

Comunicaciones enviadas para su publicación en Actas de Diseño 7

Os modos do fazer: configurações na cultura material grega clássica e no design contemporâneo

Lucia Acar

“Com toda a probabilidade, cada habilidade e cada filosofia já foi descoberta muitas vezes e muitas vezes novamente sucumbiu”¹.

Esta observação de Aristóteles parece mostrar que a história das idéias e das práticas, registra momentos cíclicos que, de tempos em tempos, retornam modificados, adaptados, inseridos em seus novos contextos, por caminhos, trilhas e temas inesperados.

Nenhuma arte se produz no vazio. O mesmo se dá com a produção de artefatos. Ambos precisam de referentes e precisam estar inseridos em um sistema de signos que lhe gerem sentido e significado.

Nenhuma prática deve reivindicar para si a gênese de seus procedimentos, pois aquilo que a constitui e que lhe dá existência já estava por assim dizer, instaurada em práticas anteriores, que promovem uma rede de intercâmbios e múltiplas relações atuando num mesmo lugar. O lugar do fazer.

A “ficção do lugar próprio”² uma espécie de solo virgem, sem vestígios, não permite o reconhecimento de que “todo lugar próprio é alterado por aquilo que, dos outros, já se acha nele”³.

Não há dívida, não há cobrança, apenas uma complacência proporcionada pela satisfação de perceber em nós a humanidade da qual fazemos parte, em toda a sua força. Uma unidade dinâmica de identidade e diferença que permeia todas as realizações.

A questão é o tempo. Transformações históricas e culturais atravessam o fio que vincula a Grécia ao mundo moderno (ou seria melhor contemporâneo?), reformulando crenças, práticas e hábitos, que pela inspiração das musas, constroem e preenchem os espaços da vida. Desde os primórdios o homem cria objetos e imagens visando uma comunicação e interação com o ambiente que o cerca, codificando e transmitindo suas mensagens. A cerâmica grega, as artes rupestres e outras manifestações culturais e artísticas exemplificam a necessidade humana de uma produção formal de objetos cotidianos, equilibrando a arte e a tecnologia. A forma e a função.

O papel do designer na configuração dos artefatos que compõem nossa cultura material é hoje objeto de muitas reflexões por parte de teóricos, profissionais e pensadores da cultura, visto ser a sua prática um elemento integrador e gerador de significados e sentidos, que moldam e influenciam os processos de construção do mundo em que vivemos.

A visão do design como um processo cultural, um fazer que é inerente ao humano, permite uma compreensão das implicações e influências que esta atividade exerce na sociedade. Uma atividade em constante construção e que está a serviço de uma produção que visa a realização de utopias, atendendo e criando demandas.

O potencial criador do design em um cenário constantemente em mutação, onde recursos tecnológicos e as exigências mercadológicas se impõem, exigem do designer uma percepção aguçada e um “ouvido” apurado às múltiplas falas. Precisa promover soluções para usuários e mercados ávidos por objetos que atendam seus desejos práticos e estéticos. E esta é sem dúvida a grande força e responsabilidade do designer.

Se é como Platão afirma, “o que não temos, o que nos falta, eis os objetos do desejo e do amor”⁴, os designers nunca ficarão sem trabalho...

A dificuldade em separar o design, da arte e do artesanato, e a sua capacidade em sintetizar beleza e utilidade promovendo o equilíbrio entre razão e emoção, cria uma espécie de sintonia com a forma de produção da cultura material grega:

“O sentimento da forma e do ritmo, da precisão e da clareza, da proporção e da ordem foi o fator central da cultura grega; colaborava na forma e no ornato de cada vaso ou jarro, de cada estátua ou pintura, de cada templo ou túmulo, de cada poema ou drama, de toda a obra grega no terreno da ciência ou da filosofia.

A arte grega é a razão manifestada: a pintura grega é a lógica da linha; a escultura grega, o culto da simetria; a arquitetura grega, a geometria do mármore. Não há nenhuma extravagância de emoção na arte do tempo de Péricles, nenhuma bizarria de forma, nenhuma tendência para atingir novidades por meio do anormal ou do estranho; o objetivo não é representar apenas a crua realidade, mas apanhar a luminosa essência das coisas, retratando as possibilidades ideais do homem.

Na visão grega a arte era antes de tudo um adorno dos costumes e modos de vida: os gregos faziam questão que seus vasos e utensílios, lâmpadas e arcas, mesas, leitos e cadeiras fossem ao mesmo tempo úteis e belos; a elegância não prejudicava a força⁵.

