

RESUMO

As relações entre a História do Design, uma área disciplinar recente, e os métodos e processos de investigação em História da Arte — um ramo do conhecimento solidamente implantado e com uma já longa tradição, mas sujeito a sucessivas críticas e revisões — são analisadas e questionadas criticamente neste artigo, que procura abordar o próprio conceito de design e a sua evolução e abrangência, as motivações da História do Design, e a sua importância para a valorização e legitimação da própria actividade dos designers. Igualmente se reflecte sobre as relações entre a História da Arte, os Estudos Visuais e os Estudos de Cultura Material, e a forma como podem contribuir para a disciplina da História do Design e para o aumento da valorização e visibilidade do design como forma cultural.

ABSTRACT

The relationship between Design History, a recent disciplinary area, and research methods and processes in Art History — a branch of knowledge that is solidly established and has a long tradition, but is subject to successive criticisms and revisions — are analyzed and critically questioned in this article. We will also discuss the concept of design itself and its evolution and scope, the motivations of the History of Design, and its importance for valuing and legitimizing the designers' own activity. This paper also delves with the relationship between Art History, Visual Studies and Material Culture Studies, and the way they can contribute to the History of Design and to increasing the appreciation and visibility of design as a cultural form.

palavras-chave

HISTÓRIA DO DESIGN
ESTUDOS VISUAIS
HISTÓRIA DA ARTE
CULTURA MATERIAL

keywords

DESIGN HISTORY
VISUAL STUDIES
ART HISTORY
MATERIAL CULTURE

ORCID: 0000-0002-1802-2166

<https://doi.org/10.34619/qots-hmos>

História da Arte, Estudos Visuais, História do Design: o Design em Contexto

MARIA JOSÉ GOULÃO

Faculdade de Belas Artes, Universidade do
Porto / CEAACP

‘All of us (artists, critics, curators, historians, viewers) need
some sort of narrative — situated stories, not *grands récits*.’

Hal Foster

Design e História do Design: emancipação

A palavra *design* não é estranha ao mundo dos historiadores de arte. Com bastante frequência, quando lemos ensaios de autores de expressão inglesa, deparamos com este termo aplicado aos mais diversos contextos, obras e épocas artísticas. Na língua inglesa, *design* é, simultaneamente, um verbo e um nome. Enquanto nome (*design*), significa, entre outras coisas, intenção, desígnio, concepção, esquema, plano, projecto, objectivo, finalidade, intento, estrutura básica, enredo, o pensamento ou ideia que organiza todos os níveis da produção. Como verbo (*to design*), corresponde, entre outras acções, a planejar algo, projectar, conceber, debuxar, esboçar: a actividade genérica de dar forma ou organizar coisas, imagens, sistemas, seja ou não de forma profissional. O vocábulo em questão tem que ver, no fundo, com a ideia de habilidade, competência ou aptidão, conceitos que se exprimiram indistintamente na Antiguidade através da palavra grega *techne* e da palavra latina *ars*, as mesmas que foram usadas simultaneamente, durante muitos

séculos, para designar aquilo a que hoje chamamos ‘arte’ (Flusser 2007: 55-6; Margolin 1989a: 3; Dilnot 1989: 234).

Com efeito, a divisão entre arte e design é bastante recente, como o é a separação entre arte e artesanato, artes decorativas e artes populares. Até bem avançado o século XVIII, os artistas do passado eram indivíduos que trabalhavam de diversas formas, com finalidades essencialmente comerciais. Podemos imaginá-los como *problem solvers*, no sentido mais corriqueiro do termo, misturando arte, tecnologia, ciência e design, guiando-se pela sua imaginação e criatividade, mas acomodando-se em simultâneo a um quadro rígido de restrições e exigências impostas pelo cliente, comitente ou patrono (Amzalag e Augustyniak 2007: 195). Hieronymus Bosch, Sandro Botticelli, Miguel Ângelo ou Gian Lorenzo Bernini, cada um à sua maneira, foram artistas/artesãos/designers (e por vezes também mestres-de-obras, cientistas, eruditos, poetas e engenheiros), ocupados numa ampla diversidade de tarefas práticas, artísticas ou intelectuais, que podiam incluir construir fontes, conceber arquitectura efémera e decorações murais, pintar flâmulas e estandartes para torneios, criar padrões para tecidos, ou pintar arcas de enxoval, tabuleiros para oferendas e tabuletas para confrarias religiosas. Também o conceito de autoria ligado ao design é relativamente novo, e levou muito tempo a ser aceite. Os designers deviam submeter-se às propostas dos clientes, sendo fiéis a um programa previamente estabelecido, que, nas palavras de Mário Moura (2019: 14), ‘ditava um apagamento da figura do designer como autor em favor de uma postura neutra de mediador, ou até de técnico.’

Os vocábulos design, máquina, tecnologia, *ars*, artesanato e arte estão directamente relacionados entre si, tendo origens próximas; no entanto, estas conexões começaram a sofrer um processo de erosão a partir do Renascimento, tendo a cultura burguesa da época moderna contribuído para que se criasse um fosso acentuado entre o mundo das artes e o mundo das tecnologias e da máquina.¹ Nos tempos presentes, a cultura parece irremediavelmente separada em dois ramos que se excluem mutuamente: um científico, quantificável e ‘rígido’, e outro estético, qualificável e ‘fluido’. Esta separação foi-se acentuando no século XIX, até se tornar irreversível. O campo do design permite de alguma forma ligar estes dois mundos, promovendo o encontro, em pé de igualdade, entre a arte, a ciência e a tecnologia. A ‘cultura do design’, sendo normalmente o resultado de encomendas específicas, ocupa uma posição de charneira entre os aspectos estéticos e artísticos, e o sistema produtivo e as necessidades do mercado (Quintela 2024: 187).

A história e a crítica do design em regra geral preocupam-se pouco com os aspectos formais da disciplina, construindo o seu discurso com base nas biografias individuais e na história das instituições. O advento do movimento moderno, tal como foi estudado por Nikolaus Pevsner em *Pioneers of the Modern Movement*

¹ Cf. a este respeito Shiner 2001.

² No mundo anglo-saxónico, há uma distinção entre *Design History* e *History of Design*, sem correspondência na designação da disciplina em língua portuguesa, que é apenas uma. A *Design History* é um ramo das Humanidades que faz o estudo dos artefactos, práticas e comportamentos associados ao design, e dos discursos que os sustentam. Explica o design como um fenómeno histórico e social, e dá prioridade à produção das nações ocidentais industrializadas em detrimento das regiões não ocidentais e da era pré-industrial. *The History of Design* refere-se ao objecto de estudo da disciplina de *Design History*, aceitando-se normalmente que teve início quando a industrialização separou o design da manufactura. Uma segunda distinção diz respeito à História do Design (*Design History*) tal como é ensinada aos estudantes de design — como ‘complemento de informação’ que contextualiza a prática de design destes através do estudo de outros designers e das forças sociais, políticas, económicas e culturais que moldam o design, a sua produção e o seu consumo — e à História do Design (*Design History*) enquanto campo de investigação distinto e disciplina académica independente, leccionada nos cursos de História da Arte e pesquisada por historiadores do design, que procuram o conhecimento crítico do passado através dos objectos e das práticas do design (Walker 1989; Lees-Maffei e Huppatz 2012; Lees-Maffei e Huppatz 2013).

