

Introducción a la historia del diseño industrial

Alfredo Navarro Saldaña

El presente trabajo tiene su origen en la participación del autor en el Master en gestión del Diseño Industrial, organizado en su primera edición, curso 2007-2009, por el Grupo de Investigación e Innovación en Ingeniería Gráfica de la Universidad de Oviedo (Asturias, España), con la colaboración de la Fundación PRODINTEC (Centro Tecnológico para el Diseño y la Producción Industrial de Asturias) y la Escuela Superior de Arte del Principado de Asturias (ESAPA), y está destinado preferentemente a ingenieros, diplomados en Diseño, licenciados en Bellas Artes y profesionales del sector.

La orientación metodológica del mismo proporciona nuevas informaciones que actúan sobre los esquemas de conocimiento del alumnado y favorecen la elaboración de conclusiones basadas en la exposición y el debate. Deja patente que la aproximación al diseño industrial es algo multidisciplinar y que no puede ser enfocado desde un único punto de vista, ya que las visiones unilaterales son un fracaso. El diseño competitivo adquiere en la actualidad mayor relevancia, ligado al factor humano, y por supuesto vende, atiende a la producción, la comercialización y la innovación.

La exposición del mismo se ha organizado en un módulo denominado Introducción al Diseño de Producto, que va incluido en la asignatura denominada Introducción a la Historia del Diseño Industrial. En ella se muestra una perspectiva histórica, mediante el estudio de escuelas y tendencias, los retos actuales del Diseño Industrial y las futuras tendencias.

Introducción

El concepto de diseño industrial y la cultura del proyecto desde el punto de vista histórico y su perspectiva actual

Concepto: el diseño es la concepción, proyectación y producción de imágenes y objetos en función de las demandas físicas y psíquicas de la sociedad y de la industria (Rey García, 1988). Este concepto, por otra parte indefinible, de lo que hoy se entiende por diseño en todas sus modalidades, nos rodea. Todo un mundo de imágenes y objetos cotidianos que representan los símbolos de nuestro tiempo, sus mitos y valores, actúan poderosamente sobre nuestros comportamientos y deseos. Nuestra actual e ingente cultura visual procede de la continua acumulación de respuestas que generó el debate cultural que, desde el siglo XIX, se ha venido produciendo entre el arte y la industria. El arte y el diseño contemporáneos se han confirmado como un campo de permanente investigación estética, si bien ocupando aún un espacio minoritario, e incluso podríamos decir, de élite, en la actual cultura visual de la sociedad.

Un poco de historia: la tecnología y la demanda del consumidor, corporativa e institucional, ha dado forma al

diseño del siglo XX. Muchas tácticas y estrategias del diseño contemporáneo, por ejemplo, están construidas sobre la base de movimientos artísticos de comienzos del siglo XX, como las vanguardias futurista, dadá, De Stijl y constructivista. Los avances científicos y técnicos a lo largo de la historia aportaron un gran progreso a la actividad de proyecto, entendida como la forma de visualizar una intuición para poder llevar a cabo su ejecución. Con el dominio de la energía se dio paso a la industrialización. El gran impacto producido por la industria provocó una serie de transformaciones sociales, protagonistas de la historia del siglo XX, como la concentración de la clase obrera en las ciudades, la suburbización incontrolada y la aparición de la clase proletaria.

Escuelas y tendencias históricas

Segunda mitad del siglo XIX

- El movimiento para la reforma de las Arts & Crafts (1860-1914): William Morris & Co., John Ruskin, Charles R. Ashbee.

La uniformidad que trajo como consecuencia la producción industrial originó el rechazo de los intelectuales y la aparición en Gran Bretaña del movimiento de las Arts & Crafts. Según John Ruskin, uno de los ideólogos del movimiento, había que endulzar el trabajo diario por la creación cotidiana del arte. Los teóricos de las Arts & Crafts se opusieron al producto industrial reprochándole su masificación e indiferencia, sin embargo, sus teorías definieron los principios del diseño al reconocer las posibilidades del objeto como portadores de cualidades estéticas, las cuales, según William Morris, eran fruto de las cualidades artesanas y no de la máquina. Destacaban además el interés social que los productos industriales podían tener.