Ao que hoje chamamos de 'arte grega', precisamos verificar que há uma diferença bem radical entre nós e o pensamento dos antigos gregos. Até no que tange ao que, por nós, são consideradas 'obras artísticas' que para os gregos sequer eram vistas como 'obras de artistas'. Não havia, entre eles, nenhum conceito equivalente ao que nós hoje entendemos por 'arte'.

Existe uma separação entre a obra e o utensílio. Toda criação pode ser pensada como uma produção, semelhante à fabricação do utensílio, porém o artesanato visto como um produto manual em oposição ao produto fabril, não cria uma obra do ponto de vista ontológico da arte, entendida como origem da obra de arte e do ar-

tista. O produto artesanal é uma obra, no sentido estrito do termo.

O conceito grego de *techné*, que costumamos traduzir por arte, não fala da realização de artistas, mas de uma atividade humana fundada num saber fazer. Aquele que tem uma arte detém um saber que orienta em uma produção.

Não significa um artesanato, uma arte no sentido moderno e de modo algum um desempenho meramente técnico. Designa um modo de saber, de ter visto, reconhecer o que está presente diante de nós enquanto tal.

As mesmas obras que hoje fazem parte do acervo dos grandes museus e mobilizam e encantam milhares de pessoas, que são reverenciadas e consideradas as grandes 'obras de arte' e as mais belas produções do gênero humano, no período em que foram realizadas, possuíam funções não só estéticas, mas essencialmente práticas. Hoje são apenas para fruição estética. Um vaso de cerâmica grega não é mais utilizado para guardar vinho, uma estátua de um deus não serve mais para rituais.

Curiosamente, respeitando-se as devidas diferenças, o espremedor de frutas de Philippe Starck também não está na cozinha, onde devia ser o seu lugar, mas na estante da sala e em local bastante visível.

A produção artesanal grega

Podemos considerar como uma produção artesanal grega todas as atividades de transformação dos produtos naturais, como a agricultura, uma vez que no vocabulário grego não havia uma palavra que fizesse a separação entre estas atividades. Esta falta de uma palavra que designasse especificamente uma atividade e outra nos convidam a pensar na diferença entre estes dois setores apenas por uma questão formal, uma vez que o camponês, além da produção como artesão, também exercia a função de comerciante.

De certo modo podemos traçar um retrato do mundo artesanal grego, mas seu verdadeiro peso econômico, a rentabilidade dos ateliês e sua organização interna nos escapam.

Infelizmente os registros disponíveis são bastante fragmentados e dispersos. As referências literárias, frequentemente se referem mais à vida agrícola. A iconografia é um pouco mais abundante: representações de ateliês sobre vasos áticos de figuras vermelhas, trabalho dos 'potiers' de Corinto sobre placas de terra cozida (terracota) e representação em vasos funerários⁶.

Sabe-se que era um mundo muito diversificado, pouco homogêneo, tanto social quanto economicamente, onde se podem distinguir alguns espaços de práticas.

Os espaços artesanais

O Oikos familiar

A palavra grega mais aproximada de 'família' é *oikos*, que no entanto se relaciona ao conjunto de pessoas –parentes ou não, senhor e escravos– que vivem sob um mesmo teto. "O *oikos* ateniense tinha como meta a auto-suficiência econômica. Social e politicamente, porém, nenhum *oikos* era uma ilha nem podia ser"⁷.

No *oikos* familiar se fazia uma parte do trabalho agrícola, o têxtil, (em lã, linho, algodão) que constitui uma parte tradicional dos *erga gynaika* (trabalho de mulher), do qual existem representações e descrições. Uma parte a lã bruta ou filée, tecidos, era vendida no mercado e eram formas rústicas de produção, mas se elas se multiplicavam em um só lugar, seria uma concentração 'industrial', que se ligava a uma parte da vila.

A integração do artesanato ao domínio rural é o mesmo na cerâmica, como nos mostram os ateliês de Keramarques em Thasos e que são contemporâneos da fabricação de ânforas Thasianas talvez desde o fim do séc. V. As ânforas eram certamente fabricadas nos domínios agrícolas que dispõem de argilas adequadas.

Boutique - atelier

O *ergasterion*⁸ derivado de *ergazesthai* (trabalhador) seria um nome mais correto para se referir a este outro espaço de produção.