³ Cf. Eduardo Côrte-Real (2010), que estuda e clarifica a origem e maturação do termo contemporâneo ‘design’, entendido como desenho de projecto e igualmente como representando uma actividade intelectual que se evidencia em relação ao artesanato e adquire uma predominância progressiva ao longo da época moderna. Afirma o autor: ‘Our conclusion is, therefore, that design, designers and design schools should claim their origin in the most esteemed and culturally-elevated early modern concept of “Disegno”. This concept was “Englished”, as Haydocke would put it, contributing to the intellectual emancipation of the artist.’ (Côrte-Real 2010: 12).

(1.^a ed. 1936), criou a narrativa de um design universal, em contínuo aperfeiçoamento como expressão global; a genealogia do modernismo, partindo de William Morris e do movimento *Arts and Crafts* para chegar a Gropius e à *Bauhaus*, levou a que se assentasse naquele movimento a identidade do design, fazendo-os corresponder: um programa que propõe um modo particular de organizar a história do design como uma narrativa na qual sobressaem figuras geniais (Moura 2019: 39).

Consoante a concepção adoptada a respeito do termo, são possíveis assim duas posições quase opostas. A História do Design² seria o estudo da história da actividade do design profissional, e começaria no limiar da produção massificada e da industrialização, no séc. XVIII, correspondendo à progressiva autonomização e criação da profissão de designer (o que, segundo Richard Hollis, estaria relacionado com a forma como os designers foram assumindo o controlo dos processos tradicionais de impressão, no campo daquilo que viria a chamar-se design gráfico);³ ou pelo contrário, se procurarmos continuidades e filiações, como faz Philip Meggs na sua *A History of Graphic Design* (1.^a ed. 1983), o design seria um processo universal e intemporal, inerente à condição humana, uma evidência já desde os primórdios das manifestações da cultura: escribas, copistas, impressores, artistas, pintores-decoradores preencheram ao longo dos séculos as funções mais tarde adstritas aos designers — uma profissão emergente que só se autonomizou no séc. XX —, e, como tal, merecem ser estudados numa História do Design. Segundo Mário Moura (2019: 133), esta perspectiva de Meggs tem ‘explícito o propósito de reclamar a herança de uma longa “linhagem distinta”, o que serve o objectivo de legitimar uma nova profissão e o seu ensino, integrando-a numa tradição intemporal’.

Se tivermos em atenção a multidisciplinaridade do design, podemos considerá-lo uma parte integrante da História da Arte, porque o incluímos numa definição alargada de cultura visual. Não é assim de estranhar que nos últimos tempos tenham surgido investigadores e docentes vindos da História da Arte que se dedicam especificamente ao design, procurando, aliás, dar solução a uma queixa recorrente nas escolas de design no que diz respeito à falta de consciência histórica e de literacia em relação a esta área (Margolin 2002: 128), devido a uma desconfiança frequente dos designers em relação à teoria.

Além destas, outras questões aproximam o mundo do design do mundo da História da Arte. Poucos são os historiadores da cultura que nunca se envolveram com um ou outro tópico da História do Design nas suas pesquisas: o estudo do consumo e da recepção das obras de arte leva-nos sempre a aflorar a história da cultura material, bem como as suas ligações ao design e à sua história. A área recente da ‘antropologia do consumo’, que estuda o consumo como parte integrante de um sistema social e os bens de consumo como instrumentos de comunicação, é um auxiliar de ambas as práticas historiográficas da arte e do design. A História do

Design (a par com a História da Arquitectura, hoje autonomizada) começou há algum tempo a surgir como opção de especialização em cursos pós-graduados de História da Arte, e uma quantidade significativa de trabalhos académicos relacionados com tópicos da História do Design (por exemplo, a ilustração e o cartaz) continuam a ser elaborados no seio dos departamentos de História da Arte, em parte devido às suas ligações às artes decorativas (Margolin 2002: 142-3; Vitta 1989: 31-2).

História da Arte e Design: dores de crescimento

Quanto à História da Arte, tem passado por inúmeras crises e revisões: a pós-modernidade, a cultura visual, os novos *media* ocasionaram mudanças na forma como a arte é produzida e teorizada. O cânone da História da Arte atribuído a Gombrich, influenciado pela Estética hegeliana, que encarava a arte como uma sucessão de estilos com o seu momento de formação, apogeu e declínio, cada um deles enquadrado por um conjunto de crenças, motivações e preocupações culturais, cedeu o lugar na pós-modernidade ao reconhecimento de que a arte não tem uma progressão linear ou dialéctica, mas é antes um fenómeno múltiplo e complexo (Gekzy e Karaminas 2012: 1-12). Desde os anos 60-70 do séc. XX (e mais precisamente desde os anos 80-90 no nosso país) que a disciplina tem vindo a abandonar progressivamente as pechas da erudição excessiva, das abordagens formalistas e do fetichismo da obra-prima e do monumento; paralelamente, os historiadores de arte foram incorporando nas suas análises diversas teorias interpretativas da literatura, da psicanálise, da teoria política, do feminismo, do pós-colonialismo, e do campo mais alargado da história, e souberam estar atentos à cultura de massas e à cultura popular. A par de um afastamento do 'cânone' por parte dos historiadores de arte mais progressistas, nota-se uma elasticidade metodológica que lhes permite socorrerem-se de muitas outras áreas do saber para fazer avançar o conhecimento. As teorias do consumo e dos mercados, a história social, a cultura material e a história cultural são hoje em dia (ou deveriam ser) áreas comuns aos historiadores do design e aos historiadores de arte nas suas pesquisas (Margolin 2002: 142-3; 146; Margolin 1989a: 8).

De igual modo, o design (designação que actualmente permite reunir numa só disciplina todas as práticas de projecto, i.e., abarcar as chamadas 'artes do design'-arquitectura, design de produto, design de moda, design de interiores, design gráfico, *web design*, etc.) está cada vez mais presente nos grandes museus e nas mega-exposições por estes organizadas, bastante influenciadas, na sua génese, pela

abordagem das artes decorativas, tradicionalmente a área de formação da maioria dos curadores, o que já não acontece nos nossos dias (Meggs e Purvis 2016: 333; Margolin 2002: 162). Cada vez mais temos uma *cultura do design* solidamente estabelecida, com o desenvolvimento de projectos curatoriais em design e o aumento de espaços de exibição (museus, galerias, exposições) a ela dedicados, muitas vezes procurando um cruzamento com os universos da arte e da arquitectura contemporânea (Quintela 2024: 190-1).

