graphic forms. It also got them thinking about motion and flow in typographic compositions.

In Fall 1986 Andrew Blauvelt had a great insight. At that point the project ended at the abstraction step, with a color silkscreen print as the final step. Andrew asked one day in crit, “Why does this project start with text and some imagery but end in abstraction with all meaning removed?” He seemed to be suggesting that imagery should be part of the communications process – and he was totally right! Then another student’s piece for one step suggested the way, when he spontaneously incorporated a bit of imagery into his abstract piece. That suggested another big step to follow the abstracted diagram – substituting imagery for the abstract elements, and constructing a narrative through them. So I asked the students to do one more step; a result was Andrew’s terrific Tide detergent piece with soap opera (novella) imagery, comparing women’s monthly menstrual cycles with the repetitive serial nature of the soap opera.

When we moved to Illinois Institute of Design’s Institute of Design in 1996, I used the Vernacular Sequences Project as the basis for an “Introduction to Communication Design” course that I taught to nondesigners entering the IIT/ID graduate program. Each step dealt with a component of communication design, including grid structures (syntax), imagery (semantics, icon/index/

Katherine McCoy explica que a base do exercício de Emil Ruder era de reorganizar as mensagens no grid trabalhando com a sintaxe. A versão de Friedman ampliou esse uso pensando no uso semântico da tipografia, ou seja, uma interpretação cujas variações poderiam criar novos significados.

Sobre os exercícios de sequência vernacular, os nomes variavam de acordo com o objeto utilizado para a interpretação gráfica, foram ora chamados “exercícios do rótulo⁶⁹”, ora ‘páginas-amarelas⁷⁰’, ora ‘sinalização de rua⁷¹’. Katherine McCoy complementa que a ideia era pegar um layout (anúncio, rótulo, etc) bem popular, comercial e mal feito, uma vez que a pessoa que produziu o layout original, provavelmente, não tinha formação, logo, os layouts eram de nível baixo. O exercício trata, primeiramente, de trabalhar a tipografia usada na peça original, para em seguida trabalhar com uma solução suíça (Emil Ruder) com um *grid*:

Os alunos precisavam percorrer alguns passos e quando eles chegavam a uma perfeita solução suíça, eu dizia a eles que deviam pegar toda aquela tipografia tosca, suja, “junky type”, e colocar nos mesmos lugares, com as mesmas proporções que os tipos suíços, Univers, Helvetica. Mas os alunos realmente gostaram dessas “junky types”, e como consequência disso foi a adoção desses elementos vernaculares no programa. (...) E eu continuei adicionando coisas ao projeto, como ordem de leitura para o movimento do olho na composição. E isso se tornou importante, porque fez os alunos perceberem que há movimento no espaço, desse modo as composições passaram a ser mais livres e depois mais experimentais.⁷²

Os exercícios de sequência vernacular propostos por Katherine McCoy tornaram-se famosos e seu exemplo se encontra em Heller (2009: 6) *Design School Confidential: Extradordinary Class Projects from international Design Schools*. O livro é uma compilação de diversos projetos de escolas pelo mundo e, na Introdução, Heller expõe os que considera “seminais” como: O *Weather Report* de Dan Friedman, projeto de colagens de Ed Fella, os exercícios tipográficos de Emil Ruder e o *Vernacular Sequences* de Katherine McCoy. O autor explica o projeto, assim como vimos pelo depoimento de Katherine McCoy acima, e chama a atenção para o resultado de dois exercícios executados pelos alunos

symbol), narrative, rhetoric, and identity symbols.

69 label

70 Yellow-pages.

71 Street signs

72 Tradução, adaptação e edição do trecho do original transcrito em entrevista em novembro de 2010 em Denver: *all the idea just to take a poorly design vernacular, commercial message. This is in a way real Venturi influence. Maybe the person who did it thought that he were designer, but the weren't really, they had to go to college, kind of low level design. And this is for a hardware store and this is some of the steps. And starts out actually, they take all this type and then they had to do a swiss Emil Ruder solution with the grid. They had to go to a couple steps, then when they got a really good swiss solution, then I told them, now you have to take all the junky type and put it in the same places at the same proportions, as the swiss type, using univers or Helvetica, but now you have to use a junky type, and then they start really liking the junky type, so it really got to be, that's in a way, got people using vernacular elements in the program, and then they had to do, little visual analysis, on the composition and then another thing that became really important, we start realizing, I kept adding things to the project, is to show the reading order, how the eye move on the composition. So that became really important, I still think is really important, because it got people to realize that there is motion in space, in the way the eye move, and this graphic elements make motions, so I think that compositions got more free, because they were thinking about motion, and then later, more experimental, but they had to do again the compositional analyses, in the end I think it's a total free thing*

Robert Nakata e Andrew Blauvelt.

Sobre o exercício de Nakata Heller acredita que foi uma das soluções mais memoráveis:

Robert Nakata transformou o rótulo do catchup Heinz ao reinterpretar e reconfigurar seus elementos gráficos que compunham seu rótulo comercial. Nakata manteve algumas características identificáveis – como a forma em trapézio – mas desconstruiu o resto da tipografia, resultando em uma variedade de formas abstratas. (HELLER, 2009: 6)

Heller (2009: 6) explica que o reconhecimento dessas imagens familiares pode ajudar o aluno a aprender o que é essencial, o que não pode ser alterado e o que é dispensável. Esse projeto de Katherine, para o autor, é também uma lição de como transformar um design conhecido e conseguir manter algo de sua identidade original. O autor explica também que:

(Katherine)⁷³ McCoy encontrou nesse projeto uma oportunidade perfeita para a participação dos alunos pois a cada ano eles introduziam novas demandas nele. “Um dos maiores destaques dessa sequência nos últimos anos na Cranbrook foi o de Andrew Blauvelt para a embalagem do detergente Tide. Andrew notou que a sequência estava terminando em abstração expressiva. Ele queria acrescentar imagens simbólicas e narrativas. Eu percebi que essa foi uma boa percepção, então incluímos alguns passos de inclusão de imagens no lugar de formas abstratas de modo a construir uma história”⁷⁴. (HELLER, 2009: 8)

Outros exercícios

Além do “vernacular sequences”, em que os alunos trabalhavam com composição analítica dos tipos no *grid*, outros exercícios informais surgiram nos anos 1970, segundo Katherine McCoy em entrevista por telefone (outubro 2011), por influência especialmente do trabalho de colagem de Ed Fella e também das ideias de Venturi sobre elementos da cultura popular. Esses exercícios variavam, e alguns deles foram chamados de “collage assignments” ou “editorial projects”, ou “quote projects”. Nesses exercícios os alunos deveriam trabalhar também com imagens no sentido de criar uma narrativa, de trabalhar ambas imagens e texto para que essa sequência visual pudesse transmitir ou contar uma história. Os resultados, como podemos ver não são lineares e o jogo verbal/visual é presente.

Katherine nos apresenta, como exemplo, o projeto editorial de Tony Woodward (Figura 41), no qual o aluno trabalhou com recortes de notícia de jornal e associou o a candidatura de Ted Kennedy, cuja expressão em inglês é “run” com a notícia de um “runner” – corredor que havia sido morto. Esse trabalho de duplo sentido, ou múltiplos sentidos cria uma narrativa que mescla ambos o corredor morto com o candidato e os subsequentes escândalos e assassinatos que envolveram a família Kennedy.

⁷³ Parênteses nosso

⁷⁴ Nesse trecho Heller utiliza argumento de Katherine McCoy

Figura 28
Sequences: Boiling eggs: Jennifer Clark, 1975
Imagens fornecidas por Katherine McCoy

Figura 29
Sequences: Boiling eggs:
Michael Carabetta.1976
Imagens fornecidas por
Katherine McCoy

Figura 30
Sequences: Boiling eggs: Kimberly Elam, 1976
Imagens fornecidas por Kimberly Elam

Pôsteres Históricos

Katherine nos explica, em entrevista, a origem e a ideia por trás do exercício do pôster histórico: os alunos deveriam produzir um pôster, que refletisse a pesquisa sobre um determinado designer, tipo (type) ou tipógrafo.

Criei o 'Type History Poster' em 1972 como um modo de ensinar história do design. Não havia uma obra abrangente sobre a história do design gráfico até a publicação do livro de Philip Meggs em 1983 (nos Estados Unidos⁷⁵)⁷⁶. Nos primeiros anos, esse trabalho consistiu mais em redação da pesquisa em formato de relatório sobre um designer historicamente importante. Eu pedia a eles que projetassem o formato do relatório de modo que tivesse alguma relação gráfica com o designer estudado. Nós fotocopiávamos o conjunto e cada aluno podia guardar o conjunto de relatórios de história. Nos anos seguintes, modifiquei o projeto que passou a ser um pôster, no qual pedi aos alunos que o projetassem como se os designers estudados fossem seus mentores. Não era para eles copiarem o estilo do designer, mas para deixar o designer influenciá-los, tanto conceitualmente quanto formalmente. O pôster começou a ser publicado em revistas de design e competições, e o projeto foi escolhido pela Aiga em uma competição chamada "Effective Assignments in Graphic Design". Eu usei esse projeto em quase todas as classes ao longo dos anos e eles se tornaram muito interessantes e inovadores.⁷⁷

Sobre esse exercício específico de pôsteres de história, Kimberly Elam (aluna de 1974-76), em entrevista, argumenta:

Essa era uma ótima ideia e eu também a uso. Eu passo exercícios que requerem que os alunos pesquisem designers históricos e contemporâneos, bem como suas fontes e suas histórias. Nós temos História do Design Gráfico como disciplina na universidade em que trabalho, mas nada se compara com a pesquisa individual.⁷⁸

75 Parênteses nosso.

76 Esse dado nos foi contestado na Banca da Qualificação, quando foi notado o surgimento da Design History Society em 1977 (<http://www.designhistorysociety.org/about/index.html>). Mas o que Katherine poderia querer mostrar nessa passagem é que o ensino de história não era tão acessível e consolidado no início dos anos 1970.

77 Tradução e adaptação de trecho da entrevista enviada por email em setembro de 2011: *I invented the Type History Poster in 1972 as a way to teach design history – there was no comprehensive history of graphic design until Philip Megg's book was published in 1983. The first year, it was more of a 1-page research report on a historically important designer. I asked them to design their report's format in a way sympathetic to their designer. We photocopied the set and each student wound up with a set of history reports. The next year I turned it into a poster design and asked the students to design it as if their historical designer was their mentor. They were not to "copy" the designer's style, but to let their designer influence them, both conceptually and formally. The posters started getting published in design magazines and competitions, and the project was chosen for the American Institute of Graphic Arts competition called "Effective Assignments in Graphic Design" c1976. (Pretty soon, many other educators started assigning the project – I wish I could get royalties for every time another teacher "borrowed" the project!) I assigned the project to almost every class through the years, and they became very interesting and inventive.*

78 Tradução e adaptação do trecho da entrevista enviada por email em outubro de 2011: *This is a great idea and one that I've also used. I give assignments that require students to research historic and contemporary designers as well as fonts and their history. We also have a History of Graphic Design course at my present college but nothing beats personal research in getting to know the profession.*

vernacular sequences

Figura 31
Chris Ozubko – Plum Hollow Hardware 1979 – yellow pages
Imagens fornecidas por Katherine McCoy

Figura 32
Ryoji Ohashi – Pet Milk 1981 – can label
Imagens fornecidas por Katherine McCoy

Sobre os exercícios, Lorraine Wild explica que diante da liberdade e informalidade do curso, eles tinham fundamental importância, porque havia um método, ou seja, era um treino tipográfico. Ela lembra que o exercício do rótulo foi inspirado em Dan Friedman e no início o exercício era realmente mais formal, mas depois passou-se a olhar e refletir sobre a tipografia vernacular, não acadêmica.

Em sua concepção, Wild explica que, outro fator importante para o desenvolvimento desses projetos foi a presença de Ed Fella que ainda não era aluno, mas que trabalhava com colagens de revistas comuns e criava um tipo (type) interessante a partir disso. Sobre essa influência de Ed Fella, Lorraine Wild acredita que:

Acho que isso deu a Katherine McCoy a ideia de incorporar os anúncios para tentar criar uma disciplina tipográfica, baseada no problema do tipo ruim. Isso tornou o projeto memorável, e em seguida as pessoas passaram a notar o exercício do rótulo, mas talvez não percebessem que o exercício tinha o 'DNA' dos projetos de Weingart.⁷⁹

Observação: a explicação completa dos exercícios, juntamente com suas variações se encontra no anexo I: documento sobre os passos dos exercícios enviado à Aiga em 1981 (versão traduzida e original).

79 Tradução e adaptação do trecho da entrevista em novembro de 2010 em LA: *I think it gave Kathy the idea of taking the ads, like to give each student an ad from the yellow pages and trying to make a discipline typographic problem project with that bad type and that what led to be, a really amazing thing, is that now when people look at the label project, they don't perhaps realize that it actually has the dna of the weingart projects in it, and then it has all this other thinking, this very American analysis, because one of the things, well, even in the early days, like you sit there and look to all this swiss design, oh this is perfect. Except even if you go to Switzerland you don't see that, its like this very strange variant of type, and it happens to make very logical and a kind of perfect way to learn typography, but is still it had very little do to with the way the world, the way people communicate, so it was always this idea of challenging things about design that seem to be a move to everyday life, or a move to from, from the way language really works, and that's were linguistic theory started to come in because the idea of really inspect things and understanding patterns of language, structures of meaning and understanding, how is meaning created, if you look at standards swiss typography nobody is asking how you understand meaning, they are just looking for a kind of...efficient ways to get a rational and composition, they are taking the reading for granted where this was always getting underneath and saying wait a minute how do you really understands, so it's a complicated thing but it came out of... it goes back against this interest thing about you are observing a critic, that the critic sometimes could be very tough but its like a group conversation*

vernacular sequences

Figura 33
Jeff Keedy – *Campbells Soup* 1983 – can label
Imagens fornecidas por Katherine McCoy

Figura 34
Andrew Blauvelt – *Tide detergent* 1986 – box label
Imagens fornecidas por Katherine McCoy

vernacular sequences

Figura 35
Robert Nakata
Heinz Ketchup, 1983 – label
Imagens fornecidas por Katherine McCoy

Figura 36
Street Signs sequences: Lucile Tenazas, 1981
Imagens fornecidas por Katherine McCoy

Figura 37
Street Signs sequences: Lori Barnett, 1981
Imagens fornecidas por Katherine McCoy

Quote Projects

Figura 40
Gary Bloom, 1977
Imagens fornecidas
por Katherine
McCoy

Figura 38
David Sterling, 1977.
Citação de Salvador Dali.
Imagens fornecidas por Katherine McCoy

Figura 39
Terry Main, 1977.
Citação de "Alice's Adventures in
Wonderland" de Lewis Carroll.
Imagens fornecidas por Katherine McCoy

Figura 41
Editorial Sequences:
Tony woodward 1979.
Imagens fornecidas por Katherine McCoy

Figura 42
Editorial Sequences:
Jane Kosstrin, 1979.
Ku Klux Klan and fashion
Imagens fornecidas por Katherine McCoy

Figura 43
Editorial Sequences:
Lynn Silarski, 1979.
Imagens fornecidas por Katherine McCoy

History Posters

Figura 44
Kasimir Malevich
Design History Poster
Lori Barnet, 1980
Imagem extraída do livro *Cranbrook Design: The new discourse*

Figura 46
Bodoni Typographic History
 Poster Prototype
 Jeffery Keedy, 1984
 Imagem extraída do livro
Cranbrook Design: The new
discourse

Figura 47
Adolf Loos Design Poster
 Lori Barnett, 1980
 Imagem extraída do livro
Cranbrook Design: The new
discourse

History Posters

Figura 48
Robert Thorne Fat Face
Typographic History Poster
Edward Fella, 1986
Imagem fornecida por Ed Fella

Figura 49
History Poster
Scott Santoro, 1987
Imagem fornecida por
Katherine McCoy

4

O PÓS-MODERNISMO: BASES TEÓRICAS

Postmodernism: does it exist at all and, if so, what does it mean? Is it a concept or a practice, a matter of local style or a whole new period or economic phase? What are its forms, effects, place? How are we to mark its advent? Are we truly beyond the modern, truly in (say) a postindustrial age? (FOSTER, 1998: IX)

A fase mais importante do Departamento de Design da Cranbrook Academy of Art para nossa pesquisa, e também a mais conhecida¹, é a denominada por Katherine McCoy como pós-modernismo crítico². Entendemos esse período da escola como a fase de maior experimentação e aplicação de conceitos de outras áreas do conhecimento, como teoria literária, para a investigação do design gráfico como linguagem, sendo uma das principais preocupações a expressão gráfica em relação ao conteúdo e a interpretação deste. Essa fase chamou a atenção dos críticos para os trabalhos e conceitos desenvolvidos na escola como novos caminhos para o design gráfico. Como pudemos observar no capítulo anterior, a ruptura com a forma moderna já se desenvolvia na Europa, sobretudo pelo trabalho de Wolfgang Weingart, e, nos Estados Unidos, principalmente por April Greiman e Dan Friedman.

A escola propôs nova abordagem no design ao incorporar conceitos da Filosofia e da Linguística, para investigação e produção da linguagem visual. Essa nova perspectiva para o design gráfico é fruto principalmente de novas investigações na área de Linguística, ou seja, a incorporação de tais conceitos ocorreu principalmente por conta de uma nova visão sobre a linguagem verbal. As discussões sobre o papel do autor e do texto na Europa, lideradas a partir dos anos 1960 por Roland Barthes (autoria³) e Jaques Derrida (desconstrução⁴), geraram uma ruptura com a Linguística moderna – sobretudo o Estruturalismo. Na esteira desse movimento, outros campos, como a Arquitetura, o Design e as Artes, também passaram a questionar o programa moderno, que explicaremos em nosso capítulo 4- Bases Teóricas).

No campo analisado, tomemos como exemplo o texto *The Education of a Graphic Designer*, no qual Steven Heller analisa algumas passagens históricas do ensino do design nos Estados Unidos:

Ainda que o pós-modernismo tenha se espalhado rapidamente através das artes, incluindo música, literatura, artes e teatro, uma nova influência surgiu na educação do design – teorias críticas pós-estruturalistas, incluindo a desconstrução, começaram a encontrar seu caminho fora da crítica literária e dentro de programas de design mais

¹ Note-se que a maior parte dos artigos publicados sobre a escola no período em que o casal Katherine e Michael McCoy coordenaram o departamento, referem-se a esta fase.

² Conforme apresentação de Katherine McCoy, em entrevista, em que divide os períodos da escola em: moderno, modernismo tardio e pós-modernismo crítico.

³ Conceito que se aplica ao campo do design e que será discutido neste capítulo.

⁴ Conceito que se aplica ao campo do design e que será discutido neste capítulo.

teóricos e experimentais nos Estados Unidos.” (HELLER, 1998: 10)

Alguns autores como Lupton (1991) acabaram por considerar a Cranbrook como um dos maiores expoentes do conceito desconstrução⁵ no design. É fato que a desconstrução teve um papel importante para essa escola, porém é preciso ressaltar que outros conceitos e ideias discutidos, que permeavam aquele período histórico, também tiveram bastante espaço. Não se pode, portanto, enfocar apenas a desconstrução, deixando de lado outros aspectos, considerados pós-modernos igualmente importantes para a Cranbrook, como: autoria, apropriação de estilos históricos, a tensão entre alta e baixa cultura etc.

Na edição número 20 da revista *Eye*, Michael Rock (1996), no artigo *The Designer as Author* trabalha os conceitos de autoria discutidos por Barthes e Foucault nos anos 1960, e a influência deles no campo do design nos anos 1970 e 1980. Nessa época, puderam sugerir novos caminhos para uma profissão tradicionalmente associada mais à tradução gráfica do que à produção das mensagens. Nessa perspectiva, esses rumos teóricos poderiam legitimar estratégias de inspiração autoral:

O pós-modernismo se tornou uma ‘fragmentada e esquizofrênica descentralização e dispersão do sujeito’, nota Frederic Jameson. A noção do texto descentralizado – está inclinada a partir da linha direta de comunicação entre emissor e receptor, separada a autoridade de sua origem, passa a existir como um elemento livre e flutuante no campo das significações possíveis – tem aparecido fortemente em recentes construções de design baseadas em experimentos de leitura e leitores. (ROCK, 1996)

Ao complementar sua reflexão, Rock (1996) parece um tanto cético e alerta para uma precipitada interpretação da teoria de Barthes, que, de acordo com Ellen Lupton⁶, pode culminar em uma ‘teoria romântica de expressão individual’, isto é, o uso dos argumentos (de Barthes) poderia ser entendido como permissão para a expressão individual.

Nesta parte II de nossa pesquisa, procuraremos, antes de iniciar o estudo sobre essa fase (final dos anos 1970 até início dos anos 1990) no Departamento de Design da Cranbrook Academy of Art, introduzir alguns conceitos das principais bases teóricas, como pós-estruturalismo e pós-modernismo (capítulo 4). No capítulo 5, após estudarmos essas bases e contextos, analisaremos a apropriação desses conceitos na Cranbrook por alguns de seus principais expoentes, Ed Fella, Jeff Keedy, Allen Hori, Scott Santoro, Katherine McCoy entre outros, a partir de entrevistas e de textos publicados por eles. Dessa maneira, pretendemos mostrar um pouco da reflexão crítica e produção teórica e prática do período em questão.

5 De Jaques Derrida.

6 Ellen Lupton and J. Abbott Miller, ‘Deconstruction and Graphic Design: History meets Theory’ in *Visible Language* 228.4, ed. Andrew Blauvelt, Autumn 1994, p352

Essa fase, como iremos observar, a partir da produção e reflexão de alunos e de Katherine e Michael McCoy, não é homogênea, pois nem todos os alunos estavam preocupados com esses questionamentos. Entretanto, os alunos que optaram em trabalhar os conceitos do pós-modernismo, por estarem em uma escola de estrutura pequena, disseminaram seus conhecimentos, influenciando outros alunos, cuja consequência rendeu trabalhos com preocupações semelhantes. No entanto, essa abordagem não foi imposta, ou seja, os demais alunos não foram obrigados a trabalhar nessa perspectiva e com a leitura desses textos.

4.1 Estruturalismo e Pós-estruturalismo

O estruturalismo, segundo Eagleton (2001: 132), “floresceu na década de 1960 como tentativa de aplicar à literatura os métodos e interpretações do fundador da linguística estrutural moderna, Ferdinand de Saussure”.

O estruturalismo se baseava no estudo dos signos por si mesmos, da estrutura interna do texto e não como reflexo da realidade exterior (Eagleton, 2001: 136). Esse mesmo autor explica como se dava essa relação do texto em Saussure:

Saussure interessava-se não por aquilo que as pessoas realmente diziam, mas pela estrutura que lhes permitia dizê-lo: ele estudava antes a *langue* do que a *parole*, considerando a primeira um fato social objetivo e a segunda a manifestação aleatória do indivíduo, sobre a qual era impossível teorizar. Mas essa interpretação da linguagem já encerra uma certa maneira discutível de conceituar as relações entre os indivíduos e as sociedades. Ela vê o sistema como determinado e o indivíduo como livre; considera as pressões e determinantes sociais não tanto como forças atuantes em nossa fala concreta, mas como uma estrutura monolítica que, de alguma forma, paira sobre e contra nós. (EAGLETON, 2001: 136)

Eagleton (2001) complementa que, apesar de a *parole*¹ ser manifestação individual, a *langue*² se torna ponto de partida que cria limitações do sistema tornando-a fixa e prévia, configurando certa estabilidade da linguagem.

Essas questões serão debatidas pelos pós-estruturalistas, isto é, o sistema não pode determinar o significado da linguagem. (EAGLETON, 2001: 157)

Sobre as diferenças entre o estruturalismo e o pós-estruturalismo, o autor justifica que o estruturalismo separou o signo do referente e, em contrapartida, o pós-estruturalismo separa o significante do significado (EAGLETON, 2001: 176), ideias cujas explicações seguem abaixo:

Outra maneira de dizer o que se expôs acima é afirmar que a significação não está imediatamente presente em um signo. Como a significação de um signo depende daquilo que ele não é, tal significação está sempre, de alguma maneira, ausente dele. A significação, se assim quisermos, está dispersa ao longo de toda uma cadeia de significantes e não pode ser facilmente fixada; ela nunca está totalmente presente apenas em um signo, mas é antes uma espécie de constante oscilação de presença e ausência. Ler um texto significa antes acompanhar esse processo de oscilação, do que contar as contas de um colar. Há também um outro aspecto no qual não podemos pegar com as mãos a significação; ele decorre do fato de ser a linguagem um processo temporal. (EAGLETON, 2001: 177)

A partir daí, percebe-se o problema do estruturalismo ao se constatar que a linguagem é menos estável do que os teóricos acreditavam (ibid.: 178). O estruturalismo se baseava em princípios de oposições binárias, isto é, “oposições hierárquicas que estruturam o pensamento ocidental: dentro/fora; corpo/mente;

¹ Palavra.

² Língua.

literal/metafórico; fala/escrita; presença/ausência; natureza/cultura; forma/sentido”. (CULLER, 1999: 122).

Em contraponto ao estruturalismo, Eagleton (2001) explica o conceito de desconstrução, fundamental no pós-estruturalismo (que será explorado abaixo), o qual seria

operação crítica através da qual tais oposições podem ser parcialmente enfraquecidas, ou através da qual se pode mostrar que se enfraquecem parcial e mutuamente no processo de significação textual. (EAGLETON, 2001: 182)

Carlos Zibel Costa (2010: 57), em *Além das Formas: Introdução ao pensamento contemporâneo no design, nas artes e arquitetura*, expõe alguns dos conceitos, autores e implicações problemáticas do pós-estruturalismo em vista de sua relação intrínseca com o estruturalismo, como uma forma de sucessão e não de negação. Apesar da problemática dificuldade de se definir, o autor assinala que:

a expressão vem ganhando presença crescente no meio acadêmico em geral, bem além do filosófico, das ciências sociais e linguística onde surgiu, caracterizando-se melhor como um estilo de filosofia, de escrita e uma forma de pensamento da cultura contemporânea que não pode mais ser despercebido pela crítica acadêmica. (COSTA, 2010: 60)

Dessa maneira, devido à relevância dessa teoria e seus conceitos, passaremos a explicá-los na próxima seção.

4.1.2 A desconstrução e Jacques Derrida

Segundo o verbete da Enciclopédia de Filosofia da Universidade Stanford (2005³), o termo “desconstrução”, assim como “pós-modernismo”, assumiu muitos significados no imaginário popular. No entanto, na filosofia, ele significa certas estratégias de leitura e escrita de textos. O termo foi introduzido na literatura filosófica em 1967, com a publicação de três textos de Jacques Derrida: *Gramatologia* (Inglês, 1976⁴), *A Escrita e a Diferença* (Inglês, 1978) e *Fala e Phenomena* (Inglês, 1973).

O verbete complementa que essas publicações consolidaram a carreira de Derrida, trazendo para a filosofia o termo “desconstrução”. Derrida e o conceito desconstrução são frequentemente associados ao pós-modernismo, embora – assim como Deleuze e Foucault – ele não usasse o termo pós-modernismo e tivesse resistência em se associar a “ismos” de qualquer tipo (2005).

³ Disponível em: <http://plato.stanford.edu/entries/postmodernism/> - acesso em 27/09/2011

⁴ Ano de publicação da edição inglesa

Jaques Derrida (2006: 3), na epígrafe de *Gramatologia*, introduz preliminarmente o problema do logocentrismo como “metafísica da escritura fonética a um relativismo histórico”. A partir disso, percebemos que sua intenção nesse livro é ampliar e chamar a atenção para a importância do conceito de escritura tanto quanto o foi o de fonética, já que na história, desde a metafísica de Platão até Hegel houve o “rebaixamento da escritura e seu recalçamento fora da fala ‘plena’”(ibid: 4). Nessa perspectiva, o autor pretende desenvolver uma ciência própria da escritura, no caso, a gramatologia.

Em oposição à visão de Saussure, Derrida, em *Gramatologia*, desmistificou de certa forma esse preconceito contra a linguagem escrita e introduziu o conceito de desconstrução, que teve nas décadas de 1970/1980 enorme impacto nas universidades norte-americanas⁵ como Yale, John Hopkins e University of California at Irvine, das quais participou como professor convidado.

A partir dessa propagação dos estudos de Derrida e sua presença nos Estados Unidos, é possível inferirmos uma possível influência, inclusive, na Cranbrook.

O autor condena a ideia predominante da escritura como suplemento da fala, como veremos abaixo:

Tudo acontece como se o conceito ocidental de linguagem (naquilo que, para além da sua pluralidade e para além da oposição estreita e problemática entre fala e língua, liga-o em geral à produção fonemática ou glossemática, à língua, à voz, à audição, ao som e ao sopro, à fala) se revelasse hoje como a forma ou a deformação de uma escritura primeira: mais fundamental do que a que, antes desta conversão, passava por mero suplemento da fala. (DERRIDA, 2006: 8-9)

Derrida (2006: 9) percebe que a escritura poderia ter um papel instrumental, isto é, de traduzir e de ser “intérprete da fala” e, portanto, sugere um papel mais relevante (menos ordinário) à escritura:

Há agora a tendência a designar por ‘escritura’ tudo isso e mais alguma coisa: não apenas os gestos físicos da inscrição literal, pictográfica ou ideográfica, mas também a totalidade do que a possibilita; e a seguir, além da face significante, até mesmo a face significada; e, a partir daí, tudo o que pode dar lugar a uma inscrição em geral, literal ou não, e mesmo que o que ela distribua no espaço não pertença à ordem da voz: cinematografia, coreografia, sem dúvida, mas também “escritura” pictural, musical, escultural etc. (DERRIDA, 2006: 11)

O autor francês mostra que a escrita não é apenas originária ou subalterna à fonética, para exemplificar essa ideia ele aponta a escrita científica, no caso, a matemática. (DERRIDA, 2006: 12)

Outro aspecto a ser explorado por Derrida (2006: 13) foi o questionamento do *logos*, pois

⁵ Disponível em: <http://www.yale.edu/opa/arc-ybc/v34.n7/story10.html> - acesso em 26/08/2011

A “racionalidade” – mas talvez fosse preciso abandonar esta palavra, pela razão que aparecerá no final desta frase -, que comanda a escritura assim ampliada e radicalizada, não é mais nascida de um logos e inaugura a destruição, não a demolição mas a dessedimentação, a desconstrução de todas as significações que brotam da significação de logos.

O autor percebe que a época do logos (tradição) rebaixa a escritura ao pensá-la como mediação, tal pensamento está baseado em Nietzsche, cuja escritura “não está originariamente sujeita ao logos e à verdade. E que esta sujeição veio a ser no decorrer de uma época cujo sentido nos será necessário desconstruir”. (DERRIDA, 2006: 23-24)

Para Derrida, o processo de desconstrução, influenciado por Nietzsche e Heidegger, não prevê a destruição das estruturas externas, pois a ideia é ‘desconstruir’ a partir do interior da estrutura, a fim de analisá-la.

Os movimentos de desconstrução não destroem as estruturas externas. Eles não são possíveis e eficazes, nem podem ter objetivo preciso, exceto por habitar essas estruturas. Habitá-las de uma certa maneira, porque sempre se habita, principalmente quando não se suspeita disso. Ao atuar necessariamente a partir do interior, dispondo de todos os recursos estratégicos e econômicos da subversão da estrutura antiga de modo estrutural – isto é, sem poder isolar seus elementos e átomos –, a realização da desconstrução de certo modo acaba sempre deixando de cumprir sua própria função. Isso é o que a pessoa que iniciou o mesmo trabalho em outra área da mesma habitação não deixa de indicar com intensidade. Nenhum exercício é mais difundido hoje e é necessário formalizar suas regras⁶. (DERRIDA, 1976: 24)

Com relação à desconstrução, não como destruição da estrutura externa, mas revisão da interna, Haddock-Lobo (2008: 24) acrescenta que:

Ela se dá no interior do pensamento, não fora: não se habita jamais outro lugar e, por essa razão, esse tipo de transgressão implica somente o fato de o limite ou as margens do pensamento estarem sempre em movimento.

Se notarmos a última frase do trecho, esse autor nos dá uma dica de como essa análise das estruturas internas, no caso da linguagem, é necessária.

Segundo Carlos Zibel Costa (2010: 68), algumas das estratégias da desconstrução são o deslocamento (do centro) e o questionamento de oposições binárias que privilegiariam um termo em relação a outro (ausência/presença). Zibel utiliza o argumento de Derrida para explicar a passagem acima:

A desconstrução analisa e questiona pares conceituais comumente aceitos como naturais e evidentes por si mesmos, como se não tivessem sido institucionalizados em algum momento preciso. (...) Por serem aceitos como óbvios, eles limitam o raciocínio. (apud. COSTA: 2010: 68)⁷

6 Preferimos aqui utilizar a versão inglesa, cujo trecho nos pareceu mais claro do que na versão brasileira.

7 Depoimento de Jaques Derrida em entrevista a Eva Meyer, “Architecture where desire can live”, Domus n. 671, abr, 1986, p. 18.

Sobre a questão da “descentralização” o autor explica que:

Descentrar possibilitaria, na visão derridiana e pós-estruturalista em geral, refazer com os elementos soltos, livres do logocentrismo inerente e, portanto, sem fronteiras preestabelecidas ou ao menos devidamente amolecidas, uma rede descentrada, vazia de poder embora complexa, que contemple todas as minorias, gêneros e diversidades - existentes ou em gestação – na sociedade e na cultura contemporâneas. (COSTA: 2010: 68/69)

Jonathan Culler (2007), em 1982, publicou pela primeira vez a edição de *On Deconstruction*, que explica e desenvolve a teoria de Derrida e principalmente mostra sua utilização em diversos campos do conhecimento, em especial na teoria literária. No prefácio à edição comemorativa de 25 anos, o autor expõe o termo desconstrução e como se difundiu amplamente pelo mundo, sendo até mesmo descontextualizado (e banalizado) do campo da linguística e teoria literária.

Apesar desse uso excessivo, o conceito foi importante especialmente para a arquitetura⁸, a política, a religião, os estudos de gênero.⁹ Para Culler (2007: 85-86), a desconstrução tem sido apresentada como posição filosófica ou estratégia intelectual, isto é,

Desconstruir um discurso é mostrar como ele prejudica a filosofia que sustenta ou as oposições hierárquicas em que se baseia, identificando no texto as operações de retórica que produzem a suposta base do argumento, do conceito-chave ou da premissa. Essas descrições de desconstrução diferem em suas ênfases.

A desconstrução propõe a indeterminação do significado. Para Culler (2007: 110), o conceito de produção de significado em Derrida, se opõe ao de Saussure

não é o fim das distinções, não é uma indeterminação que dá sentido à invenção do leitor. O jogo de significados é resultado do que Derrida chama de “jogo do mundo”, no qual o texto geral sempre oferece novas conexões, correlações e contextos. A ideia de “livre jogo de significado” tem tido uma função admirável, particularmente na América, mas um conceito mais útil, que elucida os processos de significação que estamos discutindo, e também proporciona uma abordagem à estrutura escrita do próprio Derrida, é o do enxerto. O significado é produzido por um processo de enxertos; e atos de fala, tanto sérios quanto não sérios, são enxertos. (CULLER, 2007: 134)

Culler explica outra preocupação de Derrida – não somente a indeterminação do significado – que se refere à escrita, no caso a visualidade da palavra impressa, da grafia ou até mesmo da diagramação, quando interpreta a desconstrução entre colunagens de texto etc.¹⁰ (CULLER, 2007: 136)

8 O projeto de Bernard Tschumi com Derrida de 1985 do Parc de la Villette em Paris e a exposição de 1988 de Philip Johnson “Deconstructivist Architecture” no MoMa.

9 Feminism, Gender studies, Queer studies.

10 Sobre essa discussão entre as colunagens, Culler explica: While reading one column you are reminded that the gist lies elsewhere, in the relation between columns if not in the column itself. One effect of this graft, though is to produce chiasmus. The division between columns accentuates the most radical oppositions: between philosophy and literature (in the figures of the sublime philosopher and the obscene littérateur), spirit and body, orthodoxy and heterodoxy, paternal authority and maternal

David Harvey (2000), em seu livro *Condição Pós-moderna*, nos traz um novo complemento de interpretação do conceito de desconstrução:

O desconstrucionismo é menos uma posição filosófica do que um modo de pensar sobre textos e de “ler” textos. Escritores que criam textos ou usam palavras o fazem com base em todos os outros textos e palavras com que deparam, e os leitores lidam com eles do mesmo jeito. A vida cultural é, pois, vista como uma série de textos em intersecção com outros textos, produzindo mais textos, (incluindo o do crítico literário, que visa produzir outra obra literária em que os textos sob consideração entram em intersecção livre com outros textos que possam ter afetado o seu pensamento). (HARVEY, 2000: 53)

Noth (1990: 306) em *Handbook of Semiotics* explica que essa teoria “rejeita a ideia objetiva de estrutura inerente ao texto e também a concepção de textos universais ou códigos de interpretação”.

Desse modo, após apresentarmos o conceito de desconstrução de Jacques Derrida (1976; 2006) e os estudiosos de sua obra, enfocaremos essa abordagem teórica no campo do design.

A desconstrução para o design

As abordagens de neutralidade e clareza dos designers modernistas, segundo Cauduro (1998), parecem concordar com os pressupostos dos estudos de Ferdinand de Saussure, que acreditava na primazia da linguagem oral sobre a linguagem escrita, na Linguística. Ele argumenta que “o velho enfoque instrumentalista/funcionalista da tipografia está exemplarmente explícito na visão que Ferdinand de Saussure tinha da escrita”. (CAUDURO, 1998.: 80)

A partir dessa concepção de Saussure, considerada por Cauduro (1998: 82) como *paradigma logocentrista*,

O significante escrito só podia ser técnico e representativo, sem qualquer participação na constituição do sentido – era um estranho, um excluído, um perigoso suplemento, estrangeiro à verdadeira linguagem ou à significação.

O autor acredita que a intenção de Saussure é a de reduzir a escrita à função anotadora da linguagem falada, uma vez que, “a linguagem deve ser protegida da forma gráfica das palavras” (CAUDURO, 1998: 82)

Assim, ele percebe que a tipografia, e dessa maneira também o design gráfico, é considerada uma técnica e, por conta disso, muitos designers poderiam se limitar a um papel funcionalista:

authority, the eagle (hegel-aigle) and the flower (Genet-genêt), right and its subversion, property and theft. But the exploration of relations and connections between columns brings about reversals, an exchange of properties, not a deconstruction of positions but nevertheless a deconstructive effect. (ibid.: 136/137)

Não é de se admirar que tipógrafos e designers envolvidos nessa prática tenham sido tradicionalmente considerados pela grande maioria dos grupos sociais não mais do que simples técnicos, úteis, mas não muito importantes, ao serviço de autores e da indústria de publicações. (CAUDURO, 1998: 93)

Pelta (2004: 45) também partilha dessa ideia de relação entre Saussure (estruturalismo) e o design moderno, acrescentando a essa reflexão a relação entre Derrida (pós-estruturalismo e o conceito de desconstrução) e o design pós-moderno.

Se a modernidade se conectou com o estruturalismo de Saussure, o design pós-moderno fez isso com o pós-estruturalismo e, mais concretamente, com a desconstrução, uma teoria que começou a ser conhecida nos Estados Unidos com a conferência “A estrutura, o signo e o jogo no discurso das ciências humanas”, proferida em 1966 pelo filósofo francês (Jacques) Derrida na Universidade John Hopkins. (Pelta, 2004: 45)

Sobre a crítica de Derrida ao pressuposto da primazia da linguagem oral, Lupton (2006) nota que existem caracteres próprios da linguagem escrita, como sinais de pontuação e espaços entre letras e palavras:

A tipografia manipula as dimensões silenciosas do alfabeto, empregando hábitos e técnicas que são vistos, mas não ouvidos, tais como espaçamento e pontuação. Em vez de tornar-se um código transparente de gravação do discurso falado, o alfabeto desenvolveu recursos visuais próprios, ganhando poder tecnológico ao deixar para trás suas conexões com o mundo falado. (LUPTON, 2006: 67)

Outro argumento é o de que a escrita é repleta de outros sinais que não são fonéticos como, por exemplo, os números, os símbolos matemáticos, sinais de pontuação, o uso de maiúsculas e minúsculas, indicadores de citação, como aspas, indicadores de interpolações como parênteses etc. É necessário então prestar atenção às características próprias da linguagem escrita, o que a distingue da linguagem oral. A escrita é visível e, nesse sentido, deve-se prestar mais atenção à visualidade do texto e não mais a pensar como mera tradução da linguagem fonética. A forma gráfica das palavras tem mais a acrescentar, como descobriram o poeta Mallarmé e os futuristas, que encontraram, a partir da composição gráfica do texto, novos significados expressivos, como ênfase, movimento, etc.

Para Poynor (2003), uma das ideias fundamentais do pensamento desconstrucionista de Derrida é a de que o significado das linguagens é instável e indeterminado. Essa indeterminação dos significados nos ajuda a entender a “ruptura” com o modernismo, no qual a linguagem era estável e cristalizada, e cabia ao designer apenas dar forma ao texto. A crítica de Derrida às ideias de Saussure se dá no sentido “de prevenir o encerramento conceitualmente, de

fechar ou reduzir o texto a um último significado”. (POYNOR, 2003: 47)

Essa “abertura do significado” da linguagem verbal pode ter sido de fundamental importância para o design gráfico, uma vez que a interpretação dessa liberdade pode sugerir composições mais livres, com o intuito de permitir novas possibilidades de leitura.

No artigo *A Brave New World: Understanding Deconstruction*, de 1990, Byrne e Witte analisam alguns aspectos da introdução desses estudos de teoria literária ao design e percebem também, assim como Rock (1996), que, a partir dessa mudança nos rumos, os designers não se consideram mais seguidores e sim produtores de conteúdo. Eles explicam que há realmente uma relação dos conceitos de Derrida com a linguagem visual:

(...) Os escritos desconstrucionistas estão ligados ao mundo visual, e seus autores frequentemente utilizam nuances gráficas de modo a ilustrar conceitos difíceis ou sutis contradições em significação. Derrida, no ensaio ‘*Différance*’, demonstra em conceitos impressos algo que está presente e ausente ao mesmo tempo, por habilmente inserir uma vogal “marota” para substituir uma das letras corretas da palavra francesa “*difference*”. A nova palavra lê-se “*différance*”, na qual o “a” é um erro de soletração – em francês essa mudança é visível (presente), mas inaudível (ausente). Assim, a distância entre as duas aparentemente é contraditória, presença e ausência, é notavelmente abreviada, resultando em uma solução tipográfica. (BYRNE; WITTE: 1990: 247)

Nesse texto, os autores nos fornecem um exemplo de como entender o conceito de desconstrução e sua aplicação:

Pense sobre desconstruir a palavra “todo”. Nós pensamos em “todo” como uma coisa completa, mas na verdade nós nunca a entendemos exceto o termo em suas partes e, ao mesmo tempo, nosso entendimento desses detalhes é condicional, ou informado por uma ideia de como são partes que formam sua totalidade. Em conceito, portanto, “totalidade” é inerentemente incompleto. Seu significado depende de jogos mentais das partes que as uniria. Esse tipo de pensamento desconstrucionista deslocou a filosofia do discurso centrado no significado em um tipo de jogo sobre o significado, ou a múltiplos significados. (BYRNE; WITTE, 1990: 247)

Para Pelta (2004), em *Diseñar hoy*, o conceito de Derrida teve grande influência em alterações de percepção e trabalho com tipografia e, a partir disso, a tipografia não precisava mais ser invisível, dado que essa nova teoria procurava identificar também os significados do desenho das letras:

A ampliação do leque de possibilidades tipográficas foi o resultado de um virulento debate sobre a legibilidade dos tipos, que protagonizou uma boa parte da década de 1990; um debate que vinha ganhando corpo desde a (década) de 1970.(...) Mas voltando à visão desconstrutiva, é preciso apontar que ela requer o esforço dos leitores para compreender as complexas diferenças de significação entre algo que em um nível quer dizer uma coisa e, em outro, seu oposto. Quem sabe por isso somente teve um sucesso limitado, e entre certo tipo de público. (PELTA, 2004: 46)

E, para concluir, sobre a importância da desconstrução para o design gráfico, Pelta assinala:

Desde a década de 1980 e durante uma boa parte da de 1990, a desconstrução influenciou no design gráfico, ainda que provavelmente muitos dos designers que a seguiram não foram conscientes disso, e sua relação com esta se deveu mais a seu pertencimento ao ambiente cultural pelo qual se difundiram seus conceitos. (PETA, 2004: 46)

Desse modo, vimos o quanto foi importante, para a redefinição da área do design gráfico, o conceito de desconstrução e a obra de Derrida (1976- 2006). Outro conceito importante nesse sentido foi o de autoria, defendido por Roland Barthes, o que discutiremos na próxima seção.

4.1.3 A autoria e Roland Barthes

Para Barthes, a escritura é neutra, no sentido de que ela não deveria apresentar a origem do autor, uma vez que

O autor é uma personagem moderna, produzida sem dúvida por nossa sociedade na medida em que, ao sair da idade média, com o empirismo inglês, o racionalismo francês e a fé pessoal da reforma, ela descobriu o prestígio do indivíduo ou, como se diz mais nobremente, da “pessoa humana”. (BARTHES, 2004: 58)

Barthes (2004) considera que a crítica literária procurava entender a obra considerando quem a produziu, como se a obra não se dissociasse de seu escritor. Foi o poeta Mallarmé, para ele, o primeiro autor que se distanciou do texto, experimentando e privilegiando a linguagem que age e não o “eu”: “Toda poética de Mallarmé consiste em suprimir o autor em proveito da escritura”. (ibid.: 59)

Barthes (2004) considera que um texto não apresenta um sentido único, de certa maneira teleológico, que seria a “mensagem” do Autor-Deus, mas é um espaço de dimensões múltiplas: “o texto é um tecido de citações, oriundas dos mil focos da cultura.” (BARTHES, 2004: 62)

Para a crítica literária, havia o pressuposto de que, se fosse encontrado o autor, o texto seria explicado. Logo, de certa forma, o autor impunha um significado que o leitor precisava desvendar.

Barthes afirma que, na crítica clássica, só havia uma figura na literatura, que era o autor, mas, segundo ele, a figura que realmente deveria ser estudada é o leitor: “o nascimento do leitor deve pagar-se com a morte do autor”. (BARTHES, 2004: 64)

Desse modo, após apresentarmos o conceito de autoria de Roland Barthes (2004), enfocaremos essa questão teórica no campo do design.

A autoria para o design

Podemos inferir que essa abertura em relação ao texto, essa concepção de que o leitor é que dá significado à obra (BARTHES, 2004), permitiu aos designers uma maior liberdade de investigação e experimentação de novas relações de composição.

Poynor (2003: 118-119), em seu livro *No More Rules*, apresenta a autoria como uma das questões principais debatidas no design pós-moderno e pela qual foi possível emergir o designer autor, no sentido de que este poderia trabalhar a visualidade do texto. Se o autor do texto não é mais o “ditador” pleno do conteúdo, o designer pode trabalhar de maneira a interpretá-lo. Anterior ao conceito de autoria de Barthes (2004), o designer procurava ao máximo se distanciar do projeto e não demonstrar nele quaisquer preferências pessoais, pois seu trabalho deveria ser neutro e impessoal. Talvez, essa nova maneira de trabalhar na área do design só tenha sido possível por meio do conhecimento das ideias levantadas por Roland Barthes sobre a morte do autor na literatura.

Lupton (2006) considera que a imprensa e as leis de *copyright* no século XVIII¹¹ ajudaram a estabelecer a figura do autor.

A página tipográfica clássica enfatiza a completude da obra e a sua autoridade como produto acabado. Já as estratégias alternativas de design nos séculos XX e XXI refletem a natureza contestada da autoria, revelando a abertura dos textos ao fluxo das informações e à corrosividade da história. (LUPTON, 2006: 65)

A respeito dessa teoria desenvolvida por Barthes (2004), Katherine e Michael McCoy acreditam que:

O reflexo da suspeita da autoria nas teorias literárias atuais e sua suposta manipulação, a peça gráfica não é mais uma declaração de mão única do designer ao receptor. Muitas peças têm explorado as possibilidades de desestabilizar abrindo o significado, o que provoca o público para considerar ativamente múltiplas interpretações de sentido da peça (MCCOY, 1990: 16).

Dessa maneira, conforme atestado pela passagem dos McCoy em *Cranbrook Design: The New Discourse*, de 1990, a partir das ideias de Barthes (2004) foi possível realizar projetos experimentais em design na escola.

Raquel Pelta trata também do novo papel do designer não só como autor, mas, em suas palavras, como mediador e comunicador, que é um dos conceitos também debatidos na Cranbrook, ou seja, o designer passa a ser o produtor de conteúdo, não apenas de expressão pessoal, mas também criador

¹¹ Antes o texto era manuscrito e a autoria podia se perder já que os escribas poderiam variar o conteúdo dos textos etc. Com a imprensa o texto pode se reproduzir sem grandes variações.

de novas narrativas e experiências gráficas, pois agora seria possível produzir peças com conceitos e significados. Para a autora:

No início da década de 1990, Carson, Jeffery Keedy, Barry Deck, Katherine McCoy, Rudy Vanderlans e muitos outros, estavam totalmente convencidos de que era um erro crer que o design gráfico devia ser anônimo ou impessoal, como havia considerado o estilo internacional. Para eles, toda linguagem era pessoal e, nessa medida, era possível utilizar todos os meios para se expressar. E era pessoal porque cada designer está implicado na comunicação das mensagens e, como tal é quem, em grande parte, decide que aspectos da mensagem se enfatizam e quais não. (PELTA, 2004: 49)

A autora continua a discussão sobre a autoria, citando o artigo de Rock (1996), a partir da enumeração de alguns designers que possuem essa “qualidade de designer autoral”, como Bruce Mau, Jonathan Barnbrook e Sagmeister. Pelta (2004: 56) reitera que Katherine McCoy também refletiu sobre a “morte do autor”, outro tema discutido no pós-estruturalismo:

McCoy sempre defendeu a figura de um designer que vá além da resolução de problemas e que se converta em autor adicional de conteúdo, tomando uma consciência crítica da mensagem e adotando papéis que antes haviam sido associados com a arte e a literatura. (PELTA, 2004: 56)

Assim, após apresentarmos a questão da autoria em Barthes (2004) no design, encerramos o momento Estruturalista e Pós-estruturalista, para explicarmos, em seguida, sobre o Pós-modernismo.

4.2 Pós-modernismo

O pós-modernismo, momento histórico e contemporâneo a esta fase que estudaremos da Cranbrook (final dos anos 1970, anos 1980 e início dos 1990), para críticos como Jameson (2005) e mesmo Foster (1998), é algo difícil de ser postulado. Essa atitude crítica se manifestou em diversas áreas do conhecimento como política, literatura, cinema, arquitetura, artes, design etc.

Segundo o verbete do Dicionário de Filosofia da Universidade Stanford (2005), mesmo sendo o pós-modernismo difícil de definir, pode ser descrito como um conjunto de críticas, estratégias e práticas retóricas. O termo passou a integrar o léxico filosófico em 1979, com a publicação de *A Condição Pós-Moderna*, de Jean-François Lyotard.¹²

No entanto, no mesmo verbete a questão é problematizada, pois, antes mesmo de o termo pós-modernismo surgir, já havia um movimento de mudança do Estruturalismo, no caso, o Pós-estruturalismo.