As casas de habitação e o lugar de trabalho se misturavam a maior parte do tempo. Na maioria das vezes essas *butiques* eram pequenos espaços, pouco iluminados, abertos sobre a rua, caracterizando uma espécie de comércio.

Em uma vila, as ergasterias se agrupavam geograficamente sem que houvessem regras uniformes. Algumas vezes do lado de fora da vila havia uma espécie de periferia artesanal, com corredores de talhas de pedra e quarteirões de poitiers, trabalhos de pedra e de artesãos que se ocupavam da transformação dos trabalhos agrícolas (o vinho ocupava de 5 a 6.000 ha. de terra). As ligações com o campo permaneciam fortes. Havia também instalações nas vilas, à *l'ecart du centre*, como em Corinto, onde os arqueólogos balizaram de 'Potter's quarter' um conjunto compacto de ateliês (mas que podiam ser também habitações) associados à exploração de argila⁹. Mais perto de Atenas, está o 'quartier industriel' que se instalou ao sudeste da ágora do Pireu¹⁰.

Esses espaços reservados eram os protótipos do urbanismo socialmente diferenciado onde promoviam de início a proximidade a matéria prima - seja porque é do lugar e está em uma rota de fácil comércio, como também favorecia a proximidade com a clientela instalando-se perto dos principais rotas de mercados.

Existia uma grande diversidade sócio econômica e categorias bem definidas. Havia uma do tipo "artesanato da pobreza"¹¹, onde a mão de obra em cada atelier era pouco numerosa, e o artesão podia trabalhar sozinho para cobrir todas as necessidades correntes a custo e preço reduzido. A remuneração sendo à imagem de suas próprias necessidades. A importância dessa população é que, apesar da abundância do numerário (dinheiro) em circulação, Atenas, no final do séc. V podia passar por uma vila de produtos baratos onde se encontravam muito dos melhores preços da região.

Ao mesmo tempo há um 'artesanato dos mestres de ofício' onde o patrão é um homem de arte que dispõe dos meios necessários para ser a cabeça dos ateliês de mão de obra mais importante, onde o trabalho pode ser diferenciado. O que se pode conhecer melhor é a produção artística, bronzes e cerâmica. Neste último setor, em particular, pode-se fazer distinções entre muitos ti-

pos de ateliês que podiam ter de 20 a 30 empregados. Acrescenta-se que é neste espaço que se devem colocar os esforços de produção social de Atenas que representam as excelências dos artesãos da Acrópole.

Há ainda uma última categoria, a dos 'artesãos proprietários', que faz a utilização (séc. V) da mão de obra servil: a constituição de ateliês como fonte de investimento para possuidores (homens de posses) que não são diretamente profissionais, mas que querem aproveitar da venda de produtos fabricados¹². Podem-se notar, os exemplos conhecidos pela sátira política de Atenas dos ateliês de Tanneus de Cléon¹³.

Os grandes trabalhos públicos constituem o último aspecto visível do mundo artesanal no século V, mas infelizmente as informações são mais escassas do que as do século IV, apesar da celebridade das construções atenienses do "século de Péricles". Trata-se essencialmente de edifícios religiosos dos quais a construção é frequentemente um 'jogo' político, a exemplo reconstrução do templo de Delfos¹⁴, após o tremor de terra de 548¹⁵.

"Há pedra no monumento!"¹⁶

A luz grega

As raízes da civilização ocidental estão fortemente fincadas em solo grego. Redescobrir a cultura grega é descobrir as origens da cultura ocidental como um todo e encontrar raízes comuns.

Os antigos gregos se debruçaram sobre tudo, não evitaram nenhuma experiência e não há problema que não tivessem tentado solucionar. O mundo antigo oferece não apenas beleza e cultura, mas um modelo prático de desenho e técnica aos artífices contemporâneos. Seja no design ou no comportamento, suas discussões são sempre atuais.

Aprendemos muito sobre as realizações gregas, da visão épica de Homero à importância da liberdade do discurso, do desenvolvimento da disciplinada máquina de guerra ao elogio do amor no Banquete de Platão. Do imaginário mítico à Filosofia.

Como se não bastassem tantos ensinamentos, temos também muitas manifestações dessa fascinante e atraente cultura observadas em nossos comportamentos como o culto ao corpo, os jogos, as artes cênicas e tantas outras práticas cotidianas.