No campo do design de moda, são inúmeras as exposições a merecer nos últimos anos um lugar de destaque nos maiores museus. ‘Alexander McQueen: Savage Beauty’ (2015), ‘Christian Dior: Designer of Dreams’ (2019), ou ainda ‘Fashioning Masculinities: The Art of Menswear’ (2022), todas no Victoria and Albert Museum, em Londres, ‘Shocking! Les mondes surréalistes d’Elsa Schiaparelli’, no Musée des Arts Décoratifs de Paris, em 2022–23, ou ‘The Fashion World of Jean Paul Gaultier: From the Sidewalk to the Catwalk’, no Brooklyn Museum, em 2014, para referir apenas algumas que tivemos a possibilidade de visitar, constituíram momentos importantes de emancipação do design de moda e de elevação deste ao estatuto de área de estudo de primeira grandeza, bem como exemplos da investigação irrepreensível neste domínio, com pesquisas interdisciplinares e cruzamentos entre campos do saber que deveriam interessar a qualquer historiador de arte.⁴

Também a criação em quase todos os países ocidentais de museus dedicados exclusivamente ao design nas suas várias valências é o reflexo da integração desta área no que Bourdieu apelidou de ‘artes em processo de legitimação’, como o cinema ou o jazz. Para que o design seja ‘arte’, é sobretudo necessário que seja legitimado por críticos, curadores, editores e outros agentes com o poder de consagrar esta área como arte e de incentivar os públicos à sua fruição (Steele 2012: 24). O design, enquanto forma cultural pouco institucionalizada, desenvolve instituições que o avaliam e regulam, aumentando o seu prestígio cultural e a sua visibilidade, num modo já apelidado de ‘artificação’ (*artification*) e definido como ‘um processo de transformação da “não-arte” em arte’. Seguindo de perto Diana Crane (2012), este processo passa por: mudanças nos praticantes do design, quanto ao seu nível de educação, estatuto social, conhecimentos e interesses artísticos, nível de sofisticação cultural e nível de autonomia nas suas relações com o público; alterações nas características dos próprios produtos do design, que intensificam a sua associação com o mundo da arte; criação de organizações que promovam o design de diversas formas, como escolas, museus, galerias, fundações e organizações lucrativas; mudanças na perceção do design por parte das instituições culturais e governamentais, especificamente o entendimento da actividade como uma forma de património cultural merecedora de protecção em museus e galerias e de apoio financeiro por parte de agências e fundações estatais.

⁴ Cf. a este respeito Gekzy e Karaminas 2012.

O aumento do valor e da visibilidade do design como forma cultural processa-se igualmente através da criação de escolas dedicadas ao seu ensino e de programas vocacionados aos estudos de design (história, crítica, teoria) em universidades e academias de arte. Os museus de design ou as secções dedicadas ao design nos museus de arte estão a tornar-se cada vez mais difundidos, e neste processo imitam as estratégias dos museus de arte, realizando retrospectivas da obra de importantes designers e tendo uma política de aquisições consistente para as suas colecções permanentes. O mercado de arte e os leilões movimentam agora importantes transacções de objectos de design (Crane 2012: 106).

Design em Portugal: legitimação

Em Portugal, o reconhecimento institucional do design deu-se lenta e tardiamente. No século XIX, as artes gráficas, a cerâmica ou a azulejaria, portadoras de uma forte componente artística, ficaram ligadas à emergência do design no país, enquadrando-se no desenvolvimento das artes industriais, do desenho industrial e da estética industrial, termos que antecedem o de 'design'. A elas se liga a cultura artística e o pensamento das primeiras vanguardas. A renovação das artes decorativas, com Rafael Bordalo Pinheiro ou Raul Lino, segue uma via marcadamente nacionalista, de exaltação dos valores pátrios, mesclada com a influência dos movimentos ecléticos e da Arte Nova, bebida no estrangeiro (Souto 2015).

Paralelamente, surge a ideia da criação de museus industriais e comerciais, em Lisboa e no Porto, para complementar a educação prática dos estudantes, ministrada em diversas oficinas nos institutos industriais de ambas as cidades. Estes museus são finalmente abertos ao público em 1886 no Porto, e em 1887 na capital. Embora estas iniciativas tenham tido curta duração, seriam a base dos núcleos de Arte, Arquitectura Industrial e Design Industrial do Instituto Nacional de Investigação Industrial (INII), desenvolvidos entre 1960 e 1974. Este instituto, criado em 1959, tinha como objectivo fornecer assistência científica e técnica às indústrias privadas, promovendo o seu fomento. Foi importante no desenvolvimento de aspectos relacionados com o design de produto e os seus métodos de produção, estabelecendo um sector de design industrial. A escultora e designer de vidro Maria Helena Matos assumiu a direcção do Núcleo de Arte e Arquitectura Industrial (NAAI) no início dos anos 60. Na exposição organizada por essa altura, em 1965 ('Exposição Internacional de Design Industrial'), surge pela primeira vez o termo inglês 'design', integrado no discurso oficial, e em letra de forma, no catálogo. Em 1971, Maria Helena Matos organizou a '1.ª Exposição de Design Português', com uma mostra do estado da arte do design em Portugal apresentando a obra de 67 designers.

Com esta realização e a seguinte, em 1973, o design ganha visibilidade e reconhecimento público alargado (Souto e Matos 2015: 569–71).⁵

O percurso da institucionalização do design português nas décadas de 1950 a 1974 é marcado pela modernização do país, quando o Estado Novo procura industrializar o design, absorvendo algumas preocupações cosmopolitas e deixando-se permear pelos desafios culturais dos países mais desenvolvidos. Segundo Victor Almeida (2010: v), a institucionalização é acompanhada pela profissionalização e pela educação: ‘constituem-se como três dimensões estruturantes essenciais à compreensão das características históricas e identitárias da construção social do designer português.’

A modernização da indústria portuguesa leva às primeiras experiências pedagógicas no ensino do design em Portugal, que contribuíram significativamente para a construção desta área de estudo e para a sua autonomia disciplinar. Nos anos 60 do século passado, o inovador Curso de Formação Artística da Sociedade Nacional de Belas-Artes, destinado à preparação de quadros profissionais a um nível pré-universitário, procurava suprir o que era entendido como deficiências do ensino artístico e fornecia uma especialidade em Design de Interior e de Equipamento. Teve como docentes, entre outros, Daciano da Costa, António Sena da Silva e José-Augusto França, que foi um dos seus mentores, contando com o apoio do então presidente da direcção da Sociedade Nacional de Belas Artes (SNBA), o arquitecto Francisco da Conceição Silva (Souto 2004: 150; Souto 2017: 20–5).