¹² Disponível em: <http://plato.stanford.edu/entries/postmodernism/> - acesso em 27/09/2011

Na introdução de seu livro, Lyotard (1989) aponta que o termo já vinha sendo usado principalmente no continente americano, referindo-se às narrativas, aos discursos científicos, filosóficos etc. Assim, em suas palavras, o autor busca apresentar o pós-modernismo da maneira mais sintética:

Considera-se que o pós-moderno é a incredulidade em relação às metanarrativas. Esta é, sem dúvida, um efeito do progresso das ciências, mas este progresso, por sua vez, pressupõe-na. Ao desuso do dispositivo metanarrativo de legitimação, corresponde essencialmente a crise da filosofia metafísica e da instituição universitária, de que dependia. A função narrativa perde os seus funtores, o grande-herói, os grandes perigos, os grandes périplos e o grande objectivo. Ela dispersa-se em nuvens de elementos de linguagem narrativos, mas também denotativos, prescritivos, descritivos, etc., veiculando cada um consigo valências pragmáticas *sui generis*. Cada um de nós vive nas encruzilhadas de muitas delas. Nós não formamos combinações de linguagem necessariamente estáveis e as propriedades das que formamos não são necessariamente comunicáveis¹³. (LYOTARD, 1989: 12)

Lyotard (1989) pretende então mostrar com seu texto as mudanças no campo da filosofia, mas ainda acrescenta que o saber pós-moderno “refina nossa sensibilidade para as diferenças e reforça nossa capacidade de suportar o incommensurável”. (LYOTARD, 1989: 13)

Ihab Hassan,¹⁴ em seu ensaio *From Postmodernism to Postmodernity: the Local/Global Context*, ao escrever sobre as origens do termo, aponta que este já havia aparecido em outras circunstâncias, isto é, anterior à sua promoção e difusão nos anos 1970 e 1980:

Em 1939, Arnold Toynbee retoma o termo num sentido diferente, proclamando o fim da “moderna” ordem burguesa ocidental, que remonta ao século XVII. Logo após, em 1945, Bernard Smith emprega a palavra para sugerir um movimento na pintura além da abstração, a qual chamamos de Realismo Socialista. No anos 1950, nos Estados Unidos, Charles Olson, em conjunto com artistas e poetas na Black Mountain College, fala de um pós-modernismo que se reverte em Ezra Pound e William Carlos Williams do que em poetas formalistas como T.S. Elliot. Ao final da década, em 1959 e 1960, Irving Howe e Larry Levin, respectivamente, argumentam que o pós-modernismo sugere um declínio da cultura do alto-modernismo. (Disponível em: http://www.ihabhassan.com/postmodernism_to_postmodernity.htm - acesso em 22/09/2011)

Ainda sobre as primeiras manifestações do uso do termo, lembramos que em arquitetura, segundo David Harvey (2000: 45), o início do pós-modernismo se deu em 1972, com Charles Jenks.

Mas o termo, provavelmente, tomou forma nos anos 1980, época em que foi produzida grande parte de estudos de diversos autores¹⁵.

Connor (2004), em seu livro *Cultura Pós-Moderna*, trata das diversas manifestações do considerado período pós-moderno – uma vez que ele é um con-

¹³ Edição portuguesa. Resolvemos deixar a citação no original.

¹⁴ Artigo em: http://www.ihabhassan.com/postmodernism_to_postmodernity.htm, acesso em 12/09/2011

¹⁵ Levando em consideração que grande parte de textos sobre o pós-modernismo, de Harvey (2000), Jameson (2005), Connor (2004), Foster (1998), foram escritos nos anos 1980.

junto de posições críticas, a saber: feminismo, *queer theory*, pós-estruturalismo etc. Dentre essas, há o pós-colonialismo, que é uma discussão que pode nos interessar, pois ocorre uma quebra de hierarquias entre alta e baixa cultura, entre o centro e a periferia:

O mapeamento de centro e periferia mostrou-se desde o começo obviamente adequado a esse tópico, visto que a semiótica do mapeamento como expressão e realização verdadeiras de formas de domínio imperial, dá particular importância à questão do espaço conceitual político imaginado. ¹⁶(CONNOR, 2004: 187)

Nesse contexto, esse autor trabalha com conceitos de autores como Edward Said, que questiona a opressão dominante do imperialismo. Nesse sentido, abrindo-se espaço para as novas sociedades, libertas de seu opressor, criam-se sociedades diferentes, particulares e complexas. Desse modo, há possibilidade da crítica, isto é, segundo Connor (2004: 187) “A condenação pós-moderna das metanarrativas universalizantes”, oferecendo uma alternativa ao programa moderno.

Esses princípios do pós-colonialismo e das críticas metanarrativas universalizantes do modernismo podem ser análogos aos processos do design e da arquitetura do período, no sentido que também se passou a questionar o “universal” e a alta e baixa cultura, ou alta e baixa arquitetura.¹⁷

Jameson (2005), em seu livro *“Posmodernism or, The Cultural Logic of Late Capitalism”*, estuda o pós-modernismo em suas várias manifestações e, logo no primeiro capítulo, lembra que a maioria dessas questões parecem catastróficas ou de ruptura, como o “fim disso, o fim daquilo (o fim da ideologia, da arte ou da classe social; a crise do Leninismo, social democracia, “Welfare State” etc.” (ibid.: 1) Esse autor enumera algumas das rupturas e as críticas ao expressionismo abstrato na pintura, o existencialismo na filosofia, a escola moderna de poesia etc.

As novas ideias, no âmbito da cultura, encontram-se em Andy Warhol e a *pop art*, em John Cage e o *punk*, em *new wave rock* na música etc. ¹⁸ No entanto, o autor acredita que o pós-modernismo se realiza claramente na arquitetura, e é nessa esfera que a ruptura se tornou mais visível:

De forma mais decisiva do que nas outras artes ou mídias, as posições pós-modernistas na arquitetura são inseparáveis de uma crítica implacável do alto modernismo arquitetônico de Frank Lloyd Wright ou do chamado estilo internacional (Le Corbusier, Mies, etc), em que a crítica e a análise formal (da transformação alto-modernista do prédio em uma escultura virtual, ou “pato” monumental), como define Robert Venturi”. (JAMESON, 2005:2)

¹⁶ Esse tipo de questionamento entre centro e periferia pode ser análogo à discussão entre alta e baixa culturas, cuja pesquisa foi frequente, em especial em sua proposta de valorização a elementos incorporados da cultura popular nos exercícios “vernaculares” cuja explicação se deu no capítulo anterior.

¹⁷ Venturi em “Learning from Las Vegas”

¹⁸ O Autor na página 4 lembra dos “genealógicos” precursores: Marcel Duchamp, Gertrude Stein e Raimond Roussel (2005: 302). Lembramos especialmente que Warhol e grande parte dos Pop mantinham diálogo com Duchamp, e se lembrarmos também o início do texto de Jameson que trata do “fim” das coisas, Duchamp já pensava na “anti-arte”.

Para este autor, os mais significativos arquitetos pós-modernos são Robert Venturi, Charles Moore, Michael Graves e Frank Gehry, e a este último dedica boa parte de seu capítulo sobre a arquitetura pós-moderna, em que exemplifica com a casa que Gehry projetou/reconstruiu em Santa Mônica. A ideia em que parece mais interessado é a de novos espaços, da nova relação que essa nova arquitetura mantém com a sociedade, assim conclui que:

O aspecto populista da defesa retórica do pós-modernismo contra a elite e austeridades (utópicas) do grande modernismo arquitetônico: geralmente afirma-se, em outras palavras, que esses edifícios mais novos são obras populares, por um lado, e que respeitam o vernáculo da estrutura de cidades americanas; por outro, isso não quer dizer que deixaram de tentar, como fez o *master networks* e monumentos do alto modernismo, inserir uma nova, diferente, distinta e elevada linguagem utópica para o mau gosto e o sistema de signos comercial da cidade ao redor, mas sim que eles buscam muito essa linguagem, usando seu léxico e a sintaxe que têm sido emblematicamente aprendidos em Las Vegas. (JAMESON, 2005: 39)

Jameson, no entanto, questiona o conceito, se ele existe como movimento (2005: 54), se é uma questão estética ou política, e retoma seu questionamento sobre a arquitetura afirmando que:

Os debates de arquitetura, no entanto, envolvem as discussões inaugurais do pós-modernismo como um estilo, têm o mérito de fazer a ressonância política destas questões estéticas aparentemente inevitáveis, permitindo que elas sejam detectáveis nas discussões às vezes mais codificadas ou veladas nas outras artes. Ao todo, quatro posições gerais sobre o pós-modernismo podem ser desvinculadas da variedade de recentes pronunciamentos sobre o assunto; mas mesmo esse esquema relativamente puro, ou combinatório, é ainda mais complicado pela própria impressão de que cada uma dessas possibilidades é suscetível a qualquer expressão politicamente progressiva ou politicamente reacionária (falando agora a partir de uma perspectiva marxista ou, de modo geral, de esquerda). (JAMESON, 2005: 55/56)

Jameson associa o pós-modernismo ao marxismo, acredita que isso pode ser visto como uma “combinação paradoxal” (2005: 297), e que pode ter levado a uma série de confusões conceituais que ele próprio questiona, em seguida afirmando que se considera um “pós-marxista” (2005:298). O que ele pretende nessa passagem é mostrar que as reações de alguns ao assunto podem ser questão de opinião ou de gosto, e para tanto nos dá uma explicação do conceito “gosto¹⁹”, (subjetivo) o qual inferimos como pós-moderno, ao “julgamento estético”²⁰ (objetivo), como moderno:

“Gosto”, no sentido menos restrito das preferências pessoais, parecia corresponder ao que costumava ser nobre e filosoficamente designado como “julgamento estético” (a mudança de códigos e da queda barométrica da dignidade lexical são, no mínimo, índices do deslocamento da estética tradicional e da transformação da esfera

19 taste

20 aesthetic judgement

cultural nos tempos modernos). “Análise” eu considero aquela conjuntura peculiar e rigorosa de análise formal e histórica que constitui a tarefa específica de estudo literário e cultural; para descrever isso mais a fundo como a investigação das condições históricas de possibilidade de formas específicas, talvez transmitir a forma com que essas perspectivas equivalentes (frequentemente consideradas irreconciliáveis ou incomensuráveis no passado) possam ser consideradas para que seja constituído o seu objeto e, assim, torná-las inseparáveis. (JAMESON, 2005: 298)

Temos aqui então, nesse contexto contemporâneo, a importância do gosto e a expressão da opinião. Podemos inferir a partir de Jameson que no contemporâneo produz-se o gosto, a opinião particular em um mundo que cresce a cada dia com produtos culturais de qualidades e características diversas.

O exemplo do moderno / pós-moderno, no entanto, mostra que isso também é válido para os estágios dentro de um único modo de produção; neste caso, para o confronto entre a fase modernista (ou imperialista, ou de monopólio) do capitalismo e sua pós-modernidade ou estágios (multinacionais). (JAMESON, 2005: 301)

Jameson e outros autores, como Rosalind Krauss, Douglas Crimp, Craig Owens, Jürgen Habermas, Kenneth Frampton etc. participaram da coletânea de ensaios sobre a cultura pós-moderna organizada por Hal Foster em 1981, intitulada *The Anti- Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*. Este livro é considerado por alguns alunos, como Jeff Keedy e Ed Fella, de grande influência na Cranbrook.

O livro traz posições dos autores em áreas como arquitetura, pintura, comunicação etc., sobre a ruptura com o programa moderno.

Hal Foster, na introdução, questiona a existência e a manifestação do termo pós-modernismo e explica que, apesar de os autores selecionados nessa compilação divergirem quanto em relação ao termo, todos parecem compartilhar a idéia de que o programa moderno era problemático. (FOSTER, 1998: IX)

Foster acredita que é difícil conceber o pós-modernismo sem pensar em autores como Foucault, Derrida e Barthes, a saber, teoria continental, estruturalismo e pós-estruturalismo. (FOSTER, 1998: IX)

Nesse sentido, um poema ou uma foto não é necessariamente privilegiada, e o artifato é como se fosse tratado como trabalho, “*work*” nos termos modernistas – único, simbólico, visionário – do que um texto em sentido pós-modernista – já escrito, alegórico, contingente. Com esse modelo textual, uma das estratégias pós modernas se torna clara: desconstruir o modernismo não de modo a vender sua própria imagem, mas de maneira a reescrevê-la, abrir seus sistemas fechados (como um museu) a uma “heterogeneidade de textos” (Crimp²¹), para reescrever suas técnicas universais em termos de “contradições sintéticas” (Frampton) – em resumo, desafiar suas *master narratives* com o discurso dos outros (owens). (FOSTER, 1998: XI)

Ele responde a essa questão com as ideias dos autores dos ensaios.

21 No artigo de Crimp “On the museum ruins”

Foster escreve também sobre as apocalípticas idéias do pós-modernismo como *anything goes*²², *end of ideology*²³, como crenças de que nada mais funciona.

Lembramos aqui que a própria Katherine McCoy utiliza o termo “anything goes”²⁴, e que sua tradução, de vale tudo, é a de um dos problemas, ou questionamentos, do pós-modernismo: se se rompem as normas, qual o critério? Por isso inferimos aqui que autores como Jameson e Foster entenderam que o pós-modernismo pode às vezes parecer apocalíptico: “vale tudo”; “é o fim e a morte de muitas coisas”; “morte do autor”; “fim da arte” etc.

No entanto, a ideia do modernismo de desconstruir para o abrir e o re-escrever, não é tão apocalíptica assim, e vemos aqui como o uso do termo desconstrução começa a se aplicar em outras teorias que não as linguísticas. Aplicado à cultura, a compreensão é diferente.

Partimos agora para a análise da pós-modernidade sob a ótica de David Harvey, que em 1989 escreveu “Condição Pós-Moderna: uma pesquisa sobre as Origens da Mudança Cultural”²⁵. Nesse trabalho o autor procura mostrar a relação de ruptura do programa moderno, e mostra suas falhas também quanto às metanarrativas universalizantes e também como se deu a crise de todo o pensamento moderno ocidental.

A modernidade vem acompanhada da “destruição criativa” que, segundo a definição, se envolve com a figura mítica de Dionísio e consiste em “devorar o universo ilusório da individualização, um processo que envolve a reação da unidade” (HARVEY, 2000: 26). O autor explica:

22 Tudo é válido, vale tudo.

23 Fim da ideologia

24 Em entrevista.

Segundo Katherine e Michael:

Katherine: In english we say “ANYTHING GOES”, and then I say “no, we are in this graduate program that has, very good skills, critical skills, NO EVERYTHING ISN’T OKAY, some things are more important than other things”.

Michael: We were pretty eclectic, we have a wide range of expressions that we respond to in design, as a designer you have to believe in what you’re doing, you have to make the case for it, it has to be valid in terms of your own search for form, but it could be very minimal or could be very... and I think we have that, design have a whole range, a poetic range, but I think what we demand on students, to make case for, why they’re doing in a particular way, what is they really believe in, what is their own voice as a designer, so you can change styles instantly, between a very minimalist designer, and somebody likes Elliot, for example, Elliot Earls work we love, like the Cranbrook posters, but what I am talking about, in other words, we can appreciate extreme minimalism, because somebody likes Mies Van der Rohe, really thought through what he were doing and the proportion, and at the same time, very expressive work, that might employ a lot of different visual vocabulary, it might be very noise, a lot of information, like Elliot really understands what he is doing, he is very committed about what he is doing, that’s the rigor as an artist or designer.

Poynor também utiliza “anything goes” em sua introdução de “No more Rules...” em que questiona essa suposta falta de critérios, uma vez que se assume o “tudo é válido”.

25 Título semelhante ao seminal livro de Lyotard.

A imagem da “destruição criativa” é muito importante para a compreensão da modernidade, precisamente porque derivou dos dilemas práticos enfrentados pela implementação do projeto modernista. Afinal, como poderia um novo mundo ser criado sem se destruir boa parte do que viera antes? Simplesmente não se pode fazer um omelete sem quebrar os ovos, como o observou toda uma linhagem de pensadores modernistas, de Goethe a Mao. O arquétipo literário desse dilema é como Berman (1982) e Lukács (1969) assinalam, O *Fausto* de Goethe. Um herói épico preparado para destruir mitos religiosos, valores tradicionais e modos de vida costumeiros para construir um admirável mundo novo a partir das cinzas do antigo, Fausto é em última análise uma figura trágica. (HARVEY, 2000: 26)

Harvey ilustra a destruição criativa e explica também que há complicações nessa destruição, pois o projeto moderno é o da criação de novos tempos. (2000: 26)

Desde o começo, o modernismo se preocupava com a linguagem, com a descoberta de alguma modalidade especial de representação de verdades eternas. A realização individual dependia da inovação na linguagem e nas formas de representação, disso resultando que a obra modernista, como Lunn (1985, 41)²⁶ observa, “com frequência revela voluntariamente sua própria realidade de construção ou artifício”, transformando assim boa parte da arte num “constructo autorreferencial, em vez de um espelho da sociedade. (HARVEY, 2000: 30)

O autor explica que o modernismo está intimamente associado aos novos meios de produção industriais, cita o ensaio de Walter Benjamin, *A obra de arte na era de sua reprodução técnica*, e que, antes da primeira guerra, o modernismo era uma reação às novas condições tecnológicas, tomando como um dos exemplos a Bauhaus. (HARVEY, 2000: 32)

Ele considera também que, no entanto, apesar de procurar ser internacionalista e universalizante, também se apegava a ideia de arte de vanguarda de elite. (HARVEY, 2000: 33)

Em seguida explica que o modernismo parece se manifestar principalmente com a nova relação das cidades, de questionamentos arquitetônicos e urbanísticos (HARVEY, 2000: 34).

O modernismo assumiu, no período entreguerras, uma forte tendência positivista e, graças aos intensos esforços do Círculo de Viena, estabeleceu um novo estilo de filosofia que viria a ter posição central no pensamento social pós-Segunda Guerra. O positivismo lógico era tão compatível com as práticas da arquitetura modernista quanto com o avanço de todas as formas de ciência como avatares do controle técnico. Foi esse o período em que as casas e as cidades puderam ser livremente concebidas como “máquinas nas quais viver”. Também foi nesses anos que o poderoso *Congress Of International Modern Architects*²⁷ (CIAM) se reuniu para adotar sua celebrada Carta de Atenas de 1933, uma carta que, nos trinta anos seguintes, iria definir amplamente o objeto da prática arquitetônica modernista” (HARVEY, 2000: 39)

26 Lunn, E. (1985): marxism and modernism. Londres

27 Congrès International d' Architecture Moderne. O termo em inglês foi mantido pelo tradutor de Harvey (2000)

Segundo Harvey (2000: 42) o modernismo do entreguerras era heróico, embora acossado pelo desastre, lembrando nas páginas anteriores a temática de alguns movimentos e artistas, e o modernismo alto, representado na arquitetura por Corbusier, Mies e CIAM, cujas ideias pretendiam a reconstrução de cidades decadentes ou destruídas, e conseguiu hegemonia após 1945, tornando-se o *establishment* nas sociedades capitalistas. O autor acrescenta:

A crença no ‘progresso linear, nas verdades absolutas e no planejamento racional de ordens sociais ideais’ sob condições padronizadas de conhecimento e de produção, era particularmente forte. Por isso o modernismo resultante era “positivista, tecnocêntrico e racionalista”, ao mesmo tempo que era imposto como a obra de uma elite de vanguarda formada por planejadores, artistas, arquitetos, críticos e outros guardiões do gosto refinado. A “modernização” de economias europeias ocorria velozmente, enquanto todo o impulso da política e do comércio internacionais era justificado como o agente de um benevolente e progressista “processo de modernização” num terceiro mundo atrasado. (HARVEY, 2000: 42)

O autor nos mostra que em meados dos anos 1960, em especial em 1968 com os movimentos estudantis, muito do programa moderno havia sido questionado. O autor cita Charles Jenks, que acredita ser a data simbólica para o fim do modernismo e início do pós-modernismo a demolição do conjunto habitacional Pruitt-Igoe em St.Louis, às “15h32 de 15 de julho de 1972” (HARVEY, 2000: 45).

A crise dos conjuntos habitacionais é um bom exemplo para compreendermos a falha do programa moderno. Ao mesmo tempo que a reconstrução e o novo planejamento de cidades era importante, esse tipo de conjunto, uniforme e padronizado, não leva em conta a diversidade de opiniões dos seres humanos.

Harvey publica em seu texto uma breve tabela de comparação de termos de Ihab Hassan. Apesar de achar que pode ser um pouco simplista ele a utiliza, pois crê que facilita a interpretação do momento de transição e a nós também facilita a identificação dos conceitos e sua oposição. Abaixo, no capítulo sobre a Cranbrook, veremos que os alunos também produziram diagramas como este:

modernismo	Pós-modernismo
Romantismo/simbolismo	Parafísica/dadaísmo
Forma (conjuntiva, fechada)	Antiforma (disjuntiva, aberta)
Propósito	jogo
projeto	acaso
hierarquia	anarquia
Domínio/logos	exaustão/silêncio
Objeto de arte/obra acabada	processo/performance/happening
distância	participação

Criação/totalização/síntese	Descrição/desconstrução/antítese
presença	ausência
centração	dispersão
gênero/fronteira	texto/intertexto
semântica	retórica
paradigma	sintagma
metáfora	metonímia
seleção	combinação
Raiz/profundidade	Rizoma/superfície
Interpretação/leitura	Contra a interpretação/desleitura
significado	significante
Lisible (legível)	Scriptible (escrevível)
Narrativa/grande histoire	Antinarrativa/ petite histoire
Código mestre	ídiote
sintoma	desejo
tipo	mutante
Genital/fálico	Polimorfo/andrógeno
paranóia	esquizofrenia
Origem/causa	Diferença-diferença/vestigio
Deus Pai	Espírito Santo
metafísica	ironia
determinação	indeterminação
transcendência	imanência

Harvey (2000: 49) após divulgar a tabela de Ihab Hassan, explica que o autor da mesma assinala que as diferentes “dicotomias” são inseguras, mas ainda assim considera um bom ponto de partida por transitar por áreas diversas: as oposições de Hassan podem ser caricaturas, mas é difícil haver uma arena da atual prática intelectual em que não possamos identificar uma delas em ação.

5

**CRANBROOK NO
PÓS-MODERNISMO
CRÍTICO**

Como vimos nos capítulos anteriores, o departamento de design na primeira metade da década de 1970 se calcava, assim como boa parte das escolas de design norte-americanas¹, no design moderno com base no ensino do design suíço, cujos maiores expoentes foram Emil Ruder, Armin Hoffman e Joseph Müller-Brockmann.

Vimos também que, a partir de segunda metade da década de 1970, tanto Katherine quanto Michael McCoy, e por conseguinte parte dos alunos, foram influenciados pelos estudos de arquitetura popular e simbólica de Robert Venturi e Denise Scott Brown. Esse foi um dos primeiros passos de ruptura com o programa moderno, como lembramos no capítulo 3.

5.1 Final dos anos 1970 na Cranbrook e as Influências de Roy Slade e Daniel Liebeskind

5.1.1 A chegada de Roy Slade na Cranbrook

Em 1977, Wallace Mitchel, presidente da Cranbrook na época, aposenta-se e é substituído pelo artista galês Roy Slade. Vimos anteriormente que a Cranbrook foi um marco na história do design e da arquitetura norte-americanos pelos trabalhos de Charles e Ray Eames, Eero e Eliel Saarinen. No entanto, durante muitos anos, a história da Cranbrook não foi tão valorizada. Katherine McCoy lembra, em entrevista, que Roy Slade, quando chegou à sua futura casa, que havia sido a residência de Eliel Saarinen, havia um vaso projetado por Saarinen na lata de lixo, além de alguns objetos, patrimônios da instituição, terem sido furtados pelos próprios alunos. Essas ocorrências pareciam não mobilizar as direções anteriores.

Katherine McCoy atribui esse descaso à história da escola pela própria aceção de atemporalidade criada pelo programa moderno. Lembramos, por exemplo, que, na Bauhaus, houve a rejeição de estilos e adornos históricos, ou seja, toda arquitetura e os objetos da Cranbrook, por manterem alguma ligação com o *Arts and Crafts* e não serem absolutamente neutros como os modernos Mies van der Rohe, Bauhaus, Le Corbusier etc., poderiam ser considerados obsoletos.

Roy Slade procurou entender a história da escola e a resgatou, ao promover pesquisas e, posteriormente, organizando exposição no Detroit Institute of Arts e no Metropolitan Museum de Nova York, que viajou pelo país e pelo mundo, mostrando os trabalhos desenvolvidos na Cranbrook até os anos 1950².

¹ Vide Yale (lembrando que Paul Rand foi professor em Yale), IIT (Bauhaus de Chicago), e também com base nos depoimentos de alunos como Jeff Keedy e Allen Hori, que alegaram que antes de Cranbrook estudaram em universidades com programas modernistas baseados no design suíço.

² Considerado o momento fértil da escola, até o falecimento de Eliel Saarinen em 1950.

A Cranbrook foi muito importante nos anos 1930, depois veio a Segunda Guerra e as coisas mudaram com o great deal, e infelizmente muito da história e tradição foi negligenciada. Mas eu nasci e fui educado no País de Gales, logo, sou europeu, e em geral os europeus têm uma grande crença no entendimento da História, e infelizmente a América é algumas vezes mais interessada no novo, deve continuar mudando, e eles parecem se esquecer da história que é sempre muito rica. Quando cheguei a Cranbrook disse: “Escutem nós temos que entender que já fomos importantes e que nós vamos voltar a ser importantes novamente”.³

Katheirine McCoy acrescenta que

Quando Roy chegou à escola, foi também o momento em que o pós-modernismo ganhava força no mundo. Esse tipo de ideia “Ok, a história conta⁴”, ou seja, as formas históricas também devem ser consideradas, nos fez entender a importância da história da Cranbrook, incluindo a história recente, percebendo possibilidades de aplicação.⁵”

Somado a esse novo olhar sobre a história que quebra os preceitos de atemporalidade e universalidade do design moderno, Katherine McCoy discute um novo ponto de vista da forma que não deve ser universal:

No bom design moderno, a forma segue a função, ideias oriundas da Bauhaus, o método de design universal era apropriado a tudo e não havia uma real discussão sobre o que a forma poderia significar, pois no contexto moderno, a forma não tem pretensão de significação, uma vez que é universal⁶.

Michael McCoy contesta essa acepção moderna, pois acredita que toda forma possui um significado, mesmo a arquitetura mais minimalista:

Mesmo o prédio mais minimalista tem significado, em relação à sua experiência, poderia ser, por exemplo, diferenças simétricas. As pessoas têm opiniões sobre isso, mesmo ao se tratar de um cubo perfeito, alguém pode dizer algo sobre o que o cubo perfeito significa. A ideia de forma neutra não existe, se todas as formas têm um significado, já que, inclusive, as mais simples podem evocar algum tipo de sentimento⁷.

3 Tradução e adaptação do trecho original em entrevista por telefone em novembro de 2010: *What it happen, it was very important during the 1930's, then the second world war came, and things changed with the great deal, and unfortunately a lot of the history and tradition was overlooked. But I was born and educated in Wales, so I am an European, and all Europeans of course have a great trust and understanding of history, unfortunately America is sometimes always about the new, is got be new, its gonna be changing, and they seem to forget that history is very rich. So when I went to Cranbrook I've said, listen we have to understand that we were important and we are going to be important again.*

4 A partir desse momento passou-se a valorizar trabalhos produzidos nos anos 30, 40 e 50, a exemplo do Catálogo de 1980 (verificar dada), em que resolvem utilizar novamente o logo CA desenhado por Eliel Saarinen.

5 Tradução e adaptação do original transcrito em entrevista em novembro de 2010 em Denver: *But then, when Roy Slade came in 1977, that was also the moment when postmodernism was kind of coming on, around the world and this sort of “Okay, history does count” and also historic forms, or something it should be considered, and so, that moment was really good, it was really only when Roy Slade came, and that was right when Daniel Liebeskind came, that finally we began to look at Cranbrook history, including very recent history, and “Wow, that's does apply”.*

6 Tradução e adaptação do original transcrito em entrevista em novembro de 2010 em Denver: *as being good modern design, form follow function, the whole idea coming out of Bauhaus, the universal design method, which is appropriate to everything, and it wasn't really any discussion of what form mean “It doesn't have to mean anything, its universal”.*

7 Tradução e adaptação do original transcrito: *There was an understanding, some understanding that any form has meaning, so even a very minimalist building piece of architecture has meaning in your experience with it, so everything you look at, could be, for example, could be charted on symmetric differential, people have opinions about, even if is a perfect cube, you still could say something about that, about what the perfect cube means. So the idea of neutral form (...) I mean, neutral form doesn't exist. All form has meaning. So simple form has meaning, evoke some feeling in you, so then that lead you to, and let*

Essa concepção de significado na forma reflete também a influência das leituras de Venturi trabalhadas no capítulo 3, mas resolvemos lembrá-las aqui para mostrar que essa reflexão sobre o significado da forma é crucial para toda a investigação que se segue, nessa nova fase da escola.

Katherine e Michael McCoy explicam, em entrevista, que, se a forma produz significado, este deve ser explorado e discutido, portanto, a forma deve ser analisada discursivamente. Esse método de análise pode ser considerado uma importante contribuição do Departamento e, talvez, sendo um dos motivos pelo qual se desenvolveu um novo conceito de design preocupado com a semântica.

Nas seções de crítica, os alunos deveriam mostrar, explicar e discutir o processo e o resultado do trabalho. Michael McCoy relata que, no começo, os alunos discutiam mais sobre questões técnicas. Ele passa a apresentar outras questões aos alunos, tais como: “por que nós gostamos?” e “o que pode significar?”, “qual a análise de processo?”, “quais os métodos para análise?”, e simula em sua fala como era um diálogo dessa espécie:

Temos aqui essa peça gráfica, eu não me importo se você gosta ou não, vamos procurar caminhos diferentes, pensando sobre o que significa e porque é bom, ou porque é ruim, usando ferramentas diferentes. Eu provavelmente diria, vamos olhar esse objeto e falar sobre ele, mas eu não quero saber sobre o seu gosto. Eu não me importo se você gosta ou não, isso é irrelevante, vamos escolher alguns critérios e conversar sobre o que significa, isso poderia ser atual, por exemplo: interruptor de controle, eu entendo como usá-lo, uma espécie de teoria cognitiva, ou poderia ser cultural, ‘eu acho que isso está ligado a uma subcultura’, é importante descobrir como falar sobre essas coisas. Muitos dos nossos alunos acabam se tornando gerentes ou líderes de projeto e, se você está executando, se você tem um monte de designers que trabalham para você, você tem que descobrir como fazer e também levá-los a descobrir o que eles estão fazendo”⁸

Katherine McCoy complementa, explicando que é bem difícil aprender a verbalizar, explicar e analisar projetos: “é desafiador colocar em palavras⁹.”

Apesar de Michael McCoy se referir ao conceito de ‘gosto’, como irrelevante para a análise de projetos, por ser um conceito subjetivo, poderíamos interpretar que sua análise por não estar apoiada no conceito subjetivo de gosto poderia de alguma maneira remeter à verificação sistemática. No entanto, as abordagens das análises não são tão objetivas, pois as ferramentas ou critérios de discussão podem ser a cultura (e subcultura) e o significado do objeto, e

us to, exploring all of those possibilities.

8 Tradução e adaptação do original transcrito em entrevista por em novembro de 2010: *Okay here is this thing, this graphic piece, I don't care whether you like it or don't like it, lets kind of go in different ways, thinking about what it mean and why is good, why its bad, some different tools, or, I would often say, ok look at the think and lets talk about it, but I don't wanna hear about taste, I really don't care whether you like it or don't, that's irrelevant, lets pic up some tools and talk about what it means, that could be actual... control switch do I understand how to use it, kind of cognitive theory, or it could be very cultural, just like, I think this is connected to a certain subculture, figure it out how to talk about this stuff, and it would actually. A lot of our students end up being design managers or design leaders, and if you are running, if you had a lot of designers working for you, you have to figure it out how to do And also get them to figure it out what they are doing*

9 Tradução e adaptação do original transcrito em entrevista em novembro de 2010: *Its real challenge how you put this in words*

não apenas critérios formais, tecnológicos e estruturais.

Após essa breve explicação sobre o resgate de história e a concepção do design como produtor de significado, voltaremos à importância de Roy Slade, que como presidente solicitava inúmeros trabalhos para Katherine McCoy. Roy Slade em entrevista nos explica que:

Quando cheguei à Cranbrook, percebi a grande tradição e história da escola que havia sido esquecida e negligenciada, os prédios deviam ser restaurados, as tradições deviam ser trazidas de volta. Percebi que Katherine e Michael McCoy estavam incorporando um pouco da tradição que Ray e Charles Eames haviam começado quando o departamento foi fundado e fiquei muito impressionado com eles. Uma das primeiras coisas, que eu quis fazer na Cranbrook, era a de ter certeza que todas as publicações, o catálogo, os folderes etc. pudessem expressar uma identidade da Cranbrook. Katherine McCoy e eu trabalhávamos muito juntos, ela produziu muitas aplicações, e catálogos, muitas vezes contando com a participação de seus alunos. Katherine encontrou o símbolo desenhado por Eliel Saarinen, o primeiro presidente da academia, que era uma letra C com a letra A dentro: CA – Cranbrook Academy, e o símbolo passou a aparecer em todas as nossas publicações enquanto fui presidente. Com relação aos catálogos, insisti que tivessem o mesmo tamanho, para que todos soubessem que eram da Cranbrook. Mas também os encorajei a produzir todo tipo de diferentes designs, não apenas de Katherine mas por muitos alunos. Nesse sentido, devido a grande quantidade de material produzido, ela me ajudou a promover a Cranbrook em todo o mundo.¹⁰

Em 1978, Katherine McCoy produziu um pôster que ficou conhecido como “poster format”, ou template que se tornou guia para os demais pôsteres de divulgação dos programas da escola.

¹⁰ Tradução e adaptação do original transcrito em entrevista por telefone em novembro de 2010: *Yes, I went to Cranbrook in 1977, I realize the great tradition and the great history of Cranbrook that it had been forgotten and overlooked, the buildings need to be restored, the traditions need to be brought back, but I realize that Kathy and Mike McCoy and the design department were very good and they were carry on the tradition that Ray and Charles Eames had started when was founded the design department, and Kathy and Mike was carrying on that great tradition, so I was very impressed with them, and one of the first things that I wanted to do at Cranbrook was to make sure that the publications, the catalog, the brochures, everything that we would develop a Cranbrook style, and yet each and every publication could be different as long as the size is the same, and as long as they had. Kathy and I worked very closely together and she did many, many applications, catalogs, by herself or with her students, then one of the first things that she did, was to find that there was this symbol designed by Eliel Saarinen, first president of the academy, it was a letter C with the letter A inside it..CA Cranbrook Academy, and that symbol appear in all our publications when I was president, and all our catalogs I insisted to be the same size, so you can tell exactly that they were from Cranbrook, and there is the symbol CA. But the thing is, I encourage them of all sort of different designs, not only by Kathy, but by the many graduate students. She helped me to promote Cranbrook across the world.*

Pôster Identidade (figura 50)

Katherine McCoy produziu este pôster em 1978 para a Cranbrook a pedido de Roy Slade, com o intuito de promover a escola. Como a instituição possuía nove departamentos¹¹, a designer pensou em trabalhar com nove janelas para representá-los, uma vez as janelas dos prédios desenhados por Eliel Saarinen eram bem características, cujo conceito poderia ser segundo McCoy: “nove janelas olhando para o mundo, nove diferentes pontos de vista”.

Ela explica como conseguiu produzir o pôster já que foi feito bem antes da computação gráfica. O processo consistiu em uma matriz de um quadrado básico que foi enviado ao produtor gráfico, e que, a partir desse primeiro modelo produziu os nove negativos. Katherine não havia feito boneco¹² da peça inteira e só viu o resultado quando o produtor gráfico trouxe a prova.

Roy Slade ficou entusiasmado quando viu o pôster e disse que ela havia encontrado um padrão para representar a escola. Sobre esse acontecimento, McCoy lembra: “Uau! Foi como se Saarinen tivesse me feito fazer aquilo!” Roy Slade percebeu o potencial dessa estrutura de nove quadrados (nove unidades para imagem e três unidades para os textos: grade de $3 \times 4 = 12$ unidades) e pediu a Katherine que essa fosse a estrutura da identidade visual dos pôsteres da escola, que ficou conhecido como *The Cranbrook Poster Format*. A partir daí, podemos ver diversos pôsteres da escola que respeitam essa grade. Outros trabalhos como pôsteres para exposições, materiais do museu, etc. não precisariam seguir essa identidade, apenas os da Academia e seus departamentos com o intuito de divulgação dos programas de ensino.

Pôster Departamento de Arquitetura 1 (Figura 52)

O pôster segue os princípios do *Cranbrook Poster Format* e, foi produzido a pedido de Roy Slade para anunciar a chegada de Daniel Liebeskind ao Departamento de Arquitetura e palestras de arquitetos convidados. As informações sobre os palestrantes estão localizadas na parte superior. Katherine manteve nesse projeto a unidade dos 9 quadrados que foram trabalhos em escala de cores quentes (amarelo, laranja e vermelho), sofrendo a influência de recortes de esboços monocromáticos em azul dos trabalhos de Daniel Liebeskind, criando assim um contraste cromático. Katherine lembra que com a ajuda de Liebeskind, que foi seu vizinho na Instituição, passaram acerca de duas horas movendo esses elementos no pôster¹³.

¹¹ Na época: design, arquitetura, pintura, escultura, *fiber* (fibra), cerâmica, fotografia, *printmaking* (impressão, leia-se materiais impressos, silkscreen, gravura etc. não era um curso de impressão ou produção gráfica) e *metasmithing* (trabalhos com metais). Hoje a escola possui 10 departamentos, pois o de design se subdividiu em 2d e 3d.

¹² mockup

¹³ Ao estúdio de Katherine, na Cranbrook.

Figura 52
Katherine McCoy
Cranbrook Architecture 1978/1979, 1978
Offset lithograph
28 x 22 in. (71.1 x 55.9 cm)
(T 2002.66.16 - código do museu)
Imagem fornecida por Katherine McCoy

Figura 53
Katherine McCoy
Cranbrook Architecture 1979/80, 1979
Offset lithograph
28 x 22 in. (71.1 x 55.9 cm)
(T 2002.66.10 - código do museu)
Imagem fornecida por Katherine McCoy

Figura 54
Katherine McCoy
Cranbrook Metalsmithing, 1987
Offset lithograph
28 x 22 in. (71.1 x 55.9 cm)
(T 2004.10.43- código do museu)
Imagem fornecida por Katherine McCoy

Figura 55
Katherine McCoy
Cranbrook Photography, 1982
Offset lithograph
28 x 22 in. (71.1 x 55.9 cm)
(T 2002.66.11- código do museu)
Imagem fornecida por Katherine McCoy

Pôster Departamento de Arquitetura 2 (Figura 53)

O segundo pôster produzido para o departamento de Daniel Liebeskind segue a mesma linha da identidade. É interessante notar a leveza dos elementos e podemos verificar não só semelhança no uso da grade, mas também em relação ao uso de cor. No primeiro pôster, temos imagens de plantas monocromáticas “coladas” em um fundo colorido e neste, temos imagens de maquetes em preto e branco com a sobreposição de pequenas faixas coloridas de texto. As fotos não têm divisão vertical, logo a divisão dos nove quadrados não é óbvia, mas é sugerida pela direção das pequenas faixas coloridas. Sobre esse pôster, Katherine comenta que:

Daniel tinha essas lindas fotos para usarmos. Disse a ele para acrescentarmos mais conteúdo e solicitei alguns textos, ou referências de leitura. Aqui temos citações de três diferentes escritores e poetas, como se este pôster tratava de poética: Bachelard, T.S. Elliot e eu não lembro quem era o outro. Aqui temos ideias sobre o espaço e a grade está representada, esse é um dos meus cartazes favoritos.

Pôster Architecture, Symbol and Interpretation (Figura 56)

Como vimos acima, os últimos dois trabalhos, produzidos para o Departamento de Arquitetura, seguem a identidade. Já este, desenvolvido para a exposição *Architecture Symbol and Interpretation* dos alunos de arquitetura da Cranbrook no Museum of Finnish Architecture, não segue a linha gráfica dos dois anteriores, por não ser um pôster da Cranbrook em si, mas da exposição de trabalhos para o museu finlandês. (figura 56). Katherine McCoy recorda o processo:

Daniel disse: ‘vamos reconstruir essa pintura de De Chirico.’ Daniel pretendia tratar de perspectiva’, portanto utilizamos esse desenho de perspectiva renascentista, associada a essa imagem surrealista da mão de De Chirico, que se resolveu como um tipo de sonho. Nesse trabalho discutimos sobre os espaços nobres e não nobres. O nobre seria a perspectiva analítica, enquanto a mão e esses outros elementos, como os trabalhos dos alunos, se refeririam ao surreal, ao inconsciente na arquitetura. Daniel foi um dos únicos clientes que já me disse “Eu não preciso ser capaz de ler esses tipos tão bem”, ou seja, ele não queria que a tipografia fosse muito clara¹⁴. Daniel disse que eu poderia usar esse texto, já que por tratar de poesia não deveria ser lido como um manual, isto é, poderia ser uma sugestão, pelo espaço entre palavras: o texto finlandês interage com o em inglês. E ele pediu também que a imagem fosse o elemento principal.¹⁵

14 Tradução e adaptação da transcrição original em entrevista em novembro de 2010 em Denver: *Daniel is the only client that I ever had that said “I don’t want to be able to read that type that well” and he never wanted type really superclear, and narrow down the meaning.*

15 Tradução e adaptação da transcrição original em entrevista em novembro de 2010 em Denver: *Daniel said, lets reconstruct this Di Chirico painting. So you can see here is the red hand, in this sort of perspective, but Daniel said lets talk about perspective, so we found this early renassainsce perspective drawing, and the hand is sort of, the dream, its about sort of the noble and the un noble space. So the noble is the analytical like perspective, but the hand and this other things, the students piece its all about the surreal, the unconscious in architecture, and then, Daniel is the only client that I ever had that said “I don’t want to be able to read that type that well” and he never wanted type really superclear, and narrow down the meaning. And he already said that. He said, you can use this text, but I don’t want to read it very well. Its to be more about poetry, than concrete, it doesn’t suppose to be like a manual. This is what we believe in, or a manifesto, its suppose to be more a suggestion. So I like that a lot,*

Figura 56
 Katherine McCoy
 Architecture Symbol & Interpretation, 1980
 Offset lithograph poster (framed)
 28 x 22 in. (71.1 x 55.9 cm)
 (T 2004.29 - código do museu)
 Imagem fornecida por Katherine McCoy

5.2 French Currents of The letter ¹⁶

Em 1978, foi desenvolvido o projeto gráfico da edição intitulada *French Currents of the Letter* (Figuras 57 A a 57 F) para o periódico *Visible Language*, sob coordenação de Katherine McCoy, consultoria de Daniel Liebeskind¹⁷ e pelos alunos Richard Kerr, Alice Hetch, Jane Kosstrin e Herbert Thompson. O projeto, que se trata de edição especial com temas do pós-estruturalismo, conta com os artigos dos autores: Leon S. Roudiez “*Readable/Writable/Visible*”¹⁸; Andrew J. McKenna “*Biblioclasm: Derrida and his Precursors*”¹⁹; Renée Riese Hubert “*Ponge: Visual and Poetic Writing*”²⁰; Inez Hedges: “*The Cinematographic Writing of Maurice Roche*”²¹; Sanford S. Ames: “*Cinderella’s Slipper: Mallarmé’s Letter in Duras*”; Tom Conley: “*Serres (...) La Tour*”; Verena Andermatt: “*Writing the letter: The Lower-Case of Hélène Cixous e Mary Lydon: “Michael Butor and visible Language”*”; com introdução de George H. Bauer. Para tal empreitada, os alunos tiveram minicursos²² sobre a teoria linguística francesa.

Esse trabalho se deu a convite do editor da revista que, segundo Katherine

so when, when we did this type, he said, he wanted this image to be the main thing, I just love the white space in this. And so, he said, the letterspacing, the finish interacts with the English, so I was very happy with that type too.

16 O trabalho se encontra nos arquivos de design do site da AIGA. Atentamos que a data do projeto no site está errada. http://designarchives.aiga.org/#/entries/%2Bid%3A12406/_/detail/relevance/asc/0/3/12406/visible-language-french-currents-of-the-letter-research-journal/1 (o ano da obra no site está errado)

17 Diretor do departamento de arquitetura da Cranbrook.

18 Abstract do artigo: *Taking as point of Departure Roland Barthes’ distinction between readable and writable texts, this essay presents a preliminary survey of practices and statements related to the concept of visibility and examines conditions required for language to become visible while at the same time maintaining its everyday purpose of communication. In many instances, as with some of Apollinaire’s caligrammes, the text turns out to be not simultaneously achieved, as in some writings of Michel Butor or Maurice Roche, for instance. The hypothesis is advanced that working spatially with the visible, hence material, aspect of language may facilitate manifestations of the semiotic modality as identified by Julia Kristeva.* (Visible Language XII 3 summer 1978: p. 231)

19 Abstract do artigo: *With the massive proliferation of books, with desacralizing tendencies of Biblical scholarship itself, the sacred status of the Bible has declined in western culture. In an age when the canons of sacred and secular literature are seen as collapsing into each other, and in which the monolithic compactness of the book is being challenged by the notion of intertextuality, Jacques Derrida’s Glas has been hailed as consummating this leveling process. Beginning and ending with the theme of fragments, of ruins, Glas operates visibly oin the traditional format of the book as a means of undermining or “deconstructing” its monumental prestige. The ambiguity of this Dionysiac dismemberment, as it is performed on the level of the linguistic sign and of the printed page, is better understood by comparison and contrast between the imperfectly parallel columns and contrast between the imperfectly parallel columns of Glas and the format of glossated and polyglot versions of the Bible.* (Visible Language XII 3 summer 1978: p. 289)

20 Abstract do artigo: *This reading of the poetry of Francis Ponge is based on graphic interpretations of his “La abîme, and of his L’Asparagus. As Ponge refers to the humble quality of the jug, its constant passage from emptiness to plenitude, he discovers that his remarks about the jug, its constant passage from emptiness to plenitude, he discovers that his remarks about the jug are also valid for language. In Le Soleil place en abîme, both Ponge and Hérold seek to pass inside the object, to get hold of its inner structure. As the title indicates, the poem, by placing the sun with its connotations of permanence and autonomy in the abyss, pertains to literary methodologies – to a mise en abyme. The object molds itself in the heart of a complex and changing constellation with which Hérold’s forces of attraction and fragmentation have outspoken affinities. L’Asparagus too belongs simultaneously to poetry and research on poetry. Ponge concretises time and space in his effort to throw new light on his object. Movements and growth of the plant become synonymous with setting in motion the act of writing. Fautrier’s illustrations force us to assume both the role of reader and spectator. On each page the iconographical and signifying potential are translated into full creation. Words integrate themselves into visual patterns and participate in their movement.* (Visible Language XII 3 summer 1978: p. 319)

21 Abstract do artigo: *The semiotic study of literary and cinematic works is misguided because it offers no coherent theory of meaning. A coherent theory of meaning would require that one take into consideration contextual and co-textual elements (the pragmatic situation of utterance and the surrounding text). Only then might one be able to understand metaphor, which has not been dealt with in a satisfactory way by semioticians. The writings of Maurice Roche offer a test case for such a theory, since the Rochian discourse is multi-layered and polysemous. The model for understanding Roche’s texts is offered by the spatial juxtapositions which occur in dreams, in Chinese writing, and in cinema. The reader of Roche must go through an apprenticeship to learn the process of meaning-production in the text. Once learned, this process can be applied to new contents.*

22 Ou debates com Daniel Liebeskind.

Figura 57 A
 French Currents of the Letter, 1978
 capa
 Imagem fornecida por Katherine McCoy

Figura 57 B
 French Currents of the Letter, 1978
 Dupla da introdução
 Imagem fornecida por Katherine McCoy

McCoy²³, costumava convidar diversas escolas e designers, a exemplo: IIT – Illinois Institute of Technology e Wolfgang Weingart. Segundo Richard Kerr, aluno que integrou o grupo do projeto, em entrevista, explica que a ordem de aparição dos artigos foi estipulada pelo editor.

O projeto reflete a leitura e a interpretação do conjunto dos textos desses autores. Katherine McCoy afirma que antes desse trabalho não havia influência de teoria crítica e pós-estruturalista, logo: “Nós não sabíamos nada sobre esses autores. Roland Barthes, eu conhecia de nome, esse projeto foi bem anterior a Jeff Keedy²⁴”. Como o objeto de estudo era novo, Katherine McCoy explica o processo desse trabalho e a parceria com Daniel Liebeskind:

Daniel era nosso consultor, já que ele conhecia o trabalho desses autores. Portanto, ele podia explicar boa parte dessas ideias e de como entender esse artigos. A partir disso, tivemos base para interpretá-los de forma gráfica²⁵.

Sobre a consultoria de Liebeskind, Richard Kerr comenta que:

Todos precisávamos de um “crash²⁶” em semiótica, especialmente em vanguarda francesa (incluindo Katherine McCoy). Daniel Liebeskind nos forneceu informação suficiente para que pudéssemos entender melhor os artigos acadêmicos. Então, como estudantes de design do final dos anos 1970, fizemos nossos próprios experimentos tipográficos.²⁷

Perguntamos também a esse aluno se, além dos textos dos artigos, eles tiveram leituras complementares como Jacques Derrida ou Roland Barthes, pois esses autores eram os teóricos discutidos nos artigos da edição. Richard Kerr respondeu que não foram lidos.

Katherine McCoy explica que a impressão da edição foi simples, foi utilizado papel de baixa gramatura e processos de impressão baratos e, em seguida, explica o conceito do projeto:

23 Em entrevista

24 O aluno considerado o grande responsável pela introdução do pós-modernismo crítico na Cranbrook nos anos 1983. Segundo McCoy em entrevista: “*But it was really Jeff Keddy’s class that were very interested in this. And that’s funny because, there would be this little movements trough the years, like a group of students at any given time, would get really interested in something and then they would kind of, spin of each other, and share resources, and so, it really wasn’t until Jeff Keedy, that they really got all excited about this*”.

25 Transcrição e adaptação do original transcrito: *Daniel was our consultant on it, because he knew all this guys work, and he was able to explain to explain a lot of this ideas, and how understand the essays, understand how we might interpreted that, in graphic form. But Daniel were pretty skeptical about all that, I mean that was maybe, in the mix of this ideas.*

26 Resolvemos deixar no original.

27 Tradução e adaptação do trecho da entrevista enviada por email em outubro de 2011: *We all needed a “crash” course in semiotics and specifically the French avante garde. (This included Kathy McCoy.) Daniel Libeskind gave us enough information that we could understand the academic articles better. Then, as design students of the late 1970s, we did our own formal typographic explorations.*

I have a disease: I see language. (Barthes par lui-même, p. 164)

A division of texts into readable and writable ones, which was first proposed by Roland Barthes,¹ has become familiar to most of us. Readable texts might also be termed transparent, and Barthes himself earlier had applied that qualifier to the plays of Racine.² He intended to suggest that they were available to a series of different (perhaps conflicting) interpretations—as required by successive generations of critics. In borrowing the term I should like to effect a slight shift in emphasis and submit that an impression of transparency is effected when the signs that make up the text appear to be centrifugal: they point away from the material body of writing that they constitute. Some individual signs or groupings of signs might, in a transparent text, retain a degree of opacity—one thinks, in Racine's plays, of "la triste Aricie" or of those hissing snakes Hermione imagines seeing—but they are caught in a general movement that leads elsewhere. Even though one might linger with their sound or remember them more readily than others, their mild degree of opacity is not necessary to the general economy of the plays. Not surprisingly, it is a phonic quality that one noticed, perhaps because of the dominance of spoken language; plays are performed, poems read aloud, and novels are, too, on occasion (although less frequently so than in the Victorian age). When it is a sound that gives one pause, one should probably speak of its fullness rather than its opacity.

For some time now an increasing number of writers have been working in a direction leading away from the transparent text. There are still not too many of them, but in the arts significance does not necessarily accompany quantity. Producing what I have chosen to call "scription,"³ these writers insist upon the materiality of their texts; such a term, however, can be confusing.

Materiality certainly does suggest opacity. No longer transparent, the sign would point nowhere but to itself. Michel Foucault has described the "silent, careful placing of a word on the whiteness of a sheet of paper, where it can have neither sonority nor interlocutor, where it has nothing to say but itself, nothing to do but shine in the brightness of its being."⁴ Taken literally, that would of course constitute an absurd statement; it could apply only to effects such as a Chinese ideogram might have on someone completely ignorant of the Chinese language. Opacity in that case would be complete: materiality alone is not enough.