Mas, essencialmente, temos uma que de todas talvez seja a nossa maior herança: o sentido de liberdade!

"Fundamental em tudo que os gregos conquistaram era sua convicção de que o bem humano só era possível se os homens gozassem de liberdade nos seus corpos, mentes e espíritos e se cada indivíduo humano limitasse sua liberdade particular. Um bom Estado, uma boa obra de arte ou uma boa obra do pensamento somente eram possíveis através do auto-domínio, do governo de si mesmo do indivíduo livre"¹⁷.

Design - um modo de fazer

"As coisas alteram-se espontaneamente para pior se não forem deliberadamente alteradas para melhor". Francis Bacon (1561-1626).

Design é tudo! –alguns afirmam, mas se tudo é design, nada é design. Então, Sísifo¹⁸ rola a sua pedra sem che-

gar a nada: o seu trabalho permanece sem mediação com o mundo.

O homem constitui-se a partir de suas produções, no seu fazer.

A cultura, entendida como um conjunto estruturado de formações de artefatos que dão sentido e constituem as práticas sociais não examina apenas o trabalho, mas sim como as pessoas se vêem dentro do trabalho e como se identificam socialmente a partir de suas práticas.

O trabalho não se altera com o tempo, o que muda é o modo de produção, os materiais, a tecnologia disponível. O design é um formador da cultura e é, ao mesmo tempo também, um "produto midiático" desta mesma cultura.

Mas, podemos entender o design como um campo reconhecido da história da cultura, um processo de configuração de artefatos, que está presente em praticamente todos os objetos que permeiam o cotidiano das pessoas das mais variadas culturas e classes sociais. Uma atividade que permite uma leitura das culturas onde identificamos comportamentos, visões de mundo, avanços tecnológicos e os valores estéticos da sociedade na qual se insere. A análise das formas de produção clássicas até as contemporâneas, visando compreender um processo de configuração de objetos hoje conhecido como design, o que se percebe é que não pode haver a tirania do novo e sempre diferente pois o que se faz sempre se fez e sempre existiu.

"Imitar é um ato legítimo"¹⁹.

"A figura dos objetos de nosso cotidiano é resultante direta ou indireta do contexto cultural que nos cerca e este contexto é cada vez mais complexo e multifacetado. O design é um dos intermediários entre as dimensões cronológica e cosmológica e os diferentes protagonistas que atuam neste espaço. Neste sentido, a tarefa do design se realizará através da configuração do vir-a-ser. E para que isto ocorra é necessário mais que o conhecimento em áreas específicas do saber. É preciso o convívio e a compreensão da trama cultural, o locus em que a pessoa se identifica no seu estar no mundo". Gustavo Bomfim

Notas

1. Aristóteles. "Metafísica", livro X. Tradução de Patricio de Azcárate. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1999.
2. De Certeau. "A invenção do cotidiano", 2005.
3. Ídem.
4. Platão. "Banquete".
5. Mario Curtis Giordani. "História da Grécia". Petrópolis. Ed. Vozes, 1972.
6. As pesquisas e escavações de certos centros urbanos indicam a rotina das "boutiques-ateliers" que circundavam os lugares públicos (bairro industrial da agora de Atenas) e os grandes trabalhos realizados nos santuários.
7. Peter V. Jones. org. "O Mundo de Atenas - Uma introdução à cultura clássica ateniense. Editora Martins Fontes.
8. Em grego é o lugar onde se trabalha, boutique, atelier, fábrica.
9. Pierre Briant. "Les monde grec aux temps classiques". Press Universitaire du France, 1995.
10. Porto de Atenas.
11. Op. cit.