Quanto à abertura de cursos superiores de design, o reconhecimento da autonomia do campo de estudos foi mais lento: o design permanecia como uma subactividade da arquitectura e das artes plásticas (Almeida 2010: 24). Só em 1974–75 foram criadas as bases para a sua formalização nas Escolas Superiores de Belas-Artes de Lisboa e do Porto. Antes disso, a articulação da prática do design com a sua dimensão disciplinar em contexto académico havia já despontado nos cursos de decoração e arquitectura de interiores do IADE (fundado em 1969, com a designação de Instituto de Arte e Decoração) e no Ar.Co (Centro de Arte e Comunicação Visual, fundado em 1973).⁶

No que diz respeito à relação entre Estudos Visuais e design, a criação do Mestrado em Design e Cultura Visual no IADE, em 2004, inaugura em Portugal a interligação dos dois campos disciplinares ao nível universitário. O primeiro projecto de investigação financiado pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT) sobre o tema (2006–2009) foi *The Multidisciplinary Role of Drawing in the Twentieth Century Portuguese Visual Culture (1950’s–1970’s)*,⁷ a que se seguiram outras iniciativas científicas, como *Design em Portugal (1960–1974): Acções, Intervenientes e Repercussões do Núcleo de Arte e Arquitectura Industrial e do Núcleo*

⁵ Cf. ainda Souto et al. 2014; Almeida 2010: 137–142; 230–8; 267–272.

⁶ Cf. Almeida 2010: 25; 32; 142; 229; 238; 346; Quintela 2024: 235–241.

⁷ Este projecto deu origem a um jornal online ‘ThRAD, The Radical Designist’: <http://radicaldesignist.unidcom-iade.pt/>. A versão em papel é *The Readers Designist Magazine* (Côrte-Real 2010). Cf. Reis 2010.

de *Design Industrial do Instituto Nacional de Investigação Industrial (I.N.I.I.)* (2011–2015), projecto igualmente financiado pela FCT, sob a direcção de Maria Helena Souto.⁸

Os processos de culturalização e patrimonialização do design em Portugal deram origem a novas instituições dedicadas ao seu estudo, conservação e exposição.

O actual Museu do Design (MUDE), em Lisboa, dedicado a ‘todas as expressões do design’, e que foi inaugurado a 21 de maio de 2009 como Museu do Design e da Moda, na sequência do encerramento, em 2006, do Museu do Design no Centro Cultural de Belém, tem tido uma acção muito importante na divulgação e promoção do design e da sua história, embora não isenta de críticas. Na sua origem esteve a aquisição pelo Município de Lisboa, em 2002, da colecção de design de produto e design de moda do coleccionador de arte Francisco Capelo. A estratégia de exposições do MUDE, muito centrada na visão pessoal sobre o design da sua directora (que se mantém no posto desde a sua fundação), revela-se meritoriamente na divulgação de arquivos e espólios de designers portugueses adquiridos para a colecção, ou doados ao museu. Apesar das críticas de que promove ‘uma história do design assente numa genealogia de heróis ou pioneiros, bem como uma obsessão com a definição de um cânone ou de uma identidade nacional no design’ (Duarte 2020), tem-se afirmado como instituição a ter em conta no panorama internacional. Em dezembro de 2024, o MUDE acolheu o congresso da EFHA, a European Fashion Heritage Association, subordinado ao tema *Códigos de Conduta: Responsabilidade e Ética no Património da Moda*, onde conferencistas de várias nacionalidades discutiram questões alargadas da conservação de património e colecções de design de moda. Igualmente a bienal ‘experimentadesign’ (1999–2017) teve um papel de relevo na divulgação internacional e na valorização das dimensões autoral, teórica e experimental do design (Quintela 2024: 264). Este papel é hoje desempenhado também pela ‘Porto Design Biennale’, co-organizada desde 2019 pelos municípios do Porto e de Matosinhos.

Seguindo Frederico Duarte (2020), no geral, a esfera pública do design em Portugal, ‘caracterizada por uma classe profissional desorganizada e precária, um ensino e uma investigação desconexos e uma escassez de publicações e de outras instituições próprias, sofre há muito de uma debilidade crónica’. Com a extinção, em 2013, do Centro Português do Design, criado em 1985 pelo Ministério do Comércio e Indústria para promover o design nacional interna e externamente, há também de um vazio institucional muito sensível (Quintela 2024: 244; 261).

O défice de formação de uma cultura de investigação em design em Portugal tornou-se patente no final de 2022, com a publicação da colecção *História do Design Gráfico em Portugal: Perspectivas Críticas* (10 vols.), da autoria de José Bártolo, que foi distribuída e vendida semanalmente com o jornal *Público*. O que

⁸ Deste projecto resultaram, entre outras iniciativas, a exposição ‘Ensaio para um Arquivo: O Tempo e a Palavra, Design em Portugal (1960–1974)’, e o respectivo catálogo (Coutinho e Souto 2017).

parecia à partida uma promissora obra de fôlego destinada a colmatar uma lacuna sensível na história do design português acabou por se revelar decepcionante, ao não cumprir com as regras e preceitos elementares da investigação e da escrita científica. A sua circulação só foi possível devido à ausência de escrutínio sério, de crítica inter pares, e de uma prática sistemática de recensões de novas publicações na área do design em periódicos especializados ou generalistas. O uso desta colecção como referência ou a sua utilização para fins pedagógicos ficaram irremediavelmente comprometidos devido, entre muitas outras falhas, às inúmeras instâncias de apropriação ilícita da produção académica de diversos historiadores, medievalistas e historiadores de arte medieval e moderna, num total de 55 autores identificados.⁹

Merece reflexão que, na escrita desta obra dedicada à História do Design em Portugal, área do conhecimento que se esperava mais emancipada, os autores cuja investigação foi apropriada ilicitamente sejam, na sua grande maioria, historiadores *tout court* ou historiadores de arte. Se outros males não a enfermassem, estaríamos perante uma História do Design que cria uma narrativa linear e procura uma continuidade entre objectos e acções que são na realidade descontínuos. Não explora genuinamente este campo de actividade, mas efectua uma construção retrospectiva de uma tradição, um estudo de linhagem que pretende apenas justificar certas correntes contemporâneas ligando-as ao passado, estendendo-as à história, reclamando a história para o presente (Dilnot 1989: 235; Margolin 2002: 190-1). Ora a História do Design, segundo Grace Lees-Maffei e D. J. Huppatz (2013: 1), é o estudo dos artefactos, práticas e comportamentos do design, e dos discursos que os enquadram, de forma a compreender o passado, contextualizar o presente e mapear possíveis trajetórias para o futuro;¹⁰ deve ser uma contribuição diferente, um modo alternativo de ler ou compreender a história, um exercício crítico sobre a teia complexa de significados e sentidos dos objectos de design e sobre o papel ideológico desempenhado pelos designers e pelas suas realizações (Dilnot 1989: 228).