I noted elsewhere this paradoxical nature of the written text: on the one hand, it is the only thing we have; on the other hand, it has no meaningful existence of its own.⁵ Even in the absence of human beings, a mass of what we call water keeps flowing over a solid ledge into a 160-foot abyss at a place we have named Niagara Falls—all of it with a function but with no meaning. In the absence of a reader, however, those little black scrawls spread out in a series of parallel

1. Roland Barthes, *S.Z.* (Paris, Seuil, 1970), p. 10.

2. Roland Barthes, *Sur Racine* (Paris, Seuil, 1963), p. 10.

3. Cf. French Fiction Today (New Brunswick, Rutgers University Press, 1972), pp. 348-9 & passim. "Tendre Points from Text Quest," *L'Épave Créatrice*, Winter 1974, pp. 281-303.

4. Michel Foucault, *Les Mots et les Choses* (Paris, Gallimard, 1966), p. 313.

5. Cf. "Notes on the Reader as Subject," *Semiotext(e)*, 1.3 (1975), p. 75.

rows over a white sheet of paper remain totally inoperative because their function is meaning; their materiality could be termed immaterial. A second paradox is that no sooner does a reader peruse those lines, no sooner do those black signs become visible, if the text is transparent they almost at once become invisible again, having been replaced with mental images of various kinds. They are like currency, in its every-day function: useful only when one gets rid of it, when one exchanges it for a desired object.

If only a reader can make the text function, the reader alone can, through concentrated attention, make the language of any literary work become visible. If he concentrates his gaze on a transparent text, he will inevitably be doing violence to that text, and such violence might well be justified. What concerns me here, however, is the text that the writer himself has made opaque by design—not what his intentions were in so doing.

Paraphrasing what Louis Althusser has written in *Lire le Capital*, I should say that what writers of transparent texts do not see is not some pre-existent object—which they failed to take into account—but the very object they themselves produce through the writing process; more precisely, it is the productive process itself that they neglect—they fail to see what they are doing (just as readers fail to see what they are reading). They are, consciously or not, working within a conceptual framework characterized by such dichotomies as form/content and signifier/signified. Now to quote Althusser directly: "Is deemed visible any object or problem that is located on the ground and within the horizon, that is, within the defined, structured field of the theoretical problematic of a given theoretical discipline."⁶ Lkening the process of writing to a theoretical discipline might seem to be stretching the point; nevertheless, as I just suggested, one does write within a conceptual framework and that framework is defined by theoretical discipline. Some writers, of course, take their craft more seriously than others do, and many are increasingly aware of linguistic theory, for instance. Given the French intellectual and literary climate, it would appear difficult for French writers not to be cognizant—at least in non-conscious fashion—of a shift in the theoretical framework. The fact is that a growing number of them are "seeing" the productive process in which they are engaged. Many might agree with Claude Simon when he explains, "For my part, I know no other paths of creation than those that are cleared step by step, that is, word by word, through the very progression of writing."⁷ Or with Michel Butor: "When I am alone working, there is always welling up in me a kind of 'critical lather'; I write, I look at what I am writing, I hear what I am writing, I prepare my sentence before making it . . ."⁸

When a writer places emphasis on the materiality of his signs, his writing moves in the direction of scription, and it gains either fullness or opacity. The reader is obliged to pause instead of being able to leap toward those mental images the signs might otherwise give rise to—he pauses because of something he hears or sees. In the case of Philippe

RIEN

de la mémorable crise
ou se fût
l'événement"¹

wrote Mallarmé in his roll of dice.

The real event was not outside language but in the deployment of letters pushing back the sterility that haunted him.

The letter V and the tufted delta veiling carnal depth mark the evanescence of immediacy in voice and body.

"My crime is to have divided the tuft" (52), laments the Faun, and Hérodiade denies the promise of her flesh, "You lie O bared flower of my lips" (48).

Cinderella's slipper in the Robert dictionary, "The slipper of fur (*vair*) or of glass (*verre*), according to Perrault, in the story of Cinderella," left on the ballroom floor at midnight, is a dream of permanent and exclusive coincidence—a perfect fit forever.

Remembered on the armorial fur of origin or projected into crystalline future, it is presence put off in the detour of story.

As in Mallarmé's ephemeral crystal (*verrière éphémère*, 74), an empty vase curves up to end abruptly in the silent O of a frozen mouth.

A crystal yawn waits for its crowning flower.

Yet, absent from every bouquet is the ideal flower says Mallarmé, the one that trembles on the horizon, "I say: flower! and, out of forgetfulness rises the one missing from all bouquets" (857).

Marguerite Duras would give us any forgotten flower, the exfoliated daisy of her name used up in the odd/even, yes/no of love.

The moment of inflection is for her a continuous, infectious surface, "an interminable childhood hovering on the surface of flesh."²

Desire circulates on the humblest debris, sounds and letters strung together, indifferent to the intensities they carry.

They are there before speaking and writing subjects come into the world, before they pair, separate, love and die.

They are the death in life that writes.

This phenomenon is evident in Duras' *Le Ravissement*

1. "Nothing of the memorable crisis in which was the event," Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes* (Paris, Gallimard, 1945), p. 474. Page references to the OC will be listed in the text following my English renderings of Mallarmé.

2. See Jeffrey Mahman's discussion of Michel Leiris' "triangular scar" or "initiate mark" in *A Structural Study of Autobiography* (Ithaca, Cornell University Press, 1974), p. 144.

3. *Élie à section matriculaire L.V.S.* in Duras: *Apparitions* Granger (Paris, Gallimard, 1973), p. 109. In *Le Ravissement de Lol V. Stein* Lol is referred to practically throughout the text as Lol V. Stein. Only once is she referred to as Lol Valérie (36). The insistent repetition of the middle initial "V," followed by the text name has particularly provocative consequences. The notion of the signifier as a material structure of language as a letter which produces the subject, is central to our thesis. Unaccountably Richard Seaver's translation, *The Ravishing of Lol Stein* (New York, Grove Press, 1968) leaves out the initial V. entirely. The absence of this letter, we suggest, makes of the translation a far different text from even what an English rendering would inevitably involve.

4. Jacques Lacan makes this suggestion in his "Hommage à Marguerite Duras de ravissement de Lol V. Stein" in *Marguerite Duras par Marguerite Duras, et al.* (Paris, Éditions Albatros, 1973), p. 93.

de Lol V. Stein of 1964.

Lol V. Stein is abandoned at a ball by her fiancé, Michael Richardson, who is swept away by Anna Maria Streter as Lol watches.

Lol as erased witness comes to know love as the selflessness of the real, the text full of holes supporting the *mise en scène* of the Name and the fragile reality which clings to it so desperately.

There is an awareness in Duras of the precariousness of self, an abandonment of the body and discourse as privileged scenes.

Narration is put into jeopardy, repetition and memory no longer mesh.

That which is forgotten haunts the text.

For Lol V. Stein this is the experience of being eclipsed, replaced, and not seen.

She makes the discovery of the impersonality of love and death.

Her abandonment and supposed madness echo in the gossip of voices which make up what is known about Lol V. Stein.

Short for Lola Valérie Stein, the name reappears in a later text³ inscribed as LVS suggesting a signature of the word "loves" in English without the vowels.

The paper wings, the letter L, the *ailes* of Lol, the cutting scissors of the V followed by stone in German might stand for the paper/scissors/stone game in which the three elements indicated by a show of fingers can dominate in turn, the *jeu de la mourre*.⁴

Her initials stand for a game of chance, of presence/absence, and for that most ubiquitous triangle, the pair and the excluded third party.

Lol is what has to be left out so that the nominating power of legitimacy, the name of the father can function.

The V is the mark of the bond and the bond denied with anterior dispersion that significant representative life must have with the permutations of the signifier.

Lol V. Stein is a pretence (*feinte*) or forgetting fissure (*fente oubliée*), she de—signs, her signature is there before and after love, the name without the person, the fiction, the letters of desire.

Duras texts from *La Vie tranquille* (1944), and *Le Barrage contre le pacifique* (1958), up through *Eden Cinéma* (1977) are the progress of a letter.

Figura 57 C
French Currents of the Letter, 1978
Duplas dos artigos 1 e 2
Imagem fornecida por Katherine McCoy

“palavras não vistas e letras invisíveis agora aparecem magicamente aos olhos²⁸. Essa era a chave, nós concordávamos com a sintaxe tradicional da página impressa e passamos a não prestar atenção à tipografia ou às margens e às proporções. Nós apenas olhávamos o significado das palavras e sua forma física. Nós tentamos tornar o leitor ciente de todas as convenções da página impressa: tipografia, adição de espaços e o isolamento das partes foi nossa estratégia.

Ou seja, os designers, ao trabalhar dessa maneira, rompendo com alguns desses padrões, fariam com que o leitor passasse a prestar atenção ao projeto gráfico, pelo extranhamento pela quebra de convenções.

Rick Poynor (2003) interpretou o projeto no seu livro *No More Rules*:

À medida que o leitor vê os 8 ensaios, convenções de padrão de livros são progressivamente minados. As colunas de texto se expandem e preenchem as margens internas, espaços, entrelinhas aumentam, espaços entre palavras inflam até que o texto exploda em partículas. Notas de rodapé, normalmente, confinadas a um papel subsidiário, deslizam até o corpo do texto. A intenção era evidenciar a fisicalidade da palavra impressa e estabelecer novas conexões não lineares entre as palavras, abrindo as possibilidades de modos de ler alternativos. (POYNOR, 2005: 53)

Há uma progressão no processo de leitura do primeiro ao oitavo artigo, ou seja a leitura no primeiro artigo é mais fácil e, em seguida, se torna cada vez mais difícil. Os primeiros artigos são “legíveis”, mas alguns tornam-se extremamente difíceis. A ideia (intenção) do projeto parece ser a de transgredir a linguagem e explorar as formas e visualidade da palavra impressa²⁹.

Sobre o conceito de progressão de leitura dos artigos, Richard Kerr explica que foi resultado do esforço e colaboração do grupo, mas que a ideia foi iniciada por ele e por Alice Hetch³⁰.

Perguntamos a Richard Kerr qual dos ensaios era seu preferido graficamente. Em sua resposta, encontramos uma informação completamente nova: o artigo que mais gostou seria o nono e o último da sequência da progressão:

Seria o nono artigo, o qual não existe. Naquele momento, no processo do design, eu propus que pegássemos os últimos layouts em progressão e explorássemos ao seu último extremo – cada letra de cada palavra foi tabulada e espalhada ao redor da página. Esses testes nos provaram que seria absolutamente impossível de ler, além de duplicar o número de páginas da edição, logo a ideia foi abandonada³¹.

28 Nesta passagem “*Words unseen, letters invisible, now magically appear before our eyes*” da entrevista Katherine faz alusão ao texto de introdução da edição escrita por George H. Bauer: “*This is not the place to inscribe the story of the re-emergence of letters, words and books as objects to be seen; nor would be appropriate to bundle tidily the delirium of readings you see before you. Transparency of the text gives way to opacity. Words unseen, letters invisible, now magically appear before our eyes as plastic object games. Language is once again visible. The tradition is long, but marginal – at the edge. Here are gathered, quite unscientifically and purposefully obsessional, French currents of the letter*”.

29 Conceito de Rick Poynor (Physicality of the printed Word)

30 Tradução e adaptação do original em entrevista enviada por email em outubro: *Primarily, Richard Kerr and Alice Hecht. But it was a team effort and all collaborated.*

31 Tradução e adaptação do original em entrevista enviada por email em outubro: *That would be the Ninth article, which doesn't exist. At one point in the design process I proposed that we take the last layout in the progression to its ultimate extreme — each letter of each word was tabbed and spread across the page. The test layouts proved to be absolutely impossible to read and would have doubled the number of pages in the issue, so the idea was abandoned.*

Figura 57 D
French Currents of the Letter, 1978
Duplas dos artigos 3 e 4
Imagem fornecida por Katherine McCoy

Temos, segundo o depoimento acima, a informação de que esse suposto nono artigo seria o mais radical de todos, com a divisão das próprias palavras em suas menores unidades, as letras. No entanto, ao olharmos novamente para a capa da edição (Figura 57 A), vemos um recurso semelhante, no qual as palavras “currents”, “the” e “of” estão radicalmente espacejadas. Na capa, o recurso pôde funcionar, mas talvez não no artigo inteiro, talvez, por isso a ideia tenha sido abandonada, entretanto, visualmente esse “mar” de letras poderia ser interessante. É importante notar que os alunos forçaram os limites e perceberam até que ponto poderiam ir com essa experimentação. Se o oitavo artigo, o último da edição real, era especialmente difícil de ler, o nono, segundo o conceito dessa progressão, seria extremamente difícil de ler.

Note-se que quando perguntamos a Kerr qual era seu ensaio favorito e ele respondeu que seria o nono, ficamos em dúvida se realmente havia um nono artigo e que este teria sido excluído. Mas em uma segunda entrevista, Kerr explicou que o “nono”, seria uma última progressão e não um artigo, poderia por exemplo ser manifesto no oitavo artigo. De acordo com Kerr, nossa analogia com o tratamento das palavras assinaladas na capa, o espacejamento exagerado entre letras, poderia representar visualmente o conceito da nona progressão.

Há na edição uma explicação sobre o projeto gráfico, escrita inicialmente por Richard Kerr e Alice Hetch, a qual decidimos publicar nessa dissertação integralmente, pois não se encontra com facilidade essa edição no Brasil³²:

³³ O design desta edição especial foi empreendido por um grupo de quatro alunos da Cranbrook Academy of Art. Desde o começo nossa resposta à natureza experimental do material nos libertou de uma produção convencional e transparente do texto no formato de 6 por 9 polegadas. Logo, nos encontramos imersos na interpretação tipográfica específica a cada artigo. O texto estava sendo manipulado de forma a se tornar altamente figurativo – negando o balanceamento que mantém a unidade das

³² Trata-se de uma edição esgotada, e a própria biblioteca da Cranbrook não possui essa edição. Foi fotocopiada a edição em uma biblioteca de outra Universidade.

³³ O texto foi traduzido e segue nesta nota o texto original integral: *The design of this special issue was undertaken by a group of four graduate students at the Cranbrook Academy of Art. From the beginning, our response to the experimental nature of the material led us away from the production of a conventional transparent presentation of text within the 6 x 9 inch format. But we found we became immersed in the specificity of each article's typographic interpretation. The text was being manipulated to such an extent that it was becoming highly figurative – denying the balance that maintains the unity of words as polysemic entities. It was an approach rooted firmly in Constructivism yet its specific semantic interpretations were limiting rather than enriching the text for the reader. We agreed that the design of this issue of Visible Language must open possibilities as revealed by the French avant garde – the typography must sharpen sensitivities to not only the material at hand, but to any text.*

The next approach we took was analytical and has resulted here in an open book in all dimensions. Our primary goal: the visibility of the printed page, with multiplication of meanings, “texts unwinding and spiraling in a lettered dance.” The printed word leading the way. Rather than beginning with a display of unusual typographic organization, the front matter and first article are presented in a straight forward linear manner. This transparent organization is then altered with each successive article by the gradual addition, or invasion, of blank space. In the progression every article produces a different effect, the tight uninterrupted linear discourse giving way to a fragmented and spaced text on several levels. The end result is not simply a page less densely packed with words but a “constellation of meaning” – a text fragmented into discrete graphic units, “whose letters themselves are liberated and become actors on the typographic scene.”

These gradual yet radical changes not only render the language of the texts visible but at the same time sensitize the reader to a sense of “the page” – its organization and component parts – letter, image and space. But by bringing all of these various component parts – letter image and space. But by bringing all of these various components of the issue to the attention of the reader we disrupt normal reading habits and increasing alertness and concentration is required of the reader as the progression unfolds. The reduced subjectivity of the text demands more of the reader. (Visible Language XII 3 summer 1978: p. 229)

Figura 57 E
 French Currents of the Letter, 1978
 Duplas dos artigos 5 e 6
 Imagem fornecida por Katherine McCoy

palavras em entidades polissêmicas. Foi uma abordagem enraizada no construtivismo, embora sua interpretação semântica foi limitante, em vez de enriquecer o texto ao leitor. Nós concordamos que o design dessa edição do *Visible Language* deve abrir possibilidades como as reveladas pela vanguarda francesa – a tipografia deve aguçar a sensibilidade, não apenas a este material, mas a qualquer texto.

A próxima abordagem que tomamos foi analítica e resultou aqui em um livro aberto em todas as dimensões. Nosso principal objetivo: a visualidade da página impressa, com a multiplicação de significados, “textos descontraídos e espiralados em uma dança de letras”. A palavra impressa mostra o caminho. Mais do que começar com uma mostra de organização tipográfica incomum, o primeiro capítulo é apresentado de maneira linear. Essa organização transparente é então alterada a cada artigo consecutivo por adição gradual, ou invasão, ou espaços em branco. Nessa progressão, cada artigo produz um efeito diferente, o discurso fechado, linear e ininterrupto dá lugar ao fragmento e ao texto espaçado em diferentes níveis. O resultado final não é apenas uma página menos densa em quantidade de palavras, mas uma “constelação de significados” – o texto fragmentado em discretas unidades gráficas, “cujas letras em si são libertadas e se tornam atrizes³⁴ da cena tipográfica”

Essas mudanças graduais e radicais não apenas tornam visível a linguagem dos textos, mas, ao mesmo tempo, sensibilizam o leitor ao sentido “da página” – sua organização e seus componentes – letra, imagem e espaço. Mas ao trazer todos esses componentes variados da edição à atenção do leitor, nós rompemos com hábitos de leitura e aumentamos o estado de alerta e a concentração do leitor necessárias a medida da progressão dos textos. A reduzida subjetividade do texto demanda mais do leitor. (*Visible Language* XII 3 summer 1978: p. 229)

Nesse design *statement* é interessante notar a profundidade e a clareza dessa explicação, que nos demonstra uma grande reflexão na solução do problema, ou seja, todo o projeto foi bem elaborado conceitualmente, não sendo apenas uma experiência formal e ingênua. Richard Kerr apresenta como ocorreu o processo do trabalho:

O design foi produzido pelos alunos. Os conceitos e a execução dos layouts foi nossa. Katherine McCoy permitiu que explorássemos diversas possibilidades em design para essa edição especial do *Visible Language Journal*. Katherine era o principal contato com o editor e todos os compositores – typesetter. É importante lembrar que em 1978 todo texto devia ser feito através de fotocomposição e eram produzidos esboços que eram finalizados e compostos no bureau (typesetting studio). Frank Frazier do Huron Valley Graphics nunca havia visto um manuscrito marcado de tal maneira bizarra, mas seu trabalho e atenção aos detalhes foram cruciais para o sucesso da edição.³⁵

34 Atores – actors.

35 Tradução e adaptação de trecho da entrevista enviada por email em outubro de 2011: *The design came from the students. The concepts and execution of layouts were ours. Kathy McCoy allowed us to explore the design possibilities for this special issue of Visible Language. Kathy was the main contact with the editor and the all important typesetter. Note about the typesetting: The An important thing to remember is that in 1978 all text was photo typeset from a marked-up typed manuscript at a typesetting studio. Frank Frazier at Huron Valley Graphics had never seen a manuscript marked up in such a bizarre way. His work and attention to detail was crucial to the success of the issue.*

Figura 57 F
French Currents of the Letter, 1978
Duplas dos artigos 7 e 8
Imagem fornecida por Katherine McCoy

Sobre essa passagem do processo, Katherine McCoy acrescenta:

Nós enviamos o conceito de design com os oito formados ao editor da Visible Language, Merald Wrolsted, para sua revisão, e imaginamos que ele pensaria sobre a dificuldade de leitura dos formados dos dois últimos ensaios. Então ficamos muito satisfeitos que ele me ligou e disse que o design estava brilhante! Ele apoiou completamente e nos instruiu a prosseguir com o trabalho de arte final para a impressão o mais rápido possível. Porém, eu sempre desconfiei que os autores dos últimos dois ensaios poderiam ficar descontentes com o fato de seu texto estar tão difícil de se ler. Mas nunca ouvi qualquer menção de reclamação dos autores ao editor, que estava satisfeito que o tema French Currents era bastante popular e vendeu rapidamente.

Outro aspecto notável do projeto foram as especificações de tipografia de Richard Kerr para os oito formados de ensaios. Isso foi antes dos computadores, quando ainda organizávamos os tipos a partir de uma typesetter e então os colávamos na posição em pranchas mecânicas que enviávamos à gráfica. Richard trabalhou tão de perto com a typesetter que ficou intrigado pelo projeto. Portanto cada tipo de ensaio era ordenado em seus tipos em um grid muito preciso, reduzindo grandemente a quantidade de cortes e posicionamento na parte mecânica (do processo).³⁶

O projeto dessa edição, apesar de ter sido criado bem no início dessa pesquisa de abertura da linguagem, pôde trabalhar com alguns desses conceitos à medida que o texto foi graficamente desestruturado, isto é, algumas hierarquias foram rompidas, tais como: variações no texto corrido e nas notas de rodapé. O trabalho é um exemplo radical que ilustra algumas ideias, inspiradas pelos conceitos pós-estruturalistas. Essa abertura gráfica pode dar margem à interpretação, uma vez que a hierarquia e a forma foram contestadas.

Esse “trabalho chocou quase todo mundo, atraindo a fúria e a zombaria de designers ainda comprometidos com o cânone modernista de simplicidade, legibilidade e solução de problemas”. (HELLER, 2007: 277)

Segundo Ellen Lupton (1996: 7), esse trabalho, que quebrou alguns padrões de espaço e ordenação dos elementos na página – espaços entre palavras, entrelinhas, e notas de rodapé no corpo do texto –, rejeitou a ideologia estabelecida da “solução de problemas” e a objetividade e clareza do design gráfico moderno.

36 Transcrição e adaptação do original enviado por email em outubro de 2011: *We sent the design concept with the eight formats to the Visible Language editor, Merald Wrolsted, for his review, and we wondered what he would think about the reading difficulty of the last two essay formats. So we were very pleased when he called me and said the design was brilliant! He was completely supportive and instructed us to proceed with the final artwork for printing as quickly as possible. I cannot imagine that the editor would have accepted a design that required the elimination of one of the academic papers he had chosen very carefully. Also the number 8 sticks in my memory as the number of essays.*

However, I always did wonder if the authors of the last two essays were unhappy that their writing was so difficult to read. But we never heard any mention of authors' complaints to the editor, who was pleased that the French Currents issue was very popular and sold out quickly.

Another notable aspect of the project was Richard Kerr's masterful type specifications for the eight essay formats. This was before computers, when we still ordered type from a typesetter and then pasted it down in position on mechanical boards that went to the printer. Richard worked very closely with the typesetter who was intrigued by the project. So each essay's type was typeset in place on a very precise grid, greatly reducing the amount of cutting and positioning on the mechanicals.

Lorraine Wild (1990) acredita que os críticos não perceberam a relação óbvia entre a forma do artigo e seu conteúdo:

O design da edição ataca a ‘transparência’ visual do texto por trás do design de livros tradicional, da mesma maneira que os autores atacaram as noções de ‘transparência’ do significado por trás da linguagem. (WILD, 1990: 33)

Em entrevista³⁷ Wild explica que os alunos tiveram a oportunidade de fazer o projeto daquela edição do *Visible Language* e que Daniel Liebeskind, coordenador do Departamento de Arquitetura, começou a dar algumas aulas informais de teoria, pois na Cranbrook não havia aulas propriamente ditas e se o aluno desejava estudar um assunto específico, havia a necessidade de organizar grupos de estudo.

Ela acredita que os alunos passaram a participar do grupo de Daniel Liebeskind e trouxeram essas referências teóricas para o programa de design gráfico. Para ela, eles já estavam trabalhando com muitos experimentos tipográficos, logo, viu-se a relação entre a teoria linguística e os experimentos tipográficos (exemplo nosso: Vernacular Sequences). A edição *French Currents of the Letter* serviu para colocar em prática essas ideias. Lorraine Wild lembra o fato de que a circulação do periódico era muito pequena, embora o resultado tenha sido tão comentado. Ela acrescenta que o trabalho chamou a atenção das pessoas, porque naquela época o layout era extremamente radical. No entanto, ela alega que a explicação do projeto era bem lógica e racional:

A forma do projeto é realmente transgressora, e este trabalho foi muito difundido. Lembramos que nos Estados Unidos do final dos anos 1970 e início dos 1980, o tipo de trabalho do designer considerado bem-sucedido em Nova York não era experimental, então muitos podem ter compreendido o projeto como uma piada. Por exemplo, não lembro bem o ano, mas foi em uma conferência da AIGA, em 1983 ou 1984, onde alguém estava ministrando uma palestra na qual falou-se sobre ideias equivocadas em design e mostraram como exemplo a edição *French Currents of the Letter* do *Visible Language*, como se os alunos estivessem propondo um modelo para a comunicação cotidiana, que nunca teve essa intenção. Essa foi uma publicação especial sobre as reações e compreensão de questões do estruturalismo, pós-estruturalismo e semiótica³⁸.

Lorraine Wild conclui seu depoimento sobre *French Currents of the Letter* lamentando que o combate que houve naquele tempo não existe mais, as pessoas não se chocam mais com tanta facilidade:

Ninguém critica mais nada nem ninguém agora, logo é quase histórico tentar en-

37 Entrevista a autora em seu estúdio Green Dragon Office em 02/11/2010.

38 Tradução e adaptação do original em entrevista em novembro de 2010 em LA: *is really crazy looking in its form but it was very well sought out, and in the United States in the late 70's and early 80's the kind of people who were successful designers in New York...were not intrust to experimental design, if they saw, they thought it was a joke, and so, for instance I think I was, I am not sure the year, It was an AIGA conference, I think in 1983 or 1984 where somebody gave a lecture and they were actually talking about design, in stupid ideas in design and they actually show the French Currents of the Letter as if the students were proposing something for everyday communication, wich it never was, it was always this very special publication that was about the reaction and understanding of issues in structuralism and poststructuralism and semiotics attached to this art came magazine, so it was just this terrible...all that is gone now*

tender o que fez as pessoas ficarem tão bravas com uma revista de linguística, mas existiu realmente uma reação contrária. (...) Agora tudo é meio que OK, o que pode ser um problema.³⁹

Perguntamos a Richard Kerr se ele tinha ideia, na época, que a edição teria esse impacto e se lembra de críticas ao projeto. Ele relata que foi uma grande experiência e que todos estavam chocados e entusiasmados ao mesmo tempo pelo trabalho ser realmente publicado, mesmo sendo *avant-garde* em tratamento tipográfico. Sobre as críticas, ele explica que não vieram diretamente a ele, mas que provavelmente houve queixas e reclamações do editor e da editora, surpreendendo-o, ou seja, esperava ser mais criticado. Mas como vimos acima, segundo depoimento de Lorraine Wild, as críticas podem ter vindo depois ⁴⁰.

Farias (2001), em capítulo sobre o Pós-Modernismo e Desconstrucionismo, em seu livro *Tipografia Digital: o Impacto das Novas Tecnologias*, assinala:

A aplicação dos termos ‘desconstrução’ e ‘pós-estruturalismo’ a um certo tipo de experimentalismo tipográfico remonta à década de 80, sendo que a mais célebre tentativa de se fazer uma intersecção entre teoria pós-estruturalista e prática do design tipográfico ocorreu ainda no final da década de 70, quando alguns alunos de design da Cranbrook Academy of Art, sob a coordenação da designer Katherine McCoy, produziram um número especial da revista *Visible Language* que tinha como tema as novas tendências da crítica literária francesa. (FARIAS, 2001: 30)

Ao lermos alguns dos artigos, percebemos que o projeto gráfico mantém relação com alguns trechos dos artigos, como exemplo o artigo de Leon S. Roudiez “*Readable/Writeable/Visible*”, o primeiro da progressão (figura 57 C). Nesse artigo, o autor trata, principalmente, de textos visuais, como os de: Apollinaire, Maurice Roche, Mallarmé etc. No texto, o autor trabalha essas questões visuais, questionando a tipografia e sugerindo que o texto visual não é aquele que possui uma escolha adequada de tipos, mas aquele em que o autor trabalha em conjunto com o tipógrafo, ou, em nossa interpretação, com o designer:

O que torna a linguagem visível não é tanto a boa tipografia executada por um bom impressor, para isso representa uma instância de homenagem ou interpretação do trabalho do escritor. Em vez disso, uma visualidade mais eficiente é obtida através do trabalho do autor e do impressor (seja ou não mediado por um editor), que envolve o escritor em escolher ou mesmo prescrever, tipos e tamanhos de letras, espaçamento e arranjo geral do assunto impresso na superfície da página. Na verdade, se inicia mesmo antes da tipografia com modificações em ortografia (Maurice

39 Original da transcrição: *But nobody objects anything, anybody now, so its kind of almost historic to understand that people will be mad about a linguistic magazine but, there was definitely, a reaction against. (...) Everything is kind of okay which is a problem.*

40 Transcrição e adaptação do original enviado por email em outubro de 2011: *It was a great experiment. We were shocked and thrilled that we could take a real published project so far into the avante garde typographically. In 1978-79 we did not hear of any criticism. That did surprise me. The publisher and guest editor may have received complaints, but these were not passed along to the student designers. And please remember, the French Currents project was only one of many during the final year of study at Cranbrook.*

Roche os chama de “tipos criativos” e tais componentes como palavras *portmanteu*⁴¹ – seus efeitos no leitor são difíceis de distinguir daqueles estritamente tipográficos⁴². (Visible Language, 1978: 241)

O primeiro e segundo artigos são perfeitamente legíveis (Figura 57 C), começamos a sentir um certo desconforto de leitura a partir do terceiro (Figura 57 D). O último artigo é de difícil leitura (Figura 57 F), as palavras se dispõem, aleatoriamente, como um mar de palavras soltas, agrupadas apenas por uma linha de base com grande espaço, sem grade vertical entre as palavras. A leitura por ser demasiado complexa nos deu um pouco de vertigem, entretanto, mesmo que esse acontecimento possa estar apoiado em uma experiência subjetiva, não se pode ignorar esse efeito decorrente da aparência das páginas - o mar de palavras – que mesmo assim continua muito atraente visualmente, comportando-se como uma textura tipográfica.

Para finalizarmos nossa investigação sobre a *French Currents of the Letter*, publicaremos integralmente duas de nossas perguntas dirigidas a Richard Kerr e suas respectivas respostas:

Autora: Sabemos que muita gente se irritou com a edição especialmente pela dificuldade de leitura, mas a entendemos como um grande passo em design editorial, como uma importante análise e experimentação das fronteiras do design. Ela é muito especial em termos de conceito, por ser uma das primeiras experiências de aplicação de teoria na prática do projeto. O que você acha?

Richard Kerr: Eu não vi com clareza na época, mas o projeto se voltou ao uso da tipografia, como meios transparentes no qual o conteúdo seria comunicado, de dentro para fora. Normalmente, a tipografia é transparente para permitir que o conteúdo seja claramente comunicado. Na *French Currents of the Letter* a tipografia se torna mais e mais concreta ao ponto que a o conteúdo evapora diante de seus olhos.⁴³

41 Tradução: palavra-valise (fusão de palavras com alteração de sentido)

42 Tradução do original da publicação: *What makes language visible is not so much fine typography as executed by a printer, for this represents an instance of homage to, or interpretation of, a writer's work. Rather, a far more effective visibility is obtained through collaboration between writer and printer (whether or not is mediated through a publisher), one that involves the writer in choosing, or even prescribing, kinds and size of type, spacing letters, and in general arrangement of printing matter on the surface of the page. Actually, it begins even before typography with modifications in spelling (Maurice Roche calls them "creative typos" and such devices as portmanteau words – and their effect on the reader is hard to distinguish from that of strictly typographic ones.*

43 Transcrição e adaptação do original enviado por email em outubro de 2011: *I didn't see it quite as clearly at the time but this project turned the use of typography, as the transparent means by which content was communicated, inside out. Normally typography is transparent to allow the content to be clearly communicated. In French Currents of the Letter the typography becomes more and more concrete to the point where the normal communication of the content vaporizes before our eyes.*

Autora: Você acha que projetar a *French Currents* mudou sua forma de pensar sobre design?

Richard Kerr: Para mim abriu algumas possibilidades formais de layout e apresentação da informação de hierarquias em meu trabalho comercial depois de me formar na Cranbrook, mas os artigos mais extremos permanecerão sempre experimentais.⁴⁴

O que depreendemos dessas últimas questões a Kerr é que, realmente, o projeto foi transgressor, suas reflexões sobre o projeto parecem estar alinhadas com a de Lorraine Wild de que não foi pensado para a comunicação cotidiana. Eles procuraram expandir os limites e isso foi importante em termos experimentais e históricos (pela ruptura com padrões). Além disso, como confirmou Katherine McCoy, em entrevista, foi a primeira experiência realmente teórica na escola.

5.3 Alunos: seus projetos e suas contribuições na escola

5.3.1 Jeff Keedy

Jeffery Keedy, aluno da Cranbrook entre 1983 e 1985, estava, segundo Poynor (2003), sob a influência de autores como Hal Foster em *The anti-aesthetic* (1983) e Roland Barthes. Ele passou a explorar o design como prática cultural conectado a formas da cultura popular, em vez do foco do design profissional para a solução de problemas. (POYNOR, 2003: 53)

Poynor (1996), em *Remove Specifics and Convert to Ambiguities*, artigo publicado na edição 20 da *Eye Magazine* sobre o designer Jeffery Keedy, explica que, talvez, as origens de suas posições teóricas estão em seu passado profissional até mesmo antes de ter entrado na Cranbrook, quando era recém-formado e não se entusiasmava com o estilo corporativo, buscando inspiração nos trabalhos de April Greiman e Dan Friedman. Poynor (1996) nota que Keedy foi informado por um *head hunter* que ele nunca conseguiria emprego com um portfólio com influências *new wave*.

⁴⁴ Transcrição e adaptação do original enviado por email em outubro de 2011: For me, it opened up some new formal typographic possibilities with layout and the presentation of information hierarchies in my commercial work after graduating from Cranbrook. But the most extreme articles will forever remain experimental.

Keedy trabalhou por um breve período com promoção e publicidade na CBS e na Clarence Lee Design and Associates em projetos de identidade visual. Keedy, em entrevista a Poynor, afirma: “Eu sabia que tinha algo errado e tive um *feeling* de que havia mais em design do que aquilo⁴⁵ – algo mais interessante e mais importante”, e foi então que ele entrou na Cranbrook em 1983 e a partir daí passou a se envolver com textos como o de Roland Barthes, em que ele acredita:

trouxe a crítica da baixa-cultura, a crítica da auto-referente prática da alta crítica literária. A razão pela qual me interessei por Barthes, mais do que os outros pós-estruturalistas e desconstrucionistas, foi porque ele se engajou na crítica da cultura pop, na crítica de sua própria disciplina, a literatura, e porque ele foi um ‘formalista’. (POYNOR, 1998: 78)

Esse autor aponta para o fato de que, enquanto Keedy confrontou-se com a questão de Katherine McCoy “*What does it looks like?*”, ele poderia responder apenas que essas ideias se destinariam a gerar um novo tipo de processo de pensamento. Algumas das consequências dessas leituras teóricas puderam ser convertidas em imagem, como fragmentação, sobreposição e imagens degenerativas que aparecem no pôster, criado por Keedy para o programa de estudos de Fibra da Cranbrook – esse trabalho pode ter causado um certo mal-estar no departamento de design. (POYNOR, 1998: 78)

Jeff Keedy havia se formado em design e fotografia pela Western Michigan University – WMU, porém, nos Estados Unidos, os alunos podem receber dois diplomas de graduação no mesmo período escolar, e Keedy obteve um *major* em Design e um *minor* em Filosofia. Keedy é considerado por Katherine McCoy⁴⁶ um dos principais responsáveis pela introdução de textos críticos no departamento. Sua experiência anterior em filosofia pode tê-lo influenciado em sua abordagem mais crítica do design. Keedy percebeu que o design estava mudando (final dos anos 1970 e início dos anos 1980), tornando-se uma profissão séria, com muitos dogmas, por exemplo: o bom design era *clean*. Keedy, ao se encontrar em uma instituição de Pós-graduação, percebeu que seu dever na instituição deveria ir além de ser um bom profissional, ele deveria se questionar, e uma de suas maiores perguntas seria “O design pode ser pensado como uma prática cultural e não apenas uma prática comercial?”. Jeff Keedy explica que:

Durante os anos 1980, se você perguntasse a qualquer um do meio, design era solução de problemas, primariamente, era uma prática comercial. Logo, tornar-me aluno em um lugar como a Cranbrook, fez com que me interessasse por teoria e por conhecer tudo o que o pós-estruturalismo dizia sobre questões culturais e como olhar aquilo e ser crítico da cultura. Logo, o designer poderia se questionar e se envolver no processo cultural e crítico – só percebi isso ao ver que não necessário

45 Design corporativo

46 Em entrevista

aceitar o design dessa forma comercial e capitalista, mas que é também significado, comunicação, parte da cultura. O pós-estruturalismo ajudou nessa travessia.⁴⁷

Keedy complementa dizendo que, se os estudos avançavam no campo do design como em escolas de Pós-graduação, era evidente que o pensamento se tornaria mais crítico: “para mim era óbvia essa mudança do design tornar-se uma prática cultural e crítica⁴⁸”.

Perguntamos a Keedy se todos os alunos de sua turma também foram influenciados por esses textos. Ele explica que as influências eram diferentes e que ele, especificamente, se interessava por esse aspecto. Keedy mencionou nessa passagem a pesquisa sobre Derrida por Barry Seifer.⁴⁹ Ele acredita que Katherine McCoy costuma atribuir a ele a introdução desses estudos por ter sido um dos primeiros que, deliberadamente, trouxeram essas referências em seu Trabalho de Conclusão de Curso e que, se não fosse ele, pensa que outros alunos poderiam tê-las buscado:

Outros buscariam, pois estava no mundo, se eu estou num momento pós-moderno, isso aconteceria. A diferença é que vi isso antes (...) e pensei que poderia ser importante para o design. Se vamos ser mais do que técnicos em um ofício, temos que assumir responsabilidades por estarmos inseridos no mundo e na cultura e, se há ensino e alunos de pós-graduação, obviamente, temos que crescer, criar sentidos e construir ideias. A questão estética e visual é importante, porém é contraditória a ideia moderna simplista (ex: Bauhaus e Ulm). As universidades baseadas no modernismo europeu têm nível intelectual básico. O pós-modernismo foi importante, pois repensava o processo conceitual. O processo era também crítico quanto à prática modernista e ele pode ter aberto as portas.⁵⁰

47 Tradução e adaptação do original transcrito em entrevista em novembro de 2010 em LA: *the other thing that occurred to me design at the time was just changing the sour off 70's the early part of 80's design it was becoming a real serious professional and they were very sure about what design was, this is good design and high design and this is not and it was very clean cut and very clear of the designer role was and "ok everybody this is what design is". So that was kind of what was going on at the moment at the time and for someone like me starting at a graduate school one of the few graduate schools... and I am not here to be a good graphic designer to professionalize...our sour off modern graphic designer... I am here to ask questions and one of the big questions was can design be taught as a cultural practice not just as a commercial practice. Trough the early 80's if you ask anyone in design, design was problem solving and all this things and design was primarily a commercial practice so being a graduate student in a place like Cranbrook made me interested in theory and knowing all of the poststructuralism was talking about was issues of culture and how to look at that and be critical about culture. So graphic should be very much questioning and involved in It is a cultural process and critical practice so it just came together at that time I don't necessarily accept that that design has to be this kind of commercial capitalist and it also actually is about meaning, communication big part of the culture and increasingly a bigger, bigger part of the culture, commercial culture, alternative culture, and sound of becoming more and more an idea and so that is kind of thing of the poststructure idea were very helpful about making that cross or making that entry*

48 Tradução e adaptação do original transcrito em entrevista em novembro de 2010 na CalArts - CA: *we are getting really serious about design in graduate school, so its obviously is goint to increase. So to me this is obvious this is a shift design becoming a cultural practice and a critical practice*

49 No próximo subcapítulo veremos a contribuição desse aluno.

50 Tradução e adaptação do original transcrito em entrevista em novembro de 2010 na CalArts - CA: *There would be other people, because it is in the world. So I am in a postmodern moment no so it was clearly coming. I think that the only thing unique to me is that I saw very early. I probably saw it sooner than other people and I saw and I've tought this is clearly important this is very important to design, we are gonna start, obviously design has to , if is going to be more than just, trade that you do and that and you just have to take responsibility for being in the world and in the culture and if your gonna have graduate students and graduate education obviously you have to grow up and you have to making meaning and construct ideas are important and also there is this visual question and aesthetic question because is very contradiction to this very simple modernist idea wich at that time was the Bauhaus, modernism and the Bauhaus, Ulm and those universities European modernist was the intellectual sour off standard level. So postmodernism was a double amy in one hand its mostly a conceptual rethinking but in the process of that conceptual rethinking was also very critical about modernist practice and they kind open up the gates.*

Essa afirmação de Keedy nos leva a entender a incorporação da teoria crítica no design, quase como um processo natural, uma vez que, sendo estabelecida a profissão e sendo necessários aperfeiçoamento e reflexão, a abordagem moderna do design não poderia dar total suporte à complexidade da nova sociedade que se estruturava.

Essa mudança, acredita Keedy, pareceu aos modernistas se tratar de certa anarquia (*no more rules*) e vale-tudo (*everything goes*), mas não era isso, a ideia era criar uma fricção inicial, um questionamento. Ele lembra que mesmo Katherine McCoy⁵¹, no início, estava um pouco cética quanto ao diálogo entre o design e alguns desses textos, pois por se tratar de autores de teoria crítica, poderiam, às vezes, parecer ferozes e utópicos em seu impacto inicial. Katherine McCoy lembra, em entrevista, que muitas vezes o trabalho de Keedy parecia ser “anti-forma” e tinha receio de que os alunos passassem mais tempo lendo do que produzindo.

A preocupação de Katherine McCoy é compreensível, pois precisava manter o Departamento de Design funcionando, ou seja, produzindo. Se o curso é design, é importante que dialogue com outras disciplinas, mas é igualmente importante que traga resultados visuais para a área.

Esse debate entre Keedy e McCoy é bem conhecido e também citado por Poynor (1996) e reafirmado pelo próprio Keedy: “Eu entendo o quanto o pós-modernismo é importante, mas como ele é?”. Katherine questiona como seria o pós-modernismo visualmente, como pode ser representado? Nesse sentido, ela pede um exemplo de aplicação.

Em entrevista, Katherine McCoy lembra que, nessa época, muitos alunos estavam mais interessados em ler do que em produzir e apesar da abertura da escola, de cada aluno poder desenvolver seu próprio projeto, o espaço ainda era, em sua concepção inicial, voltado à produção. A investigação e a reflexão sempre foram fundamentais, mas era necessária, de certa forma, a aplicação da investigação teórica na prática.

Sobre esse diálogo entre teoria e prática, Keedy adverte que investigar o design dessa maneira é um trabalho difícil, e que pouca gente tem formação suficiente para entender o trabalho nesse nível e também o engajamento necessário. Nesse sentido, entendemos a partir de seu discurso que essa abordagem mais intelectualizada do design se reflete em apenas uma pequena parcela dos profissionais, lembrando que, assim como em muitas outras profissões, muitos estão mais interessados em produzir do que refletir e discutir.

É interessante notar como ele coloca a questão da estagnação profissional do ponto de vista da educação de os professores continuarem a tentar ensinar

51 Tradução e adaptação do original transcrito em entrevista em novembro de 2010 na CalArts - CA: *And the modernists thought that meant no more rules and now everything goes and it didn't actually mean that but that's what create the initial friction and question and even Kathy herself in the very beginning she was saying "Yes I understand how important postmodernism is, but what does it look like?"*

sempre as mesmas coisas, não aceitar o novo e tentar impor o pensamento, visando tentar tornar seus alunos seguidores e não indivíduos com ideias próprias, capazes de desenvolver coisas novas. Keedy credita essa concepção de ensino de deixar os alunos livres, a fim de criarem projetos próprios a Katherine e Michael McCoy como ideais, isto é, por sempre incentivarem os alunos a buscar seus próprios caminhos.

Com relação à formação crítica de Jeff Keedy, Katherine McCoy, lembra⁵² que ele estava lendo, principalmente, Roland Barthes, e que, naquele período, os alunos liam textos de ampla variedade teórica, a fim de desenvolver o estatuto do design gráfico enquanto discurso, comunicação. Entretanto, antes dessas leituras se fazerem presentes no Departamento de Design, alunos do Departamento de Fotografia como Tom Wedell⁵³ já liam textos pós-estruturalistas, em especial, Roland Barthes. A respeito das leituras de Barthes, Katherine McCoy explica, em entrevista, que procuravam experimentar teorias que pudessem conduzir a um design de comunicação, e como grande parte da teoria e da crítica voltava-se a linguagem verbal, o desafio foi adaptar essas teorias para a linguagem visual, assim, Barthes foi o autor que provavelmente pôde ser mais aplicado.⁵⁴

Keedy foi uma grande influência no departamento, divulgando e distribuindo conceitos teóricos que repercutiram a outros alunos, que passaram, em seguida, a trazer novas ideias⁵⁵. Geoff Kaplan, aluno que veio 10 anos depois da entrada de Keedy, ainda lembrava de sua influência como propagandista de teoria na escola.

Sobre a propagação das ideias de Keedy, Scott Santoro, aluno de 1986 a 1988, lembra em entrevista que:

Jeff ajudou a formar a direção teórica das leituras, que fluiu na escola a partir de textos sucessivamente fotocopiados, ano após ano. Katherine McCoy sabia de onde vinha cada artigo e grande parte deles era atribuída a Jeff⁵⁶.

No início desta seção, apontamos o debate entre Keedy e McCoy no qual eles questionam sobre como o pós-modernismo poderia se apresentar visualmente na famosa frase: “*What does it look like?*”. Jeff Keedy, em entrevista, explica que sua manifestação visual poderia ser encontrada no pôster que criou para o Departamento de Fibras⁵⁷, em 1984.

52 Em entrevista.

53 Antes o aluno havia cursado um ano em Design

54 Tradução e adaptação do original transcrito: *We were all trying to sort things out, and understand what the possibilities might be for communications design. Since most of the literary theory and critical theory was about verbal language, the challenge was to blend the theories so they could apply to visual language too. Because of that, Barthes was probably the most immediately applicable.*

55 Veremos nos próximos sub-capítulos a divulgação de outros materiais e ideias.

56 Tradução e adaptação do original em entrevista via email: *Jeff helped shape the theoretical direction of the readings, which floated around as xerox copies successively, year to year. Kathy McCoy knew where each article came from, and many were traced back to Jeff*

57 Esse pôster será analisado no decorrer da presente seção.

O que o pós-modernismo é em imagem, ou pelo menos o que penso que poderia ser naquela época, pode se mostrar nesse pôster em particular⁵⁸. Nós sabemos como é visualmente a art nouveau e o modernismo, mas o pós-modernismo pode ser muitas coisas. O pós-modernismo abriu o modo pelo qual se pensa sobre design, e não se limita a um conjunto de estilos. Mas no começo dos anos 1990 o design pós-moderno foi visto por muitos designers como um estilo de densas sobreposições e colagens, como por exemplo o trabalho de David Carson.

No entanto, Keedy explica que o trabalho de David Carson e de alguns outros designers pós-modernos, cuja ênfase pôde se dar “no rompimento caótico das regras”, apesar de ser um trabalho divertido, para ele não tem valor a não ser o de “choque”. Assim, ele problematiza esse pensar formal, no sentido de que eles “não entenderam como novos conceitos podem criar novas possibilidades e formas, principalmente, porque realmente não estavam de fato interessados em novos conceitos ou formas”. O que depreendemos desse depoimento é que se os designers não estão preocupados conceitualmente, corre-se o risco de seus trabalhos caírem na armadilha do caos pelo caos, ou seja, a quebra de regras com o intuito de apenas chocar ou chamar atenção.

Keedy complementa seu argumento:

Muitas das ideias de como ser mais inclusivo à alta e baixa cultura, incluindo o passado, e mesmo a permissão de diversas interpretações foram incorporados à corrente modernista, mas sem alterar a fórmula estilística modernista. Eles precisavam de um modo mais expansivo de pensamento (ou poderiam se tornar obsoletos), mas não quiseram trocar a simplicidade da estética moderna pela complexidade e incerteza do pós-modernismo.

As lições do pós-modernismo não são simples de assimilar. Também não são simples de simular, como no caso do falso modernismo de hoje. No caso do pós-modernismo, é muito difícil de dizer como é em imagem “what it looks like”, o que ainda é o ponto.⁵⁹

Com base em sua resposta, podemos entender que a ideia do design pós-moderno, para Keedy, de acordo com o “*what does it looks like*”, é que é muito difícil de explicar e afirmar o que é ou não imagem pós-moderna, uma vez que não se trata de um estilo como o *Art Nouveau* ou o modernismo. Ele ainda

58 O pôster do Departamento de Fibra - Figura 58.

59 Tradução e adaptação da resposta: *But that is what postmodernism looked like to me or at least what I thought it should look like at the time. And that is what this particular postmodern poster looked like, but not necessarily what others would look like. We know what Art Nouveau looks like and what Modernism looks like but postmodernism can look like many things. Postmodernism opened up the way you can think about design, not limited to a set of stylistic tropes.*

But by the early 90's postmodern design was seen by most designers as densely layered, distressed, collages typified by the work of David Carson. Rule breaking chaos that is fun to do, but not of much use other than for shock value. They did not understand it as new concepts that create new possibilities and forms, mostly because they were not really interested in new concepts or forms.

Many of the ideas like being more inclusive of high and low cultures, including the past, and even the allowance for diverse interpretations were incorporated into mainstream modernism, but without altering the modernist stylistic formula. They needed the more expansive way of thinking (or they would be obsolete) but they did not want to trade the simplicity of the modernist aesthetic for the complexity and uncertainty of postmodernism. The self-proclaimed modernist of today makes work that looks like the “classic” modernist of the mid century, but only in the most superficial way. Ironically they think more like postmodernist than their modernist heroes.

The lessons of postmodernism are not as easy to assimilate. Nor are they easy to simulate, as is the case with today's faux modernism. In the case of postmodernism it is much harder to say, “what it looks like” and that still is the point.

condena de certa forma designers que se apropriaram de alguns recursos “pós-modernos” como David Carson, em que a imagem poderia refletir uma “atitude” desses conceitos, mas que se esvazia ao transformar essas ideias em estilo.

Em oposição à superficialidade decorrente da ausência de uma posição conceitual sólida, afinada com um projeto gráfico, o pôster de Jeff Keedy pode ser um exemplo, no qual há confluência dos conceitos em imagem. Analisaremos esse trabalho em seguida.

O pôster do Departamento de Fibras (Figura 58), foi publicado no livro de Poyner (2003) *No More Rules: graphic design and Post Modernism*, como exemplo de trabalho no capítulo *Desconstrução*.

Poyner (2003) acredita que esse trabalho tem relação com os conceitos que Keedy incorporou a partir da leitura de autores como Roland Barthes e Hal Foster do design como prática cultural conectada a temas da cultura popular. Segundo o autor:

O pôster do Departamento de Fibras (Figura 58) foi um exercício calcado nisso, como Keedy coloca “fazendo tudo errado”. Não há hierarquia da informação ou mensagem unificada. Em vez disso, peculiares detalhes de cadernos de desenho de alunos são distribuídos aleatoriamente na superfície para transmitir o pulso e o fluxo do processo criativo e esse intrincado campo visual em camadas não pode ser absorvido por um único relance. (POYNOR, 2003: 54)

Keedy trabalha com sobreposição e transparências, em uma época anterior a popularização da computação gráfica, ou seja, o trabalho produzido a partir de fotocomposição é, tecnicamente, complexo. O pôster segue, de alguma maneira, o *grid* criado por Katherine McCoy de 12 quadrados, sendo os 3 primeiros quadrados superiores destinados para os elementos textuais, lembrando que a grade é o principal elemento unificador da linguagem desses pôsteres.

Keedy comenta o processo de criação desse pôster:

Eu usei aquela estrutura moderna e funcionalista e a tornei em um dispositivo de enquadramento decorativo. Eu usei a grade, mas a estrutura não determina a composição, tornei a grade como um de muitos outros elementos. Consequentemente, esse pôster não parece se adaptar aos outros pôsteres da série, mesmo que tecnicamente siga a mesma grade⁶⁰.