12. Talvez pudéssemos estabelecer algumas semelhanças com a figura do “empresário-capitalista” dos sistemas de manufaturas na Idade Média.
 13. Fabricantes de lâmpadas de propriedade de homens políticos de grande influência no final do V século.
 14. Querendo medir com exatidão o centro do mundo, Zeus fez com que duas águias fossem soltas de lugares opostos da terra. Quando o vô das duas se cruzou, ali bem embaixo o todo-poderoso determinou ser o local –uma pedra situada nas cercanias do monte Parnaso– do ônfalos, o umbigo do mundo. Anunciou então a todos que dali ele entraria em contato com quem desejasse fazer-lhe consultas ou pedir-lhe orientações.
 15. Herodoto. II, 180, v62, 2.
 16. Heidegger. “A origem da obra de arte”, 1987.
 17. Edith Hamilton. “O Eco Grego”. São Paulo. Landy Editora, 2001
 18. Os deuses condenaram Sísifo a incessantemente rolar uma rocha até o topo de uma montanha, de onde a pedra cairia de volta devido ao seu próprio peso. Eles pensaram, com alguma razão, que não há punição mais terrível do que o trabalho inútil e sem esperança.
 19. Aristóteles. Metafísica. In: Coleção “Os Pensadores”. São Paulo. Ed. Nova Cultural, 1999.
- Referências bibliográficas**
- Argan, Giulio Carlo. Arte moderna. São Paulo. Companhia das Letras, 1992.
 - Aristóteles. Metafísica. In: Coleção “Os Pensadores”. São Paulo. Ed. Nova Cultural, 1999.
 - Brandão, Junito. Mitologia Grega. RJ, 12ª ed. Ed. Vozes, 3v. 1986.
 - _____. Teatro Grego: tragédia e comédia. Petrópolis, RJ. Ed. Vozes, 1985.
 - Barbillon, Claire; Lissarrague, François. Héros e Dieux de l’Antiquité: guide iconographique. Paris. Flammarion, 1994.
 - Barthes, Roland. Mitologias. Rio de Janeiro, 9ª edição. Ed. Bertrand Brasil S.A., 1993.
 - _____. Aula. São Paulo, 7ª edição. Ed. Cultrix, 1996.
 - _____. Fragmentos de um discurso amoroso. Rio de Janeiro. Editora Francisco Alves, 1994.
 - Baudrillard, Jean. De la Séduction. Paris. Galilée, 1991.
 - _____. L’Illusion de la fin ou La grève des évènements Paris. Editions Gallilée, 1992. O sistema dos objetos. SP. Ed. Perspectiva, 1999.
 - Berger, John. Modos de ver. SP. Ed. Perspectiva, 1997.
 - Besançon, Alain. A imagem Proibida. Rio de Janeiro. Ed. Bertrand Brasil, 1997.
 - Bomfim, Gustavo Amarante. Coordenadas cronológicas e cosmológicas como espaço de ransformações formais. In: Couto, Rita M. S. e Oliveira, Alfredo J. Formas do Design: por uma metodologia interdisciplinar. Rio de Janeiro. 2AB: PUC-Rio, 1999.
 - _____. Idéias e Formas na História do Design. João Pessoa. Ed. Universitária, 1998.
 - Bosi, Alfredo. Fenomenologia do olhar. In: Novaes, (Org). O olhar. São Paulo, Cia das Letras, 1988.
 - Brian, Pierre e Lévêque, Pierre. Le Monde Grec aux temps classiques. Paris. Press Universitaires, 1995.
 - Bulfinch, Thomas. O livro de ouro da Mitologia: história de deuses e heróis. Rio de Janeiro. Ediouro, 1999.
 - Burke, Peter. Testemunhe Ocular. Campinas, São Paulo. Edusc, 2004.
 - Cahill, Thomas. Navegando o mar de vinho. RJ. Objetiva, 2006.
 - Carmel-Arthur, Judith. Bauhaus. SP. Cosac & Naify, 2001.
 - Cardoso, Rafael. História do Design. São Paulo. Edgard Blücher, 2004.
 - Carneiro Leão. Aprendendo a pensar. Petrópolis, RJ. Ed. Vozes, 1977.
 - De Certeau, Michel. A invenção do cotidiano. Petrópolis, RJ. Ed. Vozes, 2005.
 - Couto, Rita M. S. e Oliveira, Alfredo J. Formas do Design: por uma metodologia interdisciplinar. Rio de Janeiro. 2AB: PUC-Rio, 1999.
 - Detienne, Marcel. Os Mestres da Verdade na Grécia Arcaica. Rio de Janeiro. Jorge Zahar Editor, 1988.
 - _____. A invenção da Mitologia Rio de Janeiro. Ed. José Olympio, 1992.
 - Domingues, Diana (org.). A arte no século XXI, a humanização das tecnologias. São Paulo. Ed. UNESP, 1997.
 - Durant, Gilbert. A Imaginação Simbólica. Lisboa. Edições 70, 1993
 - Eliade, Mircea Mito e Religião. S.Paulo. 6ª ed. Ed. Perspectiva, 2002.
 - _____. Imagens e Símbolos. São Paulo. 3ª ed. Martins Fontes, 2002.
 - Eco, Umberto. Obra Aberta. São Paulo. Perspectiva, Coleção Debates, 1986. Imago. vol XXI.
 - Garcia-Roza. Palavra e Verdade na Filosofia Antiga e na Psicanálise. Rio de Janeiro. Jorge Zahar Editor, 1998.
 - Gombrich, Ernst Hans. Arte e Ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica. São Paulo, 3ª edição. Martins Fontes, 1995.
 - Guilherme, Alvaro. Design: do Virtual ao Digital. Rio de Janeiro. Rio Books, 2002.
 - Haar, Michel. A obra de arte. Rio de Janeiro. Difel, 2000.
 - Hall, Stuart. A identidade cultural na pós-modernidade. RJ. DP&A Editora, 8ªed. 2003.
 - Hamilton, Edith. O eco grego. SP. Landy Liv. Edit., 2001.
 - Harvey, David. Condição pós-moderna. SP, 12ªed. Ed. Loyola, 2003.
 - Hesiodo. Teogonia. Trad. Cerqueira, Ana; Lyra, Maria Therezinha Arêas. Niterói, RJ. Editora da UFF - ADUFF, 1986.
 - Heskett, Jonh. Desenho Industrial. RJ. José Olympio, 1998.
 - Hessen, Johannes. Teoria do Conhecimento. Coimbra, Portugal. Arménio Amado Editora, 1987.
 - Heidegger, Martin. A origem da obra de arte. Lisboa. Ed. 70, 1987.
 - Kurz, Robert. O colapso da modernização. Ed. Paz e Terra, 1999.
 - Lacoste, Jean. A Filosofia da Arte. RJ. José Olympio, 1997.
 - Lakatos, Eva Maria. Metodologia Científica. SP. Ed. Atlas, 2000.
 - Lyotard, Jean François. A condição pós-moderna. RJ. Ed. José Olympio, 2002.
 - Nietzsche, Friedrich. Livro do Filósofo. Porto, Portugal. Editora Rés, 1985.
 - _____. O Nascimento da Tragédia. São Paulo. Companhia das Letras, 1992.
 - _____. A Gaia Ciência. 3ª edição. Rio de Janeiro. Ediouro, 1996.
 - _____. Genealogia da Moral: Uma Polêmica. São Paulo. Companhia das Letras, 2ª ed., 1998.
 - Ortega y Gasset, José. A desumanização da arte. 2ª ed. São Paulo Cortez Editora, 1999.
 - Ostrower, Fayga. A Sensibilidade do Intelecto. Rio de Janeiro. Ed. Campus, 1998.
 - Padovani, Humberto. História da Filosofia 12ª edição. São Paulo. Edições Melhoramentos, 1978.
 - Paim, Gilberto. A beleza sob suspeita. RJ Jorge Zahar, 2000.
 - Pareyson, Luigi. Os problemas da estética. SP. Martins Fontes, 2001.
 - Pevsner, Nikolaus. Origens da arquitetura moderna e do design. São Paulo. 3ª ed. Martins Fontes, 2001.
 - Platão. Coleção “Os Pensadores”. São Paulo. Ed. Nova Cultural, 1999.
 - Shüler, Donald e Goettems, Miruan Barcellos. Mito, ontem e hoje. S. Editora Universitária, 1990.