La transición

- El cambio de siglo y la transformación de las ideas: Del Art Nouveau al Secession: los Wiener Werkstätte (1890-1914).
- Deutscher Werkbund y Werkbund Institut (1907-1934): Hermann Muthesius.
- Art Déco (1925-1939): Ruhlmann, Chareau, Eileen Gray.
- Las escuelas expresionistas: Expresionismo alemán y Cubismo checo.

Las variantes del Art Nouveau (Guimard, Gallé, Lalique, Van de Velde, Horta), como el Secession vienés (Hoffmann, Wagner, Olbrich, Loos, Klimt, Moser), el Modern Style británico (Mackintosh y la Escuela de Glasgow, Mackmurdo), el Floreale o Liberty italiano, el Jugendstil alemán (Riemerschmid, Obrist, Pankok, Endell) y el Modernismo catalán (Gaudí, Homar, Doménech i Montaner) se inspiraron en las teorías de Morris y su orientación liberalista frente a la estética de los “estilos históricos” y la exaltación de las técnicas artesanas, sin embargo aceptaban, al igual que Morris al final de su vida, la intervención de la máquina. El Art Nouveau introdujo el concepto de estética aplicada y su importancia radica en su significado histórico, sobre todo en la actitud de rechazo hacia las corrientes clasicistas de finales del siglo

XIX, así como por la gran inventiva de que hizo alarde, dando a los objetos de uso un interés estético.

El fracaso de ambas tendencias, Arts & Crafts y Art Nouveau, se debió a su carácter de exclusividad, ya que los objetos, por artesanales y exclusivos, resultaron demasiado caros para llegar a las masas, como pretendían, y acabaron en manos de las minorías burguesas.

El siglo XIX concluyó con el gran debate entre lo “bello tradicional” y lo “bello funcional”, consecuencia de esta crisis sería la fundación de la asociación Deutscher Werkbund en 1907 en Alemania, quien por su carácter práctico reunió a mecenas, artistas, diseñadores y fabricantes, cuyo principal interés se centró en el concepto de estandarización. La sociedad de masas y el desarrollo tecnológico hacían necesaria la adecuación de unos estándares cualitativos para las nuevas proporciones cuantitativas exigidas a la producción.

Una de las vanguardias, la holandesa De Stijl, realizaría la experiencia del primer equipo creador de espíritu moderno al hacer coincidir en el mismo a los maestros en formas con los maestros artesanos. El neoplasticismo o De Stijl es el inspirador del racionalismo que se desarrollaría en los años siguientes. La proyección estética del neoplasticismo ha permanecido hasta la actualidad a través del diseño fundamentalmente.

La consolidación

- La Bauhaus: La concreción del diseño industrial. La pedagogía.
- Etapas: Weimar (1919-1925), Dessau (1925-1932) y Berlín (1932-1933).
- Los directores: Walter Gropius, Hannes Meyer, Ludwig Mies van der Rohe.
- Los realizadores: Johannes Itten, Marcel Breuer, Marianne Brandt, Laszlo Moholy-Nagy.

El siguiente paso racionalista, que recoge las ideas anteriores, fue llevado a cabo por Walter Gropius al fundar la escuela de la Bauhaus en 1919. A lo largo de sus tres etapas se formó un interesante cuerpo docente que desarrolló la más importante labor pedagógica del siglo XX en materia artística y de diseño. El célebre curso básico o preparatorio de la escuela contenía la novedad de establecer un nexo entre el arte y la técnica, conciliando la intuición y el pensamiento científico. Una de las críticas formuladas contra la ideología de cierta etapa de la escuela fue el peligro de un excesivo culto a la modernidad que llevaba a interpretar el progreso tecnológico como una evolución espiritual. Ya no se trataba de crear formas que simbolizaran el mundo, como pretendía Gropius, sino de ordenar un trabajo colectivo que, comprendiendo a todas las masas de la población, se pudiese llegar a la manifestación de un nuevo concepto de vida, que defendían los constructivistas. La experiencia de la Bauhaus es insustituible a la hora de entender la formación de una estética industrial.