Keedy explica a colagem de fotos centrais que mostram uma tradicional cena de tecelagem se transformando em uma instalação de arte, que poderia representar a fusão entre as abordagens tradicionais e experimentais. A imagem principal sangra para fora da área do pôster, o que para ele poderia represen-

60 Tradução e adaptação da resposta: *The grid system would unify all the posters into a series, even though they would be designed by different designers. I took her modernist functionalist grid structure and turned it into a decorative framing device. I used the grid but the underlying grid structure is not determining the composition, turning the grid into just one more element among many. Consequently the fiber poster doesn't seem to fit with the other posters in the series even though technically it follows the same grid.*

tar a continuidade da narrativa. Keedy optou por trabalhar com uma margem branca, circundando o pôster, cujo recurso poderia enfatizar a sangria da foto central. A imagem central é circundada por sete fotos de alunos, professores e trabalho no estúdio – para ele, ironicamente, a foto de um catálogo de uma fábrica de papel. “Segue-se a imagem de uma aluna trabalhando em seu estúdio com a luz do sol, atravessando a janela atrás dela, que vemos atrás do símbolo janela”.

Além do uso das fotos, Keddy pegou emprestados *sketchbooks*⁶¹ de alunos, fotocopiou e colou no fundo junto com padrões comerciais (exemplo cliparts). Ele afirma que pensou em misturar exemplos de alta cultura como os esboços dos artistas, em relação aos comerciais de baixa cultura (padrões comerciais).

Como mencionamos acima, o trabalho foi produzido em técnicas analógicas, e o designer comenta que gastou a maior parte do orçamento do projeto para conseguir fazer a composição tipográfica em forma de um triângulo perfeito na parte superior e também sobre os efeitos na palavra *fiber*, colocando um círculo no ponto do i, que era originalmente um quadrado. Keedy também interferiu no tipo ao cortar sutilmente o ascendente da letra b: “esse toque de tipografia vernacular repeti em minha fonte⁶² Keedy Sans⁶³”. O designer complementa:

O pôster não se resolve em uma única imagem mental, em termos de representar sinteticamente o programa de fibra. Em vez disso, coloca algumas questões interessantes (com algumas dicas) ao observador. Anteriormente os pôsteres eram sugestivos e ambíguos, mas não intencionalmente enigmáticos. Este desafio ao público era visto por muitos (a princípio) como uma afronta, e mais tarde como uma afetação elitista. O cartaz tem múltiplas narrativas, sem meta-narrativa, ou uma única “grande ideia”. Era para ser “lido” ou decifrado e não apenas visto. Imagens de “alta” e “baixa” cultura se misturam e a tipografia é “estranha”. Este trabalho é, ainda hoje um cartaz de difícil compreensão⁶⁴.

61 Cadernos de rascunho.

62 Fonte projetada por Jeff Keedy e comercializada pela Emigre.

63 *I spent most of my budget on the typesetting. It cost a lot to get a typesetter to set the type in a perfect triangle back in those days. I modified the word “fiber” by putting a circle on the “i” and slashing the “b” ascender, and set it lower case to make it look like the type style on highway signage. A touch of vernacular typography that I would later repeat in my typeface Keedy Sans. The triangles and the pink color referenced “female” as at the time the program was 100% female.*

64 *The poster does not resolve itself into a single mental picture of what happens in the Fiber Program. Instead it posits some interesting questions (with a few hints) for the viewer to ponder. Previously posters had been evocative and ambiguous but not willfully enigmatic. This challenge to the audience was seen by many (at first) as an affront, and later as an elitist affectation. The Fiber poster has multiple narratives with no clear meta-narrative or single “big idea”. It was meant to be “read” or deciphered not just looked at. It mixed “high” and “low” or vernacular imagery together. The typography is “weird” not artful, even today it is a difficult poster to understand.*

5.3.2 Barry Seifer

Barry Seifer, contemporâneo de Keedy na Cranbrook (entre 1983 e 1985), é também um dos alunos responsáveis pela propaganda teórica na escola. Esse aluno não foi entrevistado por nós, porém, Jeff Keedy atribui a ele boa parte da pesquisa teórica daquela turma, em especial, leituras críticas de Jacques Derrida.

Ed Fella, da turma posterior (1985 a 1987), nos forneceu cópia de um dos textos de Seifer, e explica que em sua turma o texto foi distribuído como referência teórica. O texto é uma resenha para a atividade de leitura “*reading assignment*”⁶⁵ no qual o aluno aborda principalmente o conceito desconstrução. O texto de Barry Seifer introduz o conceito de desconstrução de Derrida e a crítica ao logocentrismo, sintetizando ideia de se pensar em uma teoria da escrita.

O que Seifer (1984) explica não se distancia dos conceitos que explicamos no capítulo anterior, tratando-se de um resumo bem feito do escopo teórico. No entanto, o texto apresenta, ao final, uma proposta para a aplicação dessa teoria à prática do design:

Em síntese, parece que os efeitos primários da teoria crítica desconstrutiva sobre o campo do design gráfico é por um lado, uma bifurcação da rua em direção a arte, e por outro, promoção. A direção por mais promissora que seja, é no entanto, a integração de interesses pessoais i.e. intenção artística, com a imagem e texto para preencher o tradicional papel de comunicador, num mundo em que o mito do “dado” está sendo desconstruído, onde as preocupações privadas são preferencialmente consideradas sobre preocupações coletivas e, onde a ideologia tem um crescente papel na manutenção da ordem social. (SEIFER, 1984.)⁶⁶.

O texto de Seifer (1984) sugere que o interesse da teoria linguística para o campo do design é importante, uma vez que, em suas palavras, o trabalho do designer possa alienar-se. Uma reflexão semelhante é encontrada em McCoy (1993), cujo artigo problematiza o design apolítico, ou seja, também desinteressado.

Seifer (1984) chama a atenção para a importância da teoria não só para a concepção da produção, mas também para a própria explicação e verbalização do trabalho junto a clientes etc. Por outro lado ele também chama a atenção que a apropriação de tais conceitos pode expandir o campo do design, mas, talvez, também ultrapasse seus limites a um campo mais artístico.

65 Um dos exercícios propostos pelo departamento em que o aluno deveria ao longo dos dois anos do curso escrever um paper sobre no mínimo três livros.

66 Tradução e adaptação do documento original: *In sumary, it appears that the primary effect of deconstructive critical theory upon the field of graphic design is a forking in the road-toward art on the one hand, and promotion on the other. The direction that holds the most promise, however, is the ‘designers’ integration of personal concerns, i.e. artistic intentionality, with image and text to fill the traditional role of “communicator” in a world where the myth of the given is being deconstructed, where private concerns are considered preferentially over shared concerns, and where ideology plays an increasingly central role in the maintenance of social order.*

5.3.3 Ed Fella

Ed Fella ingressou na Cranbrook em 1985, apesar de frequentar a escola, informalmente, bem antes desse ano, como palestrante ou ouvinte, pois para ele foi importante se relacionar com a escola, por considerá-la uma comunidade de designers, onde realmente se debatia o trabalho.

Ed Fella conheceu Katherine McCoy antes de ela começar a trabalhar na Cranbrook. Ambos foram colegas de trabalho no estúdio Designers and Partners, em Detroit. Ele era alguns anos mais velho e um influente designer e artista da região. McCoy convidou Ed Fella para trabalhar em alguns projetos, para viagens, conversas com alunos, até que um dia ele decidiu voltar a estudar e se candidatou à vaga no Departamento de Design.

Em entrevista, Ed Fella comenta um pouco do que aconteceu nesse período, principalmente, explicando que se tratou de um momento histórico, questionando o próprio conceito de História:

Quando estava na Cranbrook, o que fizemos lá naquela época, já se tornou parte da história daquele tempo, logo já se misturou à história. Mas a história se mantém em movimento, a história é contínua, portanto isso é importante, foi em 1985, não exatamente é a mesma em 1995 ou 2005. Logo, a Cranbrook se manteve como qualquer outra coisa, continuando a fazer história, mas ao mesmo tempo se torna história, tudo muda. O que é importante e mesmo radical em uma época, em outra não é tão radical ou mesmo importante. O dada, surrealismo e todo modernismo foram muito importantes, mas agora já é “dado”, nós os entendemos, logo nada não é mais tão radical, porque sabemos tudo que aconteceu e assim foi o mesmo com o design dos anos 80 na Cranbrook, não é realmente mais radical, porque seu radicalismo já se incorporou na história, portanto foi um momento em uma época.⁶⁷

Nesse contexto, Fella questiona a própria proposta de nossa pesquisa em procurar o radicalismo do design dos anos 1980 hoje. Resolvemos publicar esse trecho da entrevista, pois marca o início de nossa conversa. Ele questiona a história, marcando a importância do Departamento de Design em meados dos anos 1980 e, em seguida, mostra-nos um pôster de sua exposição realizada, na ocasião, em Pasadena, na Califórnia (2010), cujo título era *Ed Fella, I am History*. Esse tipo de “efeito Ed”, percebemos apenas depois de nossa visita e entrevista, é recorrente, e Scott Santoro o chama de *Fella-ism*, em sua fala em

⁶⁷ Tradução e adaptação do original transcrito em entrevista em outubro de 2010 em LA: *when I was in Cranbrook, what we did at Cranbrook at that time is already history, its already become part of the history of that time so its already blended in to history, but history keeps moving on, history is a continuum, so its important in 1985, not exactly the same in 1995 or 2005, because in the other hand a part of 95 is also what happened in 1985, so the whole thing about Cranbrook, it kept like anything, it keeps making history, but at the same time it makes history, also becomes history, so everything changes, so its not...whats important and even radical at one time is not radical or even important again in another time its history because that radicalness is being part of what happened so its part of people understands so, dada, surrealism, all of that modernism were important at that time but now its just a given, right? We understand them, they are part of the mix, so dada is not radical anymore because we know everything that occurred and so the same thing was 80's design at Cranbrook isn't really very radical anymore because its radicalness is being folded in to history, so it was a moment in time*

Figura 59
Ed Fella
Pôsteres para a Focus Gallery em Detroit, 1987
Imagens fornecidas por Ed Fella

homenagem a Ed Fella na cerimônia dos medalhistas da Aiga:

Em Nova York, em um evento chamado *Obsessive-Compulsive Design*, estavam sentados, como colegas em “*The Odd Couple*”⁶⁸ Ed Fella e Massimo Vignelli. Um estudante perguntou: “Qual sua maior influência?” e Massimo responde: ‘Minha maior influência é Mies – completamente compreensível, refinado, belo, moderno. E Ed, sendo a parte pós-moderna do par respondeu, “Eu”.

E Massimo se virou lentamente, e Ed, ‘*ever-the-teacher*’, cuidadosamente explicou. Ele interpreta, e recontextualiza sua influência a ponto de que sua resposta há de ser ele mesmo.⁶⁹ (SANTORO, 2007)

Essa anedota, embora possa não parecer relevante para nossa pesquisa, nos ajuda a compreender o indivíduo, não podemos deixar de notar que Ed Fella, um dos principais designers norte-americanos, tendo trabalhos no acervo do MoMa, e uma das maiores influências da Cranbrook, como aluno e como “convidado” constante em eventos durante os anos 1970 e 1980, é um designer cujo trabalho é difícil de dissociar de seu “eu”. Sua obra é parte dele, assim como o inverso, como no comentário de Scott Santoro em sua fala no congresso da Aiga, ou seja, Ed Fella é um exemplo de designer, cuja noção de “autoria” pode até ultrapassar alguns limites da profissão.

Em seu trabalho, conforme explicado em entrevista, Ed Fella discute principalmente sua trajetória como profissional, dizendo que quando entrou na escola seu objetivo não era buscar formação, pois já tinha mais de 20 anos de profissão, mas sim o de se “reinventar”. Assim como Ed Fella, ao lado de Massimo, fala que sua maior influência foi ele mesmo, a nós, ele “indica” que não apenas fez parte da História da Cranbrook, mas como ele é histórico.

Steven Heller (2004) cita Fella como uma das maiores lendas do design, após ter se libertado das amarras de artista comercial em seus projetos de investigação pessoal. (disponível em: http://www.typotheque.com/articles/edward_fella_letters_on_america acesso em 09 de julho de 2011)

Lorraine Wild (1997) em seu artigo *Notes on Edward Fella*, e destaca a importância de sua influência aos alunos da Cranbrook:

Ele teve um grande impacto sobre o programa de design que os McCoys estavam criando na Cranbrook (...) Fella iria mostrar seu trabalho experimental para os alunos (um público que o apreciava mais do que seus colegas de negócios de arte comercial) e seu exemplo de arte e design tornou-se um modelo de muito trabalho lá produzido. Dos McCoys e da Cranbrook, ele desenvolveu uma avaliação mais refinada para a metodologia racional do design.” (WILD, 1997: 257)

Ainda sobre nosso debate em entrevista sobre o passado, explicamos a

68 Filme de 1968.

69 (SANTORO, 2007) *Here in NY at a chapter event called Obsessive-Compulsive Design where we set up Ed and Massimo like roomies in The Odd Couple And a student asked the question: Who is your greatest influence. Massimo answered: My greatest influence is Mies—completely understandable, refined, beautiful, Modern. And Ed, being the Postmodern half of the pair, answered, “Me.” And as Massimo slowly turned, Ed, ever-the-teacher, carefully explained: He reinterprets, and recontextualizes his influences to the point where the answer has to be himself.*

Figura 6o A
 Ed Fella
 Thesis, 1987
 Imagens fornecidas por Ed Fella

Fella, em entrevista, que pensamos em estudar a História da Cranbrook para refletirmos e desenvolvermos algo com esse exemplo, ou seja, a importância da História para entendermos nosso presente. Ele respondeu:

Sim eu concordo, meu próprio trabalho é muito sobre meu passado, meu próprio passado pessoal, mas meu próprio trabalho é em boa parte sobre O PASSADO, sobre as primeiras coisas que fiz. Quando eu era um jovem estudante, comecei a trabalhar aos 18 anos, e estava olhando a um estilo passado chamado 'moldure', agora chamado art deco, e, na época, todos o achavam péssimo, porque tiveram que superar isso. Quando era jovem, achava isso legal, mas todos achavam horrível: 'esqueça isso, já acabou', e eles eram também modernistas no sentido de que era uma progressão. Não havia um historicismo no século 19, o fim dos 19 ainda era histórico, mas no século 20, não era o caso. Mas foi retomado novamente na década de 60, com o historicismo ou colecionismo. O modernismo não era histórico no sentido de ocultá-lo, porque se tornou um conceito puro, se tornou também denotação pura, e assim, logo começou a entediar as pessoas. Nós somos seres conotativos, mas vivemos em um mundo denotativo, mas nós ainda precisamos de conotação, por exemplo, nós nos enfeitamos, as conotações estão em tudo, é assim que somos, logo essa ideia de forma pura, função pura, denotação pura, legibilidade pura, não deve satisfazer a maioria das pessoas.⁷⁰

Sobre essa passagem de mudança, em que ele percebe as falhas da denotação no modernismo, lembramos a ele que em nosso primeiro contato por telefone⁷¹, perguntamos sobre uma suposta crítica ao trabalho dos *new wavers*, os seguidores de Weingart, cuja crítica se manifesta no artigo de McCoy e Frej (1988), e ele disse que Weingart era ainda denotativo, e que a maioria dos alunos da Cranbrook passou a se interessar mais por conotação do que por denotação, ou seja, pelos aspectos semânticos. Ed Fella responde à pergunta, mostrando como a mudança ocorreu e que a ideia da conotação veio junto com a mudança de trazer significado, mas como talvez a resposta fosse muito simples, ele leva a pergunta para outro caminho em que explica seu processo de incorporar um estilo, destruí-lo e criar um novo.

70 Tradução e adaptação do original transcrito em entrevista em outubro de 2010 em LA: *Yeah I agree with that, my own work is much about my past, I mean, my own personal past, but my own personal past is also largely about THE past, using the past from the very beginning, the first things that I did, when I was an Young student, when I first start to work as 18, I was looking at a past style called moldure, now called art deco, it wasn't even allowed at the time because everyone though it was awefull, because the generation had to live trough it. When I was a kid live though this stuff is really cool, they though it was awefull, get over this stuff is done, and they were also modernist in the sense there was this progression, there wasn't a historicism in the 19 century, the end of the 19 was still historical, but in the 20th century it wasn't the case, but it started agin in the 60's, the historicism or colectionism, modernism didn't in a sense play yourself out, because it became pure concept, it became also pure denotation, so that's boring to people, we are conotate human beings, we have to live in a denotated world, bu we still need connotation, even from day one, we decorate ourselves... connotations to everything, that's how we are, is basically human being, so its basic also in creative activity, so the idea that you somehow could strip it that, its kind of pure form, pure function, pure denotation, pure legibility...Its fine, you could do that, pure semiotics, but most people aren't satisfied with that*

71 Antes de minha visita ao seu estúdio na Calarts na Califórnia.

Figura 6o B
 Ed Fella
 Thesis, 1987
 Imagens fornecidas por Ed Fella

Bem, teve essa mudança, isso ocorreu, antes vieram as ideias de forma e conteúdo puros e em seguida, veio a ideia de significado, contexto, ideias essas que fazem parte dessa mudança. Voltando ao seu ponto sobre o passado, em meu caso, autenticidade. Eu não me importava se a art deco era autêntica, Vitoriana ou qualquer coisa, estava mais interessado em seu resultado visual, e estava também interessado em destruir isso, tornando-o autêntico. Por isso que a primeira coisa que fiz foi esse pôster que diz ‘neomodern revolution⁷²’ que foi um tipo de piada, mas já com essa ideia de neo, que significa retrabalho, e para mim no pós-modernismo usa-se e abusa-se de todos esses estilos do passado. Na arquitetura, essas coisas se tornaram idiossincráticas, ambíguas e ambivalentes, essa era a ideia de trazer tudo isso de volta. (...) Durante os anos 1960, tudo começou a se teorizar, é parte do crescimento da teoria, teoria literária especialmente na Europa, semiótica, funcionalismo, onde as teorias formais começaram, formalismo russo, teorias de como a forma se combina a criatividade, em que se observava não o que significa, mas como significa e como esse significado realmente funciona, antes disso era ‘o que significa’. Tudo é texto, nada está fora do texto, que se tornou o novo mantra do novo criticismo, semiótica, desconstrução, estruturalismo, pós estruturalismo, essas ideias de linguagem e significado criativo, não há nada além disso, essa era a era da teoria, e eu vim dessa época e todas essas coisas me interessavam e fazem parte da minha pedagogia, não na escola, pois não estava na escola, mas estava na cultura.⁷³

É interessante notar, em sua fala, como reflete sempre sua história pessoal, e quase tudo se volta a ele mesmo, como designer autor. Os estilos são incorporados e destruídos na criação de um novo trabalho, as leituras teóricas se refletem de acordo com sua interpretação.

Talvez o que possamos aprender com esses depoimentos é que para cada uma das pessoas que estiveram na escola no período, a reflexão sobre o pós-moderno foi diferente. Notamos como a preocupação de Keedy era diferente da de Ed Fella, em que aquele procurava expandir o campo do design como parte da cultura, e este procura embutir sua experiência no trabalho, buscando se reinventar, mostrando seu papel como criador, ou seja, como autor.

Ed Fella produziu muitos trabalhos importantes e até “canônicos” como o conjunto de pôsteres de 1987 (Figura 59) para a Focus galeria em Detroit⁷⁴, cujo trabalho tipográfico é exemplar por conta de sua pesquisa com a não-linearidade, mescla e distorção. Ed Fella comenta essa série de trabalhos:

72 página 178

73 Tradução e adaptação do original em entrevista em outubro de 2010 em LA: *Well that was that shift, that occurred... form and content, this idea of pure form, for the pure content, but added to that was the idea of meaning, context, all those ideas that, were part of that shift, yeah getting back to your point about the past, in my own case that was a lot of mine in the past, but again, not necessarily, authentically, right? I didn't really care, what authentic art deco, Victorian or anything was, I was more interested in how it looked like, and I was also interested in destroying that, making it authentic, that's why the first thing I ever did, the poster that said, neo modern, revolution, but that was a kind of a joke but was already the idea of neo, right so that means a reworking, so to me post modernism pick all this styles in the past and just uses it abuses it and demisters it, its also part of it, humanity, warm and fuzziness, spatially fuzziness, in architecture this stuff became more idiosyncratic, more ambiguous and ambivalent so that's the full idea of bringing that back (...) During the 60's everything started to get theorize, you don't remember, but remember though your philosophy, so its part of the arise of theory, literary theory specially in Europe, semiotics, functionalism that was formal theories to begin with, new criticism, Russian formalism, theories how form work combining with creative, no what it meant, but how it mean to mean that and how that meaning actually work, before it was about what does it mean? Everything is the text, nothing is outside the text, that became the new mantra of the new criticism, semiotics, deconstruction, structuralism, post structuralism, this ideas os language and creative meaning, is nothing outside that, that was the whole age of theory. So I came during that age of theory, all this things interested me, that's part of my pedagogy, not in the school, because I wasn't in a school, but in the culture.*

74 Este pôster faz parte de uma série.

Figura 62

Ed Fella produziu o pôster acima para uma conferência na qual explica sua visão de: Para que serve o design gráfico? Para fazer doces sugar-free para o olho que está na economia do espectador. Esse é mais um de seus trabalhos de ironia e jogo verbal/visual.

Se o designer é sugar-free seria ele inofensivo para o olho? por outro lado além do desenho da palavra candy que é colorida e pode até conotar “doçura”, o resto do trabalho tipográfico é mais “pesado”. Dessa forma acreditamos que o pôster seja irônico, o design não é tão “sugar-free” em contraste com os outros elementos tipográficos. Imagem fornecida por Ed Fella

Figura 61

Imagens fornecidas por Ed Fella

Figura 63

Ed Fella
Cartão de Fim de Ano.

Essa peça pelo uso estratégico da tipografia cria um jogo entre as palavras (abaixo) Ah ha e greethings. Este “Cartão de Natal” de negócios usa a tipografia vernacular e a “impressão rápida”. A forma comum dá a falsa impressão de uma mensagem complexa, que faz referência artilosa ao aspecto religioso do Natal através da palavra “veja filho” e à nova casa do designer no sul da Califórnia através das palavras “veja o sol” [trocadilho entre “See son” e “See sun”]. Uma variedade de leituras é feita através de leituras em ordens alternadas de “cumprimentos [“greetings”] e da expressão “ah ha”. (p. 141)

imagem extraída do livro “Cranbrook Design: The New Discourse”.

Isso era completamente diferente, não havia nada como isso na Cranbrook, esse é meu estilo pessoal, isso é o que me fez famoso. Steven Heller me chamou de o “guru da nova tipografia expressiva” nos anos 1990. Então era algo novo, e era meu estilo (e para comprovar a importância desse trabalho⁷⁵) faz parte do acervo do MoMa, e foi resultado de minha experiência na Cranbrook. Esse era o processo, no qual você tinha que encontrar sua voz, sua própria prática experimental⁷⁶.

Nesse trecho da entrevista, Ed Fella fala das possibilidades e necessidades, termos que ele relacionava ao design moderno, ou seja: moderno = necessidade; contemporâneo = possibilidade. A Cranbrook para ele era um espaço de possibilidades, nesse sentido, então, “pós-moderna”.

Heller (2004), em seu artigo sobre o livro “Letters on America”, comenta o trabalho de Ed Fella, confirmando a afirmação de Ed sobre a importância de seu trabalho para um dos mais importantes pesquisadores e críticos de design do mundo:

Fella se tornou uma lenda no design gráfico mundial, uma década atrás, depois de sair do armário das artes comerciais. O conjunto de sua obra, uma série de trabalhos para galerias e espaços culturais, podem sugerir uma certa ingenuidade, embora isso esteja longe de ser verdadeiro. Ele é, no entanto, um iconoclasta. Fella trabalhou por mais de três décadas como artista comercial em Detroit, desenvolvendo folhetos e ilustrando para a indústria automotiva. Naquela época, ele não era uma “estrela”, mesmo tendo muitos trabalhos exibidos em anuários de diretores de arte. Então, um dia ele desistiu de seu trabalho e passou a estudar na Cranbrook, e passou a trabalhar com projetos desenhados a mão que ecoavam o trabalho Dada, Futurista, Surrealista, mas combinava essas características em um guizado de expressão irregular, incomum e caótica. (disponível em: http://www.typotheque.com/articles/edward_fella_letters_on_america - acesso em 09 de julho de 2011)

Drucker (2009) também investiga a série para a Focus Gallery (figura 59) e assinala:

O trabalho de Fella combinava habilidades da comunicação corporativa com uma profunda estima às formas vernaculares. Interessado em sinais de pintura manual e linguagem comum de espaços públicos, Fella coletou um documento fotográfico de *lettering* para inspirar seu próprio trabalho. Ele desenhou *letterforms* que incorporavam desenho com letraset e outras mídias *low tech*. Os resultados são únicos e seu trabalho inconfundível. (DRUCKER, MCVARISH, 2009: 309)

75 Parênteses da autora

76 Tradução e adaptação de trecho de entrevista em novembro de 2010 em LA: this was something completely different, there was never anything like this in Cranbrook, this is my own personal style, this is what actually made me famous, this kind of work, this expressions. Steven Heller called me the guru of new expressive typography, back in the 90's. So this was something new, this was my signature style, this is what I am famous for, this is in the museum of modern art, so this also came out of Cranbrook experience, right

5.3.4 Diálogos visuais na sala de crítica David Frej X Ed Fella

Katherine McCoy, Scott Santoro e Ed Fella comentam em entrevista sobre pôsteres produzidos no departamento, trabalhos que originaram um diálogo e resposta com outros trabalhos (Figuras 64 a 66)).

O primeiro pôster da sequência (Figura 64), de David Frej, brinca com a linguagem e, nesse jogo de palavras, pode-se ler *“see, everything” veja tudo*, mas se lermos a mensagem vertical em corpo menor no meio: *“they told you” eles disseram*, a mensagem fica *“see, they told you everything” veja eles te contaram tudo*.

Katherine McCoy acrescenta:

Então aqui você poderia dizer, poderia ser um comando, “see everything”, “estou te dizendo” e isso deveria perturbar todo conhecimento, o elemento quadrado é um disquete, algo sobre isso e a leitura poderia ser também “They told you everything, see”. Porque eles dizem SEE, como se você concordasse comigo também, esse foi o tipo de experimento aqui⁷⁷.

Scott Santoro (2010) em “Plumbing Design” mostra a importância do trabalho de seus colegas na Cranbrook e explica que: esses pôsteres foram em parte um grande e contínuo diálogo visual que tomou espaço no programa, entre os 12 alunos de design da Pós-graduação. Dentre esses trabalhos, podemos encontrar o pôster “See Everything” de David Frej.

Mas se você ler o pequeno tipo vertical como parte da mensagem, então você lê mais, incomodamente, como “Veja, eles disseram a você, tudo”. Note as mãos e a resposta de Ed Fella é “e você não comeu nada”. As palavras “comeu nada”, na verdade, significam que você não conseguiu nada disso. E então há as mãos novamente, dessa vez, balançando-se com um não”. Agora as mãos se leem como palavras. (disponível em http://www.worksight.com/plumbing_design/Manuscript_Plumbing%20Design_Brno_2010.pdf acesso em 12/09/2011).

Após a resposta de Ed Fella “você não comeu nada” (Figura 65), Frej responde com a imagem de um estômago (Figura 66), cuja sequência de leitura é sugerida por Santoro (2010): “cause tendencies lead toward disposal.” - Porque tendências conduzem à alienação

Esses trabalhos refletem claramente o jogo de verbal/visual que se pretendia por esse grupo de alunos. Temos outras imagens desse período, mas elas não foram descritas como parte desse diálogo. Mas acreditamos ser esse o

⁷⁷ Tradução e adaptação do original transcrito em entrevista: so here you could say, it could be a command, see everything, you know, I am telling you, or here is like, they told you everything, and this supposed to be bracking all knowledge, this is a diskette, is sour of about, it could be THEY TOLD YOU EVERYTHING, SEE. Because they say SEE do you agree with me too, that was sour of experiment there.

Figura 64
David Frej
Imagem fornecida por Katherine McCoy

Figura 65
Resposta de Ed Fella
Imagem fornecida por Ed Fella

Figura 66
Resposta de Frej a Fella:
Cause Tendencies Led do Disposal
David Frej, 1986
imagem extraída do livro "*Cranbrook
Design: The New Discourse*".

Os pôsteres abaixo também apresentam jogos verbais/visuais e são da mesma época dos trabalhos de Fella e Frej.

Figura 67

Personal Process Concept Poster
Scott Santoro, 1986

Figura 68

Yoke Concept Poster
Glenn Suokko, 1986

Figura 69

Synthesis Concept Poster
Glenn Suokko, 1986

Figura 70

Eat Concept Poster
glenn Suokko, 1986

imagens extraídas do livro "Cranbrook Design: The New Discourse". Mantemos as legendas originais.

jogo e, em especial, o diálogo gráfico em que um pôster responde à ideia do outro sucessivamente, importante dado visual de reflexão e de como se trabalhar modalidades de interpretação.

5.3.5 Scott Zucowsky

Scott Zukowsky, desenvolveu em 1986 um pôster em serigrafia, de tiragem pequena, impresso pelo próprio aluno (Figura 71). Segundo McCoy (1990: 77), no livro *Cranbrook Design: The new discourse*: “O pôster provoca o público em suas inúmeras interpretações sobre a vida do trabalhador. Os textos *Loaf* e *his is an idle man* interagem com imagens simbólicas do cotidiano”.

Esse é um dos inúmeros exemplos de trabalhos de alunos que exploram a narrativa. Os elementos gráficos, em conjunto com os verbais, pretendem nos contar uma história, a qual é possível inúmeras interpretações, que podem, às vezes, nos distanciar da ideia inicial. Para nós, a interpretação desse trabalho ainda é mais difícil, pois alguns elementos não nos são familiares. Em uma primeira leitura, percebemos uma textura como se fosse de um tecido, que poderia remeter ao ambiente doméstico (papel de parede ou estampa de estofado). Na parte superior, há uma imagem que se assemelha a um baú em cima e as palavras *Loaf* (pão de forma) e *He is an idle man* (ele é um homem ocioso). Mas como veremos abaixo, nossa interpretação poderá ser equivocada, uma vez que nos falta repertório cultural para construir o sentido do pôster. Desse modo, Katherine McCoy⁷⁸ nos explica que se trata de uma lancheira, que tem o formato do pão de forma. Em inglês, *loaf* significa pão de forma, mas pode também remeter ao verbo *to loaf* (*I am just loafing on Saturday*) que significa “Eu não vou fazer nada hoje”. *To loaf* é um verbo que significa relaxar. A palavra *LOAF* em fonte *fat face* que, talvez, por sua robustez, poderia conotar sedentarismo. Perguntamos a Katherine McCoy se a interpretação acima descrita era pertinente, ela disse que não havia notado o recurso mencionado, mas que podia sim fazer sentido. Dessa maneira, a escolha da tipografia pode ser mais um elemento semântico do pôster.

Embaixo da lancheira e do texto temos uma poltrona reclinável, móvel comum nos Estados Unidos, que pode nos remeter à interpretação de forma metonímica do comportamento estereotipado do homem americano, que passa o fim de semana na poltrona reclinável com seus controles remotos: “Então esse é o símbolo de *loafing*, de ser preguiçoso talvez”, argumenta Katherine McCoy, lembrando ainda que uma das marcas mais famosas desse tipo de cadeira é a “*lazyboy*” que em tradução literal é garoto preguiçoso. No entanto,

⁷⁸ em entrevista

Figura 71
Pôster "Loaf Concept Poster" Scott Zucowski, 1986
imagem fornecida por katherine McCoy

Figura 72
 Scott Zucowsky
 Cranbrook Architecture
 1987
 Offset lithograph poster
 28 x 22 in. (71.1 x 55.9 cm)
 (T 2004.10.8 - código do Museu)
 Imagem fornecida por Ed Fella

Esse trabalho, segundo McCoy (1990) é a interpretação do Departamento de Arquitetura ambigüamente escalada sugerindo a forma de um continente com texturas de materiais celulares ou fósseis (ibid.: 116)

Figura 73
 Scott Zucowsky
 Imagem fornecida por Ed Fella

Figura 74
Scott Santoro
Find poster
1987
Imagem fornecida por
Katherine McCoy

Figura 75
Scott Santoro
*Convites para formatura e para
exposição*
Imagem fornecida por Katherine
McCoy

Esses trabalhos de santoro mostram uma irônica brincadeira visual das informações: O primeiro convite mostra uma chave e ícones de estudantes felizes como que a formatura na cranbrook “abrisse as portas para o mundo”.

O segundo convite para a exposição de trabalhos de alunos no verão, mostra uma montagem de um casal feliz na praia correndo em direção ao museu. A imagem pode ter duplo sentido: ou “não perca tempo na praia e venha para o museu”, ou irônica, de não se perder o verão dentro do museu.

ela complementa o significado de *loaf*, que como dissemos acima se trata de pão e da imagem de uma lancheira, que possui o formato do pão, destinada a armazenar sanduíches. Assim, essa é a lancheira de um trabalhador⁷⁹, diante dessa imagem Katherine McCoy explica que um trabalhador, alguém que trabalha em uma fábrica, provavelmente, carrega uma lancheira desse tipo consigo, logo, ele trabalha muito quando tem uma lancheira como essas, assim como um trabalhador brasileiro que carrega uma marmita repleta de arroz e feijão. Será que então esse pôster se refere à preguiça? Katherine McCoy explica que Scott Zukowski fez esse pôster para seu pai, que vivia *loafing* pela casa, mas não porque ele era preguiçoso, mas sim porque havia acabado de perder o emprego na fábrica. Logo, o pôster se refere ao desemprego.

5.3.6 Scott Santoro

Quando o vimos pela primeira vez o trabalho “*Find*” (Figura 74) de Scott Santoro⁸⁰ (1987), mostrado por Katherine McCoy em nossa visita em Denver, a imagem nos causou impacto, entretanto, não conseguíamos entender o trabalho em sua completude. Vemos novamente o problema de não se conhecer o contexto onde o projeto está inserido.

Iremos explicar este trabalho, na sequência em que Katherine nos explicou, para enfatizar o estranhamento da proposta e a descoberta do significado final. Nesse trabalho, Scott Santoro se apropria de duas fotografias artísticas, mas que ele achava que realmente pareciam genitais masculinas, interessante notar de que na primeira foto há a palavra *Findlay*, que apesar de ser o nome de uma empresa de Ohio, se separarmos as palavras temos *find* que significa busca e *lay* que significa transa, sexo.

Abaixo das imagens temos a palavra *find* em evidência e em cima uma data e um local *Lounge, February 13, 10 pm*. O pôster era um convite para a festa de dia dos namorados. Katherine McCoy acredita que “O que ele queria fazer era separar as duas sílabas, pois a partir delas seria possível inferir a mensagem secreta do porque você deveria ir à festa, isto é, vá ao *lounge* e *find a lay*.” Ela explica a imagem do meio, entre as fotos, que se trata de um sistema de encanamento e que Scott Santoro usava esse tipo de imagem em seu trabalho com frequência, uma vez que seu pai era encanador e que ele, provavelmente, poderia ter se tornado encanador. Mais uma vez os alunos trazem referências pessoais para desenvolverem seus projetos, como o cartaz de Scott Zukowsky sobre seu pai, um operário de fábrica recém-desempregado.

79 Note a diferença dos costumes de alimentação em que o típico trabalhador americano leva sanduíches para almoçar.

80 Aluno entre 1986 e 1988

Figura 76
 Andrew Blauvelt
 Cranbrook Printmaking, 1988
 Offset lithograph poster
 28 x 22 in. (71.1 x 55.9 cm)
 (T 2004.10.6 código do museu)
 Imagem fornecida por Ed Fella

Figura 77
 Andrew Blauvelt
 Pôster de convite para o Baile de dia
 dos namorados.
 Imagem fornecida por Ed Fella

No entanto, depois de entender o significado do pôster e a intenção do mesmo, lembramos da obra “O Grande Espelho” de Marcel Duchamp e de como usava peças mecânicas para representar órgãos sexuais. Katherine McCoy concorda com a associação de Marcel Duchamp, mas talvez a peça em vermelho possa remeter ao órgão feminino, tanto pelo uso da cor pela ideia de válvula hidráulica.

Santoro (2010), o autor do pôster *Find*, em seu texto “*Plumbing design*”, retoma seu repertório pessoal, no caso, sua formação familiar, a qual a profissão de encanador se estendeu a gerações. Nesse sentido, o “*Plumbing design*”, imagens de encanamento e sistemas hidráulicos recontextualizados, são uma homenagem ao que, talvez, ele poderia ter se tornado, todavia, sua trajetória de vida o levou às artes, que de certo modo em seus projetos incorporaram as imagens:

O pôster FIND foi concebido para o dia dos namorados com um tema aquático (como em baldes, que todos ficariam molhados). É a primeira vez que eu deliberadamente incorporei o imaginário, meu referencial de imagens de encanamento. Aqui está uma válvula sexy com hieróglifos egípcios (porque a água era muito fundamental naquela sociedade), e a linguagem direta dizia: ENCONTRE NO LOUNGE, dia 13 de fevereiro às 22:00, duplo-codificado (SANTORO, 2010)⁸¹.

No início de seu texto “*Plumbing design*” há também a epígrafe de Marcel Duchamp “A América é conhecida por suas pontes e por seu encanamento”.

Santoro (2010) ainda complementa seu texto (palestra) sobre seu repertório de encanamentos e sua relação com o design:

Encanamento pode ter tudo ou absolutamente nada com design gráfico. É apenas um mito combinado com convicção. Se não fosse encanamento, poderia ser alguma outra atividade ou interesse que traria ao trabalho de design gráfico. O processo enriquece a voz, eu uso para transmitir e interpretar informação e, eu acredito ser mais capaz de compreender outras atividades e profissões. (SANTORO, 2010)

É importante notar aqui como o repertório individual de cada designer pode enriquecer o trabalho. No entanto, ainda é necessário que alguém explique, pois esse é um tipo de projeto que leva em consideração a subjetividade do autor. Mas é justamente esse tipo de exercício que era encorajado na Cranbrook, além de refletir o trabalho como linguagem, refletir sobre o que autor criou a partir de suas referências pessoais, trazer significados e interpretações diversas.

81 Disponível em: http://www.worksight.com/plumbing_design/Manuscript_Plumbing%20Design_Brno_2010.pdf - acesso em 05 de abril de 2011

5.3.7. Andrew Blauvelt

Esse trabalho (Figura 76) criado para a divulgação do departamento de printmaking, desenvolvido por Andrew Blauvelt, ainda mantém de certa forma o “template” padrão dos pôsteres da escola. Nesse trabalho, temos uma combinação de colagens de fotos e objetos, até o uso da famosa obra de René Magritte “Isto não é um cachimbo” na parte esquerda. A imagem central é intrigante, remetendo à produção industrial (a ver pela imagem, bem no início, como se fosse do século XIX) Katherine McCoy comenta o pôster e o designer:

Essa é uma apropriação de fotografia artística de uma cooling tower, falando sobre a ideia de objetos. Criar objetos, a representação de objetos, que retratavam o departamento de printmaking, mas essa ideia surgiu realmente do diálogo entre o coordenador de Printmaking e Andrew Blauvelt, que é realmente um grande designer, ele tem feito trabalhos importantes, embora hoje seja mais diretor do que designer em si, mas ele é uma pessoa que vai se tornar uma grande influência no futuro⁸².

5.3.8. Allen Hori

Allen Hori, aluno da Cranbrook entre 1987 a 1990, teve um percurso importante na escola, também por trabalhar como monitor, e de ter produzido uma das peças mais conhecidas da Cranbrook.

No artigo *Absolutely the ‘worst’*, Rick Poynor (2001)⁸³ questiona a facilidade de se classificar designers canônicos e a dificuldade de escolher projetos canônicos de design. No entanto, indica que um projeto de design que se poderia considerar canônico⁸⁴ é o pôster produzido por Allen Hori em 1989 (Figura 78), na Cranbrook, sobre uma palestra que Katherine McCoy ministraria na AIGA, mais especificadamente a respeito do seu artigo escrito em conjunto com David Frej *Tipography as Discourse*. O autor explica que o trabalho, para o olhar de alguns, poderia ser caótico e *alien*, no sentido de surreal ou bizarro.

O autor lembra também do artigo/entrevista que Rudy Vanderlans (2007: 116) escreveu na edição 20 de 1991 da *Emigre*, em que ele ouviu de Wolfgang Weingart, em ocasião na Basileia, se referir a esse pôster: ‘Isso, ele proclamou, é o pior em absoluto que poderia estar acontecendo atualmente em design

82 Tradução e adaptação do original transcrito: *So this is appropriate fine art photograph of a cooling tower, talking about the idea of objects I think, and making objects, representation of objects, which is what printmaking, but the idea is really of the head of printmaking and Andrew, and Andrew is a really great designer, he is doing important work by being more director now than designer, but he is one of the ones that gonna be a big influence in long terms*

83 Disponível em: <http://eye-magazine.co.uk/opinion.php?id=159&oid=420> - acesso em 20/09/2011

84 Apesar do autor mencionar o termo cânone (canônico), o mais apropriado seria icônico, pois esse trabalho tornou-se um exemplo muito comentado.

gráfico,' e que após esse episódio, Vanderlans (2007) ironicamente afirmou que partir de então que esse trabalho viria a ser especial. Claro que nesse contexto, Vanderlans (2007) parecia se opor a Weingart, uma vez que ao ser desaprovado por Weingart, o trabalho poderia ter algo de novo.

De acordo com Poynor esse pôster foi produzido, manualmente, com camadas de acetato, e tipos trabalhados no Macintosh. Poynor (2001) explica que:

O diagrama da teoria de comunicações aludida por McCoy e pelos estudantes fornece o fundamento conceitual por trás do pôster. Ele abrange a ideia de que o texto pode ser percebido como uma mensagem visual, bem como ser lido, enquanto as imagens podem ser lidas, bem como vistas. Se a comunicação visual é intuitiva, holística e simultânea, então a comunicação verbal é tradicionalmente considerada como racional, linear e sequencial – todas palavras-chave que aparecem no pôster. (...) Os nós de informação disseminados, ligados por sinuosos caminhos tipográficos, desafiam a usual distinção ver; ler ao encorajar a exploração, que pode começar em qualquer ponto e prosseguir para qualquer direção.

Poynor (2001) nota a importância desse trabalho, em termos de divulgação e publicação de autores do calibre de Ellen Lupton, Stephen J. Eskilson, Johanna Drucker e Emily McVarish etc. No sentido de serem trabalhos que poderiam representar aquele momento histórico (pós-moderno) e novas ideias e conceitos gráficos.

Vanderlans (2007: 120), em sua entrevista a Hori, o pergunta sobre seu novo trabalho na Holanda, primeiramente, no Studio Dumbar e depois no Hard Werken, e como foi se alterando ao longo do tempo. Para nós, essas perguntas nos parecem importantes, pois Vanderlans questiona como se deu sua nova relação com a linguagem e se o trabalho iniciado na Cranbrook se baseava em jogos verbais e visuais, como isso aconteceria em um país com uma língua não dominada fluentemente por Hori, e ele explica que é claro que houve uma dificuldade nesse sentido.

Hori, então, estava claramente envolvido com essa nova abordagem de interpretação e jogo verbal visual na Cranbrook.

É importante notar essa mudança de língua, de Hori passar por algumas dificuldades criativas na Holanda, enquanto em sua língua materna ter tido a liberdade de desenvolver diversos tipos de trabalho pensando nessa linguagem.

Em entrevista a Allen Hori, explicamos que achamos interessante a entrevista de Vanderlans (2007) em que ele questiona Hori sobre as diferenças e dificuldades em se trabalhar na Holanda por conta da diferença na linguagem, uma vez que seu trabalho na Cranbrook jogava muito com as linguagens verbal e visual, bem como outros como Ed Fella, David Frej, Scott Santoro, etc. Perguntamos então se ele acha que essa abordagem de se trabalhar a relação entre texto e linguagem era uma característica da Cranbrook. Allen responde:

Essa abordagem de realmente manipular a linguagem visual e verbal é definitiva-

Figura 78
 Allen Hori
Typography as Discourse, 1989
 Offset lithograph poster
 35 x 23 in. (88.9 x 58.4 cm)
 (T 2004.10.25 - código do museu)
 Imagem fornecida por Katherine McCoy

mente uma continuação do que realizei enquanto estava na Cranbrook – e continuou durante minha estadia na Holanda⁸⁵ e ainda continua sendo um grande interesse em meu trabalho. Aqui uma nota crítica deve ser feita: texto e imagem são um subconjunto de elementos contidos dentro do construto maior da fluidez visual/verbal. Texto e imagem são artefatos e significados que são usados e manipulados em diferentes níveis para comunicar significados através de processos verbais e visuais de ler (reading) e olhar (seeing). Tudo isso é visto através das lentes da semiótica, logo a leitura de um ou de ambos é igualmente possível, e, na verdade, encorajada a incorporar muitos níveis de significado para o que está sendo designado como comunicação. Os vários significados estão codificados tanto em canais visuais como verbais e podem ser decodificados através ou de um ou de ambos os canais, dependendo da predisposição do receptor para o pensamento visual ou verbal.

Isso é central para a proposta de Katherine da intercambialidade (interchangeability) de ver/ler/imagem/texto onde a habilidade tanto de ver e ler a imagem e o texto são um fluido contínuo e uma construção dinâmica, que ativam tanto a comunicação visual e verbal implícita e explícita em muitos sentidos poderosos⁸⁶.

Hori ainda acrescenta que esse processo se tornou mais aparente na Holanda por conta dos desafios da linguagem e do debate com Vanderlans, mas que estar na Holanda o forçou a desenvolver um trabalho mais refinado de linguagem visual através da tipografia, estrutura, organização, poéticas visuais e, acima de tudo, composição. E complementa que essa experiência o fez repensar também e reaprender a efetivamente comunicar visualmente mensagens e significados.

Se voltarmos ao pôster de Hori, o chamado “trabalho icônico” (Figura 78) por Poynor no artigo *Absolutely the ‘worst’*, encontramos um exemplo de uma obra complexa, a qual houve necessidade de explicação por parte do autor. Katherine McCoy, em entrevista, citou o famoso pôster de Allen Hori como exemplo de trabalho que, na época, ela considerava obscuro. Ela contou sobre a proposta da palestra da Aiga em Detroit, e que Allen Hori estava “extrapolando” em experimentos a ponto de inverter o nome de Katherine no pôster, assim, ela não poderia concordar, pois se não conseguissem ler seu nome,

85 Trabalhou com Gert Dumbar e na Hard Werken – lembrando que Katherine mantinha um bom relacionamento com os designers Holandeses e alguns de seus alunos acabaram indo para a Holanda estagiar com Gert Dumbar.

86 Tradução e adaptação da entrevista enviada por email em outubro de 2011: *This approach of really manipulating visual and verbal language is definitely a continuation of what I became invested in while at Cranbrook – it continued through my time in Holland and still continues to be a big interest in the work that I do now. Here, a critical point needs to be made: text and image are a subset of elements contained within the larger construct of visual/verbal fluidity. Text and image are artifacts and signifiers which are used and manipulated to different degrees to communicate meaning through visual and verbal processes of reading and seeing. All of this is viewed through the lens of semiotics so the reading of either and both are equally possible and, in fact, encouraged to incorporate many levels of meaning to what is being designed as communication. The various meanings are encoded through both visual and verbal channels and can then be decoded through either or both channels depending on the recipient's predisposition to either visual thinking or verbal thinking. This is central to Kathy's proposal of the interchangeability of see/read/image/text wherein the ability to both see and read image and text is a continually fluid and dynamic construct that activates both implicit and explicit visual and verbal communication in very powerful ways.*

For me, this was made even more apparent during my time in Holland and discussed with Rudy Vanderlans in our interview – being in Holland removed my understanding of the working native language (Dutch) and forced me to develop a more nuanced understanding of visual language through typography, structure, organization, and the poetics of interpretation through image and overall composition. This process of having to rethink certain assumptions of relying on language as a means of being understood was a truly important time of (re)learning the cumulative strength of all the visual elements being activated within a piece of design communication to effectively present messages and meaning.

Figura 79
(T 2004.10.33 código CAA museum) Allen Hori: Art for Life: 1990
Offset lithograph poster (two-sided) 37 1/2 x 24 in. (95.3 x 61 cm)
Imagem fornecida por Ed Fella

Descrição de Allen Hori: Esta é trabalho é a combinação de um folder e pôster para a série de eventos de arrecadação de fundos para a luta contra a Aids que foram realizados no final dos anos 1980 nas galerias de arte de Detroit; a série de eventos foi chamada ART FOR LIFE (Arte para a vida). O pôster era composto de três dessas seções horizontais; essas seções foram então enfeitadas (trimmed), dobradas e distribuídas como folderes e anúncios para os vários eventos. O pôster se lê da esquerda para a direita, junto com outras três seções principais:

A seção esquerda (pink): alavancando a narrativa bíblica de Moisés e do arbusto ardente, a questão de salvar ou salvador no contexto do medo e da incompreensão da síndrome em uma arena maior do público forneceu um ponto de partida para lidar com a necessidade da participação ativa nesses eventos. A imagem do arbusto ardente foi usada como um sinal e alarme para um pensamento e ação proativos enquanto dentro disso a história também nota o fato de que o próprio arbusto que não queima se refere à força e resistência da cultura gay e seus integrantes.

A seção do meio (azul acinzentado): os argumentos e crenças em torno deste assunto eram tão divisores - fogo e água. As ilustrações em linha no fundo dessa seção retratam a oposição entre fogo e água aqui, mas revestido sobre isso está a ideia de que uma coisa importante a se lembrar é a VIDA - as vidas daqueles afetados e daquelas que inevitavelmente serão afetados. Aqui, a água é usada como a última forma de dar vida e uma metáfora da manutenção da vida para se opor e conter o mais agressivo e devorador elemento do fogo.

A seção direita (vinho escuro): esta seção parece enlameada e com sua visão geral confusa, mas ela tem indicações leves tanto de dicas biológicas ou visuais científicas - que a pesquisa na doença e na medicina iriam por fim fornecer as respostas que muitos de nós estávamos almejando; que a ciência poderia conter as atitudes hiperbólicas e estabelecer um fundamento a partir da qual se pudesse trabalhar para efetivamente fazer progressos na luta e no controle da disseminação e dos efeitos daninhos da Aids.

Esta é provavelmente, não apenas, uma das minhas peças mais bem-sucedidas em termos de clareza do sentido, mas ela ainda tem muita ligação emocional, tanto em termos de memória daquela época como de memória dos amigos em que estava pensando quando trabalhei nesse projeto.

provavelmente, o público não iria à palestra. Mas ela apontou que no final foi um sucesso e que muitas pessoas gostaram desse projeto.

Mas pelo que entendemos pelo depoimento de Katherine que as ideias originais eram um pouco mais caóticas.

Perguntamos a Allen Hori como foi seu trabalho e seu entendimento com Katherine McCoy durante o processo, e se o projeto original era mais subversivo e se de certa forma o produto final não foi fiel aos primeiros *insights* de Hori. Ele respondeu:

Katherine foi uma grande colaboradora nesse pôster – que foi produzido durante meu segundo ano na Cranbrook e nós estávamos vivendo e testando suas diversas teorias em torno e apoiando a tipografia como discurso no estúdio por um tempo, em diversos projetos, exercícios e projetos auto-iniciados. Muitas discussões nas seções de crítica e debates informais abordavam esse assunto. É verdade que eu tentei ser mais agressivo em tornar a tipografia do pôster menos legível, mas ela (Katherine) mantinha seu ponto de vista bem razoável de que o pôster precisava funcionar como anúncio de sua palestra sobre o objeto e não poderia ser uma completa demonstração acadêmica da equivalência entre tipos e imagens. Hoje percebo que ela estava certa, pois há um bom equilíbrio entre expressar o assunto da palestra e também de comunicar as informações necessárias, quem, o que, quando, onde etc. ⁸⁷

Hori explica que não havia uma grande diferença entre o original e o pôster final, e que muitos dos esboços e elementos principais ainda se mantiveram no produto final:

A preocupação de Katherine McCoy se deu principalmente aos detalhes e na legibilidade⁸⁸ das informações específicas. Foi uma das minhas primeiras experiências de como um trabalho colaborativo poderia ser bem sucedido com crenças e objetivos compartilhados e profunda compreensão das intenções e sensibilidades de cada um. Eu acho que o conjunto total da tipografia “lida” – readable typography, a tipografia não lida – unreadable e as metáforas expressadas através de imagens e a soma das composições tipográficas, foi uma boa combinação das sensibilidades minhas e de Katherine. ⁸⁹

⁸⁷ Tradução e adaptação da entrevista enviada por email em outubro de 2011: *Kathy was a great collaborator on this poster – this was done during my second year at Cranbrook and we had been living with and testing her various theories surrounding and supporting typography as discourse in the studio for a while through various projects, assignments and self-initiated projects. A lot of the discussions in crit sessions and informal in-studio conversations touched on this very subject. It's true that I might have wanted to be a bit more aggressive in making the whole poster less readable typography but she maintained a very reasonable point of view that this was a poster that needed to function to announce her lecture on the subject and not be an entirely academic demonstration of the equivalency between type and image. I think ultimately she was right because there is a good balance between expressing what her lecture was to be about and the actual information needed to make sure people knew that hard information of who, what, where, when.*

I doubt there is a huge difference between my original idea and the final poster – I remember one of my original thumbnail sketches showed the overall movement and main elements that is reflected in the final poster – its mainly in the details and the readability of the specific information that was of most concern to Kathy. It was one of the first experiences for me of how a collaboration could work successfully with shared beliefs and goals and deep understanding of each other's intentions and sensibilities.