- Quéau, Philippe. *Éloge de la Simulation: de la vie des langages à la synthese des images* Paris. Ed. Champ Vallon, 1968.
 - Vernant, Jean-Pierre. *Mito e Pensamento entre os Gregos*. São Paulo. Editora da Usp, 1973.
 - _____. *Mito e Tragédia na Grécia Clássica*. São Paulo. Perspectiva, 1995.
 - Villas-Boas, André. *O que é e o que nunca foi design gráfico*. SRJ. 2AB 2000.
 - Wölfflin, Heinrich. *Conceitos Fundamentais da História da Arte*. São Paulo. Martins Fontes, 1989.
- Lucia Acar.** Profa UNESA, dotoranda PUC-RIO.

Educación y desigualdad: lo que va de ayer a hoy

Manuel Javier Amaro Barriga

“Si Instruyes bien a jóvenes, podrías producir enciclopedias; si los educas, podrías producir hombres”. Paulo Freire

En el curso de la historia, se ha construido una gran diversidad de teorías sobre la naturaleza humana, sobre las características, alcances y frutos de sus facultades; se ha estudiado y propuesto respecto del derecho y sobre el deber, sobre la sociedad, sobre el individuo; se ha puesto especial interés en los mecanismos y resultados del progreso, la ciencia, el arte y las idiosincrasias particulares que conforman a cada grupo humano, y, en todo ello, la educación, en todas sus modalidades y niveles, ha jugado un papel fundamental en la fijación de esas ideas en las conciencias.