Tras los avances técnicos y de experimentación que supuso la etapa bélica de la Segunda Guerra Mundial, la diáspora de los maestros de la Bauhaus a los Estados Unidos coincidió con el desarrollo de una conciencia del diseño en Norteamérica, que por aquellos años 40 utilizaba los recursos formales del Styling, o el antidiseño. La unidad entre técnica, forma y función que había

pretendido la Bauhaus no existía en el Styling. Su único interés radicaba en incrementar las ventas mediante una fuerte carga simbólica enmascarando los productos con ornamentos superfluos.

Las potencias (a partir de 1945)

Los clásicos

- La Segunda Guerra Mundial y los avances tecnológicos. Los plásticos.
- El Estilo Internacional: la expansión internacional del Movimiento Moderno: Le Corbusier, Terragni, Mies van der Rohe.
- El Clasicismo Nórdico: un movimiento periférico muy influyente. IKEA (1943). Aalto, Jacobsen, Wirkkala, Sarpaneva.
- El Organicismo: la versión curvilínea de la Modernidad y la búsqueda de la expresión. Frank Lloyd Wright, los Eames, los Saarinen.
- La diáspora alemana: la influencia de la Bauhaus en los EEUU. Harvard, Yale, Black Mountain College, New Bauhaus de Chicago.
- El Diseño Italiano: El papel de las Triennale de Milán (1923). La Ricostruzione. La herencia de Ulm.

Los años cincuenta (el renacimiento europeo)

- Styling y Gute Form. Confrontación de dos sistemas: EEUU-Alemania. Raymond Loewy: el paradigma. Aerodinamismo o stream-line (1930-40). El milagro alemán. HfG (Hochschule für Gestaltung o Escuela de Ulm): Max Bill, Tomás Maldonado, Otl Aicher (1954-1968).

La corriente opuesta al Styling fue la propuesta del Good Design, es decir, la consideración formal de los productos en relación con su propia estética. Su consecuencia más interesante fue la creación de la Hochschule für Gestaltung en Ulm, más conocida por la Escuela de Ulm, fundada en 1954-55 por Max Hill, Scholl-Aicher, y continuadora de la labor de la Bauhaus, de quien se considera su heredera. La Gute Form, o buena forma, busca formas honestas, no invenciones para vender o productos sujetos a modas. Con Tomás Maldonado, uno de sus directores, la escuela alcanzó su máximo desarrollo científico y pedagógico, ampliando las disciplinas. La mayoría de las escuelas actuales de diseño se basan en las propuestas desarrolladas en Ulm y heredadas de la Bauhaus. La escuela se cerró en 1968 (Gómez-Senent, 1986). La mayor parte del profesorado acabó en Italia, Suiza y la misma Alemania, dando un gran impulso a estos países en el diseño o cultura del proyecto.

De los años sesenta a los años ochenta: La vuelta a los Revival: Neoartnouveau, Neodéco, Neo-revival (el colmo)

- Años 60 (Influencia cultural de la juventud y ruptura de la estética anterior)
- La crisis del funcionalismo: el Pop (1958-72). Total Design (Ámsterdam, 1963).
- Hacia el Pluralismo: heterogeneidad y crisis de los paradigmas de la Modernidad.
- Verner Panton (1968 - años 70).

En los años 60 y 70 el diseño tuvo una gran efectividad en el campo de la comunicación. La crisis económica de los 70 repercutió en el diseño; el mundo occidental industrializado realizaba la misma arquitectura y el mismo diseño. Mirar lo mismo no es un fenómeno exclusivo del siglo XX; históricamente, los estilos de éxito se difunden con los negocios y los viajes. Después de 1945 y debido al considerable crecimiento de los negocios y de los viajes internacionales, y sobre todo a la gran rapidez de las comunicaciones, los estilos se propagan rápidamente; libros, exposiciones y revistas contribuyen a difundir las tendencias en el diseño, pero la revolución más importante fue la del software (Dormer, 1993).

- Años 70

- Evolución del diseño funcional. La influencia del Pop. El nuevo diseño radical (1968-1978).
- La crisis del petróleo desde 1973: desaparición del mueble de plástico.