I think the overall sum of the readable typography, the unreadable typography and the metaphors expressed through the images and overall typographic composition was a good combination of both Kathy's and my sensibilities and intentions.

I usually would work very late at night through the early morning and sleep during the day so she would stop in during the day and leave me little post-it notes of concerns, critiques and things to think about. It was actually a good system because we both had a good and shared understanding of what we wanted the poster to do and how far we could push the 'design' of it. I have good memories of the whole process and I hope she does as well.

⁸⁸ Readability.

⁸⁹ Adaptação do trecho da nota 91.

Figura 8o
Too Lips poster,
Allen Hori, 1989
imagem extraída do livro *“Cranbrook
Design: The New Discourse”*

O designer lembra que costumava trabalhar de madrugada e que dormia durante o dia enquanto Katherine o deixava *post-its* e anotações durante o dia com críticas e sugestões. Para ele esse foi um bom sistema, pois ambos puderam compartilhar suas expectativas e como poderiam transgredir nesse projeto. Ele lembra que tem ótimas lembranças desse processo do trabalho⁹⁰.

Se compararmos os dois layouts do pôster (Figura 78) e do artigo (Figura 81), no primeiro caso, Hori pode ser considerado graficamente mais analítico e explora a tipografia na página do pôster de maneira livre e realmente. O pôster realmente deve ser lido com atenção, pois os elementos invertidos, textos em ortogonal, espaçamento exagerado, podem, em nossa acepção interpretar os conceitos do artigo *Typography as discourse*: graficamente, uma vez que o artigo em si, ilustra menos essas abordagens.

No entanto, sabemos que o layout do artigo deveria ser mais contido visualmente, uma vez que a densidade de textos e conceitos devem ser mais facilmente identificados. Perguntamos a Allen Hori como se deu esse processo, entendendo que o pôster de Hori é graficamente mais representativo. Ele explica que utilizou alguns artifícios do próprio original desenhado por David Frej (Figura 81):

O artigo que Katherine McCoy e David Frej produziram foi feito antes do pôster que Katherine e eu produzimos e o artigo e o pôster tinham propósitos muito distintos. O artigo era um olhar geral e um resumo do trabalho sendo produzido naquela época, para explorar essas ideias e estava informado por uma perspectiva editorial e informacional, enquanto o pôster foi produzido especificamente para uma palestra que ela iria apresentar sobre esse novo modo de pensar, então havia muito mais liberdade para demonstrar e na verdade brincar com algumas das ideias de que iria tratar.

Eu sem dúvida quero me referir ao artigo original para mostrar a continuidade e estender o alcance geral do que Katherine estava começando a compartilhar com a comunidade do design. Eu escolhi os grandes parênteses que David utilizou no artigo e utilizei-os como elementos fortes no pôster, mas com uma intenção distinta. Já que toda a ideia de “tipografia como discurso” e o trabalho sendo feito na Cranbrook era visto como periférico e deslocado em relação ao trabalho muito comercial de fora da Cranbrook, esses parênteses deveriam ser significantes daquele posicionamento cultural; ao designar aqueles parênteses para um papel mais central – de parênteses para propulsores, a mensagem subversiva dessa mudança tornou-se a compreensão central que guiou muitas das decisões no design do pôster. As linhas em forma de arco do tipo, a ausência da hierarquia tradicional ou reconhecível e os pequenos bolsões de linguagem e sintaxe desconstruídas contribuíram para uma rotação das ideias que cercavam e apoiavam a nova tese da Katherine. A composição como um todo dos muitos elementos todos levavam para fora, para os limites do pôster, tanto para ressaltar a posição literal e o dinamismo dessa nova tipografia em relação à convencional, quanto para deixar claro que ela estava calcada em pensamento sólido e no processo do design que era o cerne do desenvolvimento do trabalho de estúdio na Cranbrook.⁹¹

90 Adaptação do trecho da nota 91.

91 Tradução e adaptação da entrevista enviada por email em outubro de 2011: *The article that Kathy and David Frej produced was done before the poster that Kathy and I produced and the article and poster had very different purposes. The article was an overview and summary of the current work being produced at the time to explore these ideas and was informed by an editorial*

200

No capítulo *Deconstruction and Graphic Design*⁹², de “Design Writing Research”, Ellen Lupton e Abbot Miller entendem que o pôster *Typography as Discourse* de Allen Hori como um trabalho que manifesta, graficamente, essa investigação teórica:

O pôster de 1989 de Allen Hori “Typography as Discourse” foi designado para anunciar uma teoria. A tipografia de Hori desafia a tradicional oposição entre ver e ler, ao tratar a superfície tanto como conteúdo teórico e como forma sensual, tanto como texto quanto como textura. Em vez de entregar a informação diretamente, o pôster de Hori espera que o leitor trabalhe para desvelar suas mensagens. (LUPTON, MILLER, 1996: 8)

Drucker e McVarish (2009) entendem que o pôster é um exemplo claro do design pós-moderno:

Abstrato e aparentemente desestruturado, o design é uma desconstrução bem organizada de hierarquias de informação e expectativas dos leitores. Ele também funciona muito bem pela virtude de sua estética limpa e mais bem destilada. A aparência de dispersão que é produzida por categorias padrão desajustadas de apresentação de informação é contida por um claro respeito pela estabilidade vertical e horizontal. As cores são gentis e harmoniosas e unem o design em somente um campo de atividade. O equilíbrio do design de uma solidez e uma dinâmica, ação e inércia, ordem e desordem demonstra artisticamente que a desconstrução não é um caótico vale-tudo, mas sim o ato de repensar as formas nas quais ele é alcançado. Discurso, como a linguagem, tornou-se um termo teórico popular de um fenômeno cultural que se autorregula, em que os processos podem ser revelados por análises críticas” (DRUCKER, MCVARISH, 2009: 318)

and informational perspective while the poster was specifically produced for a lecture that Kathy was presenting about this new way of thinking so there was much more freedom to demonstrate and actually play with some of the ideas Kathy was to be talking about.

I definitely wanted to reference the original article to show continuity and to extend the overall reach of what Kathy was beginning to share with the larger design community. I picked up the large brackets that David originated in the article and used them as strong elements in the poster, but with a different intention. Since the whole idea of ‘typography as discourse’ and the work being done at Cranbrook was viewed as peripheral to and parenthetical to the very conventional commercial work outside of Cranbrook, these brackets were to be signifiers for that cultural positioning; by reassigning these brackets to a more central role – from parenthesis to propellers, the subversive message of this shift became the core understanding that drove many of the decisions made in the design of the poster. The arcing lines of type, the absence of traditional or recognizable hierarchy and the little pockets of deconstructed language and syntax all contributed to this swirl of ideas that surrounded and supported Kathy’s new thesis. The overall composition of the many elements all pushed outward toward the edges of the poster to both acknowledge the literal position and dynamism of this new typography in relation to the conventional while still making the point that it was all grounded in solid thinking and design process that was core to the development of the studio work at Cranbrook

92 Nesse mesmo trecho Lupton nota que Katherine McCoy não concorde inteiramente com esse rotulo “desconstrução”, no sentido de um estilo, mas na importância da teoria como repertório conceitual e intelectual (1996: 8).

Figura 82

Imagem fornecida por Allen Hori

Descrição de Allen Hori: Os trabalhos do Festival de Música Improvisada (CIM, na sigla em inglês) representam o que estava pensando durante muito tempo. Eles mostram tanto uma continuação do pensamento enquanto estava na Cranbrook e também pouco após graduar-me na escola, como enquanto estava estagiando no Studio Dumbar em Den Haag. O pôster do CIM foi uma das primeiras coisas que fiz no Studio Dumbar. O improviso era a palavra operacional ao longo desse projeto, que incluiu um pôster e um catálogo do festival. O pôster era um silkscreen em duas cores, enquanto no press check, eu vi as folhas do "make-ready" da tinta lavanda sendo colocada através da imprensa para fazer a tinta violeta. Isso resultou em sobreposições e justaposições que não estavam no design original mas, em um resultado feliz, tornou a peça muito melhor - mais vibrante. Eu decidi manter esse acidente - de improvisação - e imprimir o pôster como se eles estivessem nos "make-readies" para incluir esse acidente não previsto e agradeci ao impressor por colaborar no design final do pôster.

Eu acho que os dois pôsteres têm o tipo de jogo visual e verbal e a complexidade que eu adoro, a falta de hierarquia convencional e uma boa dose de elementos de texto desconstruídos de modo frustrante, que contribuem para a mensagem geral de mudança e incerteza que desafia os métodos convencionais de ler e ver.

5.4. Seria a Cranbrook a “Academia da Desconstrução”?

O livro *Cranbrook Design: The New Discourse*, lançado em 1990, produzido na ocasião de exposição de mesmo título, mostra os trabalhos produzidos na escola na década de 1980, e contém artigos que revelam as novas ideias em design discutidas na escola por alunos e por Katherine e Michael McCoy e, em especial, no capítulo *The New Discourse*, escrito pelo casal.

No texto, entre diversas outras questões que discutiremos a seguir, Katherine e Michael McCoy (1990: 16) explicam que:

Novas influências rapidamente começam a surgir no Departamento de Design, centradas em torno de leituras em pós-estruturalismo francês, teoria literária e crítica de arte pós-moderna. As ideias emergentes enfatizam a construção de significado entre o público e a peça gráfica, uma transação visual paralela à comunicação verbal. Calçadas nas teorias linguísticas e semióticas, mas rejeitando a crença na cientificamente previsível transmissão de significado, essas ideias começaram a ter um impacto nos experimentos que exploraram as relações entre texto e imagem e os processos de ler e ver, as imagens e textos devem ser lidas em detalhe e seus significados decodificados. Alunos passaram a desconstruir a dinâmica da linguagem visual e entendê-la como um filtro que inescapavelmente manipula a resposta do público. (MCCOY, 1990: 16)

Na passagem acima, temos a declaração da influência do pós-estruturalismo e de “os alunos desconstruírem as dinâmicas da linguagem visual”.

Na época de seu lançamento, o livro foi amplamente divulgado e muitos artigos foram publicados sobre a escola, como o de Ellen Lupton na revista *Eye 3* que chama a escola de “Academia da Desconstrução”, conceito esse que parece estigmatizar a escola. Nesse artigo, a autora valoriza a pioneira abordagem teórica, mas talvez o título do artigo *The Academy of Deconstruction* possa privilegiar esse aspecto. Poynor (2003), em seu capítulo *Desconstrução*, também aponta o uso desses conceitos aplicados ao design e utiliza exemplos principalmente da Cranbrook.

Chuck Byrne e Martha Witte (1990), em seu texto sobre a desconstrução no design gráfico, refletem sobre a importância das discussões acerca da influência da teoria literária para o design gráfico na Cranbrook e apontam para uma posição cautelosa de Katherine McCoy: “Algumas dessas ideias” diz ela, “se encaixam melhor na arte do que no design, já que os designers têm um acordo implícito de aceitar a mensagem do cliente como conteúdo primário.” (BYRNE, WITTE, 1990: 251)

Lupton e Abbott Miller (2006), em *Design Writing Research*, no entanto, refletem que o pós-estruturalismo não pode, mesmo na fase em que ele esteve mais presente na Cranbrook, ser considerado método unificado, mas que deve

ser entendido como parte de um eclético conjunto de ideias. Ou seja, a primeira impressão que tivemos no primeiro artigo de Lupton sobre a Desconstrução na Cranbrook como conduta é aqui resolvida.

Rick Poynor (1991), em seu livro *Typography Now: The next wave*, em que apresenta uma série de projetos gráficos e tipográficos que exploram novas tecnologias e a ruptura com a tipografia tradicional, explica:

A Cranbrook tem estado à frente nos experimentos de elementos densos, complexos e sobrepostos (layering). Esta é uma das mais notáveis (e frequentemente criticadas) características do novo design tipográfico. Ao contrário do trabalho precursor dos designers New Wave, esse não é simplesmente um exercício formal de colagem; o método surge diretamente do comprometimento com o conteúdo. O objetivo teórico da Cranbrook deriva da filosofia e literatura francesas, que é desconstruir, separar e revelar a manipulação da linguagem visual em diferentes níveis de significação incorporados ao design, do mesmo modo que um crítico literário poderia desconstruir e decodificar a linguagem verbal de um romance. (POYNOR, 1991: 13)

O conceito de desconstrução parece ter sido supervalorizado, como se a crítica apontasse a Cranbrook como a escola que mais valorizou e utilizou esse conceito. O termo foi realmente utilizado, muitos alunos tiveram acesso aos textos (vide tabela com bibliografia - página 223) e o texto de Barry Seifer foi distribuído, mas essa é apenas uma das questões debatidas na escola e, com certeza, por ser um conceito que estava em voga em diversas áreas do conhecimento (a exemplo a exposição de arquitetura desconstrutiva de Mark Wigley e Philip Johnson no MoMa⁹³), influenciou não só a Cranbrook. O que de fato aconteceu na Cranbrook foi uma interpretação cruzada de diversos textos críticos, resultando em peças gráficas que discutiam relações de linguagem, de texto e imagem.

Sobre o fato de o termo estar em voga no momento, Poynor, em entrevista afirma que: “Desconstrução foi um conceito chave na época e que a exposição *“Deconstructivist Architecture”*⁹⁴ exibida no Museum of Modern Art em 1988 tornou esses assuntos correntes em design”⁹⁵.

93 Disponível em: http://www.moma.org/docs/press_archives/6526/releases/MOMA_1988_0029_29.pdf?2010 - acesso em 05/10/2011

94 Sobre essa exposição, Katherine McCoy em entrevista afirma: *Um debate paralelo sobre um trabalho experimental difícil ocorreu na arquitetura, culminando com aquele show no Moma, Arquitetura Desconstrutivista. (Um nome terrível; tenho certeza de que Daniel Libeskind odiou-o). A maioria dos arquitetos profissionais ficaram muito ofendidos pelo trabalho experimental polêmico dos “arquitetos de papel” naquele show. Os desenhos e modelos de Daniel Libeskind causaram muito ultraje. Mas na época em que o show foi apresentado, a maioria daqueles arquitetos já estava construindo algumas de suas visões. Agora vemos prédios nas ruas de todo o mundo que foram influenciados por aquela arquitetura polêmica, e esses “arquitetos de papel” estão muito ocupados construindo a marca do trabalho de “arquiteto estrela” (“starchitect”).* Tradução do original: *A parallel debate about difficult experimental work took place in architecture, culminating in that MOMA show, Deconstructivist Architecture. (A terrible name; I’m pretty sure Daniel Libeskind hated it.) Most professional architects were quite offended by the polemical experimental work of the “paper architects” in that show. Daniel Libeskind’s drawings and models caused much outrage. But by the time that show was staged, most of those architects were already building some of their visions. Now we see buildings on the street all over the world that have been influenced by that polemical architecture, and those “paper architects” are very busy building signature “starchitect” work.*

95 Tradução de trecho da entrevista enviada por email em outubro de 2011: *Deconstruction was a key critical concept at that time and the “Deconstructivist Architecture” show at the Museum of Modern Art in 1988 had made these issues very current in design*

Katherine McCoy e Allen Hori, por exemplo, em entrevista, declararam que não leram Jacques Derrida integralmente, mas de alguma maneira esses conceitos foram interpretados, associados a outros, resultando em uma abordagem gráfica que devia refletir e discutir o conteúdo verbal – elementos que pudemos ver nas seções anteriores sobre a contribuição de alguns alunos, resultando em algumas peças de jogos de texto e imagem.

Os alunos não entravam na Cranbrook para aprender Jacques Derrida, mas sua influência era presente, indiretamente, por meio de vários divulgadores de suas ideias nos Estados Unidos, como o crítico literário Terry Eagleton.

Lembramos que, na Cranbrook, o ensino não era formal, a escola era pequena e os alunos trabalhavam em tempo integral, logo as ideias podiam se proliferar rapidamente, além de como vimos anteriormente, todos os espaços físicos da escola convidavam ao debate. A escola, como afirma Roy Slade⁹⁶, era uma comunidade.

Uma de nossas cruciais dúvidas era se esses conceitos foram discutidos em outras escolas e por outros designers. Encontramos essa resposta em artigo de 1990 de Rudy Vanderlans (2005), que aponta as pesquisas anteriores de Ellen Lupton sobre o tema:

(Lupton e Miller) apresentaram o ensaio “Type Writing” à Emigre. (...) Foi a primeira vez que os nomes Saussure, Derrida e Barthes apareceram na Emigre Magazine. Estava inquieto para publicar o ensaio por não ter repertório em semiótica, teoria estruturalista, ou seja, nada daquilo. Mas estava fascinado pelo método de Ellen e Abbot em classificar os tipos. (...) Ao emprestar ideias do estruturalismo, pós-estruturalismo e pós-modernismo, Ellen e Abbott conceberam uma taxonomia mais intrincada. Eu li o artigo deles inúmeras vezes e, nesse processo, adquiri minha primeira base em teoria linguística francesa.(VANDERLANS, 2005: 31)

Dessa maneira, Ellen Lupton também estava interessada nesses conceitos, portanto, essa discussão teórica não era exclusiva a Cranbrook. Nesse sentido, por estar ciente dessas discussões teóricas, foi convidada por Poynor para escrever sobre a Cranbrook, uma vez que a escola e Ellen Lupton possuíam certa afinidade teórica.

Julia Moszkowicz (2011) no artigo *Lost in Translation: The Emergence and Erasure of ‘New Thinking’ within Graphic Design Criticism in the 1990s*, retoma as ideias sobre a crítica e a investigação do pós-modernismo, em especial na Cranbrook nos anos 1990, e utiliza como ponto de referência o artigo de Lupton (1991) e de Mike Mills para a Eye em 1992. Segundo Moszkowicz, o artigo de Ellen Lupton critica o trabalho na Cranbrook sob a acusação de incentivar trabalhos com intenções autorais:

Apesar do apreço inicial das aspirações intelectuais dos designers da Cranbrook, Lupton acusa o Departamento de Design bidimensional de nutrir um ‘gênero artístico

96 em entrevista

fechado em si', que fracassa em olhar para além do artefato gráfico para o mundo dos negócios e da mídia. (Moszkowicz, 2011: 244)

A autora, no artigo, trabalha também com argumentos de Mike Mills, que também parece demonstrar entusiasmo pela abordagem intelectual na Cranbrook, mas que, no final, também critica a abordagem. (Moszkowicz, 2011: 246)

Martin Venesky, aluno de 1991 a 1993, em livro sobre o conjunto de sua obra, escreve sobre sua experiência na Cranbrook, explicando como se deu a ele a importância do livro de 1990:

Eu não acho que estava sozinho ao escolher a Cranbrook principalmente pelo recente livro publicado *Cranbrook Design: The New Discourse* (1990). Tudo parecia tão vivo, complexo e difícil. Minha turma chegou ao campus inconsciente de que aquele livro era sinal de encerramento (closure). Ele codifica um corpo de trabalho – seu tempo, lugar e significantes praticantes. Todo mundo estava copiando. Eu não estava preparado para seguir uma nova direção, eu só queria aprender como fazer aquelas coisas daquelas páginas. Mas, como me foi gentilmente pontuado, aquilo já havia sido feito. (VENESKY, 2005: 15)

Esse trecho de Venezky (2005) apresenta que, inspirado pelo livro, ele pretendia aprender e desenvolver os trabalhos apresentados na escola. Entretanto, essa não era a abordagem da Cranbrook, pois não era seu objetivo criar um estilo a partir dos trabalhos realizados, ou seja, pela repetição sistemática de alguns procedimentos. Venezky (2005) já era experiente quando entrou na escola, tinha 34 anos, e, mesmo assim com uma carreira consolidada, se entusiasmou pela Cranbrook.

Pelo depoimento de Venezky (2005) e pelo fato de muitos artigos serem escritos após a publicação do livro de 1990, Rick Poynor, em entrevista, comenta que o livro também chamou sua atenção:

A primeira vez que passei a notar os trabalhos vindos da Cranbrook foi no final da década de 1980. A edição 10 da *Emigre* em 1988, que foi sobre a academia, foi uma das primeiras indicações. Mas eu havia visto exemplos do trabalho da Cranbrook antes disso. *Cranbrook Design: The New Discourse* me fascinou quando surgiu em 1990. Eu fui atraído pela originalidade do design, sobreposição e complexidade – sua aparência de vanguarda – e pelo fato de que havia um novo pensamento desafiador por trás.⁹⁷

Katherine e Michael McCoy questionam se o design está nos limites entre arte e ciência, onde contradições existem entre quantidade e poética, desejo e necessidade. Nesse sentido, a escola deve apoiar a pesquisa de cada aluno, para que ele possa encontrar sua própria voz como designer, o que, para eles, difere

97 Tradução do original enviado por email em outubro de 2011: *The first time I started to notice the work coming from Cranbrook was in the late 1980s. Issue 10 of Emigre in 1988, which was about the academy, was one of the early indications. But I had seen examples of Cranbrook work in other magazines before then. Cranbrook Design: The New Discourse fascinated me when it appeared in 1990. I was attracted by the design's originality and layered complexity – its avant-garde appearance – and by the fact that there was challenging new thinking behind it.*

de outras escolas como a Bauhaus, por exemplo, em que se adotam métodos, cuja proposta é a mesma para todos os alunos. Eles acreditam na *busca mútua* (por meio de trocas) e não na *conclusão mútua* (onde todos devem chegar aos mesmos resultados). E completam “Se o design é sobre a vida, porque não deveria ter toda a sua complexidade, variedade e contradição?” (MCCOY, 1990: 14).

Sobre essa fase, Meggs (2006) assinala que a “Cranbrook teve longa ênfase na experimentação, enquanto rejeitava filosofias e metodologias uniformes.” (ibid.: 492)

Ainda no livro *The New Discourse*, o design como mera experimentação formal era criticado, bem como no artigo *Typography as Discourse*, escrito por Katherine e David Frej. Eles parecem não acreditar na supremacia da forma no design gráfico, isto é, a forma é importante, mas deve ser resultado de reflexão de significados, deve procurar transmitir outros valores. Assim:

O visual e a estrutura da forma gráfica são rebaixados em favor do significado verbal, valorizando expressão semântica sobre estilo sintático. O trabalho gráfico da Cranbrook mudou da celebração lírica da forma para a exploração crítica e discursos sobre os significados da forma (MCCOY, 1990: 17).

Fica claro, nesse trecho, uma das maiores preocupações de Katherine e Michael McCoy, que é a de se trabalhar o design como discurso, como se manifesta no nome do livro e no artigo, nos quais são combatidas as experiências formais, que, mesmo pós-modernas, se contradizem ao questionar apenas as regras formais e não investigam o design como linguagem. Dessa forma, percebem que a forma sozinha não é suficiente e não dá conta de todos os novos problemas que se originavam nessa nova sociedade.

Sobre essa mudança no trabalho de McCoy, de se pensar o design como linguagem, Laurel Harper, em *Radical Graphics* (1999) assinala:

No começo dos anos 1980, McCoy percebeu que havia explorado todas suas possibilidades pós-suíças e começou a buscar um novo laboratório, voltando-se para os textos do desconstrucionismo francês e para a crítica literária como estímulos. As teorias francesas ampliaram a compreensão da linguagem ao incluir a expressão não verbal que levou McCoy a experimentar noções como o papel do público na construção do significado e a interação das formas verbais e visuais. A influência disso recaiu tanto no conteúdo como no design do livro marco *Cranbrook Design: The New Discourse*, publicado por Rizzoli em 1990, no qual ela explora as estruturas visuais e verbais da comunicação. Esses conceitos continuam a afetar o trabalho dela hoje, levando-a a concluir que os designers precisam alcançar para além da apresentação imparcial e injetar seus trabalhos com significado simbólico. Na verdade, ela acredita que os designers são intérpretes e comunicadores de valores culturais. (HARPER, 1999: 64)

O que pretendemos mostrar nesta seção foi que, talvez, a “escola denominada desconstrutiva” tenha a ver com o lançamento livro “The New Discourse”, pois grande parte dos artigos sobre a escola foram escritos depois de sua pu-

Figura 83
 Katherine McCoy
The Graduate Program in Design, 1989
 Offset lithograph poster (two-sided)
 28 x 22 in. (71.1 x 55.9 cm)
 (T 2004.10.45 código do museu)
 Imagem fornecida por Katherine McCoy

blicação e, além disso, como refletiu Martin Venezky, ele próprio se interessou pela escola pelo conjunto de trabalhos publicados no livro.

Como vimos no primeiro trecho dos McCoys citado em nossa dissertação (1990: 15), os mesmos explicam o uso de teoria na escola e o conceito de desconstrução da linguagem.

No entanto, o que nos parece é que uma das maiores preocupações da escola, em especial de Katherine McCoy, de que o termo não se tornasse um estilo gráfico, ou seja, a desconstrução como uma moda. Essa ideia encontramos em Poynor (2003: 66), ou seja, a ideia não era a de desconstruir a forma, mas de enfatizar as relações entre as linguagens (ideia apresentada também no enxerto (MCCOY, 1990: 15).

Entrevistamos Rick Poynor e lhe perguntamos se considerava exagerada a produção de artigos nos anos 1990, que dedicados a explicar e teoria desconstrutiva na Cranbrook, poderiam de algum modo generalizar a produção na escola. Poynor respondeu:

Não acho que foi exagero. Quando era editor na *Eye*, pedi a Ellen Lupton que escrevesse um artigo sobre a Cranbrook e eu dei o título “The Academy of Deconstructed Design”. Eu fiquei muito feliz com o que Ellen escreveu. Cranbrook requeria uma análise séria e ela cumpriu esse papel. Esse artigo foi importante para mostrar aos leitores o que pretendíamos fazer na *Eye*. Eu adicionei quatro páginas duplas de portfólios dos designers-chave: David Frej (eu havia visto seu trabalho recente em uma conferência na Holanda), Katherine McCoy, Edward Fella e Allen Hori.⁹⁸

Cartaz do programa (Figura 83) e livro “Cranbrook Design The New discourse”(Figura 84 e 85): projetos gráficos de Katherine McCoy, que refletem essa discussão “pós-moderna” nos materiais de divulgação da escola.

O pôster do programa da escola de 1989 (Figura 83) foi considerado um exemplo da influência de Jacques Derrida por Poynor (2003: 51), em que o autor descreve o uso dos opostos Derrideanos no centro do pôster. No entanto, devemos lembrar que, Derrida, na verdade, questiona esses opostos hierárquicos.

Katherine McCoy não os considera opostos, considera pares de palavras, isto é, eles podem aparentemente apresentar uma oposição, mas não necessariamente se opõem e, sim, se relacionam.

O pôster é diferente de peças de divulgação tradicionais, cujo conteúdo é descritivo. Nele o programa é sugerido através de um diagrama em que as palavras, texto e imagem se unem, envolvendo algumas referências intelectuais.

98 Tradução e adaptação de entrevista enviada por e-mail em outubro de 2011: *No, I don't think it was an over-reaction. When I was editor of Eye, I asked Ellen Lupton to write an article about Cranbrook. I gave it the title “The Academy of Deconstructed Design” – Eye no. 3 vol. 1, 1991. I was very happy with what Ellen wrote. Cranbrook required serious analysis and she delivered it. This article was important in showing readers what we were trying to do with Eye. I added four double-page portfolios of key Cranbrook-educated designers: David Frej (I had seen him present his work at a conference in the Netherlands), Katherine McCoy, Edward Fella and Allen Hori.*

Figura 84
Katherine McCoy, P. Scott Makela e Mary Lou Kroh
Capa: *Cranbrook Design: The new discourse*, 1990
Imagem fornecida por Katherine McCoy

Além da sugestão “reflexiva”, a partir dos elementos textuais, foram inseridos diversos trabalhos de alunos de forma aleatória, divididos na parte esquerda, temos trabalhos bidimensionais e na direita, tridimensionais. Nesse trabalho, o programa do curso de design (conteúdo) não é explícito, mas sugerido, fazendo com o público o interprete. Nesse sentido, ele é aberto.

Sobre esse pôster, Heller (2007) assinala que:

visualmente, pares de palavras correm ao longo das laterais do pôster ancorados no centro, sua dialética é reforçada pela cor e pelas formas do layout. Estendendo-se abaixo da camada de pares de palavras aparecem fragmentos de imagens de trabalhos dos estudantes, assentados em forma de colagem, combinando a simetria bilateral com projetos bidimensionais do lado esquerdo e tridimensionais do direito. A camada mais profunda de informação é o diagrama “See – Read – Text – Image”, que unifica formalmente o pôster e sugere significados para as múltiplas interações entre os elementos. (HELLER, 2007: 275)

Katherine McCoy explica que no pôster há algumas informações textuais, mas não muitas, pois sua ideia era de que as pessoas tentassem interpretar, por meio de uma comunicação de certa sensibilidade de experimentação, sobre a qual o departamento se tratava.

O pôster inclui algumas informações textuais sobre o programa, mas não muitas. Para essa peça eu procurei gentilmente desafiar o leitor para lê-la ou interpretá-la, e comunicar com um senso de experimentação, o que poderia representar o departamento. Procurei também fazer referência a algumas das ideias teóricas que costumávamos discutir, além de valores e tópicos. Por isso que os pares de palavras centrais são: critical/lyrical, mathematic/poetic, form/content, mythology/technology, etc. Cada par parece oposto, mas se você olhar atentamente, a linha central vai e volta, assim quando você lê, percebe que as palavras não são opostas que cancelam umas as outras. Não é sobre “um/ou outro” mas “e/também”.⁹⁹

Na ocasião do depoimento acima, Katherine McCoy estava apontando o ponto de ruptura do pôster “*breaking point*”, onde havia a convergência entre os pares de palavras, através de uma linha sutil expressada pela divisão cromática do rosa ao azul e do negrito ao início da nova palavra do par, já que não havia espaço para separar a palavra, o recurso gráfico foi o “light” na primeira palavra e o “bold” na segunda palavra do par.

Hellen Armstrong, em artigo sobre seu livro *Graphic Design Theory* no site da Aiga, escreve sobre a importância da teoria para o design gráfico e investigações sobre o conhecimento teórico em design, analisa entre outros trabalhos, o pôster de Katherine McCoy como exemplo da reflexão do conhecimento

⁹⁹ Tradução e adaptação do original enviado por e-mail em outubro de 2011: *The poster includes some textual information about the program, but not very much. For this piece, I wanted to gently challenge readers to decode or interpret it, and to communicate a sense of experimentation, which was what the department was about. I also wanted to reference some of the theoretical ideas that we were talking about, and the values and topics. That is what these word pairs on the center axis are: critical/lyrical, mathematic/poetic, form/content, mythology/technology, etc. Each pair appears to be opposites centered on the axis. But if you look closely, the centerline of the axis goes back and forth a bit, and as you read, you realize the words are not necessarily opposites that cancel each other out. It's not about “either/or.” It's about “and/also”.*

Figura 85
Katherine McCoy, P. Scott Makela e Mary Lou Kroh
Miolo: *Cranbrook Design: The new discourse*, 1990
Imagem fornecida por Katherine McCoy

teórico em design:

O pôster de Katherine McCoy “*See Read*” para o programa de mestrado em design da Cranbrook, 1989, a colagem fotográfica de trabalhos recentes de alunos sobrepostos por uma lista de possíveis valores de design opostos e o diagrama de teorias de comunicação – um modelo de como as teorias literárias de desconstrução estruturalismo/pós-estruturalismo poderiam ser aplicadas aos processos visuais e verbais do design gráfico. (ARMSTRONG, 2009 disponível em <<http://www.aiga.org/graphic-design-theory/>> acesso em 09/08/2011)

Perguntamos a Katherine McCoy novamente sobre os “opostos de Jacques Derrida”, uma vez que muitos autores já consideraram a Cranbrook, como a Academia da desconstrução, sendo a crítica dos opostos parte fundamental da teoria da desconstrução. Nesse sentido, notamos ser necessária uma explicação mais precisa sobre esse recurso presente no cartaz e que se repete novamente no livro *Cranbrook Design: The new discourse*.

É basicamente a ideia de oposição, mas não concordo que tudo seja oposição, é mais uma grande ideia. E também realmente gosto de brincar com a estrutura tipográfica para comunicar uma ideia, é sutil, mas eu acho que às vezes, nuances de composição e a tipografia podem incorporar essas ideias filosóficas.¹⁰⁰

Ela nos conta sobre o uso das cores: o rosa separa o departamento de design gráfico 2d e o azul design industrial 3d, já que as cores poderiam representar ela e Michael McCoy. O livro *Cranbrook Design The New Discourse* também possui pares de palavras em sua composição, Katherine McCoy lembra que Jacques Derrida tratava dos opostos para provar e questionar sua oposição. Sobre o livro, ela conta que trabalhou com um espaço conceitual entre os pares de palavras:

Acho interessante a ideia asiática ying yang, em que os opostos magnificam um ao outro, logo eles acham que isso é o todo. Há um belo ensaio sobre arquitetura no Japão chamado A Cultura do Cinza¹⁰¹, e é OK você ter branco e preto, mas a parte realmente interessante é cinza, entre, o espaço conceitual entre os pares, então estava pensando sobre isso também. Há uma fault line que mistura os opostos que é mais interessante do que o branco puro ou o preto puro e também gera tensão, que reflete outra questão sobre o espaço^{102 103}

100 Tradução e adaptação do original transcrito: *Its basically that idea of opposition, but to me I don't agree that everything is about opposition, is more of a great area. And so when I really like its playing with typographic structure to kind of communicate that idea, its really sutil but I really like the idea that sometimes, nuances of composition, typography can embodied these philosophical ideas.*

101 Kisho Kurokawa.

102 Tradução e adaptação do original transcrito: *But the other thing is, to me about opposites, I think is really interesting, it's the ing and yang asian idea, so the Japanese, at least, opposites magnified each other, so and than they think, there is this whole, there is a beautiful essay about architecture in Japan called the culture of gray, and the thing is okay you got white and you got black, nut the really interesting part is the gray part, in between, the conceptual space in between the opposites, and so that's was I was talking about too, this fault line is sour of the mixing of the opposites wich is much more interesting than the pure white or the pure black, and also the tension, and there is one other thing about that space.*

103 Katherine McCoy nos enviou outra resposta sobre o pôster: *Just for the record, I wasn't referring directly to any one writer's ideas in the poster with the word pairs. The idea of oppositions was definitely a post-structuralist interest. But oppositions are also Platonic, aren't they? Good/bad, black/white etc. However, oppositions are irreconcilable to the Platonist, and one is always to be shunned. Eastern thought employs opposites, i.e. ying/yang, in a different way. Japanese aesthetic ideas incorporate a lot of Buddhism*

No livro *The New Discourse* (Figura 85), os opostos aparecem no meio do texto, e há um leve deslocamento que provoca o movimento dos olhos. Há um intervalo na mancha de texto que sugere uma coluna, mas que não é uma coluna real, trata-se apenas de um espaço que divide o texto em duas partes, e o texto passeia por elas de modo contínuo e linear. Não se lê uma coluna e depois a outra, lê-se as duas ao mesmo tempo. A cada 5 linhas, ocorre a interferência de um par de palavras no meio do texto. Os parágrafos, em vez da marcação tradicional de recuo ou parágrafo americano, são indicados através do destaque das primeiras palavras em negrito.

Nesse projeto, Katherine McCoy altera algumas configurações comumente reconhecíveis nos projetos editoriais, como colunas, recuos e marcação de parágrafos. Ao sugerir uma configuração que não é real, pode-se questionar os limites de uma tradicional. Apesar desses elementos que, à primeira vista, podem parecer obstáculos para a legibilidade, eles parecem nos ajudar a compreender o conteúdo do texto de outras maneiras. Em um texto que questiona o ensino e o papel do design gráfico, o próprio projeto gráfico, por sua composição não convencional, pode auxiliar a reflexão e a compreensão da proposta.

Concomitante ao trabalho gráfico do livro, foi produzido o pôster para a exposição de autoria de Scott Makela (Figura 86), que, junto com sua esposa, Laurie Haycock Makela, vieram a substituir os McCoy em 1996.

O pôster de Scott Makela é uma das primeiras experiências de trabalhos na Cranbrook com photoshop e Katherine McCoy lembra, em entrevista, que o trabalho demorou horas para ficar pronto, pois o computador demorava para ler os comandos.

Drucker e McVarish (2009) acreditam que

Os filtros do Photoshop criam efeitos que a maioria dos designers haviam apenas sonhado antes do advento do computador Apple Macintosh. Ainda que o trabalho digital não fosse uma necessidade prática do pós-modernismo teórico, a capacidade de manipular imagens de todos os tipos de novas formas era irresistível para artistas gráficos que queriam desnaturalizar as convenções visuais. O vórtex de textos e imagens dobrados, virados e desaparecendo de Makela são simplesmente o trabalho de ferramentas e opções do software. O binarismo nesta imagem é a base estrutural do trabalho desconstrutivo da Cranbrook, com suas raízes em oposições fundamentais. O trabalho de Makela une o rigor sistemático da investigação teórica com efeitos digitais divertidos, como para sugerir que a seriedade do insight crítico pode se desvanecer em uma virada de design, se permitido. (Drucker e McVarish, 2009: 314)

and Confusianism, and stress the space between opposites. Kisho Kurokawa, a leading Japanese architect, chaired the 1979 Aspen Design Conference on Japanese design; his opening speech was entitled "A Culture of Grays," and published it as the main essay in the little book all the conference participants received, "The I-Ro-Ha of Japan." It was a big influence on me and still is. He thinks gray is the richest color. It occupies the space between black and white and contains all the richness of BOTH black and white. He used the metaphor of the "engawa," a sort of covered balcony walkway or veranda around a Japanese traditional house. The engawa is a transition space between inside and outside, a "gray" space. He maintains that the Japanese are experts at living with opposites and making them work together productively. To tell you the truth, Japanese philosophy resonates with me a lot more than French literary criticism! If I was to consider a PhD, it would be in Japanese aesthetic philosophy as it relates to traditional material culture and architecture. So, to get back to the poster, I wanted to make the word pairs appear to be opposites on first look, but actually not be quite opposites – either compositionally or conceptually. I hoped people would ponder them a bit and decide whether each pair were opposites or not.

O conjunto desse material divulgado no fim dos anos 1980 e início dos 1990, como o livro e pôster da exposição e o pôster do programa da escola, talvez desse margem a essa interpretação desconstrutiva da escola pelo uso de recursos gráficos e sugestão teórica.

5.5. Outras preocupações teóricas

Rick Poynor questiona Katherine McCoy sobre a importância e uso das referências teóricas na escola nos anos 1980. Ela responde que eles sempre encorajaram os alunos a ler:

Era um programa sem estrutura, então nós nunca tivemos nos cursos leitura oficial. Por outro lado, por conta das diferentes personalidades de cada estudante do programa, eles independentemente construíam seu próprio foco (...) assim nós encorajávamos eles a manterem suas próprias forças, para conhecerem suas capacidades naturais, mas também incorporarem métodos externos para conceituar. Nós sempre procurávamos teorias adicionais. Semiótica foi sempre discutida – não como foco maior, como na escola de design de Rhode Island – mas tentávamos garantir que os alunos entendessem seus fundamentos e suas possibilidades como ferramenta de design. (POYNOR, 1998: 48)

Katherine McCoy, em seu ensaio *American Graphic Design Expression*, contempla a relação do objeto de design gráfico – desde Gutenberg até o início do século XX –, enfocando que o conteúdo a ser expresso pelo projeto era de extrema clareza e legibilidade.

No entanto, ela percebeu, assim como os primeiros modernistas, tais como os futuristas e dadaístas, que a leitura é ao mesmo tempo verbal e visual, quando se decodificam no texto os sinais e as letras.

Essas ideias, a respeito da expressividade da visualidade do texto, foram incorporadas também pela *New Wave* (Wolfgang Weingart), ao romper com o estilo suíço. Entretanto, apenas a investigação da *new wave* como ruptura formal, segundo a concepção de Katherine McCoy (1990)¹⁰⁴, não é suficiente:

A tipografia ainda versava sobre a gramática tipográfica e negligenciava a expressão semântica. Esse trabalho extremamente formal, não era muito conceitual e, tem sido criticado por ser meramente decorativo em sua análise final. (Disponível em: <http://www.highgrounddesign.com/mccoy/kmframe.htm> - acesso em 13/09/2010.)

McCoy (1990) alega que o historicismo pós-moderno foi mais intelectualizado e consciente da crítica do significado da história, além de considerar de suma importância os textos do arquiteto Robert Venturi, que aplicou a análise semiótica ao estilo histórico e vernacular, interpretando forma como linguagem

¹⁰⁴ Disponível em: <http://www.highgrounddesign.com/mccoy/kmframe.htm> - acesso em 13/09/2010

com sentido cultural intrínseco:

O pós-estruturalismo e as artes contemporâneas têm influenciado uma promissora “nova direção”, cujo trabalho agora, com maior rigor intelectual, parece exigir mais do público, mas também o recompensa com mais conteúdo e autonomia. (MCCOY: 1990: Disponível em: <http://www.highgrounddesign.com/mccoy/kmframe.htm> - acesso em 13/09/2010.)
)

Nesse texto, ela utiliza o conceito de desconstrução e o caminho sugerido pelo pós-estruturalismo:

O foco está no público, para fazer a interpretação individual do design gráfico que “descentraliza” a mensagem. A peça é uma provocação para considerar uma série de interpretações, baseadas na afirmação da desconstrução de que o significado é inerentemente instável e a objetividade é uma impossibilidade, um mito mantido para o controle do público. (MCCOY, 1990: (Disponível em: <http://www.highgrounddesign.com/mccoy/kmframe.htm> - acesso em 13/09/2010.)

A importância do designer como produtor de significado, discutida no artigo acima, é também encontrada em *Graphic Design in a Multicultural World* (1995)¹⁰⁵.

Os designers devem se tornar o advogado do público. Nós não podemos contar com métodos de comunicação em massa univalentes e monótonos para responder às necessidades de problemas de design gráfico. Não devemos negligenciar o primeiro e o segundo componentes da equação emissor-mensagem-receptor, mas precisamos responder a todo o potencial de diferenciação e diversidade do público para moldar e enriquecer a expressão do emissor e a codificação da mensagem. (McCoy, 1995: Disponível em: <http://www.highgrounddesign.com/mccoy/kmframe.htm> acesso em 01/04/2010)

No artigo *Typography as Discourse*, Katherine McCoy e David Frej¹⁰⁶ citam a importância do livro de Robert Venturi *Complexidade e Contradição em arquitetura* como grande influência sobre os estudantes da história do design gráfico e a importância da experimentação de Wolfgang Weingart na Suíça, que havia se espalhado em algumas escolas de design norte-americanas¹⁰⁷.

A crítica é que, mesmo tendo trabalhado contra a antisséptica disciplina da escola suíça, essas abordagens se popularizaram muito e se transformariam em um estilo formalista. “O que foi originalmente uma revolução é agora uma instituição.” (MCCOY, 1988: Disponível em: <http://www.highgrounddesign.com/mccoy/kmframe.htm> acesso em 02/03/2010).

Ou seja, os trabalhos de Wolfgang Weingart e de seus seguidores, ao tornarem-se um estilo, voltam-se à preocupação formal, não acrescentando esses

105 Disponível em: <http://www.highgrounddesign.com/mccoy/kmframe.htm> acesso em 01/04/2010

106 Disponível em: <http://www.highgrounddesign.com/mccoy/kmframe.htm> acesso em 02/03/2010

107 Vide Yale (com Friedman) e CalArts (com April Greiman)

novos paradigmas de interpretação e relação de textos, conceitos, significados e público.

Para ela, compreender se a *New Wave* era pós-moderna ou modernismo tardio era importante para entender o trabalho hoje. Seu argumento é de que a “*New Wave* estende o interesse suíço clássico na estrutura e recombinações da gramática de design gráfico”. (MCCOY, 1988: Disponível em: <http://www.highgrounddesign.com/mccoy/kmframe.htm> acesso em 02/03/2010).

A tipografia experimental, até então, para eles, não se podia considerar nova tipografia, que ela concebe como a descoberta de novas relações entre texto e imagem.

Os autores lembram neste artigo da importância das pesquisas na área de Linguística, como trabalhamos acima:

Refletindo as recentes teorias linguísticas, e a noção de autoria como pessoal, o vocabulário formal é menos importante do que o diálogo entre o objeto gráfico e seu público. Não existem mais declarações de mão única para os designers. (MCCOY, 1988: Disponível em: <http://www.highgrounddesign.com/mccoy/kmframe.htm> acesso em 02/03/2010).

A ideia agora é se trabalhar com camadas de significado – *layers of meaning*¹⁰⁸ - ao contrário das camadas de colagem e elementos formais. Para McCoy e Frej, agora, pode-se encontrar essas camadas de significado, de acordo com as novas descobertas das artes plásticas, fotografia e literatura, sob a influência do pós-estruturalismo francês: “Claramente, essa comunicação intelectualizada cobra muito de seu público, i.e, é um trabalho mais difícil do que os prazeres formais da *New Wave* (...) O texto não é mais um *playground* sintático dos descendentes de Weingart”. (MCCOY, 1988).

No artigo *Countering the tradition of the apolitical designer*, escrito em 1993, Katherine McCoy trata da importância do contexto sócio-político-cultural para a concepção do projeto de design, criticando o design moderno como “apolítico”.

A autora trata dos problemas de se assistir passivamente aos eventos políticos de cada contexto, tais como os da Era Reagan, em que os designers puderam ter se imbuído dos artifícios dos hedonismos passivos em que, posteriormente, os Estados Unidos passaram de uma nação credora a devedora. Esse suposto olhar passivo é prejudicial inclusive aos designers, uma vez que:

Temos visto o desmembramento da liberdade artística nos últimos três anos no *National Endowment for the Arts* e agressivas tentativas em censurar o ensino da escola pública: de Darwin, Hemingway ao sexo seguro. Como designers gráficos especializados em comunicação visual, o conteúdo da nossa comunicação poderá ser seriamente ameaçada se não defendermos nossa liberdade de expressão. (McCoy, 1997: 213)

¹⁰⁸ Recorrente conceito de Katherine McCoy que aparece também em Poyner (1998).

Katherine McCoy (1997) explica também que muitos designers, que pouco se exercitaram em seu direito de se comunicar em assuntos públicos e controversos, ao terem suas liberdades de expressão tolhidas, dificilmente notariam essa censura, uma vez que não exercitam esse direito:

Nós treinamos uma profissão que sente que assuntos políticos são irrelevantes ou mesmo inapropriados ao trabalho (...) Voltando a 1968, a atmosfera na Unimark International, durante meu primeiro ano de trabalho, é típica desse problema. Unimark (um idealista escritório internacional de design com Massimo Vignelli e Jay Doblin como vice-presidentes, e Herbert Bayer no conselho diretor) era dedicado ao ideal da racionalidade objetiva profissional. O designer gráfico tinha que ser neutro e objetivo para transmitir a mensagem dos clientes. A clareza e a objetividade eram as metas (MCCOY, 1997: 213)

Nesse texto, a autora aponta que mesmo os grandes acontecimentos políticos daquele ano, 1968, não causavam impacto nos designers, e explica que na época os designers, especialmente na Unimark, eram encorajados a usar jaleco branco, como se a profissão fosse realmente de laboratório, científica e, dessa maneira, o ambiente externo não contaminaria o interno. McCoy assinala:

Esses jalecos brancos fazem uma excelente metáfora dos designers apolíticos que se valem do mito do design universal isento de valor (*value-free*). Eles sugerem que o design é um processo clínico semelhante ao da química, cientificamente puro e neutro, realizado em ambientes de laboratório estéril com resultados precisos e previsíveis. (MCCOY, 1997: 213)

Katherine McCoy pretende com esse texto mostrar as falhas de uma profissão calcada na neutralidade e na objetividade, o que pode levar à falta de senso em contexto social, político e cultural. O termo usado é “*dispassionate*”, ou seja, profissionais desapaixonados, imparciais e desinteressados: “estes termos podem se tornar pejorativos em um mundo que pede por compaixão, interesse, preocupação, comprometimento e envolvimento”. (MCCOY, 1997: 214)

A ideia seguinte não é a de combater a forma, ou a estética do legado moderno, mas perceber que há muitos aspectos da ética moderna que distanciam os profissionais de seu meio cultural:

Os ideais, formas, métodos e mitologia do modernismo são grande parte desse problemático distanciamento, incluindo os paradigmas de formas universais, abstração, autorreferencialismo, design isento de valor, racionalidade e objetividade. (MCCOY, 1997: 214)

A questão, em busca de um designer mais preocupado com seu contexto social e político, pode ser resolvida através de novas abordagens no ensino do design:

No ensino, essas ideias devem ser levantadas no início. Isso não é algo que deva ser colocado ao aluno avançado depois que suas ideias tenham se fixado na neutralidade. No cerne dessa questão, estão os projetos que prescrevemos desde o primeiro exercício introdutório. A maior parte dos cursos de design introdutórios é baseada nos exercícios formais herdados da Bauhaus e dos projetos clássicos da escola da Basileia (...) o problema do distanciamento se inicia aqui. Ambos projetos lidam com formas abstratas – ponto, linha e plano, por exemplo – ou eles removem a imagem de seu contexto, que embora eficazes na formação formal, infelizmente, usam um processo de abstração analítica, desse modo privando as imagens de seu código simbólico. (Eu tenho que admitir que já fui culpada disso nos primeiros exercícios que prescrevi no passado). Separar a forma do conteúdo ou contexto é uma lição de passividade, que implica que a forma gráfica é algo separado e que não se relaciona ao assunto, valores subjetivos e mesmo ideias. O primeiro princípio é que todos os projetos gráficos devem ter conteúdo. (MCCOY, 1997: 217)

É lembrado no texto um episódio sobre dois alunos fundamentalistas cristãos que trouxeram discussões religiosas nas seções de crítica da Cranbrook. Esse episódio foi um exemplo desafiador de tolerância dos outros alunos com crenças ou descrenças diferentes e, portanto, a ocasião foi para ela memorável.

Katherine McCoy acredita que se deve parar de treinar os alunos a ignorar suas convicções e serem passivos, ao contrário, deve-se ajudá-los a esclarecer seus valores pessoais e dar-lhes ferramentas de análise, mas lembra que mesmo assim, precisamos de um pouco de objetividade, aliada à subjetividade para evocar bases pessoais. Assim, deve-se dar ao designer a sua voz. (ibid.: 218)

Ainda com base nesse questionamento de Katherine McCoy, sobre o ensino como alternativa ao design ‘desinteressado’, perguntamos a Scott Santoro, aluno de 1986 a 1988, sobre a influência da Cranbrook em sua jornada profissional, principalmente como educador:

Eu adoro a ideia de ensinar sob a perspectiva pós-moderna. Em outras palavras, eu não uso frases como “isso é atemporal” (*That’s timeless*) ou isso é certo e isso é errado. No entanto, os alunos não gostam, eles preferem respostas assertivas (*black and white*), mas eu sei muito e, no entanto, não posso dar a eles.¹⁰⁹

A resposta de Scott Santoro é relevante nesse sentido, uma vez que mostra sua reflexão sobre uma atitude pós-moderna no ensino, e o dado fornecido é que os alunos não gostam de respostas menos óbvias, ou seja, ainda necessitam de respostas assertivas. Dessa maneira, isso evidencia que, ainda hoje, os alunos precisam de respostas simples, claras e objetivas. Todavia, sabemos que esse tipo de resposta não dá conta de toda complexidade de questões que permeiam nossa sociedade.