Sin embargo, y aunque en la época actual se considera la educación como un hábito necesario en los individuos jóvenes, el concepto, función y objetivos de la educación han sufrido largos procesos para conformarse en lo que hoy es y representa para la sociedad.

Durante siglos, prácticamente hasta la culminación de lo que puede denominarse etapa de la cultura oral o ágrafa, el acceso a la educación 'formal' se ceñía casi exclusivamente a los sectores clericales y, en menor medida, a los príncipes y cortesanos satélites. Para el pueblo, analfabeto, no era en absoluto necesario, para su vida cotidiana, saber leer y escribir. Su inserción y desarrollo en el trabajo se basaba en la práctica imitativa de las actividades de los mayores. Todas las costumbres relacionadas con el campo o la artesanía y en general las faenas diarias eran transmitidas generacionalmente y se aprendían, consecuentemente, sin sistema alguno.

Es en realidad a partir de la Revolución industrial y el crecimiento de las ciudades cuando, por el requerimiento de mano de obra suficiente y capaz, se hace necesario desarrollar un sistema educativo formal, pero no será sino hasta mediados del siglo XIX, con el surgimiento de la especialización y la división del trabajo, que se da vida estructurada y sistemática a centros de enseñanza al que deberían acudir, so riesgo de quedarse al margen de la modernidad, segmentos de la población inmigrada a las grandes urbes que abandonaban el campo para integrarse a las entonces novedosas cadenas productivas.

Así, y dejando a un lado el interés por la recepción del *modus laborandi* por parte de los padres, el conocimiento de las letras, el cálculo y algunas técnicas básicas de aplicación inmediata fue adquiriendo un lugar protagónico en las miras de los individuos que deseaban incorporarse al empleo y contribuir al desarrollo económico de su casa y de su comunidad.

No obstante que para entonces se gestaban ya las bases de la escolaridad 'generalizada', hubo de transcurrir un período, aún largo, para que el Estado advirtiera la necesidad de destinar parte de sus ingresos a un sector educativo en ciernes. Resume Karen Chapman al respecto: “Aunque entre 1870 (última reconfiguración geopolítica y económica de ese siglo) –período en que en Gran Bretaña introdujo por primera vez la obligatoriedad de la enseñanza– y la Segunda Guerra Mundial, los gobiernos ya destinaban recursos a la educación, y la escolarización pasó de los diez a los catorce años, la educación no era considerada una de las áreas prioritarias del abrigo gubernamental... las escuelas estaban regidas por autoridades eclesiásticas o privadas... La Segunda Guerra Mundial cambió esa actitud”¹.

Cada sociedad de cada tiempo se ha formado un ideal del hombre, de lo que debe ser, de lo que tiene que hacer desde el punto de vista tanto intelectual como moral y físico. Un ideal que, aunque planteado o deseado para todos los integrantes de una comunidad, va diferenciándose de acuerdo con las condiciones particulares vividas dentro de ambientes específicos. Sin embargo, la persecución de este ideal, al mismo tiempo uno y diverso, ha sido, al menos en un plano teórico, uno de los objetivos centrales de la educación; un proceso que, idealmente, debe ser determinado por la sociedad en su conjunto.

Pero, ¿es y ha sido esto así?; ¿es la sociedad la que planea y decide el curso que ha de tomar la educación y la desarrolla de acuerdo con las necesidades del conjunto, de todos sus integrantes, es decir, del multitráido y llevado término del 'bien común'?; u ¿obedece su planificación y realización a intereses de grupo para beneficios igualmente grupales? ¿Se organiza con fines evolutivos del mismo hombre y, por ende, de la sociedad? ¿Ocupa acaso el hombre el eje de su misión? ¿Es o tiende a ser igualitaria?

Son algunas de las preguntas que se sitúan en el centro del debate y meditación históricos, por representar una situación de importancia insoslayable si se desea entender la naturaleza y el curso de los procesos educativos en las sociedades occidentales modernas; y es, en este sentido, como puede darse el abordaje al tema, sobre análisis y reflexiones que si bien no pretenden delinear