Aunque la estética basada en las artesanías dio forma al estilo de los muebles y la cerámica, la producción de fábrica hizo y hace un uso total de las máquinas; era la industria influenciada por las artesanías, no basada en las artesanías. Como consecuencia del receso económico de fines de la década de los 70 y comienzos de los 80 y también como resultado de la diversificación en industrias de alta tecnología, surge el diseñador escandinavo con una función similar a la de su homólogo alemán, holandés o norteamericano. Esta tendencia se confirma por los cambios educacionales, que muestran que la formación de los diseñadores industriales se ha separado de la formación de las artesanías y las artes decorativas.

- Años 80 (Un camino de ida y vuelta)

- La resurrección de la artesanía: El neoartesanado posindustrial en Gran Bretaña y Estados Unidos (pseudopartesanado con apariencia artesanal). New Ware California. Grupo de Diseño Ergonómico sueco (1979).
- Posmodern Design: El eclecticismo posmoderno.
- Diseño Italiano (1960-1980) (Campi Valls, 1992).
- Conformistas o ulmianos: Enzo Mari, Richard Shapper.
- Contestatarios: agitación política, obra escasa. Joe Colombo, Superstudio, Archizoom.
- Reformistas: provocativos, excéntricos, estimulan el debate sobre el diseño. Sottsass, Mendini.
- Diseño Radical (Memphis, Alchimia, Archizoom, Gruppo Strum, Superstudio, NNN, Gruppo 9999, Global Tools, UFO, Zziggurat).
- La ruptura de la normalidad: El nuevo panorama doméstico italiano de Memphis y Alchimia. El terrorismo radical de ambos (el objeto banal). La fractura de Memphis y Ettore Sottsass.
- Difusión internacional del Diseño Radical.
- FAO (Fratelli Alessi Omegna), 1921.
- La biónica y Carmelo di Bartolo.
- Neoliberty, la moda pasajera y efímera de los 80.
- El Instituto Tecnológico de Ivrea.
- La Feria del Mueble de Milán y el Salone Satellite.
- El diseño italiano es el más escandaloso del mundo; su atmósfera profesional es embriagadora, turbulenta, animada y poco burocrática; pero el proceso de diseño es comparable al alemán, británico, escandinavo, japonés o

norteamericano, y además, como dice Umberto Eco, posee una filosofía del diseño, e incluso una ideología.

- El caso suizo de Swatch (1966-1983).

El laberinto de los “ismos” (a partir de los años 80)

La forma alternativa de crear un objeto.

- Bolidismo: a fines de los años 80 grupos de diseñadores italianos se interesaron por la velocidad o streamline (Futurismo).
- Materialismo brutalista: el Neobrutilismo de Ron Arad, neoartesanado o artesanado posindustrial.
- Neoexpresionismo de Boris Sipek (vidrio).
- Deconstructivismo (J. Derrida) de Zaha Hadid.
- Los museos: El MOMA de Nueva York, 1929. Design Museum de Londres y Terence Conran, 1989. Vitra Design Museum en Weil am Rhein, 1989.
- Neomodernidad o la recuperación de los años 50: el nuevo funcionalismo y la recuperación del Estilo Internacional (Aldo Rossi, Richard Meier). La continuación de la Modernidad Clásica.
- High-Tech: el revival de una metáfora tecnológica. Norman Foster, Jean Nouvel, Renzo Piano.
- Soft-Tech, tendencia exclusivista de Daniel Weil.
- La época del Neobarroco de Omar Calabrese. El barroco moderno espectacular a partir de los 80.
- Purismo minimalista: el minimalismo poético de Shiro Kuramata. Los nuevos japoneses desde los años 70. Después del boom del diseño durante la década de los 80, y de los objetos disparatados que se han producido y fabricado bajo este nombre, la gente ha venido asociando el diseño con lo inútil, lo arbitrario y la moda pasajera. El verdadero diseño no tiene nada que ver con estos conceptos (Durán-Lóriga, 1990). El término *diseño* ha sufrido una divulgación tan exagerada en los mass-media que actualmente nos parece trivializado y proselitizado, hasta tal punto que preferimos hablar, como los italianos, de cultura del proyecto.