Eskilson (2007) explica que

¹⁰⁹ Tradução e adaptação do original em entrevista: *I love the idea of teaching from a post-modern point of view. In other words, I don't use phrases like "that's timeless" or "this is the right way, that is the wrong way." Students don't like it. They want black and white answers, but I know too much and therefore can't give them.*

Na Cranbrook, McCoy expôs a ideia de que a leitura do texto e a visualização da imagem não deveriam ser concebidas como uma prática discreta. Em vez disso, a leitura e a visualização se sobrepõem e interagem em sinergia, de forma a criar um efeito holístico que apresentam outros modos de interpretação. McCoy chama esta teoria de “*typography as discourse*” – a tipografia como discurso, na qual o termo discurso conota a ideia que o significado de um trabalho é parte da conversa entre texto e imagem (...) ¹¹⁰ e cujas formas não podem ser fixadas em um resultado estável. (ESKILSON, 2007: 357)

Laurie Haycock Makela, em seu texto em parceria com Ellen Lupton, *Underground Matriarchy*, de 1994, trata do papel das mulheres no design gráfico, escrevendo sobre o trabalho de importantes designers contemporâneas como April Greiman, Sheila de Bretteville, Muriel Cooper, Lorraine Wild e Katherine McCoy.

Laurie Haycock Makela (1997) que também foi aluna de Katherine e em 1996 passou a assumir a coordenação do Departamento de Design da Cranbrook, ao lado de seu marido Scott Makela, afirma que:

Katherine McCoy orientou dúzias de alunos através da escola, agora – notórios experimentos formais. Nos anos 1980, ela permitiu alguns dos primeiros debates sobre desconstrução, porque talvez ela buscasse um caminho mais conservador em seu próprio trabalho, suas seções de crítica eram zona livre para novos pensamentos em design. Ela estava disposta a tomar o calor e a glória em demarcar as potenciais manifestações estéticas “feias” da desconstrução literária, ou, se preferir, pós-modernismo. (LUPTON, MAKELA, 1997: 139)

Essa passagem é complementada por Haycock Makela que percebe que a partir do momento em que os alunos passaram a rejeitar, agressivamente, as abordagens tradicionais em design, eles abandonaram o “conforto intelectual” dos exercícios formais:

Essa nova virada no ensino do design era psicanalítica e difícil de controlar, mas era um antídoto perfeito ao “ponto final” despersonalizado do modernismo que muitos jovens designers da época experimentaram. Cranbrook se tornou um poderoso culto onde as pessoas vinham se refugiar, e os McCoys dirigiam um abrigo a viciados em design ‘*design addicts*’ (...) agora esses estranhos laboratórios de experimentos no “Meio Oeste” têm se tornado uma poderosa influência em tendências de design internacionais (LUPTON, MAKELA, 1997: 139)

O que podemos apreender, sobretudo, com base nos textos publicados por Katherine McCoy, principalmente na década de 1990, é que a influência pós-moderna deve-se refletir em novas abordagens de comunicação e, principalmente, a partir desse texto sobre o designer apolítico é que se devem incorporar novas estratégias ao processo criativo, principalmente de um foco maior sobre seu contexto, tornando o designer um pouco mais engajado e não tanto científico como se estabeleceu a profissão, principalmente, nos anos 1960 e 1970 nos Estados Unidos. Se pensarmos

¹¹⁰ O trecho oculto é *run around* o qual não entendemos seu contexto, por isso o omitimos.

que esses textos são dos anos 1980 e 1990, podemos notar que pouca coisa ainda havia mudado na profissão em geral, já que ainda são necessárias tais reflexões.

Sobre a questão levantada por diversos autores, de que a Cranbrook foi uma escola que durante os anos 1980 se preocupou bastante com a interpretação e utilização de conceitos de teoria crítica, pós-estruturalismo e pós-modernismo, veremos na página 223 a longa lista bibliográfica, cujos textos são em grande parte realmente teóricos, o que pode ter influenciado realmente os alunos a trabalharem o design gráfico a partir desses conceitos.

Vale aqui ressaltar, novamente, que a Cranbrook é uma escola de ensino avançado, de Pós-graduação, e que os alunos, pelo menos em sua maioria, já deviam ter bagagem em conceitos de design gráfico, ou pelo menos boa experiência prática. Cabe aqui lembrar o argumento de Jeff Keddy¹¹¹ de que o design, a partir do momento em que foi consolidado em instituições de Pós-graduação, deveria aumentar sua carga reflexiva e teórica.

5.6. Reading assignments: Leituras na Cranbrook e divulgação de conceitos, ou manifestos.

Fotocópias - Manifestos

Ed Fella nos conta sobre alguns dos “manifestos”, páginas com textos ou com brincadeiras reflexivas, que surgiram na escola. O primeiro é uma tabela de mandamentos do design, criada por Andrew Blauvelt, como uma apropriação daquelas tabelas de moda: o que é *in* e o que é *out*. Nesse *in* e *out* do design são questionadas algumas posturas do departamento de design: a *Cranbrook vision*, as seções de crítica, os pôsters históricos, a influência do design holandês e japonês e a *Cranbrook Hotline*¹¹² são classificados como *out*.

De acordo com Ed Fella se tratava mesmo de uma brincadeira e, a partir desse depoimento, inferimos que pode refletir uma postura crítica e bem humorada dos alunos.

Design commandments to live and die by!!! 1986 – 1987 innsville & outsville	
Innsville	outsville
Blind embossing	Die cuts
Negative leading	Letterspacing
similes	Metaphors
Specklotone paper	Vellum

¹¹¹ Em entrevista.

¹¹² Informativo interno do campus

skeletons	Bodyparts
Stratch and sniff	Grid notations
Madonna's back in	David Byrne
Mood lighting	Corner lighting
Narcissistic design	Anything vernacular
mushrooms	vallium
cigarettes	pot
Self-destruction	Save-the-whales
masturbation	Groupthink/sex
Cranbrook auditorium	Cranbrook vision
casting	foamcore
Palladium openings	Design critiques
Flat earth theories	2D & 3D
The bull	europa
Bleach do's	Frost-n-tip
Grilled cheese	salads
Personal traumas	Type history posters
Ethiopian arts and crafts	Dutch & Japanese design
oscilation	vibrations
pork	chicken
psychadelia	Fifties anything
Etch-a-sketch	macintosh
whine	beer
plaster	Paper-mache
Weekly world news	Cranbrook hotline
Paint-by-numbers	Design-by-numbers
Double coupons	Double-coding

Outra “cópia” que circulava na Cranbrook e que nos foi mostrada por Ed Fella é a seguinte tabela, que compara conceitos pertinentes ao design, nas décadas de 1960, 1970 e 1980:

60's	70's	80's
discipline	appropriateness	ambiguity
objectivity	specificity	subjectivity
simplicity	Complex simplicity	complexity
geometry	Articulate geometry	Mixing/soft & hard, solid & broken
One code	Contrasting codes	Double coding
syntactic	pragmatic	semantic
structure	program	meaning
absolute	consistent	relative
straight	tolerant	cany

idealism	pluralism	semiotics
History as past	History as present	History as future
No symbolism	Controlled symbolism	Expressive symbolism
No humor	Surprise as humor	Contradiction as humor
Anti-metaphor	Towards metaphors	metaphor
Anti-ornament	Structure as ornament	ornament
Forms follow function	Form & function	Semiotics form
Orthodox grid	Loose grid	Very liberal grids
One typeface (Helvetica)	Few typefaces	Variety of types
One size type	Few sizes	Hierarchy concept
hairlines	1/4 " bars	Variety of bars
Primary colors (black & red) neo-plastic, neoconstructive	rainbow	Pastel range
High gloss	soft	mix
asymmetry	Dynamic symetry	symetry
sameness	appropriateness	diversity
Rigid graphics	Programmed graphics	Accidental graphics
primary	System-modular	Individual
Less is more	Less is a bore	The more the better

Essas tabelas nos trazem uma breve interpretação dos alunos do momento histórico e de uma suposta proposta paradigmática para a produção, a exemplo da complexidade gráfica com sobreposições e exageros em “*the more the better*”, aceitar o “*acidental e espontâneo*” em oposição ao design programado e rígido. É importante notar que esse tipo de documento era divulgado a todos os alunos. Outro documento encontrado, que também havia sido distribuído (arquivos de Ed Fella), foi o texto sobre a desconstrução de Barry Seifer explicado em outra seção.

Temos também a imagem de um convite (Figura 87 - autoria Glenn Suoko) de um evento, que poderia representar um pouco, de maneira bem humorada, o processo analítico da desconstrução. Aqui, temos uma imagem de um peru “vivo” em diagrama, com setas indicando suas partes, em uma equação adicional: o peru no forno, igual ao peru assado. O título da festa é *pós-poultry* que significa “pós-aves” domésticas”. Nesse caso, teríamos a mudança de estado da ave viva para morta, ou comestível, isto é, uma mudança de ciclo, o pós é visto não como a morte, mas como uma alteração do objeto.

Vimos acima uma série de trabalhos que brincavam com esse jogo de palavras e imagens, e apesar dessa peça não ser “oficial”, ou seja, não ser um trabalho sério de pesquisa, mas uma brincadeira, divulgando um encontro, ela pode representar “graficamente” o jogo pós-moderno.

Perguntamos a Allen Hori, que ingressou na escola em 1987, sobre essa divulgação e discussão de conceitos através de fotocópias de textos e etc. Ele

respondeu:

Havia muita coisa e muita ideias eram difundidas e compartilhadas pelos alunos na Cranbrook. Todos os alunos que iniciavam seus estudos se tornavam cientes de todo o trabalho e pesquisa anterior – não tinha como não saber o que havia sido experimentado e produzido no estúdio – não haviam segredos! Todos compartilhavam livros, artigos, opiniões, pensamentos e havia uma porção de argumentos, debates e discussões sobre tudo. Isso acontecia o tempo todo, no estúdio, nos cafés da manhã, almoços e jantares, nas seções de crítica, ao andar pelo campus, e mesmo em ambientes informais e boêmios como bares, como também nos outros departamentos. Com o pequeno número de alunos em toda a escola, cerca de 150¹¹³ divididos em todos os 9 departamentos, você conhecia e falava com todo mundo sobre todo tipo de assunto. A maior parte dos alunos morava no campus, logo, definitivamente era uma atmosfera incubadora, o que era ótimo – e isso aconteceu bem antes da internet e da telefonia celular, o que tornou o lugar ainda mais isolado e a experiência mais concentrada, o que eu acho que fez toda a diferença.

Abaixo segue lista de textos sugeridos para leitura na Cranbrook. O documento é de 1989, e faz parte de uma compilação que cresceu ao longo dos anos.

Bibliografia sugerida para leitura na Cranbrook em 1989 (na ordem como estava no documento que entregavam aos alunos)
Eco, Umberto. <i>A Theory of Semiotics</i> : 1976
Eco, Umberto. <i>The Role of the Reader</i> : 1979
Barthes, Roland. <i>The Elements of Semiology</i> : 1967
Hawkes, Terence. <i>Structuralism and Semiotics</i> , 1977
Scholes, Robert. <i>Semiotics and Interpretation</i> : 1982
Mitchell, W.J.T. <i>Iconology: Image, Text, Ideology</i> : 1986
Nadin, Mihai. <i>On the Meaning of the Visual</i> , Semiotica
Piaget, Jean. <i>Structuralism</i> , 1970
Bonsieppe, Gui. "Visual/Verbal/Rhetoric", <i>Ulm Papers</i> , 1965.
Ehse, Hanno. <i>Rhetorical Handbook: A Manual for Designers</i> , 1987
Kinross, Robin. "Semiotics & Designing", <i>Information Design Journal</i> , 1986.
Ockerse, Thomas. "Semiotics and graphic Design Education", <i>Visible Language</i> , 1979
Broadbent, Geoffrey. "A Plain Man's Guide to the Theory of Signs in Architecture", <i>Architecture Design</i> 1977.
Broadbent, Geoffrey. <i>Perception and Communication</i> .
Roland Barthes. <i>Mithologies</i> , 1972
Roland Barthes. <i>The Pleasure of the text</i> , 1975
Roland Barthes. <i>Image-Music-Text</i> , 1977

113 Sobre esse dado temos também a explicação de Katherine Willman: *The school had a maximum of 150 students at any given time, divided among 10 departments. One of the departments was Master of Architecture, and the other 9 were Master of Fine Arts. That means that there were 15 or less students in each department. Among the 15, half were first-year and half were second-year. This also means that 75 of the 150 graduated each year, and 75 new ones were admitted each Fall.* Ainda sobre o dado, Katherine McCoy acrescenta: *The school's current goal is for 15 students in each of the 10 departments. But before 1996, there were 9 departments. (In 1996, the school split Design into 2D and 3D.) Between about 1980 and 1995, the Design Department was usually the biggest of the school's departments. Typically, I had from 6 to 8 first year graphic design students and 6 to 8 second year graphic design students, for a total of 12 to 16. Mike's 3D student group wasn't quite so big, maybe 10 to 12. Some of the departments like Photography and Metalsmithing were a LOT less than 15.*

Roland Barthes. The Empire of signs, 1982
Roland Barthes. The Eiffel Tower and other Mythologies, 1979
Roland Barthes. S/Z 1974
Ungar, Steven, ed. The Work of Roland Barthes, Visible Language 1977
Bauer, George, ed. French Currents of the Letter, Visible Language 1978
Culler, Jonathan. Roland Barthes, 1983
Culler, Jonathan. The Pursuit of Signs, 1981
Culler, Jonathan. Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics and the Study of Literature, 1975
Culler, Jonathan. On deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism, 1982.
Leitch, Vincent B. Deconstructive Criticism, 1982.
Norris, Cristopher. Deconstruction: Theory and Practice, 1982.
Norris, Christopher. The Deconstructive Turn: Essays in the Rethoric of Philosophy 1984
Eagleton, Terry. Literary Theory, 1983.
Selden, Raman. A Reader's Guide to contemporary literary theory, 1985
Newman, Charles. The Post Modern Aura, 1985
Newman, Charles. Discussions in Contemporary Culture, 1987
Foster, Hal. The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture, 1983.
Foster, Hal. Recodings: Art, Spetacle, Cultural Politics, 1987.
Kraus, Rosalind. The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths, 1985
Steiner, Wendy. The Colors of Rethoric: Problems in the Relation between Modern Literature and Painting, 1986.
Rorty, Richard. Philosophy and the Mirror of Nature: Indications for Post-Philosophical Culture, 1979
Rorty, Richard. The Fate of Philosophy, The New Republic, 1982
Carroll, David. Paraesthetics: Foucault, Lyotard, Derrida, 1987.
Bloom, de Man, Derrida, Hartman & Miller. Deconstruction and Criticism, 1985.
Bess, Philip H. "Deconstruction: A Brief Critique of Critical Theory", Inland Architect, 1988
Lyotard, Jean-Francois. The Post-Modern Condition: A Report on Knowledge, 1984
Lyotard, Jean-Francois. "Presenting the Unpresentable: The Sublime" Artforum, 1982
Rajchman, John. "The Postmodern Museum: Les Immateriaux", Art in America, 1985
Derrida, Jacques. Writing and Difference, 1978
Foucault, Michel. The Archaeology of Knowledge and the Discourse of Language, 1972
Foucault, Michel Language, Counter, Memory, Practice, 1977.
Rabinow, Paul. Ed. The Foucault Reader, 1984
Rajchman, John. Michel Foucault: The Freedom of Philosophy, 1986
Baudrillard, Jean. The Mirror of Production, 1975
Baudrillard, Jean. For a Critique of the Political Economy of the Sign, 1981
Baudrillard, Jean. Simulations, 1983
Kester, Grant "The Rise and Fall? Of Baudrillard" New art examiner, 1987
Wallis, Brian. Art after modernism: Rethinking Representation, 1984
Wallis, Brian, ed. Blasted Allegories, 1987.
Owens, Craig. The allegorical Impulse: toward a theory of Postmodernism, October, 1980
Owens, Craig, The Discourse of others: Feminism and Post-Modernism.

Ulmer, Gregory L. The object of Post-Criticism
Ong, Walter. Orality and literacy: The Technologizing of the world , 1982
Hutcheon, Linda. A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms, 1985
Bennet, Benjamin. "Nietzsche's Idea of Myth", Modern Languages Journal, 1979
Cassirer, Ernest. Mythical Thought, The Philosophy of Symbolic Forms, no.2 1955
Levi-Strauss, Claude. Myth & Meaning, 1979
Csikszentmihalyi & Rochberg-Halton. The Meaning of Things: domestic symbols and the self, 1981.
Accouni, Vito. House and Furniture as Social Metaphor, 1986
Branzi, Andrea & Nicoletta. Domestic Animals, 1987
Williams, Judith. Decoding Advertisements, 1978.
Butler, Francis "Eating the Image: The Graphic Designer and the Starving Audience", Design Issues, 1984
Butler, Francis. "The international Perception and the Perceived Perception' First Symposium of The History of Graphic Design Proceedings, 1983.
Thomas, Lew. Photography and Language, 1977.
Sekula, Allan. Photography and Language, 1977.
Krueger, Barbara. We Won't Play Nature to Your Culture, 1983.
Sontag, Susan. On Photography, 1977
Sontag, Susan. Styles of Radical Will, 1969, 1987
Thackara, John. Design After Modernism, 1988.
Perez-Gomes, Alberto. Architecture and the Crisis of Modern Science, 1983
Colquhoun, Alan. Essays in architectural Criticism: Modern Architecture and Historical Change, 1981.
Jenks, Charles. The Language of Post-Modern Architecture, 1977
Wolfe, Tom. The Painted Word. 1975
Megill, Allan. Prophets of Extremity, 1985
Weisberger, Edward., ed. The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890-1985 1986
Eliade, Mircea. Symbolism, The Sacred and The Arts. 1986
Eliade, Mircea. The Sacred and the Profane, 1959.

Se compararmos essa lista bibliográfica com a que Michael Carrabeta nos forneceu de a leitura nos anos 1970 (no capítulo 3) ser mais voltada a textos básicos de design moderno (Ruder, Pevsner etc.), esta nova lista apresenta textos de teoria pura, de crítica literária, filosofia, arte etc. Portanto, a partir dessas leitura compreendemos que a abordagem dos anos 1980 foi mais complexa e teórica, entretanto, não podemos nos impressionar em demasia com essa lista, pois o resultado dos trabalhos não é sistematicamente teórico, ou seja, por mais que a Cranbrook adotasse bases teóricas para a criação, não eram produzidos trabalhos estritamente acadêmicos.

Perguntamos a Allen Hori, aluno e assistente do departamento no Período, sobre o que ele entendia sobre essa lista que encontramos, ou seja, se naquela época os alunos liam mais do que produziam.

Essa é realmente uma boa questão sobre a bibliografia como sugestão de leitura, que foi na verdade uma compilação de ano, após ano de vários livros que os alunos

estavam lendo no estúdio. A lista é bastante abrangente e reflete a diversidade e o interesse da investigação dos alunos ao longo dos anos. Se algum de nós tentasse ler mesmo metade dessa lista inteira, haveria muito menos trabalho gráfico produzido. Dito isto, eu passei grande parte de meu primeiro ano lendo mais do que produzindo. Eu vim de uma escola cujo programa era baseado no tradicional design gráfico suíço e meu BFA foi na verdade em fotografia e não em design gráfico, logo, eu tinha muito que me atualizar quando cheguei na Cranbrook. Todos, em todos os departamentos, pareciam muito inteligentes e bem informados, mas especialmente do departamento de design, que era em parte dirigido pela teoria, minha atualização foi necessária para começar a entender sobre o que eles estavam falando e experimentar isso no estúdio. A cada ano, com a chegada de novos alunos, havia uma reação ao que existia nos anos anteriores como preocupações centrais e áreas de interesse no estúdio. Isso criava um ciclo constante de mudança e de uma saudável discordância que mantinha todos ávidos para conhecer e aprender mais. Isso realmente funcionou para a renovação e crescimento do departamento.¹¹⁴

Diante dessa enorme lista bibliográfica, poderíamos acreditar que os Trabalhos de Conclusão de Curso dos alunos¹¹⁵, seriam tratados teóricos de design. No entanto, isso não se reflete de maneira aprofundada nesses trabalhos. Os trabalhos são, em sua maioria, projetos gráficos complexos, que podiam ou não conter citações ou fragmentos teóricos.

O que vimos em algumas dos trabalhos de David Frej, Ed Fella, Jeff Keedy e Allen Hori são algumas citações de alguns autores e um trabalho eminentemente visual, às vezes dialogando com alguns desses conceitos teóricos.

Jeff Keedy cria uma narrativa, com imagens nas páginas e com algumas citações de Roland Barthes, Hal Foster, Humberto Eco etc.

David Frej também apresenta uma continuidade narrativa nas páginas e no final escreve até alguns poemas. Na introdução de seu Trabalho de Conclusão de Curso, nos intrigou o segundo parágrafo da introdução, na qual questiona os processos de experimentação e criação em design gráfico:

Para alguns designers gráficos, o conhecimento advém de livros, publicações de design gráfico e de outros designers. Às vezes o conhecimento vem de justificativa histórica. Bem como é ocasionalmente justificada através de analogias com disciplinas de outros códigos, como a arquitetura ou, estranhamente, a métodos críticos da linguística tais como a busca ao pós-estruturalismo. Mas o que eu promovo como conhecimento essencial em design gráfico pode se manter no que se deriva de seu próprio processo experimental. (FREJ, 1989: 1)¹¹⁶

114 Tradução e adaptação do original em entrevista: *This is a great question as the bibliography or suggested reading list was actually a continuous compilation year after year of the various books all of the students were reading in the studio. The list is quite wide-ranging and is very reflective of the diversity of interest and inquiry of the various students over the years. If any one of us attempted to read even half of the entire list, there would have been a lot less work produced than there was. That being said, I did spend the larger part of my first year there reading more than producing actual work. I came from a very conventional swiss graphic design program and my BFA was in photography rather than graphic design so I had a lot of catching-up to do once I got to Cranbrook. Everyone seemed so smart and informed in all of the departments, but especially in the design department which was in part quite theory-driven, so catching up was necessary to begin to know what was being talked about and experimented with in the studio.*

Each year of new students, however, typically reacted to (and sometimes against) what existed in the previous year as central concerns and areas of interest in the studio. This created a constant cycle of change and healthy discord that kept everyone hungry to know more, explore more... it really served to perpetuate an overall state of renewal and growth within the department.

115 Em inglês "Thesis", todavia não são no sentido de Teses de Doutorado, são trabalhos de conclusão do MFA.

116 *For some graphic designers, knowledge comes from text books, graphic design publications, and from other designers.*

Em entrevista, em seu estúdio em Chicago em outubro de 2010, David Frej nos contou sobre a importância do isolamento da Cranbrook, em que os alunos em vez de buscar referências em outros designers, deveriam buscar neles próprios suas referências, ou seja, serem autoconscientes.¹¹⁷

Allen Hori em seu Trabalho de Conclusão de Curso sobrepôs imagens em papéis usados pela empresa “Atlantic Índia Rubber Works” com diversas equações e dados, no qual inseriu alguns textos críticos alternados com imagens. Esse é um dos Trabalhos de Conclusão em que encontramos mais texto, no entanto, seu fundo dificulta a leitura. O trabalho de Hori, resumidamente, discute verbal e visualmente novos caminhos para o design. Ele declara em uma das páginas (não numeradas) que:

A sensibilidade emergente do pós-modernismo prescreve uma mudança da arte que parte de si para uma arte sobre si mesma. A diferença entre essas posições é indicativa de desacordos fundamentais sobre a relação entre a arte diante de outra arte, de sua própria história e da sociedade em geral. A visão dos modernistas de arte “pura”, capaz de resolver seus próprios problemas e padrões internos, parece apelar a uma suposta universalidade da resposta estética; ao colocar a forma sobre o conteúdo, em uma tentativa de transcender emocionalmente tão facilmente evocada por um assunto reconhecível. A arte pós-moderna (meta-arte) cresceu rejeitando as perspectivas modernas, propondo em vez disso não apenas a arte em si, mas também as condições para sua própria produção e consumo contemporaneamente, com a visão culturalmente baseada de uma arte que é produzida e consumida como qualquer outra *commodity*.¹¹⁸

Ao lermos alguns trechos do trabalho de Allen Hori, percebemos essa preocupação teórica mais como um manifesto do que uma análise sistemática da bibliografia e do período em questão.

No posfácio de seu Trabalho de Conclusão de Curso, Ed Fella escreve uma série de frases assertivas enumeradas sobre o que o design representa, para posteriormente apresentar uma bela exposição de diversas imagens que criou em sua temporada na Cranbrook. Essas frases sugerem também uma espécie de manifesto reflexivo de sua temporada na Cranbrook:

“This side of sign”. “Design precedes Art”. “More into less. “Execution before conception, meaning before perception”. “Yes, I don’t know the feeling”. “Professional Graphic Design is class and/or cultural connotation as an applied aesthetic put to a disciplined communication in the form of two-dimensional visual and/or typographic

Sometimes knowledge comes from historic justification. As well, it is occasionally justified through analogies to other codified disciplines such as architecture or, strangely enough, to critical linguistic methods such as the post-structural pursuit. But what I promote as the essential knowledge that a graphic designer can maintain is that which derives from her/his own experimental process. 1989 p 1

117 A entrevista não foi gravada por problemas no equipamento, então não possuímos documento oficial desta conversa.

118 *Emerging postmodernist sensibility prescribes a shift from an art from itself toward an art about itself. The difference between these positions are indicative of fundamental disagreements regarding the relationship of art to other art, to its own history and to society in general. The modernists view of “pure” art, capable of setting its own internal problems and standards pursue appealing to a supposed universality of aesthetic response; by placing form over content in an attempt to transcend emotionality so easily evoked by a recognizable subject matter. Postmodern art (meta-art) grew out rejecting modernist perspectives by instead proposing not only art about itself but also about the conditions of its own production and consumption contemporaneously with the cultural based view of art that is produced and consumed like any other commodity.*

Figura 87
Glenn Suokko
Imagem fotografada pela autora no estúdio de Ed Fella
(data da obra: provavelmente entre 1987 e 1988)

solutions to a given problem in exchange for some sort of remuneration”. “Art is an ethnocentric cultural construct that you don’t gotta have”. “A flying pickle or the great pile”. “Influence measures criticism”. “Make insignificant forms that give insufficient meanings”. “Geomorphic and biometric”. “Design in a bordertown”. “Attend to marginal features”. “Stabilize the referent”. “Forget about history so you can repeat it”. “Design is always permission given or allowance taken”. “I hate ‘fine’ anything”. “Ask as opposed to what?”. “Work out duplicity, not conviction”. “It looks good and seems to mean”. “Type reads, type talks”. “A design not about itself, but about the designer”. “Add to the canon”. “Hack like mad”. “See it, say it, see it”. “Go to Cranbrook”¹¹⁹.

Como vimos nos trechos acima, o reflexo teórico não se deu tanto no trabalho de conclusão dos alunos, exceto Lorraine Wild que como vimos no terceiro capítulo escreveu artigos sobre o design funcionalista e também sobre arquitetura.

No entanto, muitos alunos da Cranbrook, após sua experiência na escola, produziram diversos textos críticos para vários periódicos como a Eye, Emigre, ou mesmo para o portal Design Observer, como Lorraine Wild, Andrew Blauvelt, Jeff Keedy, Laurie Makela etc.

119 Optamos aqui por não traduzir estes trechos por conta do jogo verbal proposto por Ed Fella.

Figura 88
*Cranbrook Graduate
 Design Brochure, 1987*
 Glenn Suokko
 imagens extraídas do livro
 "Cranbrook Design: The
 New Discourse".

Figura 89
Cranbrook Ceramics Poster, 1985
Jan Marcus Jancourt

Figura 90
 Katherine McCoy
Fluxus, 1989
 Offset lithograph poster
 28 x 22 in. (71.1 x 55.9 cm)
 (T 2004.10.40 código do museu)

Figura 92
Andrew Blauvelt, 1987,1988
imagens extraídas do livro
“Cranbrook Design: The New
Discourse”.

Figura 93
James Mason, 1988,1989
imagens extraídas do livro “Cranbrook Design: The New
Discourse”.

Figura 94
Humor and the Subconscious Degree Project, 1988
Scott Santoro
imagens extraídas do livro *"Cranbrook Design: The New Discourse"*.

Figura 95
Humor and the Subconscious Book Format, 1988
Scott Santoro
imagens extraídas do livro *"Cranbrook Design: The New Discourse"*.

Figura 96
Sex Goddess Poster prototype, 1989
Paul Scott Nakela / Laurie Haycock,

Descrição de Katherine McCoy:
O pôster de Scott e Laurie “god less excess” é um dos melhores exemplos do pós-estruturalismo aplicado à comunicação do design. É um tronco; o lado esquerdo tem uma camiseta nele, e o lado direito é um peito descoberto. Na verdade, a imagem é Laurie Haycock, mas é muito andrógino e há um ambiguidade no gênero e no significado, bem como no texto. Seu significado é instável e aberto; ele provoca o observador a construir sua própria interpretação e seguir reconsiderando sua interpretação.

Figura 97
Laurie Haycock
Imagem fornecida por Ed Fella

Figura 98
Darice Koziel, 1989
imagem extraída do livro "Cranbrook Design: The New Discourse".

Figura 99
Jan Marcus Jancourt, 1985
imagens extraídas do livro "Cranbrook Design: The New Discourse".

Figura 100
 Richard Bates, 1992
 Offset lithograph poster
 26 3/4 x 22 in. (67.9 x 55.9 cm)
 Imagem fornecida por Ed Fella
 (T 2004.10.14 código CAA Museum)

Figura 101
 Elliot Earls
 Imagem fornecida por Ed Fella

Figura 102
Elliott Earls, 1992
Imagem fornecida por Ed Fella

Figura 103

Martin Venezky

Magic Johnson/George Bush, 1992

Imagem extraída do livro (VENESKY, 2005: 14)

Descrição do autor:

A Cranbrook era um bom lugar para transformar as notícias do dia em um projeto de design. O pôster serviu como um comentário à surpreendente admissão do [jogador de basquete] Magic Johnson's de que ele era portador do vírus HIV e de sua subsequente nomeação pelo presidente Bush para a Comissão Nacional sobre Aids. Eu combinei texto de reportagens do primeiro dia de Johnson's no trabalho com um filme still de 1937 para a imagem primária. Uma mescla anterior de tipos gerados por computador e escritos a mão, este processo inaugura um processo que eu tive de liderar. (ibid.: 15)

Figura 104

Martin Venezky

Type studies, 1992/1993

Imagem extraída do livro (VENESKY, 2005: 18)

Descrição do autor:

O departamento de Design da Cranbrook era em si uma colagem de maquinários de tecnologia média. Para mim, parecia apenas natural elaborar juntos photostats, fotocópias, cera, desenhos e provas de laser. Começando com um agressivo retrabalho do título Como posso mostrar devoção a você? (abaixo) e seguindo com o pôster do filme M (acima), eu usei o tipo para agregar essa mídia cruzada. O aspecto físico era uma característica definidora desses exercícios e, através de meu trabalho recente, forneceu uma contínua resistência à completa rendição ao digital. (ibid.: 18)

Figura 105

Cranbrook Graduate Design Brochure, 1996
Geoff Kaplan

Kaplan explicou em entrevista que esse projeto se iniciou com Katherine McCoy, mas foi utilizado novamente durante a coordenação de Laurie e Scott Makela. Esta versão é de 1996 - coordenação do casal Makela.

Fotos da autora

Intersections

a and

INTERSTICES

in Pontiac

a collaborative project
in the departments of
METALSMITHING
CERAMICS and FIBER

Cranbrook Academy of Art
1221 North Woodward Avenue
Bloomfield Hills, MI 48303-0801

CRANBROOK

Graduate Students
in the departments of
**METALSMITHING
CERAMICS and FIBER**

1994 to produce a series of experimental installations exploring the intersections and interstices between their disciplines and individual work. Using a vacant office building in downtown Pontiac, Michigan, this project is expected to have far-reaching consequences for the fields of art and craft.

The world of art and craft today is composed mainly of people who stress individuality often to the point of isolation. This experiment in collaboration, however, evolved out of the spirit of creativity that developed during Cranbrook's early years when the efforts of many individuals were united by common goals to effect the environment.

This project was conceived in the spring of 1994 by Gary Griffin, Tony Hughes and Garbriel Knodel, Heads of the Departments of Metalsmithing, Ceramics and Fiber at Cranbrook, and began as a dialog among their students. The initial site for the collaborations was to have been the galleries of the Cranbrook Art Museum.

During the summer Pontiac's downtown development inspired Cranbrook to redirect the project from the Art Museum to an existing vacant building in Pontiac, the Burlington building built in 1937 at 17 West Lawrence Street. With this off-campus site came the luxury of time and the opportunity to use this private space as a working laboratory without the limitations inherent in a public museum.

The first event which occurred in the Burlington building was a series of actions, reactions and interactions through the media of the three fields of study—clay, fiber and metal. Through these primarily individual acts, the goal of this phase was to explore and map the physical spaces, responding to the architecture as well as the other artists that had worked in a particular space.

The final phase of the project began in the middle of December. Having learned the personalities of both the building and their colleagues, the students formed small groups—composed of at least one student from each of the three disciplines—and began to collaboratively create experimental installations in the spaces.

Concurrent with this final phase, Cranbrook Art Museum has established a Field Office for this project in a nearby building, an empty gallery at 7 North Saginaw Street. The role of the Field Office has been to gather evidence of the process and serve as a forum for interpretation.

You are invited to explore the results of this collaborative project during the month of February. Tours start at the Field Office where students-the artists themselves—will meet you and serve as your guide through their work in the Burlington building.

Cranbrook Academy of Art and Art Museum would like to thank Patrick McCourt and Jim Fitzpatrick for opening their buildings in downtown Pontiac to Cranbrook. Without their open-mindedness and generous support, the parameters of this experimental project would have been substantially reduced.

In addition, the following individuals have generously supported this project through their donations to Cranbrook Academy of Art:

Mr. and Mrs. Timothy Collins
Mrs. Bernard and Joan Chodoroff
Mr. and Mrs. Marvin I. Santo
Mrs. Mary Denton
Mr. and Mrs. Oscar Feldman
Mr. and Mrs. Byron Garson
Dr. and Mrs. Sidney Goldstein
Mr. and Mrs. Richard Jaynes
Dr. and Mrs. Myron Liden
Mr. Robert C. Larson
Mr. and Mrs. Timothy Mast
Dr. and Mrs. William Myers
Dr. and Mrs. Armando Ortiz
Mr. and Mrs. Frank Piku
Dr. and Mrs. Roger Robinson
Mr. and Mrs. Irving Rose
Mr. and Mrs. Gilbert Silverman
Mr. and Mrs. James Yaw
Mrs. Page Yeager

Cranbrook Educational Community, located at 1221 North Woodward Avenue, is an internationally renowned center for the arts, education, science and culture. Cranbrook comprises its Academy of Art, Art Museum, Institute of Science, Schools and other affiliated cultural and educational programs. Cranbrook Academy of Art and Art Museum are supported, in part, by the Michigan Council for Arts and Cultural Affairs.

INSTALLATIONS:
17 West Lawrence Street

open 1995 during
Fridays 11 am - 9 pm
Saturdays 11 am - 6 pm

February

Fields Office:
7 North Saginaw Street

Steven Baugher
Javier Brockman
Abigail Donovan
Barne Fokkes
Dawn Haussler
Kathleen Lamberti
Yon Jin Lee
Rebecca Kraemer
Jiro Masuda
Kalich Tish
Adam Musto
Jon Tierney
Cathleen Mahan
Malissa Loudenslager
Beth Blahut
Sonya Clark
Cayewah Easley
Rebecca Hart
Nazanin Hedayat
Nicole Nagel
Michelle Piano
Judi Ross
Joan Silver
Vernal Swift

Lisa Costello
Laureen Griffin
Nicole Landau
Jon Tierney
Cathleen Mahan
Malissa Loudenslager
Beth Blahut
Sonya Clark
Cayewah Easley
Rebecca Hart
Nazanin Hedayat
Nicole Nagel
Michelle Piano
Judi Ross
Joan Silver
Vernal Swift

CRANBROOK
Academy of Art and Art Museum
1221 North Woodward Avenue
Bloomfield Hills MI 48303-0801
(810) 645-3323

Figura 106
Intersections, 1995
autor desconhecido
Imagem fornecida por Ed Fella

6

A CRÍTICA

Figura 107 A
 Páginas do Design Output #2 produzido pelos alunos David Shields, Richard Bates, Brian Smith, Susanna Stieff.
 Imagens fornecidas por David Shields.

Algumas obras produzidas por alguns alunos da Cranbrook foram muito criticada, por ter explorado - assim como em outros designers “pós-modernos” - a complexidade, justaposição, colagem, disposição não linear do texto, quebras de hierarquia, etc. Samara (2007) percebe sua rejeição pelos designers do *establishment*, que “consideravam o trabalho na Cranbrook como algo feio ou moralmente errado”. (SAMARA, 2007: 117).

Neste capítulo procuraremos mostrar brevemente um pouco do debate crítico levantado sobre o trabalho produzido na Cranbrook, em especial o debate sobre o artigo de Steven Heller (1992), *Cult of the Ugly*, que critica o *Design Output #2*¹ produzido pelos alunos David Shields, Richard Bates, Brian Smith, Susanna Stieff, e explica a suposta criação de um estilo “feio” para o design.

Em seguida observaremos não uma posição crítica, mas questionadora de Rudy Vanderlans, da Emigre, em sua visita à escola em 1991.

Outros autores abordados são Robin Kinross e Paul Stiff que questionam o uso de teorias pós-estruturalistas ao design gráfico. E finalizaremos com o depoimento de Massimo Vignelli, um dos grandes defensores do design moderno.

6.1 O culto do feio e o design output

Em 1992, Steven Heller publica na revista Eye um artigo combatendo as novas abordagens “pós-modernas” cujo exemplo se manifesta no trabalho *Design Output #2*. No artigo *Cult of the ugly*, ele questiona o conceito de beleza em Paul Rand e na Cranbrook:

Pergunte ao sapo o que é belo... ele responderá que é uma fêmea com dois grandes olhos redondos saindo de sua pequena cabeça, uma boca grande, uma barriga amarela e costas marrons.” (Voltaire, Dicionário filosófico, 1794). Pergunte a Paul Rand o que é belo e ele responderá que é “a separação da forma e função, do conceito e execução, não é suscetível a produção de objetos de valor estético”. (Paul Rand: A Designer's Art, 1985). Depois faça a mesma pergunta a alunos da Cranbrook Academy of Art que criaram o *ad hoc desktop publication Output* (1992), e, a julgar pela evidência, eles poderiam responder que o belo é o caos oriundo de letras sobrepostas em cima de padrões e formas aleatórias. Aqueles que acreditam na simplicidade funcional argumentariam que essa publicação dos alunos da Cranbrook, bem como as verrugas dos sapos, é feia. A diferença é que, ao contrário do sapo, os alunos da Cranbrook deliberadamente se deram as verrugas. (HELLER, 1992)

¹ David Shields define o que era foi o output: OUTPUT was conceived of as a non-periodical publication that would be produced by a different group of students from different design programs for each issue.

Figura 107 B
 Páginas do Design Output #2 produzido pelos alunos David Shields, Richard Bates, Brian Smith, Susanna Stieff.
 Imagens fornecidas por David Shields.

Heller inicia o artigo criticando este trabalho em específico², em seguida ele passa a questionar outras instituições de ensino de design norte-americanas que também apresentariam esse culto ao feio:

É possível que a maior parte dos ataques às convenções por parte de alunos e professores da Cranbrook, CalArts e Rhode Island School of Design, entre outras “*hothouses*”, são construções teóricas usadas para justificar o que o olhar ignorante pode julgar feio, pode se tornar a fundação de novos paradigmas baseados nas sensibilidades contemporâneas. Certamente essas abordagens têm atraído muitos seguidores no mundo do design. (HELLER, 1992)

Nesse sentido, o autor alega que o uso da teoria é a justificação para a criação de peças “feias”. Ele discute trabalhos de designers como Ed Fella, Jeff Keedy e Allen Hori da CAA e finaliza o ensaio acreditando que o problema não é o culto ao feio, que vem saindo de importantes escolas de design, mas que rapidamente vem se tornando um estilo, que pode interessar a pessoas com menos senso crítico a seguir esse ideal, cujo resultado pode produzir trabalhos sem substância. Entretanto ele percebe que:

A feiúra como ferramenta, arma ou mesmo código, não é um problema se o resultado é a forma seguindo a função. Mas a feiúra tem virtude própria – ou uma reação reflexiva ao status quo – diminui todo design. (HELLER, 1992)

Ou seja, a permissividade do feio deve-se ao uso para “solução de problemas” ou do “a forma segue a função”.

Na edição 30 da Emigre Magazine foram publicados uma série de artigos e entrevistas com David Shields, Ed Fella, Jeff Keedy e o próprio Heller, questionando sua posição em *Cult of the ugly*. Rudy Vanderlans, em seu artigo *Fallout* lembra o quão polêmico e discutido foi o artigo, considerando que até aquela época esse artigo foi o mais comentado pelos leitores da revista Eye 3. Vanderlans questiona a crítica, não só de Heller, mas de outros designers do *mainstream* como Vignelli, Paul Rand etc. e a partir daí percebe que a crítica está muito direcionada a esses novos trabalhos que se esquecem mesmo de criticar por exemplo a linguagem gráfica das mais importantes instituições e publicações de design norte-americanas. Ele afirma que:

O design da revista Print e do Aiga Journal, ambas consideradas as mais importantes e mais influentes publicações de design nos Estados Unidos, não são criativas, inspiradoras, elegantes nem refinadas. O que isso representa sobre o estado do design no país? (disponível em: <<http://www.emigre.com/Editorial.php?sect=1&id=31>>; acesso em 20/09/2011)

2 Outros exemplos levantados são outras edições do output produzidas na School of the Art Institute of Chicago e na University of Texas.

3 O mesmo assunto é levantado por Michael Dooley em entrevista a Steven Heller nessa mesma edição.

Figura 107 C
 Páginas do Design Output #2 produzido pelos alunos David Shields, Richard Bates, Brian Smith, Susanna Stieff.
 Imagens fornecidas por David Shields.

O texto trata também de uma apresentação à edição número 30 e às entrevistas de Michael Dooley, com a intenção de “manter esses fascinantes debates vivos”.

David Shields, aluno da Cranbrook e um dos responsáveis pela criação do output #2, em entrevista a Michael Dooley, explica que, no trabalho em questão, não estavam preocupados com o resultado estético, mas com um experimento de sobreposição de diversos fenômenos que aconteciam ao mesmo tempo na mídia e na tecnologia:

Mr. Heller está o chamando de “Frankenstein’s little monster” e “a toad’s warts”, como se aquilo fosse o que achássemos belo. Nossa intenção não era a de fazer algo belo ou feio. E nós não estávamos tentando bater de frente com Paul Rand, “Slap Paul Rand in the face”. Não queríamos mostrar que o modernismo tinha falhado e nem provar aos outros que esse deveria ser o novo modo pelo qual os designers deveriam trabalhar. Eu não quero ver coisas como o *output* o tempo todo. Eu não gostaria de ler um relatório anual ou uma campanha com aquela aparência. Nós não estávamos desenhando por um estilo. Nós não estávamos reagindo a um estilo ou tentando criar um novo. Nós realmente estávamos tentando experimentar formas de reação à mídia e à mídia de massas. (disponível em: <www.emigre.com/Editorial.php?sect=1&id=33>; acesso em 05/08/2011)

Dooley pergunta a Shields se ele considerava errada a opinião de Heller em o trabalho ser feio ou não e Shields responde que era irrelevante, mas que as ideias eram outras:

Você pode não acreditar nisso olhando essa peça – mas nós realmente acreditávamos que design é comunicação. Design não é arte porque os designers trabalham para a comunidade, para todos, para qualquer um – para o público, é sobre criar diálogos. Nós realmente queríamos trabalhar desse modo e é por isso que o distribuímos. (disponível em: <www.emigre.com/Editorial.php?sect=1&id=33>; acesso em 05/08/2011)

Shields completa nessa passagem que demorou, mas houve resposta, em especial da crítica de Steven Heller, e agora nessa entrevista com Dooley, e que talvez o trabalho tivesse algo a dizer para alguém.

Como ainda nos restavam algumas dúvidas sobre este trabalho, perguntamos ao próprio David Shields se o trabalho também tinha algo a ver com as escolas teóricas que estudamos nos capítulos anteriores. Ele responde que: “nós estávamos lendo pós-estruturalismo, fenomenologia, estruturalismo, mas eu não acho que estávamos tentando produzir esse trabalho sobre teoria”.⁵

Olhando o trabalho, percebemos que se trata mais de um experimento gráfico, dessa maneira não entendemos como um teste ou experimento pôde ser chamado de “feio” por Heller. David Shields explica:

4 Verruga do sapo.

5 We were reading a lot of theory, Post-Structuralism, Phenomenology, Structuralism, but I am not sure that we were overtly trying to make this work be about theory.

Figura 107 D
 Páginas do Design Output #2 produzido pelos alunos David Shields, Richard Bates, Brian Smith, Susanna Stieff.
 Imagens fornecidas por David Shields.

Acho que Steve provavelmente estava reagindo de um modo conservador, modernista (o que é estranho uma vez que ele mesmo iniciou sua carreira como “Hippy bomb-thrower”). Não quero fazer grandes suposições, mas acho que ele estava apenas despreparado para o que estava acontecendo na cultura visual, especialmente em programas de Pós-graduação como a Cranbrook e também de alguns profissionais vanguardistas.⁶

Perguntamos em seguida a David Shields qual foi o conceito do trabalho:

O conceito por trás do trabalho foi tentar capturar o processo de criar composições do design da página. O artifício foi mostrar que o processo, embora esse não seja o produto final, é a ação de chegar ao artefato final, não o artefato em si, e isso, na verdade, foi bem difícil de resolver.

Para mim, pessoalmente, esse projeto teve enorme importância. Foi meu primeiro projeto em grupo na escola e, realmente, influenciou o resto de meus trabalhos durante o tempo que passei na Cranbrook. Há muitos aspectos desse processo que continuam influenciando meu trabalho e, especialmente, meu modo de ensinar⁷. Naquele período eu não sabia nada de “Game Theory” ou mesmo de cibernética, mas quase 20 anos depois eu pude encontrar muita ressonância entre esse trabalho e noções de “game play” e sistemas paramétricos. A manifestação visual do trabalho é um pouco datada, mas as intenções subjacentes do trabalho ainda são fortes e relevantes hoje em dia.⁸

Em entrevista a Michael Dooley, na edição 30 da Emigre Magazine, em 1994, Jeff Keedy comenta o artigo “*Cult of the Ugly*”, de Steven Heller, publicado na Eye Magazine, em que ele acredita que Heller possa não ter entendido muito bem os trabalhos analisados:

A coisa mais estranha sobre o artigo “*Cult of the Ugly*” para a Eye é que ele escreveu sobre mim como se estivesse mostrando meu trabalho, e ele não mostrou. Provavelmente ele me mencionou por eu ser um representante desse tipo de trabalho, por ser diretor do programa de design da CalArts. (DOOLEY, 1994)

6 I think Steve was probably just reacting from a very conservative (“modernist”) place (which is odd given that he himself started his career as a bit of a “Hippy bomb-thrower” in his own right). I don’t want to make any grand assumptions, but I think he was just unprepared for what was happening in visual culture specifically in grad programs like Cranbrook but also from a few avant gard professionals.

7 Shields é atualmente professor na University of Texas

8 The concept behind the work was to try to capture the working process of making compositions, of designing a page. The trick was that Process is inherently not the finished Product; it is the act of getting to the final artifact, not the final artifact itself. This was quite hard to pull off actually.

I would have to say that for me personally this project was immensely important. It was my first group project in grad school, and really influenced all the other work I did while at Cranbrook. There are many aspects of the process that continue to influence my work and especially my teaching. At the time I knew nothing of Game Theory or even Cybernetics, but for me nearly 20 years later I find a lot of resonance between this work and notions of game play and establishing parametric systems. The visual manifestation of the work is a bit dated to my eye, but the underlying intentions of the work are just as strong and relevant today.

Keedy explica a Dooley que, de certa forma, Heller possa ter uniformizado as ideias dos trabalhos, simplificando e achado que era tudo parecido:

Essa é a outra coisa que acontece: colocam-te em um aglomerado como se fossem iguais, mas na verdade não são. Isso acontece na Cranbrook ou em qualquer lugar. Quando eu era aluno na Cranbrook, não considero que estava fazendo a mesma coisa que meus outros colegas de classe. E os alunos da CalArts não consideram seu trabalho como sendo o mesmo, também. (DOOLEY, 1994)

Para Keedy, o critério de avaliação “feio” de Heller é insustentável, uma vez que: “ideias simples como bom e mau, feio e bonito, não são úteis.” O feio, na maior parte dos trabalhos produzidos na Cranbrook e, principalmente, por Keedy, são reflexo de questionamentos estruturais, teóricos e culturais e talvez o resultado possa ser feio, mas isso não é um culto estético, como considera Heller. Keedy desabafa:

Infelizmente, a maior parte da crítica que a CalArts, Cranbrook e Emigre recebem é realmente tola. Os críticos não tem paciência nem ferramentas intelectuais. Eles não querem entender; e não criticam levando em conta o contexto. E é isso que considero realmente frustrante. E acho que a maior parte do trabalho [desses designers] é interessante e merece críticas mais sérias, particularmente fora do grupo que as produziu. Mas agora está se tornando uma batalha: a velha geração versus a nova geração. (DOOLEY, 1994)

Ed Fella, em entrevista a Michael Dooley em 1994 para a mesma edição da Emigre, acredita que Steven Heller possa não ter entendido muito bem o trabalho, e questiona os critérios de análise:

Eu não gosto de usar termos como ‘bom’, ‘feio’, ‘belo’ e ‘feio’, porque continuamente têm significados diferentes. No século XVII, pensava-se que o belo estava no olhar do espectador; no entanto, está na cultura do espectador. Toda cultura tem seus padrões de beleza. O design se abriu para aceitar a alta e a baixa cultura, o vernacular, arte amadora, arte marginal, arte primitiva e sobre todo o resto que se possa identificar ou catalogar: é tudo parte do mix. (DOOLEY, 1994)

Steven Heller é questionado por Dooley sobre seu artigo, e ele explica que não mudaria de opinião, que ele escreveu o artigo para levantar esses questionamentos, mas que seu real propósito não era criticar esse trabalho em si, mas essas ideias transgressoras como estilo:

Eu sinto que no ultimo output os alunos estavam brincando com estilo. Mas permitame voltar um segundo. Output não foi o que me levou a escrever o artigo. Output se tornou um exemplo para a discussão de abuso estilístico. Eu aceito que foi produzido por alunos de uma escola onde esse tipo de experimento tem sido feito, e aceito também que deve-se permitir a publicação dos alunos. Mas ultimamente eu acho que Output foi uma vazão do conceito, um derramamento dele. Em termos desse tipo de trabalho nesses ambientes “hothouse”, Output foi uma tentativa medíocre. De um modo eu sinto que a palavra “experimento” é muito ampla. A experimentação

em design tem tomado lugar do que esperamos de experimentos convencionais, onde há algum controle. Se falha, você aprende com o fracasso. Há limites para o que o design gráfico diz e faz. O que eu estou tentando dizer é que alguns limites devem ser respeitados. É difícil forçar os limites do design gráfico para áreas que serão, em minha opinião, mal interpretadas ou irrelevantes. (DOOLEY, 1994)

Quase 20 anos depois de seu inflamado e controverso artigo, Steven Heller nos explica em entrevista que sua posição mudou um pouco agora.

Na época em que escrevi o artigo, eu era funcionalista e me pareceu que o feio era mais um estilo do que um código alternativo. Mas alguns anos depois eu passei a apreciar as tentativas de ruptura com o modernismo.⁹

Segundo essa afirmação de Heller, por entrevista, entendemos agora porque mesmo tendo criticado essas abordagens ele é um dos maiores comentadores do design contemporâneo, cita a Cranbrook em muitos de seus textos e artigos, não mais de maneira crítica.