O facto de a História do Design não se separar em definitivo da História da Arte tem que ver com uma autonomia disciplinar tardiamente alcançada, que só em meados dos anos 1960 começa a delinear-se. Durante muito tempo, a História do Design seguiu a sucessão dos movimentos artísticos ou foi escrita de um ponto de vista que privilegiava a autoria individual, tendendo para uma consequente canonização do designer pioneiro (Costa 2019: 36). A emancipação da Sociologia da Arte tem permitido um olhar diferente sobre as chamadas ‘indústrias criativas’ nas quais se enquadra o design, destacando o trabalho colectivo e as redes complexas de agentes e instituições na criação e recepção do design e contrariando assim a ideia do génio criativo solitário (Quintela 2024: 28-34).

⁹ Este caso, investigado por um colectivo de académicos e apoiado por muitos dos autores plagiados, prolongou-se com a retirada de circulação da edição inicial da obra por parte do *Público* e com a ‘reedição’ dos seis volumes publicados até esse momento, que manteve a falta de cuidado e rigor, tendo muitos problemas transitado inalterados da primeira edição, ou sido alvo de ‘correções’ que em várias instâncias agravaram a situação. O essencial do historial da investigação sobre esta obra pode ser encontrado <https://umahistoriagravedodesigngraficoemp Portugal.design.blog>

¹⁰ Dizem-nos ainda estes autores: ‘design historians analyze designed artefacts and practices — that is, the material culture of everyday life and their production, mediation and consumption — to create narratives about the human condition. This distinctive engagement with the artefacts that shape our artificial worlds not only helps define design history’s particular character, but also its contribution to the humanities in general.’ (Lees-Maffei e Huppatz 2013: 1).

No âmbito nacional, temos assistido ao surgimento de autores capazes de pensar seriamente o design, como Mário Moura, uma voz já incontornável, juntando-se a ele, entre outros, curadores, críticos e investigadores como Frederico Duarte, Vera Sacchetti (esta com um olhar exterior, a partir de Basileia), Eduardo Côrte-Real, Margarida Fragoso, Joana Baptista Costa ou Susana Lourenço Marques, no domínio da história, teoria e crítica do design gráfico em Portugal. Destaca-se ainda o contributo da historiadora de arte Maria Helena Souto, cuja profícua investigação em teoria e história do design, desenvolvida há mais de três décadas, é uma referência fundamental. Na perspectiva da economia criativa que o design representa, têm ainda surgido estudos como o de Pedro Quintela (2024), abordando o design com métodos de análise da Sociologia e debruçando-se sobre as relações de trabalho, a precariedade, os mecanismos de auto-exploração e as políticas públicas para este sector.

Alargando o campo de acção, a revista *Fazer*, recentemente criada, tem como propósito abordar o design em toda a sua diversidade disciplinar e profissional e na sua multiplicidade de áreas de prática e campos do conhecimento, através de uma plataforma importante que une e serve a comunidade alargada dos seus protagonistas, trabalhando em rede com colaboradores internacionais. Integra igualmente outras iniciativas, como um *site*, exposições regulares, e uma série de eventos e intervenções nas redes sociais.¹¹

História da Arte e Estudos Visuais: angústia da diluição

A prática conjugada da arte, da História da Arte e do museu de arte permitiu a produção de uma ‘estrutura de memória’ ao longo dos últimos 150 anos, mas está actualmente a atravessar uma crise que nos deve fazer reflectir, pois, embora não estejamos perante o mesmo contexto histórico de há um século, na época de Wölfflin e Warburg (o do surgimento do fascismo e da I Guerra Mundial), há paralelismos com a situação dessa altura, como o questionamento da tradição eurocêntrica, a profunda alteração das bases tecnológicas da sociedade, o desenvolvimento do capitalismo, etc. Esta conjuntura é certamente suficiente para provocar uma ansiedade sensível quanto à ‘estrutura de memória’ das práticas artísticas e dos discursos históricos contemporâneos. Nota-se actualmente na História da Arte o receio de que o seu objecto — quer seja a arte, a história, ou a intenção de mediar ambas — esteja em vias de se perder, de se diluir, também devido ao falhanço em conceptualizar fenómenos recentes, como os novos *media* e as artes interactivas digitais e electrónicas (Alpers et al. 1996: 59). Esta ansiedade tende a transformar

¹¹ Veja-se mais aqui: <https://fazer.design/informacao/>

a disciplina num projecto com tonalidades reivindicativas, com tanto de potencialmente redentor como de perigosamente reaccionário. No entanto, não devemos recriar a diluição dos limites da disciplina proporcionada pelo encontro entre a História da Arte e os Estudos Visuais, que aliás foi já ensaiada com Aby Warburg, uma figura sintomaticamente recuperada nos últimos tempos, e não apenas devido ao facto de o seu trágico percurso pessoal nos lembrar os momentos traumáticos que vivemos. Warburg tinha, como sabemos, um útil e inovador método de trabalho, que abre caminho a uma interdisciplinaridade alargada na prática da História da Arte e suscita a dilatação dos limites da disciplina, o que continua a ter a maior actualidade (Foster 2002: 215; 226-7).

Podemos assim encontrar, sensivelmente desde meados da segunda metade do séc. XX, diversos historiadores de arte que, na sua prática historiográfica, atravessaram fronteiras que algumas gerações antes seria impensável cruzarem, promovendo estratégias de deslocação entre as áreas da Estética, da História da Arte e dos Estudos Visuais, que são as que muitos de nós usamos actualmente.¹² O conceito de ‘cultura visual’ contribuiu certamente para esta situação, ao fazer ruir as fronteiras entre diferentes categorias de ‘coisas’: formas e objectos de estudo que até aí não eram reconhecidos como estando dentro do ‘cânone’ da História da Arte tradicional — praticamente qualquer estrutura ou artefacto feito pelo homem, da cerâmica ao mobiliário, dos têxteis à ilustração de livros (a chamada ‘cultura material’) — são actualmente apropriados sem hesitações pela disciplina (Margolin 2002: 147; Harris 2001: 10; 228).