Los años noventa

- La normalidad de la diferencia y el valor sentimental del objeto.
- Las nuevas tecnologías: divagaciones especulativas, realidad virtual, objetos del siglo XXI, propuestas utópicas.
- El diseño ecológico y los nuevos materiales. El reto ambiental. La vuelta de los plásticos.
- La revolución del objeto amigo: vida, proselitismo y milagros de Philippe Starck, “los objetos tienen alma”. Desmaterialización y servicio: “el ser humano necesita servicio, no objetos”, “miremos hacia el Sur”.
- Las Periferias: el importante papel del diseño latinoamericano: Argentina, Venezuela, México, Brasil, Colombia y Chile. Extremo Oriente: Corea. Australia y Nueva Zelanda. Sudáfrica.
- Los “coloristas” de la Escuela de Florencia: Stefano Giovannoni (“cada cual quiere ser cada quién”), Guido Venturini, Laura Polinoro.

La sociedad capitalista industrializada concibe los objetos, a través de la publicidad, como objetos para el de-

seo; sin embargo, el deseo aliena de forma gigantesca, se trata de un deseo abstracto, anónimo y estadístico. Se crea la necesidad de consumir, de consumir sin necesidad; los mass-media movilizan nuestros deseos y la posmodernidad o postindustrialización trajo la antropomorfización de los objetos. Como dice Pierluigi Cattermole, director de Experimenta, el mundo es tomado por los seres humanos como un objeto, lo tratamos como un objeto, de ahí uno de los grandes problemas de nuestro tiempo, el medio ambiente. Estamos en la cultura de la indiferencia, y el diseño tiene que devolver la verdadera calidad a los objetos del siglo XXI.

El siglo XXI

Pasado, presente y futuro. Las teorías del “caos” y el “todo vale”

- Un panorama de rica confusión (Capella y Larrea, 1995). El reino del eclecticismo y el revival: los “neoneos”. Las posturas personales y los gestos individuales. Carencia de escuelas, estilos y tendencias. La interdisciplinariedad y el mestizaje.
- Racionalismo, Modernidad, Movimiento Moderno, Modernidad Clásica, Estilo Internacional, Gute Form. “Less is more”. Continuación del Movimiento Moderno.
- Styling, “lo feo no vende”. Aerodinamismo (streamline).
- Bel Design, reivindicación de la belleza. Castiglioni, Zanuso, Magistretti, Colombo.
- Organicismo, inspiración en la naturaleza, elegancia y artesanía. Aalto, Jacobsen, Panton, Eames, Bertoia.
- Radical Design, revolución y liberación de Mendini.
- Diseño Posmoderno, ataque al diseño ortodoxo. Memphis y “la función es existir”. “Less is a bore” (menos es aburrido). Sottsass, Venturi, Rossi, Graves.
- Neoprimativismo, retorno intimista al origen. Branzi.
- Neoartesanado posindustrial, cada objeto es diferente a otro. Mendini, Guerriero.
- Diseño de autor o neo kraft, nueva artesanía de firma. Sipek, Pesce.
- Minimalismo, mínima materia, mínima expresión. Kuramata, Enzo Mari.
- Bolidismo, objetos veloces como el tiempo. Iosa-Ghini, King-Kong.
- High-Tech, alta tecnología para nuevos productos. Sapper, Foster.
- Soft-tech, tecnología no es equivalente a seriedad o dureza. Weil.
- Product, desarrollo e investigación de artefactos, máquinas y electrodomésticos. Giugiaro, Bang & Olufsen.
- Brutalismo o Ruinismo, estética futurista y decadente (Blade Runner), ambiguos territorios. Ron Arad.
- Simbolismo, objetos honestos y con alma, más o menos populares y asequibles. Philippe Starck.
- Ecodiseño (Ecodesign), conciencia ecológica, variopinta gama de estrategias: rediseño, reciclaje, productos alternativos, nuevos materiales...
- Diseño Étnico (Vernacular, “ad hoc”, Regionalista), preocupación por el diseño tercermundista.

- Objeto anónimo y Gadget, objetos regalo, de usar y tirar.

En los comienzos del siglo XXI estamos viviendo el paso de la cantidad a la calidad; la racionalidad de la mente se opone a la emoción, a la sensibilidad. Como dice Philippe Starck, hay que diseñar objetos para ser acariciados con la mano y con la mente, objetos que no sean superfluos; se trata de la poética de las relaciones, de la sensibilidad, que, según parece, algunos diseñadores de comienzos de este siglo y milenio, están recuperando...