E também é importante percebermos essa mudança no decorrer de nossa investigação, o quanto foi combatido o artigo de Heller pelos próprios alunos, pois eles acreditavam que essa noção de “feio” não era suficientemente profunda. Por outro lado, vimos que o que Heller pretendia combater era o estilo do feio, pois entendeu o trabalho como uma tentativa de criação de um estilo, o que, segundo Shields, não era o caso.

6.2 A visita da Emigre: não como crítica, mas como questionamento.

Em 1991, Rudy Vanderlans escreveu o artigo *3 days at Cranbrook*, no qual questiona alguns aspectos relevantes para compreender nosso objeto de pesquisa. Para entendermos como Vanderlans pensou naquelas perguntas, vemos que muito antes ele já conhecia a Cranbrook, sendo que em 1987 ele e sua esposa Zuzana Licko foram convidados a dar uma palestra aos alunos da Cranbrook, que estavam em passagem pela Califórnia. Na edição 69 da Emigre, na compilação de ensaios para a edição final, Vanderlans explica como estava se preparando para entrevistar os alunos e Katherine McCoy para a edição 19 da revista, além de se preparar para ministrar workshop e palestra:

⁹ At the time I wrote that I was a functionalist and it seemed that the “ugly” was more style than alternative code. I’ve come in later years to appreciate the attempt to break with modernism.

Estou nervoso porque, como Ellen e Abbot, o corpo docente e os estudantes na Cranbrook estão estudando teoria literária francesa. Publiquei textos de Ellen e Abbot sobre esse tema, mas temo que eles estejam esperando que eu diga algo inteligente sobre esse tema francês enigmático.

Eu me sinto mais confortável falando sobre os 'bad boys' do basquete que sobre os 'bad boys' da desconstrução. Apesar de minha deficiência, entendo o trabalho na Cranbrook. Sou atraído por ele e noto as semelhanças com meu próprio trabalho. A inspiração deles veio de outra fonte, mas o objetivo parece o mesmo. Os designers da Cranbrook estavam pesquisando alternativas para as formas sem vida e reducionistas que tinham entorpecido a tipografia no final dos anos 1970.

Nós concordamos que uma abordagem de design de "modelo único" ("one-size-fits-all"), que não lida com especificidades e o contexto de cada trabalho particular, resulta em designs chatos e ineficazes. Queríamos explorar um vocabulário visual mais expressivo, individualizado, em direção a públicos menores, com as mesmas ideias. Queríamos nos afastar de impor uma linguagem universal para um grupo demográfico sem rosto. Estávamos pesquisando para leitores visualmente inteligentes, que encontrariam prazer em ler designs visualmente ricos. Isso significava omitir os trabalhos comerciais tradicionais na América corporativa e buscar trabalhos mais culturais e, por definição, menos lucrativos. Ou, melhor ainda, fazer nossos próprios produtos e tornarmos-nos nossos próprios clientes. Durante minha entrevista com Kathy, eu sabia que estávamos na mesma sintonia quando ela afirma: "Nós não estamos na Cranbrook para preparar servos contratados pela América corporativa." (VANDERLANS, 2005: 36-37)

Rudy Vanderlans escreve no artigo que estava intrigado com os novos projetos de design publicados no livro *Cranbrook Design: The new discourse*. No artigo que escreve sobre esta revista na *Emigre* 20 *3 days at Cranbrook*, ele conversa com Katherine McCoy, Ed Fella, Scott Makela e Laurie Haycock.

O autor inicia o texto perguntando sobre diversos assuntos como o interesse pelo design holandês, a influência da arquitetura vernacular de Venturi e também sobre os textos pós-estruturalistas, que dizem que o intimidou, acreditando que encontraria um monte de intelectuais etc. e inclusive escreveu que sentia que devia ler os textos antes de chegar à escola. Katherine e Scott falam que tudo aquilo já foi assimilado e que as discussões já se internalizaram, continuam presentes, mas não são tão intimidadoras quanto pensavam.

Entre os aspectos interessantes desse artigo estão questionamentos do autor extremamente relevantes para a compreensão das abordagens na escola. Ele questiona que, no livro, a maior parte dos trabalhos publicados são ideológicos, ele pergunta se a crítica é principalmente a respeito da falha do programa moderno, em especial em projetos de identidade corporativa, por que não mostra alternativas a esses trabalhos no livro?

Katherine responde que eles escolheram publicar os trabalhos mais polêmicos, uma vez que muitos dos alunos chegam à Cranbrook depois de cursar programas sistemáticos, a ideia é a de que devem se envolver em um trabalho mais pessoal e cultural.

Scott Makela pergunta à *Emigre* se gostaria de ver trabalhos que desafiarium uma abordagem sistemática. A *Emigre* diz que gostaria de ver o trabalho apli-

cado, por exemplo, em identidade corporativa. Scott responde que seria possível, mas que isso poderia ser feito em qualquer outro lugar, uma vez que ele acredita que aqueles que vão procurar a Cranbrook o fazem para se “desprofissionalizar”, dar às células cerebrais um intervalo e olhar para outras direções. (VANDERLANS, 2009: 109)

Katherine lembra, no entanto, que o trabalho de Scott Santoro buscava agora, em meio ao mercado, introduzir alguns desses conceitos que já explorava na Cranbrook. E a Emigre contesta: “Mas a maior parte do trabalho dos alunos é ainda para instituições de arte ou projetos culturais”. Katherine responde:

Nem todos, mas claro, a maioria dos trabalhos no livro é para clientes conectados com a cultura. Uma das coisas que falamos muito aqui é a mensagem, e como o designer lida ao pegar a mensagem de alguém e dar forma a ela, e como seu design é tão interessante quanto a mensagem. Então, uma das coisas que as pessoas fazem quando saem daqui é olhar para clientes que digam algo que vale a pena, em oposição, por exemplo, a lojas de desconto de sapatos. Uma vez banal, continuará sendo, não importa o quão bom designer você seja. Logo, por outro lado é um processo de seleção natural. O trabalho das pessoas que saem daqui é mais apropriado a coisas conectadas com a cultura, mas elas são bem conscientes na procura de clientes interessantes e dignos.” (VANDERLANS, 2009: 109)

Outra questão levantada pela Emigre é a respeito de estilo, que muitos veem nos trabalhos um estilo. Apesar de os alunos e a coordenação não concordarem, para a Emigre é inevitável a ocorrência de um estilo, uma vez que todos trabalham muito próximos. Katherine responde:

Em primeiro lugar, estilo, como um historiador da arte o entende, é a manifestação visual de valores compartilhados, valores sociais e valores sociológicos. Nós não estamos preocupados com estilo, tanto quanto com o conjunto de preocupações compartilhadas. Mas eu acho que vai haver uma continuidade aqui, por que há esse tipo de conversa o tempo todo. Gordon Salshow, da Universidade de Cincinnati, escreveu um artigo para a *Print*, alguns anos atrás sobre isso. O artigo era em resposta a uma acusação de que sua escola tinha estilo e que a Philadelphia College of Art tem um estilo etc. Ele escreveu que é natural ter um estilo, e que se a escola não tiver um estilo didático (*school style*), não tem uma filosofia desenvolvida ou sistema de valor. Logo, você tem que ter alguma continuidade, ou significaria não ter estrutura. A questão agora é como balancear individualidade com influência compartilhada. (VANDERLANS, 2009: 110)

6.3 A Crítica de Paul Stiff e Robin Kinross sobre os novos experimentos pós-modernos

Paul Stiff, em seu artigo *Look At Me! Look At Me! (What designers want)*, de 1991, critica a abordagem da tipografia pós-moderna e também a Cranbrook: “O estilo visual associado a esse posicionamento poderia livremente ser chamado de “*postmodern deconstructed*” ou *pomo* em abreviatura”. (in BIERUT, 1997: 35)

Para o autor, os *pomo* alegaram que a leitura é passiva, não é criativa e é unidimensional e, sendo assim, com base nessa interpretação, deveriam mudar de atitude e produzir trabalhos que desafiassem os leitores. Dessa maneira, passaram a introduzir outros elementos para diversificar a leitura.

O autor acredita que a ideia dos *pomo* – de que a leitura é passiva – é incorreta e que esses novos artifícios seriam desnecessários:

O que é oferecido, em seu lugar, é uma nova mistura de preferências pessoais e o designer foca em ideologia. Elevar essa mistura ao status de teoria sobre o projeto de leitura é apenas mais um passo em uma pista escorregadia. (in BIERUT, 1997: 36)

O que o autor pretende nessa passagem é mostrar que é equivocado pensar numa passividade da leitura. Podemos inferir que sua crítica é ao abuso de interferências gráficas no texto como desculpa a uma nova orientação de leitura.

Em resumo, o que podemos inferir dessas passagens, o que Paul Stiff pretende explicar com essa crítica aos designers pós-modernos, em linguagem popular figurada: “cada macaco no seu galho”, uma vez que talvez não caiba ao designer criar uma nova teoria de leitura.

Robin Kinross em *Fellow readers: notes on multiplied language*, artigo publicado originalmente em 1994, questiona a posição de alguns designers, que sob a influência do pós-estruturalismo e desconstrução, com a noção de que o “significado é arbitrário (...), o significado é instável e deve ser tomado pelo leitor” e que cada leitor terá interpretações diferentes, impor uma ideia ao leitor pode ser autoritária. A partir daí, com base nesse pensamento, o autor propõe que os designers deveriam criar textos visualmente ambíguos e difíceis de decifrar, em favor dos leitores. (KINROSS, 2011: 335)

Obviamente Kinross não concorda com essa posição e em seu texto procura desmistificar alguns preconceitos contra o estruturalismo e a tipografia “limpa”, e mostra que a leitura possui uma função social, pode ser coletiva etc. (Ibid.: 360)

Para exemplificar os problemas da desconstrução, o autor utiliza uma citação de Katherine McCoy em *American Graphic Design Expression*, em que ela alega que o novo trabalho produzido exige esforço do público e que este é recompen-

sado com sua participação. Kinross critica essa passagem, alegando que:

O argumento aqui pode ser interpretado como se segue: leitores devem se dar ao trabalho em algum campo desconstrucionista de pós-graduação, com a promessa de uma recompensa ao final de seu esforço. (KINROSS, 2011: 367)

Essa irônica crítica de Kinross reflete sua incredulidade a essa nova manifestação “desconstrutiva” do design, acreditando que a postura de McCoy e de outros designers possa ser muito ambiciosa. O autor cita também Jeff Keedy que, em depoimento a Rick Poynor, explica que, quando desenvolve um trabalho, procura sempre um tipo que expresse sua voz, e assim Kinross critica a subjetividade proposta pelo designer pós-moderno como uma espécie de egolatria “I...me...I...my...my...me” (Ibid.: 368) e finaliza com o argumento: “toda essa polêmica ‘inflamada’ apelativa parece levar os designers gráficos a se permitirem tornar sua presença conhecida”. (Ibid.: 369)

Em *On Typography Reference (part one)*, publicada na edição 36 da *Emigre*, Mermoz (1995) questiona as críticas de autores como Kinross, pois acredita que, de certa forma, essas novas experiências tipográficas têm algum valor, e nesse texto ele inclusive cita como exemplo o projeto gráfico de Katherine McCoy do livro “The New Discourse”. Sobre as críticas, Mermoz acredita que:

Recentes críticas sobre a tipografia visual têm sugerido que os designers se colocam entre o autor e o leitor, obscurecendo o significado do trabalho, assim interferindo no processo de comunicação. Isso pode ser verdadeiro em alguns casos: no entanto, poderia ser reconhecido que a apropriação tipográfica evocada nessas discussões é uma questão autoral. Quando os autores não exploram as possibilidades tipográficas abertas por seus textos, é deixado espaço para os designers explorarem esse caminho. O que eu gostaria de ver no futuro é uma maior colaboração entre autores e designers, a fim de enriquecer o processo de leitura pelos recursos semânticos da tipografia. (MERMOZ, 1995: 8 e 9)¹⁰

Ou seja, observamos que ele concorda com a crítica em alguns casos, mas que há possibilidades de enriquecer a leitura com esses trabalhos semânticos. No entanto, ele propõe que os autores trabalhem em conjunto com os designers.

¹⁰ Do artigo com 11 páginas. (as páginas da edição não foram numeradas)

6.4 Entrevista com Massimo Vignelli e sua crítica

Massimo Vignelli¹¹, um dos grandes divulgadores do design moderno nos EUA¹², sócio diretor da Unimark, escritório de design em que Katherine McCoy trabalhou no final dos anos 1960, nos concedeu uma entrevista sobre sua crítica à Cranbrook.

Ele explica que admira e respeita Katherine e Michael McCoy, tanto como designers quanto como professores, mas que não concorda de maneira alguma com a desconstrução como influência válida para o design gráfico. Havíamos enviado a ele uma edição de seu testemunho e ele pediu que o publicássemos integralmente, com a piadinha: “Por que cortou minha fala, você tem medo que os McCoys se ofendam?” De maneira nenhuma, a ideia deste trabalho é procurar o contraponto, procurar ser dialético. Segue versão integral do depoimento:

Minha objeção à Cranbrook não é pessoal. Admiro e respeito os McCoys, como designers e professores. No entanto, não concordo com o papel que o desconstrucionismo veio a ter no design gráfico. Com todo respeito a Derrida, creio que suas teorias não devem ter qualquer influência com o principal objetivo do design gráfico, que é informar e comunicar de modo claro e memorável. Em todo caso, acho que Barthes é muito mais próximo ao propósito do design do que Derrida.

Eu não me interesso por design gráfico acrobático. Minha principal objeção à Cranbrook é que em vez de ensinar-se a linguagem do design, estavam perdendo tempo com experimentos inúteis. O que foi, em minha opinião, uma interpretação irresponsável da tarefa do professor.

Colocar em cheque o “status quo” é uma iniciativa louvável, apenas quando a estrutura básica da linguagem já foi ensinada, não ao contrário, como foi feito na Cranbrook. Uma coisa é o interesse pessoal e intelectual do professor, outra é o seu dever de ensinar a linguagem básica do design. Essa é a minha crítica ao que Katherine estava fazendo.

Desconstrutivismo não é um substituto válido ou um desenvolvimento da linguagem do design. E tem sido demonstrado que todas as suas tentativas de uso culminaram em falhas terríveis, incluindo a Cranbrook.

O design de longa duração nunca é afetado por tendências efêmeras, ambas em design bidimensional e tridimensional, incluindo arquitetura.

O desconstrutivismo foi outra tendência oriunda do desejo pós-modernista de substituir o modernismo. É importante detectar quando uma nova corrente tem valor transitório ou permanente. Se perder disso, geraria uma síndrome ‘Cranbrook’.

¹¹ Italiano radicado nos EUA.

¹² Em Hollis (2006) “Many aspects of the “Swiss” style were exported to New York by the Italian designer Massimo Vignelli. (HOLLIS, 2006: 255)

É importante, do meu ponto de vista, entender a diferença entre desenvolvimento e substituição. O design modernista segue através do desenvolvimento, porque não é um estilo. Substituir o modernismo implica em uma equivocada noção, de o entender como um estilo. O modernismo não é um estilo, mas uma atitude dinâmica em fluxo contínuo, com fundamentos sólidos baseados em processos racionais. É obvio para mim que os McCoys, naquele tempo, pretendiam substituir o modernismo, porque eles não tinham uma noção clara dele e o interpretaram como estilo.¹³

13 Depoimento enviado por email em 24/09/2011. Tradução e adaptação do original: my objections about Cranbrook are not on a personal base. I love and respect both the McCoys, both as designers and teachers. However I disagree to the role deconstructionism could play on graphic design. With all respect to Derrida, I find that his theories had no bearing whatsoever with the main purpose of graphic design, which is to inform and communicate in a clear and memorable way. If anything I find that Roland Bartes was much closer than Derrida, to the purpose of design.

I was and I am not interested in graphic design acrobatics. My main objections to Cranbrook was that instead of teaching the language of design they were wasting time on useless experimentations. It was, in my mind, an irresponsible interpretation of the teacher task. Probing the “status quo” is a laudable initiative, only when the basic structure of a language has been taught, not instead, as it was done at Cranbrook. One thing is the personal interest and intellectual curiosity of a teacher, another is her duty to teach the basic language of design. That was my criticism of what Katherine was doing.

Deconstructivism was not a valuable substitute or a development of the design language. As it has been demonstrated all attempts to use it have ended in terrible failures, including Cranbrook.

Longlasting design is never affected by ephemeral trends, both in two or three dimensional design, including architecture.

Deconstructivism was another trend born by the postmodernist desire of replacing modernism. It is important to detect when a new current has a transitory value or a permanent one. To miss that, it will generate the Cranbrook syndrome.

It is important, from my point of view, to understand the difference between developing and replacing. Modernist design proceed through development because is not a style. Replacing modernism, implies a misunderstanding of the basic notion of modernism (intended as a style). Modernism is not a style, but a dynamic attitude in continuous flux, with solid foundations based on rational processes.

It is obvious to me that the McCoys, at that time, wanted to replace modernism, because they did not have a clear notion of it, and interpreted it as a style.

7

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir de nosso levantamento histórico das origens da Cranbrook no capítulo 1, pudemos perceber que, desde o princípio, a escola tinha um conceito diferente de ensino, o que pode ter influenciado o trabalho de Katherine e de Michael McCoy no papel de educadores no Departamento de Design. A própria estrutura física da escola e o regime semi-intensivo podem ter influenciado a produção e o questionamento dos alunos e da própria Katherine McCoy, presentes nos capítulos 3 e 5.

O capítulo 2 nos serviu de base para a compreensão do modernismo e da ruptura de alguns designers.

No capítulo 3, ao analisarmos o Departamento de Design, com a chegada de Katherine e Michael McCoy, vimos que antes deles não havia produção relevante em design gráfico, o que pode ser verificado nas reproduções de trabalhos anteriores, que são um pouco amadores.

Vimos também que, no início, por seu histórico profissional, Katherine McCoy procurava ensinar aos alunos técnicas baseadas no raciocínio modernista, o que pode ser percebido na produção de alguns alunos e, em especial, no trabalho produzido em 1975, *Problem Solving in the Environment Man*.

Alguns dos pressupostos do design moderno, no entanto, foram questionados ao longo daquela década, na qual podemos perceber a influência de Ed Fella e suas colagens, Robert Venturi, e a passagem e transformação do exercício inspirado em Emil Ruder e Dan Friedman, que, com o tempo, foi se alterando ao incorporar tipografia vernacular e passou a se chamar “sequência vernacular”. Os outros exercícios de inspiração vernacular, como os “editoriais” e de interpretação de citação “quote”, também nos parecem especialmente interessantes, pois mostram a preocupação de criar uma narrativa verbal/visual.

Os exercícios abordados no capítulo 3 foram bastante divulgados em textos sobre design gráfico e, provavelmente, muitos deles são utilizados, como nota Kimberly Elam, que utiliza a ideia do pôster histórico em sala de aula até hoje, ou seja, muitos alunos de Katherine, por terem se tornado professores, podem ter disseminado alguns desses exercícios.

No capítulo 5, discutimos que a Cranbrook foi considerada por alguns autores como a escola que incorporou conceitos pós-estruturalistas como a desconstrução e a autoria, entre outros, mas que isso não se deu de forma uniforme.

Perguntamos a Rudy Vanderlans, da Emigre, que visitou a Cranbrook algumas vezes e mantinha contato com o corpo docente da escola, se as teorias eram presentes: “A teoria fazia parte, mas nem todos trabalhavam ou usavam a teoria da mesma maneira.” ¹

¹ Tradução e adaptação do original em entrevista enviada por email em outubro de 2011: *The theory was part of the mix. As far as I could tell, not everybody at Cranbrook was into it in the same way.*

Os alunos não eram obrigados a ler os textos teóricos, eles eram sugeridos e divulgados. Entretanto, agora, nos parece mais clara a intenção dos autores² e críticos de design de, na época, procurarem identificar uma nova tendência em design, da qual a produção da Cranbrook poderia ser um exemplo, por mais que isso nos tenha parecido exagerado. Poynor explica que havia uma preocupação em identificar os processos ocorridos, que resultaram na pesquisa do conceito, presentes no artigo de Ellen Lupton na Eye, cujo título foi sugerido por ele mesmo: *The Academy of Deconstructed Design*, de 1991. Allen Hori, em entrevista, também nos ajuda a compreender esse momento:

De alguma forma, acho que Ellen Lupton e Rick Poynor usaram meu trabalho como exemplo visual de desconstrução para provar alguns dos argumentos que eles pretendiam dar. Muitas vezes, porém, o escritor ou o crítico de design tem seus próprios pensamentos e critérios para provar – o que eu acho razoável. Eu acho que eles estavam tentando entender, assim como nós, o que ocorria, mas em um diferente contexto, o que é bom.

Para mim, a desconstrução foi, definitivamente, parte do processo e refletia o que me motivava naquela época, que era desconstruir ambas ideias, a da mensagem e a da comunicação da mensagem. A inerente instabilidade da mensagem está relacionada ao meio, indicando a abertura geral de todos os tipos de comunicação visual. Nesse sentido, essa investigação era em grande parte muito excitante e desafiadora, ou seja, como qualquer instância da desconstrução, esta implicava em seu oposto implícito – o processo de reconstrução de ambos os lados, o da mensagens e o do receptor. Logo, isso foi a compreensão do relacionamento de participação do processo de comunicação: romper com os elementos e juntá-los novamente – tal empreitada requereria pensamento e participação de ambos os lados da relação emissor/receptor, e isso foi certamente uma das nossas formas de experimentação.³

Com o depoimento de Allen Hori acima, torna-se clara essa preocupação com a desconstrução no sentido da análise dos processos de comunicação.

Dados esses argumentos, em especial os presentes no capítulo 5 deste trabalho, realmente não podemos descartar a hipótese de a Cranbrook ter sido, na época, uma das escolas que mais chamou a atenção ao trabalhar e desenvolver esses conceitos. Dessa forma, o título de “Academia da Desconstrução” que lhe foi atribuído faz sentido, a partir da observação dos trabalhos desenvolvidos e documentos encontrados, que revelam a evidência do estudo e a

2 Lupton, Byrne, Poynor etc.

3 Tradução e adaptação de texto enviado em outubro de 2011: *In some ways I think Ellen Lupton and Rick Poynor use my work as an example of deconstruction as an useful visual example to support the points they might have been trying to make, but in many cases of a writer or critic writing about design, they have their own thoughts and biases to promote and I think that's fine. I think they're trying to figure it out as much as we were trying to figure things out but in a different context which is good.*

For me, deconstruction is definitely part of the process and does reflect what was motivating the thinking at the time. It was deconstructing both the ideas of the message as well as the visual communication of the message; the inherent instability of the message, the medium was indicative of the general openness of all kinds of visual communication and a large part of why it was so exciting and challenging. With any instance of deconstruction comes the implied opposite - the process of reconstruction - of both messages and visuals on the receiver's side - so it was this understood relationship of participation that completed the whole communication process: the breaking down and the putting back together again - it required thinking and participation on both sides of the sender/receiver relationship and that, I think, was certainly one of the things we were trying to play with.

análise crítica. Entretanto, esse título pode significar uma generalização.

A partir de nosso levantamento de bases teóricas no capítulo 4, e de nossa própria dificuldade de entender os conceitos em sua totalidade, apesar de nosso esforço, notamos que a leitura de Jaques Derrida é muito difícil e seu texto muito hermético, logo, é mais fácil compreendê-lo pelos seus comentaristas. Hori explicou que não o leu integralmente, bem como Katherine McCoy.

Entre os autores que estudaram o conceito de desconstrução estão Culler (1999, 2007), Eagleton (2001), Jameson (2005) e Harvey (2000), que ajudaram a difundir o conceito, além de tornar a ideia mais clara. Katherine McCoy nos explicou em entrevista que, na época, um dos textos mais lidos foi o de Terry Eagleton, ou seja, a influência parece ter ocorrido a partir de comentadores.

Vimos acima e no capítulo 5 a Cranbrook ser chamada de “Academia do Design Desconstrutivo”, todavia, seu conceito de desconstrução talvez não seja o mesmo de Derrida, mas uma apropriação e adaptação do mesmo, a partir da explicação de seus comentaristas. A posição de autores como Lupton e Byrne, entre outros, não nos parece totalmente válida, pois poderia ser interpretada como uma generalização, como se a Cranbrook fosse a escola onde se aprendia a desconstruir o design, ou como se essa fosse sua única abordagem.

Mesmo que, no decorrer do texto de Lupton, a autora não chegue ao ponto de generalizar, ponderando inclusive restrições de Katherine McCoy a essa ideia, um título como esse pode ter tido grande impacto. Na antologia de ensaios organizada por Hellen Armstrong (2009:145): *Graphic Design Theory: readings from the field*, a autora propõe um glossário em que explica o termo desconstrução, no qual o único exemplo “desconstrutivo”⁴ que expõe é o conjunto de trabalhos produzidos na Cranbrook. A autora explica que o conceito foi visto em muitos trabalhos dos anos 1980 e 1990, mas que se manifestou notavelmente na Cranbrook. Outro item do glossário atribuído à Cranbrook, em especial a Katherine McCoy, é o conceito de “*graphic authorship*”⁵.

Poynor (2003), em seu capítulo sobre a desconstrução, cita especialmente a Cranbrook, mas inicia o capítulo com o trabalho de James Reid, nos anos 1970 (POYNOR, 2003: 40), como exemplo de desconstrução talvez como estratégia gráfica, mas não teórica. Segundo o autor, a Cranbrook foi a que mais se destacou na aplicação da teoria (ibid: 50). Outros designers destacados no capítulo são Barry Deck, influenciado por Ed Fella na CalArts (ibid.: 57), Gert Dumbar, que pode ter sido influenciado pelos diversos alunos da Cranbrook que fizeram

4 Deconstruction: Jacques Derrida introduced the concept of deconstruction in his book *Of Grammatology* in France in 1967. In simplest terms deconstruction is a mode of questioning that breaks down the hierarchical oppositions of language, revealing its inherent instability. Within the design community this term is most widely applied to a complex, layered design style popular in the 1980s and 1990s that literally translated poststructuralist theories, including Derrida’s key concept of deconstruction, into visual layouts. Involved work took place most notably at Cranbrook Academy of Art, where designers actively engaged the intricate of poststructuralist thought within a broad body of work.

5 Graphic Authorship: This term was first used by Cranbrook Academy of Art director Katherine McCoy in 1990. During that period, the concept was used to explore a postmodern shift toward personal expressive work. (ARMSTRONG, 2009: 146)

estágio em seu estúdio na Holanda (ibid.: 58) e Rick Valicenti (ibid.: 59). Poynor finaliza o capítulo com o exemplo de David Carson na *Ray Gun*, o impacto de cujo trabalho foi enorme, a ponto de criar um estilo, o *grunge* (ibid.: 62-63), criticado por Katherine McCoy:

Sobre a apropriação do termo (desconstrução)⁶, é lamentável que pessoas que não o compreenderam em profundidade concluem que se trata apenas da forma. Mais do que isso, trata-se de desmontar a linguagem. Isso é parte do processo (desconstruir a forma⁷), mas eu estou interessada em desconstruir as relações entre a linguagem verbal e a visual, para entender as dinâmicas e as intenções da comunicação. (POYNOR, 2003.: 66)

Nesse sentido, a crítica de McCoy parece se direcionar, conforme a estrutura do texto de Poynor, ao estilo de David Carson, que mais destruía as regras do que desconstruía, sendo que o conceito de desconstrução não foi utilizado com o intuito de se criar um estilo, mas como uma abordagem analítica da comunicação. No entanto, se refletirmos bem sobre essa passagem de Katherine McCoy, a partir da desconstrução de Derrida e seus comentadores, o termo se refere à análise interna da linguagem e ao questionamento de hierarquias aceitas anteriormente como naturais, mas que a análise revela serem contingentes. Se o designer interpretar o termo desconstrução como quebra de regras sintáticas do design gráfico, realmente não entendeu o conceito, que derivava de um questionamento maior da linguagem e, segundo os comentadores, até de aspectos culturais e sociais.

Para finalizarmos essa questão sobre a compreensão e utilização dos textos na escola, Katherine nos fornece uma última, porém elucidativa explicação:

Ninguém no nosso programa na Cranbrook estava tentando ser ideologicamente puro. Ninguém pretendeu produzir designs que fossem uma perfeita interpretação ou aplicação dos textos franceses. Na verdade isso contrariaria as ideias pós-estruturalistas pelas quais o leitor é o produtor de significados. Os alunos se tornariam mais críticos com a ideia de um ensaio que acabariam de ler e o discutiriam, relacionando essas ideias ao trabalho de design que criticaríamos naquele dia e ainda elaborariam mais as ideias.

É importante lembrar que os alunos, que em sua maioria, são nativos da língua inglesa estavam lendo traduções do francês, o que certamente poderia acarretar em alguma perda ou imprecisão na tradução. O melhor que pudemos fazer foi ver o que estes textos sugeriam para nós como indivíduos e aplicar as ideias de acordo com nossos contextos e condições particulares.

Esse pensamento, me leva a um insight que tive em 1986 e que continuo achando relevante: o poder de uma ideia mal-compreendida. No final, não importa muito se alguém entende a ideia original perfeitamente. Se a ideia original, porém mal-compreendida, levar o designer a inovar em uma nova estratégia de design ou mesmo de expressão formal, poderemos ter um importante catalisador no futuro.⁸

6 Parênteses nosso.

7 Parênteses nosso.

8 No one in our Cranbrook program was trying to be ideologically pure. No one claimed to be making designs that were perfect interpretations or applications of the French texts. In fact, that would counter post structuralist ideas of open meaning in which the reader is the constructor of meaning. Students would come to crits with an idea from an essay they'd just read and we would all

Na capítulo 6, Heller (1992), em *Cult of the ugly*, percebe que, se a forma é copiada, torna-se um estilo, e foi assim que na época entendeu o trabalho *Output* produzido pelos alunos, em 1992, como uma proposta de estilo “feio”. No entanto, a concepção de Steven Heller de “feio” foi condenada, por ser um critério duvidoso e subjetivo.

Vimos também que outros autores criticaram a posição “pós-estruturalista” encontrada na Cranbrook, alegando que algumas dessas ideias poderiam ser prejudiciais ao design, pois, segundo eles, o design deveria resolver o problema da mensagem, tornando-a clara e não ambígua.

Se retomarmos o argumento de Kinross (2011: 367) no capítulo 6, de que a linguagem era tão hermética para o leitor, que este precisaria ter um background acadêmico em pós-estruturalismo para entender as obras, ou seja, esse seria um empreendimento audacioso.

Sobre a dificuldade de compreensão de certos trabalhos, perguntamos a Katherine McCoy, em uma de nossas últimas entrevistas, se o trabalho não era cerebral demais e de difícil compreensão para o público comum, e levantamos inclusive nossa própria dificuldade de compreensão devido às nossas diferenças culturais. Ela explica que os experimentos pós-estruturalistas são realmente difíceis de se entender e que muitas das peças se voltaram para o público acadêmico da escola de arte. Ainda assim, testaram os projetos com a Katherine Willman, da secretaria, e com Annie, filha de Katherine e Michael McCoy, pedindo que elas tentassem ler as peças. Ambas se tornaram *experts* em decifrar o significado dos projetos, assim como o restante do público de arte da escola, ou seja, as duas únicas pessoas fora do meio artístico, com quem poderiam contar para analisar as obras, aprenderam muito rapidamente.⁹ McCoy complementa essa passagem explicando que:

O debate aqui é se um trabalho polêmico é pertinente para a prática do design. Eu acredito que o trabalho experimental gerou novos campos e desenvolveu estratégias que podem ser aplicadas para soluções mais práticas de design. Eu apoiei os experimentos da Cranbrook porque senti que eles poderiam oferecer novas estratégias para a prática do design – nós sempre insistimos em construir pontes entre teoria e prática. A prática de design de Scott Santoro em seu estúdio Worksign

discuss that, relating those ideas to the design work we were critiquing that day, and elaborate on the ideas.

It is also important to remember that English-speaking people are reading translations from the French that surely lose something in translation and are less than accurate. The best we could do is see what these writings suggest to us as individuals and apply the ideas to our individual conditions and contexts.

This touches on an insight that I had c1986 and continue to find relevant: THE POWER OF AN IDEA MISUNDERSTOOD. In the end, it does not matter so much if one understands the original idea perfectly. If the original idea, however misunderstood, leads a designer to innovate an important new design strategy or formal expression, that can be a powerful catalyst to the future.

⁹ *Yes, the post-structuralist experiments at Cranbrook were hard for ordinary audiences to decode and understand, for sure. The Cranbrook pieces were polemical experiments in an art school environment for an academic audience. Our only “audience research” was to ask Kathy Willman, the Academy Registrar, to try to read a piece in the crit room as she walked through the department! The students also often asked our daughter Annie to respond to a piece, as soon as she could read. Unfortunately both of them became expert “readers” – they could read meaning into just about anything! (As could the rest of our art school audience.)*

aplica alguns dos experimentos de modo funcional e prático, bem como a prática de design de Allen Hori.

Note que o conceito de “significado aberto” não é nada novo na comunicação do design. Os designers dos pôsteres poloneses empregaram essa estratégia de modo eficaz e eloquente por anos e, nos anos 1960, a escola de Nova York de ilustração e propaganda usou a ambiguidade e o sentido aberto para provocar o envolvimento do público. Como em muitas outras disciplinas, uma teoria não inventa nada, mas tenta explicar a dinâmica em uma condição observada; e uma teoria fornece uma estrutura que permite que a dinâmica seja repetível.¹⁰

Depois questionamos Katherine se o trabalho na Cranbrook não era mais interessado no jogo verbal/visual, porém não tão preocupado com o público e se o trabalho que ela passou a desenvolver posteriormente no IIT era mais voltado para públicos específicos. Ela responde:

Tanto a semiótica/estruturalismo e a teoria literária/pós-estruturalismo podem ser utilizadas no “design centrado no público”. Os designers do IIT e outros “racionalistas objetivos” se beneficiariam dessas teorias, já que eles produzem soluções de design centradas no público. Os dois campos teóricos examinam como o significado é construído – como as mensagens são codificadas pelo emissor, como as mensagens são decodificadas pelo receptor e como o significado é construído pelo público. Portanto entender os potenciais do público e suas limitações – seu grau de capacidade de ler e seu compromisso, seu contexto – se ajusta a essas teorias. Infelizmente nenhuma das outras faculdades ou mesmo o IIT estavam interessadas em pós-estruturalismo, apenas tinham um pequeno interesse em semiótica. Sobre o jogo (verbal e visual)¹¹ – na verdade alguns desses jogos são grandes métodos para levar públicos preguiçosos a prestar atenção nas mensagens. O humor também é. O desafio é criar o tipo correto ou grau de jogo ou de humor para um público determinado.¹²

O trabalho produzido na Cranbrook pôde realmente na época, já que foi bastante criticado, chocar pela estética subversiva, se comparado aos cânones modernistas. Por outro lado, a própria crítica pode ter contribuído ainda mais para a discussão e divulgação, se lembrarmos de toda a polêmica e a réplica envolvidas no artigo *Cult of the ugly*, de Steven Heller.

¹⁰ The debate here is whether polemical work is pertinent to design practice.

I believe the experimental work broke new ground and developed strategies that can be applied for more practical design solutions. I supported the Cranbrook experiments because I felt they could offer new strategies for design practice – we always insisted on building bridges between theory and practice. Scott Santoro’s design practice at Worksight applies some of the experiments in practical functional ways, and so does Allen Hori’s design practice.

Note that “open meaning” is nothing new in communication design. The Polish poster designers have employed that strategy effectively and eloquently for years, and the 1960s New York school of illustration and advertising used ambiguity and open meaning to provoke audience involvement. As in many disciplines, a theory doesn’t invent something so much as explain the dynamic in an observed condition; and a theory provides a framework that enables the dynamic to be repeatable.

¹¹ Parênteses nosso

¹² Tradução do original enviado por email em outubro de 2011. Both semiotics/structuralism and literary theory/post-structuralism are all about “audience-centered design.” The IIT designers and all other “objective rationalist” designers would benefit from these theories as they design audience-centered solutions. Both bodies of theory examine how meaning is constructed – how messages are encoded by the sender and especially how messages are decoded by the receiver and how meaning is constructed by audience members. So understanding the audience’s potentials and limitations – their degree of literacy and commitment, their context – fits with these theories. Unfortunately none of the other IIT faculty were interested in post-structuralism, just a little interest in semiotics.

About play – actually games and gaming are great methods to engage lazy audiences to pay attention to a message. Humor is also. The challenge is to create the right type or degree of play or humor for a particular audience.

Conceitos como “feio”, que se apresentam apenas na esfera das aparências, o que foi contestado por Keedy e Fella, nos dão a entender que as investigações eram mais profundas e levam à reflexão de que o design gráfico não é apenas uma manifestação visual, pois houve pesquisas problematizadoras quanto aos processos de comunicação e linguagem.

Ao vermos e analisarmos as peças gráficas do capítulo 5, percebemos a preocupação entre a relação verbal/visual que muitas vezes pode tomar forma de jogo ou de narrativa, criando múltiplos significados. Dessa maneira, o jogo e a interpretação visual do texto enriquecem o projeto.

Alguns pôsteres analisados nesse capítulo como “Loaf”, de Scott Zukowsky, e “Find”, de Scott Santoro, nos mostraram a dificuldade de análise distanciada de seu contexto, cuja compreensão só foi possível com a explicação de Katherine McCoy e de Scott Santoro. Ambos trabalhos apresentam elementos metafóricos e metonímicos, cujas interpretações podem ser múltiplas. Para nós, foi de extrema importância poder “interpretar” os códigos presentes nos pôsteres com a ajuda da explanação de Katherine McCoy. Alguns outros trabalhos também apresentam densidade narrativa e múltiplos sentidos, como o jogo verbal do cartão de natal de Ed Fella. Temos também os pôsteres em diálogo entre Ed Fella e David Frej que também usam a mesma estratégia. Ao mesmo tempo, esses trabalhos podem manifestar o próprio repertório individual de seus autores, o que pode ter levado alguns críticos a interpretar os designs como autorais.

Esse tipo de investigação, de análise de processos de comunicação e de linguagem, pode ser considerada de suma relevância, uma vez que hoje, quase 30 anos depois, ao analisar projetos recentes no mercado e mesmo no fluxo de trabalho dos escritórios de design, vemos que cada vez menos os designers leem os textos que serão trabalhados. Poucos designers parecem processar e ler os textos com a devida atenção, ou seja, nem sempre pensam em como poderiam expressar o texto com recursos tipográficos.

Se não há leitura e nem investigação dos textos que serão inseridos no projeto, o trabalho se esvazia e parece ficar apenas na superfície da pesquisa formal, ou de estilo.

Além dessa investigação semântica do design, os alunos, na sala de crítica, aprenderam a discutir e explicar os trabalhos, conforme acrescenta Lorraine Wild:

A Cranbrook acabou produzindo um grande número de professores e, em parte, a razão disso é o discurso intelectual que os cercava. Além disso, as pessoas falavam sobre seu trabalho, descreviam, entendiam como funcionava profundamente, defendiam o trabalho etc. Eu acho que isso teve muito a acrescentar ao desenvolvimento acadêmico do trabalho. Anos atrás, quando tive que escrever a introdução do livro Cranbrook Design, eu me referi a ela como R&D, isto é, Pesquisa e Desenvolvimento. Às vezes em empresas, eventos etc. como a Apple por exem-

plo, eles têm um departamento que está realmente procurando experimentos que teriam aplicação prática, e é essa a real maneira que a Cranbrook opera. Você não vai à Cranbrook para aprender design gráfico para conseguir um emprego, a maior parte daquelas pessoas na época já eram designers e foram para lá para olhar para a prática e para a profissão de um modo mais profundo.¹³

Nesse depoimento de Lorraine Wild, vemos que ela trata da capacidade crítica, analítica e verbal que os alunos aprendiam a desenvolver na escola. Na Cranbrook procurava-se falar e discutir sobre os trabalhos, defendê-los e explicá-los, exemplo que também encontramos no capítulo 3 em depoimentos de Katherine e Michael McCoy, sobre uma simulação de conversa na seção de crítica. Ou seja, aprendemos também que o designer deve ser capaz de explicar seu próprio trabalho. Essa discussão na sala de crítica foi presenciada por nós recentemente no departamento coordenado por Elliot Earls, onde os alunos apresentavam os trabalhos e eram constantemente questionados por outros.

Devemos notar, ainda, que talvez a Cranbrook possa ter ficado também conhecida graças ao grande incentivo de Roy Slade em divulgar a escola, e também na exigente seleção de alunos. Quando a competição por uma vaga na escola ficou maior, Katherine e Michael puderam selecionar um grupo de alunos cada vez melhor e mais promissor.

Lembramos também que grande parte do trabalho produzido na Cranbrook foi sem o uso de computador, apesar de a escola ter ganhado alguns Macs da Apple em 1987. Muitos dos trabalhos produzidos são complexos não apenas em sua concepção, mas também em sua execução, como por exemplo o *French Currents of the Letter*, de 1978, que foi um desafio técnico também.

13 Tradução e adaptação da transcrição: *Cranbrook has produced a tremendous number of teachers and part of the reason is that the kind of intellectual discourse surround what is going on in the work was always very...and so you got used to the idea of talking about work and describing it and understanding how its functioning in a very deep way, and defending work and all that, and so, I think that only increase a kind of academic bend of the work, the tenency of the work, so years ago when I had to write the introduction to that book on Cranbrook Design, I refered to it as R&D meaning research and development, that in sometimes in companies, events company, as apple for instance, they have a department that they are really looking to experiments that might have practical application, and that's really the way that Cranbrook really operates, you didn't go to Cranbrook to learn how to be a graphic design to get a job, most of the people of that time, already were graphic designers an their are going there to look at a practice and in a much deeper way*

Com todo o nosso levantamento histórico e questionamento do que aconteceu, como a mudança de abordagem do Departamento de Design, a desconstrução e o pós-modernismo, percebemos que aquele foi um momento muito especial para a história do design e do ensino de design.

Os textos lidos pelos alunos naquela época tinham importância e relevância no contexto. Não pretendemos aqui fazer apologia das leituras utilizadas na Cranbrook para a posteridade, nem sugerir a criação de uma escola nos mesmos moldes. Como nos havia explicado Ed Fella no capítulo 5, foi um momento especial da história num ambiente especial e isso não se repetirá.

Nossa ideia foi procurar entender aquele momento e como se deu a mudança. Os caminhos que a escola parece sugerir são a importância que se deve dar à interpretação de textos, à reflexão e produção de conteúdos verbais/visuais e ao potencial de comunicação do design, que agora se revela mais do que um meio transmissor. Isso pode até nos parecer óbvio hoje em dia, mas não era há 30 anos. Esperamos também que nosso breve levantamento possa sugerir caminhos de ensino e de leitura e interpretação de projetos, cujo exercício crítico pode ajudar cada vez mais na compreensão dos projetos gráficos. Esses são ainda aspectos importantes da Cranbrook: o constante discurso, a crítica e a contestação.

8

APÊNDICE:

**A CRANBROOK HOJE
E DEPOIMENTOS
DE RICK POYNOR,
STEVEN HELLER, RUDY
VANDERLANS.**

A Cranbrook Hoje

O Departamento de Design foi oficialmente dividido após a saída de Katherine e Michael McCoy e, em 1996, criou-se o Departamento de Design 2D que foi coordenado por Laurie e Scott Makela (1960-1999). Em 2001, Elliot Earls assumiu o departamento e ocupa o posto até hoje. Sem dúvida, as abordagens mudaram e, quando estivemos na Cranbrook, Elliot explicou que a filosofia é a mesma, mas que ele, por exemplo, não propõe exercícios e o curso é mais livre e muito mais interdisciplinar, pois sua concepção de design abrange e incorpora muitas linguagens. Assistimos a uma seção de crítica na qual os projetos dos alunos variavam de instalações até esculturas.

Pode ou não ser coincidência, mas os coordenadores que substituíram Katherine McCoy foram seus ex-alunos.

Elliot Earls nos concedeu entrevista enquanto visitávamos a escola, explicou o quanto a liberdade do ensino dos McCoy's e a própria Cranbrook o influenciaram, mas o que mais nos impressionou em seu depoimento foi a clareza pela qual explica o que para ele é o mais fundamental na Cranbrook e faz as pessoas realmente se engajarem na instituição. Nós lhe perguntamos se nesse ambiente de grande liberdade algum aluno pode se sentir perdido de alguma maneira, e ele responde:

Eu nunca vi, desde que me tornei o coordenador do departamento. Eu vi um aluno enquanto eu estudava aqui, e de todos que tivemos aqui é uma porcentagem muito baixa. Se você é encorajado a estudar as coisas que te interessam, como pode se perder? Se você não está interessado em infografia e seus professores sempre te mandam trabalhar com isso, então você pode se frustrar e desistir. Mas aqui, se você não está interessado em infografia ou qualquer outra coisa, você não precisa fazer. O único critério é que você produza o melhor trabalho com a sua melhor habilidade e nós estamos aqui para te ajudar a crescer.¹

Entrevistas com Rick Poynor, Steven Heller e Rudy Vanderlans:

1 - Entrevista com Rick Poynor:

Autora: Com relação ao ensino do design, você acha que a Cranbrook pode ter sido uma das mais “famosas e controversas” escolas do período? Claro que existiam muitas escolas e designers com trabalhos inovadores, a exemplo o trabalho de April Greiman na CalArts e Dan Friedman na Yale, mas isso me parece mais uma relação de importância quanto aos professores, do que a escola como um todo.

Poynor: A Cranbrook foi com certeza a mais evidente, mais falada e a mais no-

¹ Tradução e adaptação do original transcrito em entrevista na Cranbrook em outubro de 2010: *I ever seen it in the time I am head of the department, I saw one student when I was a grad student here, and all the people we have here its such a small percentage, if you are encourage to study the things that you are interested in how could you get lost? If I am not interested in information graphics and my instructors always made me do information graphics, then you could leave, but here if you are not interested in information graphics and anything you don't have to do it! The only criteria is that you have to do your best work with your best ability and we are here to help you grow, so its really a fantastic place, it's a beautiful place.*

tada escola de design dos anos 80 e começo dos anos 90. São poucas as escolas que conseguiram obter esse tipo de impacto internacional na área de design e design discourse – notemos que a Cranbrook usa a frase “design discourse” no título do seu livro. Katherine McCoy, inspirada pela grande originalidade do trabalho que seus alunos estavam criando, decidiu tomar um rumo promocional para a abordagem do trabalho coletivo dos alunos. Bauhaus e Hochschule für Gestaltung em Ulm (1951–68) são óbvios exemplos anteriores de escolas de design que alcançaram alto grau teórico e impacto prático ao redor do mundo.²

Autora: Além de todas as investigações e experimentos, um grande grupo de grandes designers veio da Cranbrook, o que não é comum na maior parte das escolas. Acho que isso pode ter a ver com o fato de a escola ser pequena, mas é realmente impressionante ver todas esses ótimos designers saindo do mesmo lugar. Nesse sentido eu sinto a Cranbrook como a Bauhaus, como uma “panela quente” de onde grandes designers surgiram.

Poynor: Sim, a Cranbrook é muito diferente. Naquela época a academia produziu muito além da quota de designers significativos. Mas tenho em minha mente que, uma vez que a instituição é considerada “quente”, atrai alunos altamente motivados que, por sua vez, devem a manter a chama acesa. Eu visitei a Cranbrook cinco vezes, (uma vez durante a era dos McCoy; outra vez durante os Makela; e três vezes durante a era de Elliot Earls) e é um lugar notável/incrível de se visitar e de se estudar. Os prédios e o ambiente são maravilhosos. Como estudante, você se sente especial de estudar lá. Você tem um relacionamento muito próximo com o diretor de seu departamento – seu único professor residente! Essa figura-chave durante o seu tempo como aluno com certeza iria te influenciar.

A academia está localizada nos subúrbios a milhas de Detroit, logo se passa muito tempo em semi-isolação. A sensação é quase a de um monastério. Os designers têm muito espaço – alguns têm o seu próprio estúdio – e as sessões de crítica com o coordenador do departamento e com os outros estudantes pode ser muito intensa. Em um pequeno grupo como esse, é possível desenvolver um senso de propósito mais apurado, baseado na interação diária com outros alunos que compartilham experiências semelhantes. Lógico que se espera que essas interações aconteçam em qualquer curso de design, mas todos os fatores que eu mencionei sobre a Cranbrook nos dão um foco particular mais intenso. Comparo com o MA do Royal College of Art, que eu conheço bem, e não é tão focado no indivíduo com o MFA da Cranbrook e inevitavelmente a variedade de abordagens e influências no trabalho do aluno é muito maior.

Alguns designers da Cranbrook terão com certeza feito um trabalho original ou terão problema de se enquadrar. Alguns alunos que vieram depois podem ter tido dificuldades com o legado da Cranbrook. Em 1999, quando os Makela me chamaram para ir à Cranbrook como crítico convidado, vi muito trabalho de alunos que pareciam excessivamente influenciados pelo tipo de design que tornou a Cranbrook famosa na década anterior.³

2 Tradução do original enviado por email em outubro de 2011. *Cranbrook was definitely the most visible, widely talked about and indeed notorious design school of the 1980s and early 1990s. Very few design schools ever achieve this kind of international impact on design and design discourse – notice that Cranbrook actually used the phrase “design discourse” in its book title. Kathy McCoy, inspired by the highly original work her students were creating, took an unusually outward-facing and promotional approach to what they were collectively doing at the school. The Bauhaus and the Hochschule für Gestaltung in Ulm (1951-68) are two obvious earlier examples of design schools that achieved a high degree of theoretical and practical impact around the world.*

3 Tradução do original enviado por email em outubro de 2011. *Yes, Cranbrook graphic design is very unusual. In those years, the academy produced more than its fair share of significant designers. But bear in mind that once an institution is identified as “hot” it is going to attract highly motivated students who can help to keep the flame alight. I have visited Cranbrook five times (once during the McCoy era; once during the Makela era; and three times during the Elliott Earls era). It is a remarkable place to be and to study. The buildings and environment are beautiful. As a student, you would feel like you are someone special to be there. You have a very close relationship with the head of your department – your only resident teacher! This key figure in your time as a student is almost certain to influence you.*

Autora: Há algo que você não aprova ou não aceita na Cranbrook?

Rick Poynor: A pergunta crucial a ser feita é se pessoas comuns poderiam algum dia ter processado ou entendido designs de tal complexidade e sofisticação. Eu duvido que alguma pesquisa rigorosa em legibility ou readability tenha sido conduzida – e com certeza não na Cranbrook – para descobrir como um leitor compreende a densidade, o campo visual de sobreposição de camadas que oferecem múltiplos pontos de entrada e caminhos a serem descobertos.

Os designers da Cranbrook assumiram algumas posições sobre a capacidade visual do leitor, de um jeito original e inspirado. O propósito de eles fazerem isso pode ter sido crítico, mas o problema é que se o resultado gráfico é altamente inovador e tem boa aparência, é rapidamente apropriado e reaplicado por outros designers, não se levando em conta o que originalmente significava. O novo “look” então se torna um mero estilo. Triste, mas, inevitavelmente, foi isso que aconteceu com o design da Cranbrook no decorrer dos anos 1990.⁴

Autora: Na sua opinião, qual foi a maior contribuição que Cranbrook ofereceu ao campo e à história do design gráfico?

Poynor: A professora da Cranbrook (Katherine McCoy) e seus formandos conseguiram atravessar e desafiar normas inflexíveis do design gráfico norte-americano, mudando o discurso do design. Com o tempo, os seus trabalhos e as suas ideias tiveram um impacto em todo o mundo. Momentos como esse não acontecem com muita frequência em design, e futuros historiadores e críticos verão a Cranbrook como influência-chave do design gráfico durante os anos 1980 e 1990.