É pois indiscutível que a História da Arte mudou imenso nas últimas décadas: tornou-se, de uma forma geral, muito mais aberta, elástica e capaz de exercícios de questionamento e de autocrítica, ao ponto de se falar hoje de uma história da arte crítica, história da arte radical, ou nova história da arte, fruto da adopção, desde a década de 70 do século passado, de formas de descrição, de análise e de avaliação que são inseparáveis de um certo activismo social e de um legado académico de contestação política (Harris 2001: 2; 9).

Esta abertura deve-se em grande parte à expansão da educação superior, primeiro nos EUA e nos restantes países anglo-saxónicos, e ao acesso alargado aos estudos universitários de indivíduos das classes média e trabalhadora, das mulheres e de estudantes de diferentes etnias, muitos deles politizados pela crise do Maio de 68, pela ideologia da Nova Esquerda, pela adesão ao marxismo e ao feminismo, em contraste com a elite dos indivíduos da classe média-alta, maioritariamente do sexo masculino e brancos, os WASP (*White, Anglo-Saxon, Protestant*), que até aí constituíam o grosso das fileiras da História da Arte nesses países (Harris 2001: 19).

A chegada destes novos estudantes e académicos veio forçar a emergência de uma espécie de ‘sociologia histórica da cultura’ (para usar as palavras de Raymond

¹² São significativas as palavras de Hal Foster (2002: 215): ‘As a young art critic in the 1980s, I identified with the Big Bad Wolf: my milieu of artists and writers thought, arrogantly enough, that it could blow down the ramshackle edifices of art history and aesthetics with a huff and a puff. (...) Now, as a not-so-young art historian in the 2000s, I identify more with Goldilocks: I’m always tasting somebody else’s porridge, and frequently sleeping in the wrong bed, whether that of art history, aesthetics, or visual studies. Or rather, like Goldilocks, I’m moving, uncomfortably, from bowl to bowl and from cot to cot, with some bad tastes, interrupted dreams, and bearish grumblings behind me as I go.’

Williams), ou daquilo que alguns espíritos mais críticos consideram ser um certo ‘policiamento ideológico’. Independentemente do juízo de valor que sobre ela façamos, esta auto-análise crítica teve aspectos positivos, ao permitir que a História da Arte dominante, baseada na noção de influência, no progresso artístico, na sucessão dos estilos, numa certa ideia de ‘elevação’ e de erudição ligada exclusivamente às chamadas Belas Artes, perdesse força e se visse obrigada a alargar as suas categorias tradicionais (Harris 2001: 15-22). A atenção a imagens mais modestas (mas nem por isso menos significativas do ponto de vista visual e social), a formas visuais efêmeras, híbridas ou marginais, naturalmente descuradas pelas abordagens mais tradicionais, permitiu que a História da Arte se instalasse num campo visual inclusivo, expandido. Este território da chamada ‘cultura visual’ é interdisciplinar ou transdisciplinar, e a capacidade de questionar ou forçar certas fronteiras disciplinares pré-existentes e hierarquias culturais tradicionais constitui sem dúvida uma das suas características mais louváveis (Kromm 2010: 3-6).

A área dos Estudos Visuais, em desenvolvimento crescente nas últimas décadas, mas que para alguns não passará de um momento passageiro de ‘turbulência interdisciplinar’ nas transformações que ocorrem na História da Arte, na Estética e nos Estudos dos *Media*, coloca uma ênfase maior nos aspectos sociais da visualidade, nas ‘práticas sociais do olhar’, e deixa-se permear pelos estudos culturais, pela antropologia, pela Escola de Frankfurt, pelo feminismo, pela teoria pós-colonial (Kromm 2010: 6; Mitchell 2002: 231). A seu favor, tem o mérito de permitir ‘dar a ver o visível’, sujeitando a visualidade a análise e escrutínio, encarando-a como uma construção cultural e não como uma aquisição natural, inata, tornando-a, no fundo, *visível*: trata-se de questionar a aparente familiaridade e evidência que rodeiam a experiência de ver, de a abordar como um problema passível de ser analisado, um mistério a ser explorado (Mitchell 2002: 231-2).

A relação dos Estudos Visuais com as estruturas académicas do conhecimento pré-existent não é, contudo, pacífica: para muitos, esta nova área do saber seria redundante, se não mesmo desnecessária, sendo encarada com desconfiança, como uma pseudo-disciplina de âmbito mal definido, que cobriria áreas e questões já abordadas de forma satisfatória pela Estética e pela História da Arte.

A angústia causada por este ‘suplemento perigoso’ (na expressão de Derrida) deve-se ao facto de eventualmente expor com alguma crueza uma certa incompletude e falta de coerência interna daquelas áreas mais tradicionais. Com efeito, já não é possível agarrarmo-nos defensivamente a uma crença na especificidade irredutível das artes visuais, tradicionalmente estudadas pela história da arte isolando-as do seu contexto mais vasto (Alpers et al. 1996: 44). Neste campo mais amplo a que Hal Foster chama ‘a visualidade’, a Estética e a História da Arte correm o risco de se tornar uma espécie de subdisciplinas; num primeiro impulso, a única

solução para os historiadores de arte afigura-se ser desistir das suas pretensões de autonomia e independência, ceder à ansiedade disciplinar provocada pela emergência do novo campo de estudos, baixar a guarda e aceitar juntar-se numa única disciplina, num único departamento acadêmico, num edifício mais amplo construído em torno do conceito de cultura visual, que eliminaria as disciplinas e departamentos tradicionais, em favor dos ‘estudos culturais’. Como alguns já observaram, esta solução acarreta o risco de amputar dos seus saberes e competências gerações inteiras de investigadores e académicos, tornando irrelevantes certos tipos de especialização próprios da História da Arte mais tradicional, como a clássica peritagem erudita (*connoisseurship*), que permite avaliar e autenticar as obras de arte, mas também a abordagem iconológica, formalista, etc. Pelo contrário, devemos desejar que a próxima geração de historiadores de arte seja capaz de dominar a materialidade concreta dos objectos e práticas artísticas e simultaneamente as subtilezas dos novos *media*, evitando a todo o custo ceder ao impulso infundado de nos imaginarmos limitados e sitiados devido ao surgimento do novo campo de estudos (Mitchell 2002: 233-4).

Mesmo aceitando a validade da nova disciplina dos Estudos Visuais, há algumas falácias a seu respeito que convém desmontar. Segundo Mitchell, uma das mais perniciosas é a ideia de que ela supõe um nivelamento forçado, o fim da distinção entre imagens artísticas e não artísticas, que levaria a uma dissolução da História da Arte numa história das imagens. Esta ‘falácia niveladora, ou democrática’, como lhe chama Mitchell, seria um reflexo da ‘reviravolta visual’ (*visual turn*), ou da ‘hegemonia do visível’ na cultura contemporânea, termos usados metaforicamente para definir a predominância dos *media* visuais e do espectáculo sobre as actividades verbais do discurso, da escrita, da textualidade e da leitura, anteriormente dominantes. O design, ao servir-se de *media* que não são exclusivamente visuais, mas audiovisuais (ou pelo menos *media* compósitos, *mixed-media*, que combinam imagem e texto), vai de certa forma contrariar este modelo binário e simplista da história, centrado exclusivamente num ou noutro destes momentos — a ‘idade da literacia’ e a ‘idade da visualidade’; permite desmontar um tipo de narrativa que é atraente, conveniente até para polémicas pouco profundas, mas completamente ineficaz quando se pretende um genuíno exercício de crítica histórica (Mitchell 2002: 233-4).