Consideraciones finales

Se dice que en este mundo presente, cambiante y globalizado, las sociedades que forman la humanidad se encuentran en un período de transición. También se dice que los valores que han regido hasta ahora no sirven y que nada o poco se sabe de aquellos que deben sustituirlos. Sin embargo, está claro que el detonante de la crisis económica, que arrastra consigo a la social, es el encarecimiento desmesurado del coste de la energía y de diversas materias primas a remolque suyo.

Todo ello pone en cuestión unos modelos sociales que se remiten a la idea de que los recursos naturales son inagotables, por lo que se convierten en una amenaza para el medio natural por su actitud devastadora y negligente hacia los elementos esenciales del sistema.

Con la crisis de la sociedad industrial aparece también el fenómeno de los excedentes de mano de obra y productivos, con lo que el debate sobre el ocio y la ocupación que hace unos pocos años era tratado con aires de utopía, adquiere carta de naturaleza en una sociedad que no puede generar empleo suficiente para su potencial población activa (Mañá, 1982).

Para superar estas contradicciones y recuperar la fuerza moral capaz de movilizar a las sociedades hacia un futuro posible, hará falta mucha imaginación, creatividad, generosidad y ciencia. La aportación de la cultura del proyecto a este cometido puede ser esencial, entre otras razones porque el diseño constituye una disciplina puente entre las técnicas y las humanidades, y en concreto en su labor de ajustar los sistemas y productos de la técnica a las capacidades perceptivas, operativas e intelectuales del ser humano.

Puede ser la última oportunidad para abordar la fusión de las dos culturas, la científico-técnica y la humanística, en pos de una noción de progreso diversa a la que ha regido hasta nuestros días. Y esta nueva noción quizás comprenda la idea de devolver al ciudadano la capacidad para utilizar cotidianamente unos principios científicos que le permitan desenvolverse con tecnologías que domine y no le dominen a él; que le hagan más responsable sobre las consecuencias de cualquier proceso de artificialización o que le hagan más participativo en los procesos de gestión, producción y distribución de los recursos.

Referencias bibliográficas

- Campi Valls, Isabel (1992), *Iniciació a la història del disseny industrial*. Edicions 62, Col.lecció Massana, Barcelona.

- Capella, Juli y Larrea, Quim (1995), "El laberinto de los objetos", *El País*, Babelia, 10 de junio de 1995, pp. 20-21.
- Dormer, Peter (1993), *El diseño desde 1945*. Thames & Hudson Ed. y Ed. Destino, Londres-Barcelona, pp. 106-107.
- Durán-Lóriga, Miguel (1990), *El significado del diseño*. Conferencia dada en el Círculo de Bellas Artes de Madrid en abril de 1990. Miguel Durán-Lóriga, arquitecto y diseñador industrial, fue director de la Escuela Experimental de Diseño de Madrid.
- Gómez-Senent, Eliseo (1986), *Diseño Industrial*. Departamento de Ingeniería Mecánica y de Materiales de la Escuela Técnica Superior de Ingenieros Industriales, Universidad Politécnica de Valencia, Valencia.
- Mañá, Jordi (1982), "Situación actual del diseño", *Diseño*, Diseño, Madrid, pp. 41-42.
- Navarro Saldaña, Alfredo (2001), "Introducción al concepto de diseño o cultura del proyecto en el mundo contemporáneo". En *Lenguajes, comunicación y técnicas*. Jornadas de Formación del Profesorado. Consejería de Educación del Gobierno de Cantabria, Santander; pp. 159-162.
- Rey García, Fernando (1988), "El diseño en la Historia del Arte", *Ciencias Sociales*, 36, Grupo Anaya, Madrid.

Alfredo Navarro Saldaña. Doctor en Historia, Universidad de Cantabria, Licenciado en Filosofía y Letras, Universidad de Valladolid. Profesor, Escuela Superior de Arte del Principado de Asturias y Universidad de Oviedo.

Pedagogia Visual e Educação da Memória

Maria do Céu Diel de Oliveira

Ò Cristianissimo, ò felicissimo Rei Francisco, estes são os tesouros, e as riquezas da eloquência, que o servo de sua Majestade, Giulio Camillo, lhe prepara.