Os designers de Cranbrook aumentaram o nosso entendimento sobre o que poderia ser a comunicação visual e como se dirige e se envolve com o leitor. O trabalho deles preparou o campo para discussão da autoria do designer gráfico que repercutiu durante os anos 90. Eu tenho certeza que os assuntos iniciados na Cranbrook em design gráfico vão provar ser de uma significância duradoura, e eu espero que esse período na escola seja algum dia motivo de pesquisa histórica.⁵

The academy is in the suburbs miles from Detroit so you are going to spend a lot of time in semi-isolation. The site has an almost monastic feeling. The designers have lots of space to work in – some have their own studio rooms – and the crit sessions with the head of department and other students can be very intense. In a small group like this, it is possible to develop a collective sense of purpose based on close everyday interaction with other students who are sharing the same experiences. Of course, you would expect some of this to happen on any design course, but all the factors I have mentioned give Cranbrook a particular focus or urgency. By contrast, the MA course at the Royal College of Art, which I know well, is nothing like as inwardly focused as the Cranbrook MFA and there is inevitably a much greater variety of approaches and influences in students' work. Having said this, some Cranbrook designers will no doubt always have done their own thing, or had trouble fitting in. Later students have sometimes found the Cranbrook “legacy” quite hard to deal with. In 1999, when the Makelas invited me to Cranbrook as a visiting critic (after the period I think you are studying) I saw plenty of student work that seemed to be over-influenced by the kind of design that had made Cranbrook famous a decade earlier.

⁴ The key question to ask is whether ordinary viewers could ever have processed designs of such complexity and sophistication. I doubt any rigorous legibility or readability research was conducted – and certainly not at Cranbrook – to find out how a reader negotiates a dense, layered visual field offering multiple points of entry and paths to pursue. Cranbrook designers made some large subjective assumptions about the viewer's capabilities, and their visual investigations were original and inspired. Their purpose in doing this may have been critical, but the problem with highly inventive graphic form is that if it looks good, it is quickly appropriated and reapplied by other designers, irrespective of whatever it originally meant. The new look then becomes a mere style. Sadly (but inevitably) this is what happened to Cranbrook graphic design in the course of the 1990s.

⁵ Cranbrook's teacher (Kathy McCoy) and the students and graduates succeeded in challenging the entrenched and inflexible norms of American graphic design and shifting the design discourse. In time, their work and ideas had impact around the world. Moments like this don't happen very often in design, and future design historians and critics will see Cranbrook as a key influence on graphic design in the 1980s and 1990s. Cranbrook designers greatly expanded our understanding of what a visual communication could be and how it could address and involve the viewer, and their work prepared the ground for the discussion of authorship through graphic design that followed in the 1990s. I'm certain that the issues raised by Cranbrook graphic design will prove to be of lasting significance, and I expect this era of design at the academy to be the subject of future historical research.

2 - Entrevista com Steven Heller

Autora: Há algo que você não aprova ou não aceita na Cranbrook?

Heller: Para mim, na época parecia elitista e “clubish”. Mas, em retrospecto, foi importante por experimentar coisas novas. Foi no auge da revolução do computador e o design gráfico estava em fluxo (ou seja, se modificando)⁶. Eu acredito que a Cranbrook foi uma peça importante na fundação de um estudo e prática sérios em design gráfico.⁷

Autora: Na sua opinião qual foi a maior contribuição que Cranbrook ofereceu ao campo e à história do design gráfico?

Heller: Foi uma alternativa de linguagem do design pré-computador, mas falhou e evoluiu em outra coisa. Sobre a afirmação de fracasso, quero dizer, estava na vanguarda da abordagem da visualização tipográfica. Foi corajosa e foi adotada por muitos (designers), mas acabou se tornando uma “moda”. Essa moda se tornou cansativa depois de um tempo. Mas a falha não significa o fim – dead. Significa que veio e que evoluiu em outra coisa.⁸

3 – Entrevista com Rudy VanderLans

Autora: já que você tem bastante familiaridade com toda ruptura com o design gráfico moderno desde que fundou a Emigre, você lembra de outra escola ou designer com abordagens similares, ou seja, nessa mescla intelectual de teoria e prática?

VanderLans: Na verdade, foi o trabalho do grupo holandês Hard Werken que mais me inspirou como alternativas ao Estilo Internacional Suíço. E seu trabalho era decididamente não teórico. Seu mote era de que tudo era possível. Seu trabalho apresentou uma grande ruptura com o design suíço, que era dominante no design Holandês da época, e eu estava muito impressionado com esse trabalho. Eu conhecia esse trabalho antes de ouvir falar da Cranbrook. Quando tomei consciência do trabalho da Cranbrook, reconheci muitas semelhanças com o Hard Werken. Depois descobri que Katherine McCoy era também uma grande fã desse trabalho. Ela havia viajado para a Holanda muitas vezes e tinha uma grande coleção de Design Holandês. O grupo também apresentou palestras na escola e, depois, dois membros do Hard Werken, Henk Elenga e Rick Vermeulen, passaram a trabalhar em Los Angeles e se tornaram amigos próximos de Jeffery Keedy, Lorraine Wild e Ed Fella.⁹

Autora: Algumas das fontes comercializadas pela Emigre, são de autoria de alguns alunos da Cranbrook, como Jeff Keedy, Elliot Earls, Ed Fella e Scott Makela. Apesar

6 Parênteses da autora

7 *It seemed elitist and clubish to me at the time. But in retrospect it was important to try new things. It was the cusp of the computer revolution. Graphic design was about to be in flux. I think the Cranbrook work was an important brick in the foundation of serious graphic design study and practice.*

8 *An alternative pre-computer design language was attempted, failed and evolved into something else. by that statement of failure. I mean it was an avant garde approach to typographic visualization. It was valiant and it was adopted by many, but eventually became a “fashion.” The fashion became tired after a while. Failure does not mean DEAD. It just means it came, it went, it evolved into something else.*

9 *Actually it was Hard Werken, the Dutch design group that inspired me most in terms of an alternative to the Swiss International Style. And their work was decidedly non-theoretical. Their motto was that anything was possible. Their work presented a huge break with Swiss design which dominated Dutch design at the time, and I was very attracted to their work. I was familiar with it before I heard of Cranbrook. When I became aware of the work at Cranbrook I recognized a lot of similarities with Hard Werken. Later I found out that Kathy McCoy was a huge fan of this work as well. She had traveled to Holland numerous times and she had a huge Dutch design collection. Hard Werken also lectured at Cranbrook, and later, two of Hard Werken’s members, Henk Elenga and Rick Vermeulen, worked in Los Angeles and were very close friends with Jeffery Keedy and Lorraine Wild and Ed Fella*

das críticas essas fontes são comercialmente bem sucedidas?

Rudy VanderLans: Essas fontes em particular são altamente conceituais e ninguém achou que tivessem apelo comercial, no entanto essas fontes tiveram impacto. Nós podemos não ter vendido milhões de cópias, mas algumas dessas fontes experimentais se tornaram tipos icônicos que definiram aquela época. Keedy, Dead History e Template Gothic, as três typefaces que vieram da Cranbrook e CalArts foram recentemente adquiridas pelo Museum of Modern Art, de Nova York^{10, 11}

4 – Considerações sobre esses últimos depoimentos:

O que depreendemos da fala desses conceituados críticos e autores é que realmente o papel da Cranbrook na História do Design foi muito importante, ajudou a romper com alguns paradigmas e propôs algumas alternativas à prática do design, em especial em suas pesquisas e levantamentos em comunicação (em Poynor).

Rudy VanderLans, em seu depoimento, mostra como foi influenciado pelo design holandês do grupo Hard Werken. Sabíamos da influência desses trabalhos na Cranbrook por alguns desses designers terem sido convidados a apresentar palestras na Cranbrook e, em especial, pela visita constante de Katherine e Michael à Holanda, e também do intercâmbio de alguns dos alunos da Cranbrook para esse país. No entanto, até presente afirmação, não havíamos percebido semelhança entre esses trabalhos, mas como VanderLans mesmo explica, o trabalho é de ruptura mais formal do que crítica/teórica.

Essa notícia sobre a aquisição das fontes pelo MoMa é recente e muito especial, uma vez que antes disso a única fonte do acervo era, claro, a Helvetica. E essa é mais uma referência sobre a importância histórica daquele momento. As fontes criticadas há 20 anos fazem agora parte do mais importante acervo de arte moderna e contemporânea dos Estados Unidos.¹²

Poynor e Heller nos advertem para o problema da diluição daqueles experimentos em estilo, esvaziando assim todo comprometimento crítico que ambos, alunos e professores, tinham na época.

Com relação à última afirmação de Poynor, de que a importância da Cranbrook para o design gráfico deveria ser levantada novamente por novos pesquisadores e historiadores, esperamos com nossa humilde pesquisa contribuir de alguma forma para a divulgação, compilação e sistematização de alguns dados sobre a escola.

¹⁰ O artigo pode ser encontrado em: <http://www.emigre.com/EmigreNews.php?id=26> (acesso em 16/10/2011)

¹¹ *These particular fonts were all highly conceptual, and nobody thought they had much commercial appeal. But it turned out very different. We may not have sold millions of copies, but some of those experimental fonts became iconic typefaces that have come to define that era. Keedy, Dead History, and Template Gothic, three typefaces that come from Cranbrook/CalArts were recently acquired by the Museum of Modern Art in New York*

¹² Disponível em <http://www.moma.org/explore/inside_out/2011/01/24/digital-fonts-23-new-faces-in-moma-s-collection> acesso em 18/10/2011

9

REFEFÊNCIAS

- ARGAN, Giulio C. *A Pedagogia Formal da Bauhaus*. In: Walter Gropius e a Bauhaus. Lisboa, Presença, 1984.
- ARMSTRONG, Hellen. *Graphic Design Theory: Readings from the field*. New York, Princeton University Press, 2009.
- ALDERSEY-WILLIAMS, Hugh. In: ALDERSEY-WILLIAMS, Hugh et al. *Cranbrook Design: The New Discourse*. New York, Rizzoli International Publications, Inc. 1990. p.20-26.
- BAYER, Herbert. GROPIUS, Walter. *Bauhaus: 1919/1928*. Boston, Charles T. Brandford Company, 1952.
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Tradução Mário Laranjeira. 2.ed. São Paulo, Martins Fontes, 2004.
- BENEVOLO, Leonardo. *História da arquitetura moderna*. Tradução: Ana M. Goldberger. São Paulo, Perspectiva, 1976.
- BYRNE, Chuck, WITTE, Martha. *A Brave New World: Understanding Deconstruction*. PRINT, November/December 1990 in *Graphic Design History* in HELLER, Steven, BALANCE, Georgette. New York, Allworth Press, 2001.
- BOMENY, Maria Helena Werneck. *O Panorama do design gráfico contemporâneo: a construção, a desconstrução e a nova ordem*. Tese de doutorado. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 2009.
- BRAYBROOK, Susan. *Cranbrook at Sixty*. *Print Magazine*, November/December, 1985
- CARDOSO, Rafael. *Uma Introdução à História do Design*. São Paulo, Edgard Blucher, 2008.
- CAUDURO, Flávio. *Desconstrução e tipografia digital*. volume I número único outubro de 1998. disponível em: [http://www.esdi.uerj.br/arcsos/imagens/artigo_flavio\(76a101\).pdf](http://www.esdi.uerj.br/arcsos/imagens/artigo_flavio(76a101).pdf) acesso em: 27 jun. 2008.
- CHRIST-JANER, Albert. *Elie Saareinen*. Chicago, The University Chicago Press, 1948.
- Cranbrook Academy of Art: Uma Visão Contemporânea*. Catálogo da exposição. Textos de Wolf Von Eckardt e Roy Slade. Salvador, Museu Carlos Costa Pinto, 1986.
- COSTA, Carlos Zibel. *Além das formas: Introdução ao Pensamento Contemporâneo no Design, nas Artes e Arquitetura*. São Paulo, Anablume, 2010
- CULLER, Jonathan. *Teoria literária: uma introdução*. Tradução de Sandra G. T. Vasconcelos. São Paulo, Becca, 1999.
- _____. *On deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism*. New York, Cornell University Press, 2007
- CONNOR, Steven. *Cultura Pós-Moderna: Introdução às Teorias do Contemporâneo*. Tradução Adail Ubi-rajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. 5.ed. São Paulo, Loyola, 2004.
- Design in America: The Cranbrook Vision 1925-1950*. The Detroit Institute of Arts and The Metropolitan Museum of Art. Texts by Neil Harris, Robert Judson Clark, Davira S. Taragin, David G. de Long, R. Craig Miller, Roy Slade. New York, Harry N. Abrams, Inc. Publishers, 1983.
- DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. Tradução Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo, Perspectiva, 2006.
- _____. *Of Grammatology*. Tradução: Gayatri Chakravorty Spivak. Baltimore, John Hopkins University Press, 1976

DIFFRIENT, Niels. *Grounds for Discovery*. In: ALDERSEY-WILLIAMS, Hugh et al. *Cranbrook Design: The New Discourse*. New York, Rizzoli International Publications, Inc.;1990. p.10-13.

DOOLEY, Michael: *An interview with Mr. Keedy*. 1994 disponível em: <http://www.emigre.com/Editorial.php?sect=1&id=37> - acesso em 01/05/2011

_____. *An Interview with Edward Fella*. 1994
disponível em: <http://www.emigre.com/Editorial.php?sect=1&id=34> - acesso em 01/05/2011

_____. *An Interview with David Shields*. 1994.
disponível em: <http://www.emigre.com/Editorial.php?sect=1&id=33> - acesso em 20/09/2011

_____. *An Interview with Steven Heller*. 1994.
disponível em: <http://www.emigre.com/Editorial.php?sect=1&id=32> acesso em 22/09/2011

DRUCKER, Johanna, MCVARISH, Emily. *Graphic Design History: A critical guide*. New Jersey, Pearson Prentice Hall: 2009.

EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura: Uma Introdução*. Tradução de Waltensir Dutra. São Paulo, Martins Fontes, 2001.

ESKILSON, Stephen F. *Graphic Design a New History*. London, Laurence King, 2007.

FARIAS, Priscila. *Tipografia Digital: O impacto das novas tecnologias*. 3. ed. Rio de Janeiro, 2AB, 2001.

FELLA, Ed. s/t. Trabalho de conclusão de curso (MFA) na Cranbrook Academy of Art. 1987.

FREJ, David. *No Fear*. Trabalho de conclusão de curso (MFA) na Cranbrook Academy of Art. 1988.

FOSTER, Hall. *The Anti-aesthetic: Essays on postmodern culture*. New York, The New Press: 1998

FRIEDMAN, Mildred (et. al.). *Graphic Design in America: a Visual Language*. Minneapolis, Walker Art Center, 1989.

GIL, VICENTE. *A revolução dos tipos*. Tese de doutorado defendida em 1999 na FAU-USP

JAMESON, Fredric. *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham, Duke University Press, 2005

HADDOCK-LOBO. Rafael. *Derrida e o Labirinto de inscrições*. Porto Alegre, Zouk, 2008.

HARPER, Laurel. *Radical Graphics*. San Francisco, Chronicle Books, 1999.

HARVEY, David. *Condição pós-moderna: Uma Pesquisa sobre as Origens da Mudança Cultural*. Tradução Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. 9 ed. São Paulo, Loyola: 2000.

HASSAN, Ihab. *From Postmodernism to Postmodernity: the Local/Global Context**. *Variants of the essay have appeared in: Artspace (Sydney), Critical Issues Series No. 3 (2000) and Philosophy and Literature 25, 1 (Spring 2001). Disponível em: http://www.ihabhassan.com/postmodernism_to_postmodernity.htm - acesso em 12/09/2011

HELLER, Steven. *Linguagens do Design: Compreendendo o Design Gráfico*. Tradução Juliana Saad. São Paulo, Edições Rosari, 2007.

_____. *A cult of ugly*. 1992. Disponível em: <http://www.eyemagazine.com/feature.php?id=40&fid=351> - acesso em 01/05/2011

- _____. *Design Dialogues*. New York, Allworth Press, 1998.
- _____. e TALARICO, Lita. *Design School Confidential: Extraordinary Class Projects from International Design Schools*. Massachusetts, Rockport, 2009.
- _____. Edward Fella: Letters on America. 2004. Disponível em: http://www.typosheque.com/articles/edward_fella_letters_on_america acesso em 09 jul. 2011
- _____. Kathy McCoy: Where did all the PoMo go. Disponível em: <http://www.aiga.org/kathy-mccoy-where-did-all-the-pomo-go/>; acesso em: 16 jul. 2009.
- _____. *The Education of a Graphic Designer*. New York: Alworth Press, 1998.
- HESKETT, John. *Desenho Industrial*. Tradução Fábio Fernandes. Rio de Janeiro, José Olympio, 2006.
- HOLLIS, Richard. *Design Gráfico: Uma História Concisa*. Tradução Carlos Daut. São Paulo, Martins Fontes, 2000.
- _____. *Swiss Graphic Design: The Origins and Growth of an International Style 1920-1965*. New Haven: Yale University Press, 2006.
- HORI, Allen. *This*. Trabalho de conclusão de curso (MFA) na Cranbrook Academy of Art. 1990
- KEEDY, Jeffery. *The Rules of Typography According to Crackpots Experts*. EYE, No 11, November 1993 in BIERUT, Michal et al. *Looking Closer 2: Critical writings on graphic design*. New York, Allworth Press : 1997.
- _____. *Drift*. Trabalho de conclusão de curso (MFA) na Cranbrook Academy of Art. 1985
- KINROSS, Robin. *Unjustified texts: perspectives on typography*. London, Hyphen Press: 2011. Artigo integrante *Fellow readers: notes on multiplied language* originalmente publicado em 1994
- LYOTARD, Jean-François. *A condição Pós-moderna*. Tradução José Navarro. 2. ed. Lisboa, Gradiva: 1989.
- LUPTON, Ellen. *Pensar com tipos*. Tradução André Stolarski. São Paulo, Cosac Naify, 2006.
- LUPTON, Ellen. MILLER, J. Abott. *Design writing research*. London, Phaidon Press, 2006.
- _____. *The Academy of Deconstruction*. EYE Magazine, EYE3/1991. *Design writing research*. London, Phaidon Press, 2006.
- LUPTON, Ellen, MAKELA, Laurie Haycock. *Underground Matriarchy*. EYE, No 14, 1994 in BIERUT, Michael et al. *Looking Closer 2: Critical writings on graphic design*. New York, Allworth Press, 1997.
- MCCOY, Katherine. *Countering the tradition of the apolitical designer*. Design Renaissance: Selected Papers from the International Design Congress, Glasgow, Scotland, 1993; Jeremy Myerson, editor in BIERUT, Michal et al. *Looking Closer 2: Critical writings on graphic design*. New York, Allworth Press : 1997.
- _____. *American Graphic Design Expression: The Evolution of American Typography*, *Design Quarterly* 149, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1990, pp. 3-22 in *Graphic Design History*. HELLER, Steven, BALANCE, Georgette. New York, Allworth Press, 2001.
- _____. *American Graphic Design Expression: The Evolution of American Typography*. Design Quarterly 149, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1990, pp.3-22. Disponível em: <http://www.high-grounddesign.com/mccoy/km7.htm>; acesso em: 20 jul. 2009
- _____. *Rethinking Modernism, Revising Functionalism*, 'Looking Closer: Critical Writings on Graphic Design', Bierut, Drenttel, Heller & Holland, eds., Allworth Press, New York, 1994, p. 49. Disponível

em: <http://www.highgrounddesign.com/mccoy/km7.htm>; acesso em: 20 jul. 2009.

_____. *Graphic Design in a Multicultural World. How Magazine*, Cincinnati, April 1995
Disponível em: <http://www.highgrounddesign.com/mccoy/km5.htm> acesso em 17 jul. 2010

MCCOY, Katherine e Michael. *The New discourse*. In: ALDERSEY-WILLIAMS, Hugh et al. *Cranbrook Design: The New Discourse*. New York, Rizzoli International Publications, Inc. 1990. p.14-19.

MCCOY, Katherine. FREJ, David. *Typography as discourse*. ID Magazine, New York, Março/Abril 1988, pp. 34-37. Disponível em: <http://www.highgrounddesign.com/mccoy/km7.htm> - acesso em: 20 jul. 2008.

MEGGS, Philip B. PURVIS, Alston W. *Meggs History of graphic design*. New Jersey, John Wiley & Sons, Inc: 2006.

MERMOZ, Gerard. *On typography reference (part one)*. 1995 in Emigre número 36.

MOSZKOWICZ, Julia. *Lost in Translation: The Emergence and Erasure of 'New Thinking' within Graphic Design Criticism in the 1990s*. *Journal of Design History* Vol. 24 No. 3: 2011. Disponível em <http://jdh.oxford-journals.org/content/24/3/241.full.pdf+html> acesso em 29 out. 2011.

NESBITT, KATE (Org). *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-1995)*. Tradução: Vera Pereira. 2. ed. São Paulo, Cosac & Naify, 2008.

NOTH, Winfried. *A Handbook of Semiotics*. Indianapolis, Indiana University Press, 1990.

PELTA, Raquel. *Diseñar Hoy: Temas Contemporâneos de Diseño Gráfico*. Barcelona, Phaidós: 2004.

PEVSNER, Nikolaus. *Os pioneiros do desenho moderno: de William Morris a Walter Gropius*. Tradução: João Paulo Monteiro. São Paulo, Martins Fontes, 1980.

POYNOR, Rick. *No more rules: Graphic Design and Post modernism*. London, Laurence King Publishing, 2003.

_____. *Typography now: The next wave*. London, Booth-Cliborn Editions, 1991.

_____. *Design without boundaries: visual communication in transition*. London, Booth-Cliborn Editions, 1998.

_____. *Remove specifics and convert to ambiguities*. 1996
Disponível em: <http://www.eyemagazine.com/feature.php?id=30&fid=260> - acesso em 14 abr. 2011

_____. *Absolutely the 'worst'*. 2001
Disponível em: <http://eye-magazine.co.uk/opinion.php?id=159&oid=420> - acesso em 20 set. 2011

ROCK, Michael. *The designer as author*. 1996
Disponível em: <http://www.eyemagazine.com/feature.php?id=30&fid=258> acesso em 03 mai. 2011

RUDER, Emil. *Typography: a Manual of Design*. 6. ed. Suíça: 1996.

SAARINEN, Eliel. *Search for form: a Fundamental Approach to Art*. New York: Reinhold Publishing Corporation, 1948.

SAMARA, Timothy. *Grid: Construção e desconstrução*. Tradução: Denise Bottmann. São Paulo, Cosac Naify, 2007.

SANTORO, Scott. *Plumbing Design*. Arquivo de palestra de 2010. Disponível em: http://www.worksight.com/plumbing_design/Manuscript_Plumbing%20Design_Brno_2010.pdf - acesso em 12 set. 2011

- SEIFER, Barry. *Reading assignment*. Cranbrook Academy of Art, 1984
- SLADE, Roy. *Tradition and Vision*. In: ALDERSEY-WILLIAMS, Hugh et al. *Cranbrook Design: The New Discourse*. New York, Rizzoli International Publications, Inc. 1990. p.6-9.
- _____. *Saارين House and Garden: A Total Work of Art*. The story of the restoration of Saارين House and its transformation into a museum. Published by Abrams, 1995. Gregory Wittkopp, Editor
Disponível em: <http://royblade.com/saارينen.aspx> - acesso em 04/03/2011
- _____. *50 years of Cranbrook Design: A Cultural Presentation of The United States of America*. Texts by Roy Slade and Katherine and Michael McCoy. Cranbrook Academy of Art Museum, 1989.
- STIFF, Paul. *Look At Me! Look At Me! (What designers want)*. Publicado originalmente em EYE 11, 1993: In BIERUT, Michael et al. *Looking Closer 2: Critical writings on graphic design*. New York, Allworth Press, 1997
- STUNDO, Naomi. *Ray and Charles Eames*. Tradução: Luciano Machado. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- VANDERLANS, Rudy. *Emigre No. 70 the Look Back Issue: Selections from Emigre Magazine 1-69. Celebrating 25 Years of Graphic Design*. Berkeley, CA, Emigre Inc. 2009
- _____. *Fallout*. 1994. Disponível em: <http://www.emigre.com/Editorial.php?sect=1&id=31> - acesso em 20 set. 2011
- _____. *Emigre 69: 2005*.
- VENEZKY, Martin. *It is beautiful then gone*. New York. Princeton Architectural Press, 2005.
- VENTURI, Robert. *Complexidade e contradição em arquitetura*. Tradução Álvaro Cabral. São Paulo, Martins Fontes, 1995.
- VENTURI, Robert. BROWN, Denise Scott. IZENOUR, Steven. *Aprendendo com Las Vegas*. Tradução: Pedro Maia Soares. São Paulo, Cosac & Naify, 2003.
- WILD, Lorraine. *Katherine McCoy: Expanding Boundaries*. Disponível em: <http://www.aiga.org/medalist-katherinemccoy/> acesso em:16 jul. 2010.
- _____. *Transgression and Delight: Graphic Design at Cranbrook*. In: ALDERSEY-WILLIAMS, Hugh et al. *Cranbrook Design: The New Discourse*. New York, Rizzoli International Publications, Inc.;1990. p.30-36.
- _____. *Notes on Edward Fella: "Design in a BorderTown"*. Emigre No 17, February 1991 in BIERUT, Michal et al. *Looking Closer 2: Critical writings on graphic design*. New York, Allworth Press : 1997.
- _____. *A Question of Function in Graphic Design*. Trabalho de conclusão de curso (BFA) na Cranbrook Academy of Art, 1975
- Visible Language. *French Currents of the Letter*. Cleveland, 1978.

Outras referências em meio digital (consulta)

<http://www.cranbrookart.edu/Pages/History.html> acesso em 01/09/2010

<http://www.cranbrookart.edu/library/research/past-fac.htm> acesso em 01/02/2011

<http://www.eamesoffice.com/charles-and-ray> acesso em 02/03/2011

<http://pt.scribd.com/doc/50223579/8/The-Evolution-of-Cranbrook-Philosophy> acesso em 02/03/2011

<http://www.paul-rand.com/site/timeline> acesso em 02/05/2011

<http://art.yale.edu/History> acesso em 02/05/2011

<http://aprilgreiman.com/> acesso em 02/05/2011

<http://tipografos.net/bauhaus/bayer.html> acesso em 05/07/2011

<http://www.highgrounddesign.com/mccoy/kmccoy.htm> acesso em 10/02/2010

Entrevista a Robert Venturi e Denise Scott Brown por Barbaralee Diamonstein no programa *American Architecture Now*, em 1984: <http://www.youtube.com/watch?v=u4RjCNHWu7Y&feature=related> acesso em 18/10/2010

Entrevista a Robert Venturi e Denise Scott Brown: <http://www.youtube.com/watch?v=WoX5QwXe6d4> acesso em 18/10/2010

Venturi e Scott Brown Associates: <http://www.vsba.com/> acesso em 18/10/2010

<http://www.tomwolfe.com/KandyKololed.html> acesso em 18/10/2010

Enciclopédia de filosofia da Universidade Stanford: Disponível em: <http://plato.stanford.edu/entries/postmodernism/> acesso em 01/09/2011

Entrevistas

- Allen Hori – entrevista via email em outubro de 2011.
- David Frej – entrevista em seu escritório, Chicago, em outubro de 2010.
- David Shields – entrevista via email em outubro de 2011.
- Ed. Fella – entrevista na CalArts, Califórnia, em novembro de 2010.
- Elliot Earls – entrevista na Cranbrook, Michigan, em outubro de 2010.
- Geoff Kaplan – entrevista via Skype em maio de 2010.
- Jeff Keedy – entrevista na CalArts, Califórnia, em novembro de 2010 e em abril de 2011 via email.
- Katherine McCoy – entrevista em seu estúdio, em Denver, em novembro de 2010 e ao longo do ano de 2011 por email.
- Katherine Willman – entrevista na Cranbrook, Michigan em outubro de 2010.
- Kimberly Elam – entrevista via email em outubro de 2011.
- Loraine Wild – entrevista em seu escritório em LA, Califórnia, em novembro de 2010.
- Meredith Davis – entrevista via email em janeiro de 2011.
- Michael Carrabeta – entrevista via email em março de 2011.
- Michael McCoy – entrevista em seu estúdio, em Denver, em novembro de 2010.
- Massimo Vignelli – entrevista via email em setembro de 2011.
- Richard Kerr – entrevista via email em outubro de 2011.
- Rick Poynor – entrevista via email em outubro de 2011.
- Roy Slade – entrevista por telefone em novembro de 2010.
- Scott Santoro – entrevista via email em janeiro de 2011.
- Steven Heller – entrevista via email em outubro de 2011.
- Entrevista em grupo com Ken Gross, Laurence Barker, Robert Saarinen Swanson e Lilian Zarvos em Bloomfield Hills, Michigan, em outubro de 2010.

10

ANEXOS

Anexo 1 : Documento com explicação dos Procedimentos dos Exercícios. Tradução:

Em documento de 31 de maio de 1981 (Cranbrook Archives: McCoy 1:5), é explicado o programa da escola e são descritas seis atividades.

Trabalhos submetidos para a conferência de 1982 da Aiga - competição 'Effective Assignments in Graphic Design' – em Rochester

Yellow Pages Compositional Sequences:

Passo um: uso de helvética ou univers, com variedades de tamanho, inclinação e espaçamento.

Passo dois: agora é analisado o passo um e aplicada a tipografia original na estrutura.

Passo 3: variáveis de tamanho altura inclinação e espaço com helvética ou univers são usadas para interpretar a mensagem com a **expressão** e originalidade espacial no formato da estrutura.

Passo 4: todos os elementos tipográficos e imagens do original são recombinaados e sua proporção é revista, para explorar a qualidade vernacular das páginas amarelas.

Após cada passo, uma notação sobre a composição é feita para traduzir a estrutura e os elementos formais em forma diagramática. Esta análise sintática expressa a estrutura, abstrai a massa composicional e mapeia os movimentos dos olhos do leitor através da composição.

No passo final, um número limitado de elementos tipográficos são recolocados em uma versão abstrata de uma notação estrutural, em um experimento puramente sintático.

Limites: composições feitas em preto e branco em forma Photostat em quadrado de 9 x 9 polegadas, usando uma mensagem selecionada arbitrária.

Objetivos educacionais: O uso de mensagens existentes e tecnicamente cruas reciclando a tipografia e elementos gráficos (imagens) forçam o aluno a alcançar uma qualidade visual através da composição: manipulação da proporção e estrutura, ritmo e progressão, repetição e sequência, tensão e contraste, linha, forma e cor. Esse projeto busca desenvolver a compreensão pelo aluno de elementos básicos em design gráfico, mas em vez de lidar com elementos abstratos essa abordagem usa elementos de mensagens existentes, encorajando a associação da forma com o conteúdo. Isso é baseado na convicção de que não há um "design universal livre de juízos de valor", todos carregam significado, intencional ou não, e essa dinâmica deve ser entendida.

Envolvidos no trabalho: Tony Woodward, Christopher Ozubko, Lynn Silarski e Peter Boyle

Sequências de sinal na rua

Projeto baseado na documentação de sinalização encontrada em quarteirões selecionados da Avenida Woodward (onde se localiza a entrada principal da academia, é também uma das principais avenidas que liga cidades como Birmingham, Bloomfield Hills, Royal Oak e Huntington Woods a Detroit), a avenida comercial de Detroit. Cada aluno analisaria o seu grupo de mensagem e conteúdo, localização física e hierarquia.

1ª fase – análise da mensagem e organização em estrutura de 15 x 15 polegadas para interpretar a relação entre os elementos da mensagem. Uma família tipográfica é utilizada aproximando tipos de tamanho proporcionais, pesos e estilos encontrados na placa original.

Segunda fase – tradução progressiva do vocabulário de formas e mensagens dos sinais em uma sequência de seis composições. Usando técnicas fotomecânicas para converter os elementos abstratos, a forma e a qualidade da mídia do sinal é explorada e interpretada.

A cor é opcional

Metas educacionais: A composição em grade encoraja o aluno a encontrar na chave organizacional o caótico ambiente e fazer paralelos entre a estrutura da composição e o conteúdo da mensagem.

A sequência de abstrações encoraja a exploração de formas de sinalização vernaculares comercialmente grosseiras e formalmente ingênuas. Selecionando, analisando, interpretando, reinterpretando e transformando essas composições em alguma qualidade visual, incorporando elementos de movimento, tempo e espaço, estimulam os alunos a considerar formas muitas vezes ignoradas pelos designers.

Esse projeto é parte de uma série de projetos experimentais introdutórios que concentram questões básicas de percepção, comunicação e formas de significado. Eles combinam a exploração sintática da estrutura com a análise semântica, procurando o vínculo entre a forma e o conteúdo.

Trabalhos de alunos apresentados:

Ken Windsor, Lucille Tenazas, Karen Krieger, Leila Musfy e Lori Barnett

Projeto 3: Design de formato de livro

Projeto de redesenho baseado em livro existente da escolha do aluno. Temas visuais e vocabulários tipográficos são desenvolvidos como formatos que são aplicados à sobrecapa, a títulos de páginas curtos e longos, às tabelas de conteúdo, na abertura de capítulos e em páginas internas duplas. Cada aluno trouxe um livro, escolhido pela qualidade do assunto e pela excelência da reprodução. Reproduções fotográficas em quatro cores e outros materiais visuais foram cortados dos livros e usados nas composições, e os títulos existentes e a cópia foram mantidos com um mínimo de edição. A exploração de elementos de design únicos em um livro foi realizada: andamento, sequência, repetição, progressão, ritmo e contraste.

Desafios: as reproduções fotográficas existentes deveriam ser aplicadas de uma maneira inovadora. A cópia existente foi enviada ao departamento de fotocomposição. O formato de apresentação foi finalizado como uma cópia pronta.

O problema do livro demanda o estabelecimento de vocabulário de tipografia e proporção flexíveis e exige do estudante o desenvolvimento de um sistema de tema e variações. Este Projeto sensibiliza o estudante para a sequência, progressão e andamento. Lidar com uma cópia real em typeset permite que as soluções de design sejam avaliadas em um nível muito funcional, bem como por preocupações mais esteticamente orientadas.

Alunos: Ken Windsor, Karen Krieger, Tony Woodward, Lynn Silarski, Lucille Tenazas e Peter Boyle

Projeto 4: Analogia visual: design de um pôster

“Este design de um pôster usa a AIGA Communication Graphic Call de 1980 como entrada para o tema da cópia e do assunto. Foi pedido para cada estudante que desenvolvesse uma forte imagem central, interpretando o conceito do design gráfico para a comunicação. A imagem deveria descrever e interpretar o assunto do pôster rápida, clara e eloquentemente, utilizando uma analogia visual não-verbal para comunicar um conceito que poderia levar muitas palavras para ser explicado. A analogia visual é definida como a combinação de elementos aparentemente não relacionados ou a aplicação surpreendente de uma imagem familiar, para se fazer uma declaração visual relativa a uma ideia. Diferente de um título, a cópia é subordinada a um nível estritamente formal. Este pôster não é um problema tipográfico primariamente; os elementos tipográficos podem formar parte da composição, mas apenas como parte do conceito visual como um todo.

Desafios: Cada cópia existente na convocação de 1980 está incluída em cada solução de pôster e foi elaborada no departamento de fotocomposição. As dimensões são de 17 x 22 polegadas. As imagens poderiam ser de qualquer meio, incluindo fotografias, fotogramas, conversões fotomecânicas e qualquer outra forma de ilustração, colagem ou abstração. O formato de apresentação é na forma finalizada.

A intenção era estimular o grupo a pensar em termos de comunicação visual direcionada para um grande público e para explorar as possibilidades não-verbais da imagem a fim de produzir significado. Muitas vezes os designers gráficos falam apenas a outros designers, esquecendo que seu público não consegue decifrar suas sutilezas de refinamento tipográfico e experimentos de composição. Esse projeto visa a ajudar o grupo a enfocar novamente uma visão mais abrangente das comunicações visuais.

Fontes: pôsteres contemporâneos poloneses foram mostrados como exemplos bem-sucedidos de comunicação através de símbolos não-verbais, frequentemente através de combinações perturbadoras e aparentemente não relacionadas de imagens para enviar mensagens políticas.

Alunos: Lynn Silarski, Lucille Tenazas, Tony Woodward, Ken Windsor, Leila Musfy, Karen Krieger e Peter Boyle.

Projeto 5

Definição do problema: Estes pôsteres educacionais de uma fruta ou vegetal são desenhados para serem exibidos em mercados, casas ou restaurantes e devem ser tanto informativos quanto decorativos. Os temas foram pesquisados e afirmações factuais concisas foram escritas com informações sobre botânica, história, origens geográficas, agricultura, nutrição e associações culturais. A cópia é ajustada para níveis de interesses e leitura tanto de adultos como de crianças com nível de leitura pelo menos da sexta série. A informação é apresentada tanto visual quanto verbalmente, usando-se um aspecto para reforçar o outro. O título e a cópia tipográfica são dimensionados para a máxima legibilidade, quando a leitura é feita em uma parede, e foram montados no equipamento do departamento de fotocomposição.

Desafios: Uma grande quantidade de material factual deve ser apresentada de uma maneira visual. O título e a cópia tipográfica devem ser dimensionados tanto para a legibilidade quanto para a leiturabilidade, para serem lidos fixados a uma parede. Toda cópia é escrita pelo estudante e montada no departamento de fotocomposição. O tamanho do formato é de 22 x 27 polegadas e apresentado como uma composição finalizada. Não há limitação quanto ao tipo de material visual utilizado.

Objetivos educacionais: os pôsteres educacionais têm a intenção de seduzir a atenção do leitor, entreter e decorar, enquanto informam. Uma compreensão da hierarquia da informação é necessária, permitindo que o leitor passe pelo texto ou leia com maior detalhe, dependendo de seu interesse. Todos os elementos visuais precisam ser ordenados em níveis de informação, com os elementos introdutórios importantes em tamanho maior, os pontos principais em tamanho médio e os aspectos mais detalhados menores. Esses pôsteres são elaborados com a expectativa de que serão encontrados repetidamente, com um pouco mais de informação a cada contato. Uma relação próxima e recíproca entre tipografia, imagem e cor é explorada aqui.

Recursos: A série de pôsteres de da Aspen Conference Visible City de 1972, e uma série de pôsteres da AIA Philadelphia Conference de 1976, ambas dirigidas por Richard Saul Wurman.

Trabalhos de: Lucille Tenazas, Ken Windsor, Peter Boyle, Tony Woodward, Karen Krieger e Leila Musfy

Projeto 6

Foi solicitado que cada estudante pesquisasse um designer significativo, que tenha uma grande influência potencial sobre o trabalho e o pensamento deles, tornando-se familiar com o trabalho dele ou dela, com sua base educacional e seu desenvolvimento profissional. Um pôster é então elaborado, reunindo o significado histórico desse designer (um livro didático sobre a parede), ou com tudo que alguém deveria saber sobre essa pessoa. O pôster é uma panorâmica tanto verbal quanto visual, usando exemplos fotográficos da carreira da pessoa. Entre os itens incluídos estão dados biográficos, nomes, datas, projetos ou eventos importantes, influências significativas que moldaram o pensamento desse designer, e aqueles colegas, estudantes ou escolas de pensamento que o influenciaram a tornar-se um designer.

Desafios: Estes pôsteres são reproduzidos em quantidade limitada, em whiteprint (através de composto diazótico) ou silkscreen. A cor é adicionada através de jato de ar, pintura à mão, filme de cor ou silkscreen. Todos os membros do projeto trocam com os demais seu pôster, e assim cada um acumula uma pesquisa de figuras históricas do design em forma de pôster.

Objetivos educacionais: esta é uma abordagem de aprendizado autodidata à história do design. Durante as críticas em grupo, o conteúdo histórico e a interpretação visual de cada pôster devem ser discutidos, resultando na educação coletiva do grupo sobre as figuras históricas apresentadas. Enquanto os estudantes desenvolvem soluções de design, eles são encorajados a interpretar e incorporar os conceitos do designer e as teorias visuais em seus formatos, misturando-os com sua própria sensibilidade visual. Isso não deve ser uma limitação do estilo, mas uma homenagem ao corpus do trabalho da figura analisada. Estes pôsteres também podem servir como livros de textos fixados na parede, necessitando de informação para níveis de leitura desde uma rápida olhada até um exame aprofundado do material.

Anexo 1.1 : Documento com explicação dos Procedimentos dos Exercícios. Originais:

AKA 5/31/81

Cranbrook Academy of Art

May 31, 1981

Katherine McCoy
Design Department

Educational Approach

Faculty telephone: 313.645.3334 Studio telephone: 313.645.3336

Cranbrook Academy of Art is a private art school of one hundred fifty graduate students in nine departments. At the successful completion of the two year program of graduate study, the Master of Fine Arts or Master of Architecture degree is granted.

The Department of Design at Cranbrook Academy of Art was established as a multi-disciplinary program under Charles Eames in 1939, embracing all aspects of design and it continues in that tradition. The program stresses the concept that the design of our surroundings, mass-produced artifacts and visual communications should be informed by all the disciplines of design, architecture and art. An awareness of the historical development of design ideas is emphasized.

The program provides a bridge between theory and practice with students engaged in projects with public and private sector clients as well as individual experimental thesis projects.

The Design Department includes the disciplines of industrial design, furniture design, exhibit design, interior architecture, graphic design and visual communications. The program itself has no formal course structure. The Design Department is a studio-based situation organized around a sequence of projects offered by the faculty in two areas: two-dimensional design and three-dimensional design. Special ongoing team projects operate in addition to these. Each student chooses his/her own mixture of all projects offered and frequently supplements these with self-initiated individual projects as well, culminating in a unique body of work for faculty reviews at the end of the two year graduate program.

Department of Design
Michael and Katherine McCoy, Co-chairmen

Property Of Cranbrook Archives
Unauthorized duplication prohibited
for research purposes only. May not
be deposited in other institutions.

Documento original dos exercícios enviados à AIGA. Documento fornecido pelo Cranbrook Archives.

McCoy 115
 Cranbrook Academy of Art
 Cranbrook Academy of Art

May 31, 1981

Project 1

Problem Statement

Constraints

Educational Goals

Work Submitted

Yellow Pages Compositional Sequences

Katherine McCoy
Design Department

Faculty telephone 313.645.5534 Studio telephone 313.645.5335

In this project sequence, an entire message of a Yellow Pages ad is analyzed and applied to a vertical grid structure on a square format, allowing the grid to organize and express the hierarchy of message elements. In the first step, only the Helvetica or Univers type families were used, with the variables of type size, slant and spacing limited to a functionally expressive level. The second step applies step one's message analysis, using the actual type of the original ad in a grid structure. In step three, any of the variables of weight, size, slant and spacing within the Helvetica or Univers families are used to interpret the message for maximum expression and spacial originality within the square format. In step four, all typographic and image elements from the original ad are recombined and repropotioned exploring the vernacular quality of the Yellow Pages.

After each step, a compositional notation is done to translate the structure and formal elements into diagrammatic form. This syntactic analysis notates structure, abstracts compositional massing, and maps the reader's eye movements through the composition.

In the final step, a limited number of typographic elements are reintroduced into an abstracted version of a structural notation in a purely syntactical experiment.

The compositions are done in black and white in photostat form on a 9" x 9" square format using an arbitrarily selected existing message.

The use of existing messages and technically crude recycled typographic and image elements forces the student to achieve visual quality through composition: the manipulation of proportion and structure, rhythm and progression, repetition and sequence, tension and contrast, and line, shape and color. This project is intended to develop the student's understanding of the basic elements of graphic design; but rather than deal with abstract elements, this approach uses existing message elements, encouraging the association of form with content. This is based on the conviction that there is no value-free universal design; all form carries meaning, either intentional or unintentional, and that the dynamics of this relationship must be understood.

Twenty slides of selected plates by four students:
 1.1 - 1.6 Tony Woodward
 1.7 - 1.12 Christopher Ozubko
 1.13 - 1.16 Lynn Silarski
 1.17 - 1.20 Peter Boyle

Documento original dos exercícios enviados à AIGA. Documento fornecido pelo Cranbrook Archives.

May 31, 1981
Date

Katherine McCoy
Design Department

Project 2

Street Sign Sequences

Faculty telephone 313.645.3334 Studio telephone 313.645.3336

Problem Statement

This project is based on documentation of groups of sign messages and formats found within selected blocks of Woodward Avenue, Detroit's commercial street. Every sign and all message types from each chosen block are documented: traffic, commercial, civic, etc. Each student analyzed their sign group for message content, physical placement and hierarchy. In the first phase, each message analysis is organized into a square composition using grid structure to interpret the relationships between message elements. One type family is used approximating proportional type sizes, weights and styles found in the actual signs.

The project's second phase is the progressive translation of a selected vocabulary of sign shapes and messages into a sequence of six compositions. Using photo mechanical techniques to convert and abstract the elements, the form and quality of the vernacular sign medium is explored and interpreted.

Constraints

Every sign message within the selected area is recorded and analyzed. The grid organization and the sequential abstractions are on a 15" x 15" square format. The compositions are photo-statted, with the addition of color optional.

Educational goals

The grid composition encourages the student to find an organizational key to a chaotic environment and to make a relationship between compositional structure and message content.

The sequential abstractions encourage the exploration of vernacular sign forms that are commercially crass and formally naive. Selecting, analyzing, interpreting, reinterpreting and transforming these into compositions of some visual quality, incorporating elements of motion, time and space, stimulates the students to consider forms otherwise ignored by designers.

This project is part of a series experimental introductory projects that concentrate on the basic issues of perception, communication, and the sources of meaning. They combine the syntactic exploration of structure with a semantic analysis, seeking a link between form and content.

Work submitted

Twenty Slides of selected plates by five students:

1.1 - 1/4	Ken Windsor
1.5 - 1.8	Lucille Tenazas
1.9 - 1.12	Karen Krieger
1.13 - 1.16	Leila Musfy
1.17 - 1.20	Lori Barnett

May 31, 1981

Date

Katherine McCoy

Design Department

Project 3

Book Format Design

Faculty telephone 313.645.3334 Studio telephone 313.645.3336

Problem Statement

This is a redesign project based on an existing book of the student's choice. Visual themes and typographic vocabularies were developed as formats that were applied to the dust jacket, short and long title pages, table of contents, chapter openings and internal spreads. Each student bought a publisher's close-out book chosen for the quality of subject matter and excellence of reproduction. Four-color photographic reproductions and other visual material were cut from the books and used on the comps, and the existing titles and copy were retained with a minimum of editing. The exploration of design elements unique to a book was stressed: pacing, sequence, repetition, progression, rhythm and contrast.

Constraints

The existing photographic reproductions were to be applied in an innovative way. Existing copy was retained and set on the department's phototypesetter. The presentation format was finished comp form.

Educational Goals

The problem of the book requires the establishment of a flexible vocabulary of typography and proportions, and requires the student to develop a system of theme and variations. This project sensitizes the student to sequence, progression and pacing. Dealing with actual typeset copy enables the design solutions to be evaluated on a very functional level, as well as for more aesthetically-oriented concerns.

Work Submitted

Twenty slides of selected spreads by six students:

3.1 - 3.4	Ken Windsor
3.5 - 3.8	Karen Krieger
3.9 - 3.11	Tony Woodward
3.12 - 3.14	Lynn Silarski
3.15 - 3.17	Lucille Tenazas
3.18 - 3.20	Peter Boyle

May 31, 1981

Katherine McCoy

Design Department

Project 4

Visual Analogy: Poster Design

Faculty telephone 313 645 3334 Studio telephone 313 645 3335

Problem Statement

This poster design project uses the 1980 AIGA Communication Graphics Call for Entries as copy and subject matter. Each student was asked to develop a strong central visual image interpreting the concept of graphic design for communication. The image was to describe and interpret the poster's subject quickly, clearly and eloquently, using a nonverbal visual analogy to communicate a concept that might take a paragraph of words to explain. Visual analogy is defined as the combination of seemingly unrelated elements or the surprising application of a familiar image to make a visual statement conveying an idea. Other than the headline, the copy is subordinated to a strictly informational level. This poster is not primarily a typographical problem; typographic elements may form part of the imagery, but only as part of the overall visual concept.

Constraints

All copy on the existing 1980 Call is included in each poster solution and was typeset on the Department's phototypesetter. The dimensions are 17" x 22". The images could be any medium including photography, photograms, photo-mechanical conversions, and any form of illustration, collage, or abstraction. The presentation format is finished comp form.

Educational Goal

The intent was to stimulate the group to think in terms of visual communication directed towards a wide audience and to explore the nonverbal possibilities of imagery to convey meaning. Too often graphic designers speak only to other graphic designers, forgetting that their audiences are unable to decipher their subtleties of typographic refinement and compositional experiments. This project was intended to help the group refocus on a larger view of visual communications.

Resources

Contemporary Polish posters were shown as successful examples of communicating through nonverbal symbols, frequently through disturbing combinations of seemingly unrelated images to make political statements.

Work Submitted

Seven slides by seven students: Lynn Silarski, Lucille Tenazas, Tony Woodward, Ken Windsor, Leila Musfy, Karen Krieger, Peter Boyle.

May 31, 1981

Katherine McCoy

Design Department

Project 5

Informational Poster Design: Food for Thought

Faculty telephone: 313.645.3534 Student telephone: 313.645.3333

Problem Statement

These educational posters on a fruit or vegetable are designed for display in produce markets, home kitchens or restaurants and are intended to be both informative and decorative. The subjects were researched and concise factual statements were written covering information on botany, history, geographic origins, agriculture, nutrition and cultural associations. The copy is geared to interests and reading levels of both adults and children with at least a sixth grade reading level. The information is presented both visually and verbally, using one to reinforce the other. Headline and copy typography are sized for maximum legibility when read mounted on a wall, and were set on the department's phototypesetting equipment.

Constraints

A great deal of factual material must be presented in a visual manner. Headline and copy typography must be sized for both legibility and readability to be read mounted on a wall. All copy is written by the student and set on the department phototypesetter. Format size is 22" x 27" and presented as a finished comp. There is no limitation on the type of visual material used.

Educational Goals

Educational posters are intended to seduce the reader's attention, to entertain and to decorate as they inform. An understanding of information hierarchy is necessary, allowing the reader to skim or read in greater detail, dependent on the reader's interest. All visual elements must be ordered into levels of information, with major introductory elements sized largest, main points in medium size, and fine points sized the smallest. These posters are designed with the expectation that they will be encountered repeatedly, with a little more information read each time. A close and reciprocal relationship between typography, image and color is explored here.

Resources

The 1972 Aspen Conference Visible City poster series, and the 1976 AIA Philadelphia Conference poster series, both directed by Richard Saul Wurman.

Work Submitted

Six slides by six students: Lucille Tenazas, Ken Windsor, Peter Boyle, Tony Woodward, Karen Krieger, Leila Musfy.

Documento original dos exercícios enviados à AIGA. Documento fornecido pelo Cranbrook Archives.

May 31, 1981

Katherine McCoy

Design Department

Project 6

Informational Poster Design: Historical Design Figures

Faculty telephone 313.545.3334 Studio telephone 313.545.3325

Problem Statement

Each student is asked to research a significant designer that holds a potentially major influence on their work and thinking, becoming familiar with his/her body of work, educational background, and professional development. A poster is then designed encapsulating this designer's historical significance (a textbook on the wall, or everything one should know to be informed on this person). The poster is a visual and verbal overview using both photographic examples of the person's work and concise copy covering a major aspect of the person's career. Included are relevant biographical data, names, dates, important projects or events, significant influences that shaped the designer's thinking and those colleagues, students, or schools of thought that were influenced in turn by the designer.

Constraints

These posters are reproduced in limited quantity in diazo or silkscreen. Color is added through airbrush, hand coloring, color film, or silkscreen. All project members trade with all other members, each accumulating a survey of historical design figures in poster form.

Educational Goals

This is a self-study teaching approach to design history. During group critiques, each poster's historical content and visual interpretation must be discussed, resulting in the group's collective education on the historical figures being presented. As the students develop design solutions, they are encouraged to interpret and incorporate their designer's concepts and visual theories into their formats, blending with their own visual sensibility. This should not be an imitation of style, but an homage to the historical figure's body of work. These must also work as text books on the wall, necessitating levels of information reading from the quick glance to an in depth examination.

Anexo 2 : imagens de algumas sequências de Trabalhos de Conclusão de Curso dos alunos

David Frej

David Frej

Allen Hori

Allen Hori

Jeff Keedy

Jeff Keedy

Trabalho composto com as famílias tipográficas:

META (autoria: Erick Spiekermann),

Keedy Sans (autoria: Jeff Keedy)

Impresso em papel offset 90 mg em gráfica digital.