Um dos aspectos mais enriquecedores dos estudos da cultura visual é sem dúvida a tomada de consciência do poder das imagens, da sua eficácia como instrumentos ou agentes de dominação, sedução, persuasão, ilusão ou engano, bem como a tônica na construção da diferença sexual e étnica no campo da visão, assumindo como tarefa e imperativo ético dar visibilidade àqueles *fantasmas* (indivíduos, culturas, crenças) tornados invisíveis pelos nossos discursos e estruturas dominantes

(Mitchell 2002: 242; 245; Wolff 2002: 263; 266). É neste sentido que se entende a afirmação de Mirzoeff (2002: 239): ‘When visual culture tells stories, they are ghost stories.’

Não esquecendo que essa virtude não é exclusiva dos Estudos Visuais, dado que há que reconhecer na Estética e na História da Arte a tendência para a auto-análise e a capacidade crítica que sempre as caracterizaram,¹³ podemos considerar que esta área nova tem contribuído para desmascarar o etnocentrismo marcado da História da Arte e disciplinas afins: muitos dos valores, estéticos ou outros, que se acreditava serem universais, transcendentais e intemporais são de facto valores ocidentais/europeus, e não há hoje dúvidas de que os cânones artísticos e as teorias estéticas de autores como Vasari, Kant, Riegl, Gombrich e outros têm implícitos estereótipos nacionais ou raciais que não seriam aceitáveis na actualidade (Wolff 2002: 263).¹⁴

Num balanço provisório, podemos pois entender os Estudos Visuais não meramente como uma ‘indisciplina’ ou um suplemento pernicioso para as tradicionais disciplinas da História da Arte e da Estética, mas como uma ‘interdisciplina’, um domínio interdisciplinar que apenas poderá prosperar se souber manter um diálogo permanente com as outras disciplinas, incluindo as mencionadas, usando os seus recursos e os de outras áreas do saber (Mitchell 2002: 248).

História do Design, História da Arte, Estudos Visuais: jogos combinatórios

Aqui chegados, importa analisar as relações entre o Design e a História da Arte e os Estudos Visuais. Como já foi referido, o Design é actualmente objecto de investigação histórica, sujeitando-se às mais diversas abordagens, e não apenas dos designers: vai com certeza continuar a ser uma fonte de interesse para académicos de várias áreas. Mas também é verdade que já ninguém põe em causa a validade e as premissas de uma História do Design, uma nova disciplina autónoma que se apresenta como história específica de uma prática cuja actividade e produção têm aumentado exponencialmente nos últimos anos, embora ainda sem um forte suporte académico. Com efeito, a História do Design, como domínio de especialização particular (e já não apenas como um campo de cruzamentos e de pesquisas interdisciplinares), contribui para a auto-consciencialização da própria prática, ao criar uma massa crítica fundamental (Margolin 2002: 168-70).

Esta massa crítica é tanto mais importante quanto permite eliminar um certo complexo de inferioridade na relação dos designers com os artistas e a arte, mesmo se o design ocupa hoje um papel tão preeminente que alguns acham que eclipsa

¹³ ‘Their own internal visual studies potential’, nas palavras de Janet Wolff (2002: 263).

¹⁴ Cf. a este respeito Kaufmann 2002, e Moura 2018: 17-54.

a arte na hierarquia cultural. Apesar disto, os designers raramente conseguem o mesmo grau de reconhecimento e de compensação financeira atingido pelos artistas mais famosos, os meios de comunicação que cobrem ambas as áreas tendem continuamente a reforçar a posição privilegiada da arte, e só muito recentemente o design adquiriu um estatuto de relevo, com críticos especializados e um lugar de destaque nas páginas culturais da imprensa escrita (Poynor 2005).

Há alguns anos, existiu em Portugal um magazine cultural televisivo dedicado exclusivamente ao design nas suas várias vertentes, que foi pioneiro no nosso país (*Design PT*, realizado por Isabel Lopes Gomes, 2015). O surgimento deste magazine semanal sugere uma mudança de paradigma e uma evolução sensível no modo como o design tem sido encarado, como área passível de discussão crítica séria, e não apenas como um ‘suplemento de estilo’ superficial, ligado a uma vertente comercial, de consumo, ou de afirmação de um estilo de vida. Exposições, museus e publicações dedicados ao design são cada vez mais abundantes, tornando as distinções entre design e arte difíceis de definir. Os designers e críticos de design cunharam mesmo a expressão ‘Design Art’, um termo compósito e não muito feliz, que procura captar esta continuidade entre o design e a arte. Segundo Poynor (2005), este conceito seria mais adequado para descrever certas nuances da evolução recente da nossa cultura visual e poderia ser aplicado a artistas como Henri Matisse, Sonia Delaunay ou Donald Judd, que lidaram com padrões têxteis, moda, mobiliário, decoração de interiores ou arquitectura. Actualmente, esta ligação entre arte e design tem sido amplamente explorada em exposições com enorme sucesso de público, como ‘The EY Exhibition: Sonia Delaunay’ (Tate Modern, Londres, 2015), ‘Anni et Josef Albers: l’art et la vie’ (Musée d’Art Moderne, Paris, 2021–2022), ‘Sophie Taeuber-Arp: Heute ist Morgen’ (Aargauer Kunsthau, Aarau, Suíça, 2014), ou ‘Sophie Taeuber-Arp’ (Tate Modern, Londres, 2021), para mencionar apenas algumas que tivemos a oportunidade de visitar.

Para Poynor (2005), a ascensão meteórica do design e o seu reconhecimento estão ligados à forma como este invadiu todos os campos das nossas vidas, tornando-se também mais espectacular e mais difundido, de tal modo que poderíamos mesmo afirmar que o predomínio do visual na contemporaneidade está provavelmente mais corporizado no design do que na arte (ou continuará ligado sobretudo às imagens vernaculares, que intimidam ambos os campos e com as quais design e arte nem sempre lidam bem).