Estas são as vias pelas quais ascendera à imortalidade. Por elas, não somente na empresa latina poderá chegar à tanta altura, que os outros Reis do mundo perderão a vista, se quiserem olha-lo de cima; mas ainda as musas francesas poderão, por estes ornamentos, andar a par com as Romanas e Gregas. Viva mais feliz a sua grandeza, que, se alguma coisa faltava nos ornamentos de seu engenho, a grande estrutura com que lhe aparelho, certamente a trará.

E porque na grande estrutura de meu teatro esta disposto, em locais e em imagens, todo o necessário para fornecer todos os conceitos humanos as coisas que estão em todo mundo e não menos aquelas que pertencem à todas as ciências, e às artes nobres e mecânicas.

(Dve trattati dell'Eccellentissimo M. Ivlio Camillo: L'vno delle materia che possono venir sotto lo stile dell'eloquente. L'altro della imitatione. In Vinegia apresso Paolo Gherardo, Vinegia, Bibl. Marciana 192D.392.1 p.36 e 37a.)

Introdução e histórico da pesquisa

Desde 1998 conduzo meus estudos acadêmicos e artísticos pela *ars memoriam* quando, guiada por Dante, Virgílio, Blake e Peter Greenaway, desdobrei da tese de Doutorado tantos outros textos, pinturas, fotografias, vídeos e desenhos, nascidos nas sombras e luzes de locais e encontros memoráveis. Justo agora, enquanto entro em reminiscência e escrevo, estas ressonâncias assombrom e despedaçam as imagens dos lugares por onde andei, em minha pesquisa de pós doutorado: Castello di San Giorgio em Mântova, a casa de Mantegna, a Biblioteca Ariosteia, a Sinagoga e o Cemitério de Ferrara, a Biblioteca Nacional e o Petit Palais em Paris. Mas para chegar

a estes lugares meu pensamento trouxe-me subitamente as longas horas de trem, as plataformas distantes, os rios quentes de verão, as ruas estreitas das cidades antigas que se abrem em pontes, nos montes de terra e areia galgados para vislumbrar por detrás de muros de velhas fábricas, avenidas e suas vitrines brilhantes e imundícies entre pedintes e passantes. Enquanto percorro os caminhos para as livrarias, museus e *pallazzi*, os olhos saltavam para as árvores secas do inverno, as flores incontroláveis nos canteiros das estradas, a *vendemmia* do outono e o vento úmido do inverno na montanha. Passavam rápido também os rostos de muitas pessoas, das bibliotecárias, dos porteiros de hotel, dos livreiros e dos bilheteiros de trem, que se misturam aos retratos dos museus, do Capodimonte ou do Louvre. Os rostos borrados daqueles que estavam nos aeroportos, nos terminais de ônibus e nos cafés, nos inúmeros cafés que entrei para fugir do vento ou do calor que emanava dos calçamentos no verão da Europa. Vejo rostos de frente enquanto caminho, salto ou voo na bicicleta emprestada, de baixo para cima quando encolho-me nos degraus de igrejas e templos desproporcionais ou do alto, enquanto olho pela janela dos museus para ver as multidões moverem-se no feriado na avenida logo abaixo, nas filas e paradas militares. Todas estas centenas de cabeças também habitam esta paisagem da memória e caminham comigo enquanto folheio manuscritos de Ariosto, leio as lápides do cemitério judeu, bafejo vapor morno as mãos geladas enfiadas no casaco pesado e pouco adequado ou quando refreio o passo aqui e ali para apoiar-me numa coluna ou muro de ponte, para desenhar e fotografar. Rostos, vozes, línguas, sotaques, hálitos, cheiros e formas de letras, texturas de papéis e indicações velozes de metrô e trem... tentando concentrar-me para não perder as indicações, girar a direita e a esquerda, *sinistra, destra, terzo piano, prima porta...*

Em Portugal, sou desafiada pelo Minho que os romanos pensavam ser o Lete, o rio do esquecimento... Tenho vontade de molhar partes de meu corpo no rio escuríssimo, coisas que o corpo deveria esquecer e me avizinhar das margens, que respingam óleo e espuma suja, na vertigem da vida. Às suas margens rememoro as casas ou ropretanas de balcões azuis e alamedas cinzentas, onde