Apesar destes progressos recentes, a teoria, a crítica e a história do design são ainda insuficientemente promovidas como áreas de estudo *per se*. Veja-se a polémica com o encerramento, muito contestado, das galerias dedicadas à arquitectura e ao design no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MoMA), em 2016. Estas galerias, juntamente com a Galeria de Fotografia Edward Steichen e a Galeria de

Desenhos Paul J. Sachs, são habitualmente designadas pela direcção do MoMA como ‘medium specific’, e pelo menos desde os anos 60 do século XX que existiam como espaços próprios, no que constituiu o primeiro departamento consistente de arquitectura e design de qualquer museu do mundo.¹⁵ Embora a direcção do museu tenha afirmado categoricamente que manteria um programa robusto de recolha, conservação e exposição de arquitectura e design, e que o programa de exposições continuaria a incluir iniciativas focadas exclusivamente em *media* como a arquitectura e o design, estas salas foram absorvidas por espaços mais vastos dedicados a exposições e mostras do espólio do museu; as colecções de arquitectura e design foram diluídas em colecções maiores. Esta nova reconfiguração tem necessariamente impacto tanto na colecção permanente como na importância da arquitectura e do design no seio do museu, dando origem a uma competição da arquitectura e do design com todos os outros departamentos e curadores pelo espaço de exposição (Menking 2016).

A marginalidade acima referida, não sendo inerente ao design, pode constituir um sintoma concreto da sua fraca conceptualização. Esta afirmação é descomplexada, pois a nossa própria área de estudos, a História da Arte, bem como os Estudos Literários, passou por processos semelhantes, por crises de crescimento idênticas, e o design poderá ter a aprender com elas (Margolin 1989a: 8).

É fundamentalmente no terreno de uma ‘cultura do design’ (que abarca não apenas a produção do design, mas a totalidade das disciplinas, fenómenos, conhecimentos, instrumentos de análise e teorias que o design normalmente tem em linha de conta, na produção, distribuição e uso dos objectos no âmbito de certos modelos económicos e sociais, para usar a definição de Maurizio Vitta)¹⁶ que o contributo da História da Arte se posiciona de forma mais ambiciosa e eventualmente mais útil, podendo ajudar à compreensão do design e à sua divulgação.

Como bem observou Dilnot (1989: 215-8), as discussões sobre o futuro do design não podem acontecer num vazio histórico, num vácuo: o contexto mais importante e fundamental para entender o design é o histórico, dado que a história permite criar uma tradição e, como tal, uma coerência nesta actividade. Ora até à década de 40 do século passado, apenas duas ou três áreas do design haviam sido objecto de investigação histórica, como as artes decorativas e as chamadas artes menores, os estudos acerca dos pioneiros do modernismo, de Pevsner, ou o estudo de certos aspectos da história da tipografia do Renascimento, efectuado por William Morris (Dilnot 1989: 217-8).

Ao contrário da História da Arte, a História do Design foi-se desenvolvendo ao serviço do próprio design, como resposta a certos problemas práticos; uma vez estes resolvidos, não havia continuidade nessa investigação histórica. Por outro lado, um forte anti-intelectualismo por parte dos designers, combinado com a

¹⁵ Enquanto departamento curatorial dedicado à arquitectura e ao design, este existe no MoMA desde 1932, sendo o mais antigo do mundo. Antes deste, apenas se conhece um, de curta duração, no Victoria and Albert Museum, em Londres, no século XIX.

¹⁶ Vitta 1989: 31-2. Cf. também: Margolin 1989a: 5-7; Julier 2006; Julier 2014.

hegemonia das Belas Artes e da História da Arte tradicional, bem como uma certa ideia de elevação cultural própria das escolas de ensino artístico e academias, serviu para tornar virtualmente impossível a discussão em torno do design, e retardou a eclosão da disciplina. No entanto, a institucionalização do design no seio do sistema das artes, a expansão da educação artística e ligada ao design, a eclosão da cultura juvenil e da cultura pop, nas décadas de 50–60 do séc. XX, permitiram dar mais atenção ao significado do estilo e da aparência das coisas e dos objectos. Por volta dos anos 70–80, assistiu-se a uma emergência quase accidental da História do Design, maioritariamente pela mão dos historiadores de arte, sem que houvesse um enquadramento teórico rígido (Dilnot 1989: 217–20).

Actualmente, a História do Design é sobretudo a história da actividade do design profissional, um modo de construir um discurso sobre a profissão; dá relevo aos designers individuais, que, de forma explícita ou implícita, são maioritariamente o cerne do que hoje se escreve e ensina neste âmbito. A esta centralidade da figura do designer subjaz muito provavelmente o precedente metodológico da História da Arte, com a sua valorização da figura do artista. Ao mimetizar a História da Arte neste fetichismo do autor e do grande artista, seguindo-a na preocupação com a atribuição e a autenticação, os historiadores do design tendem a valorizar as intenções e ideias dos designers, isolando o design das suas origens materiais e funções, em vez de o auscultar como produto da sociedade. Mas a História do Design é também para alguns, felizmente, uma disciplina preocupada com a contextualização histórica do design do ponto de vista socio-cultural, que permite de alguma forma desmistificar a sua prática, recuperando uma certa ideia do design como uma actividade relativamente comum, com uma eficácia social alargada e um substrato ideológico concreto, perdendo assim a aura de actividade criativa exclusivamente praticada por alguns indivíduos sobredotados (Dilnot 1989: 221–35; Buckley 1989: 258).

Com efeito, o design encontra-se no cruzamento entre cultura material, imagens, formas de representação, e relações e processos sociais, sendo virtualmente impossível (e indesejável) separar a história, a crítica e a avaliação dos objectos culturais da totalidade das condições sociais, culturais e económicas da sociedade que lhes deram origem.

Embora reconheça a potencial natureza interdisciplinar do seu objecto de estudo, a História do Design terá de fazer um esforço maior de abertura a outras disciplinas académicas, permitindo uma verdadeira integração de perspectivas e métodos de diferentes áreas do conhecimento. Na sua formulação mais erudita, merecerá que preste atenção aos estudos culturais e à sociologia dos *media* e da cultura, e mesmo a aspectos da arqueologia e da antropologia; convém também que não ignore certos esquemas conceptuais e métodos de interpretação histórica

oferecidos pela semiologia e pelo pós-estruturalismo, ou influenciados e enriquecidos pelos contributos da escola francesa dos *Annales*, do marxismo, do feminismo, da ecologia, dos estudos de género ou dos estudos pós-coloniais, que a História da Arte já integrou, e cujo potencial interesse para pensar o design parece não ter sido ainda totalmente compreendido (Dilnot 1989: 227; 238-9).

Onde estão elas?

O feminismo teve um grande impacto em várias esferas, e, como tal, não é de estranhar que o tenha tido também no domínio da teoria da arte. Na sequência do movimento feminista de finais do séc. XX, as mulheres tornaram-se um tema novo na arte e na História da Arte, dando origem a análises de género, tanto da produção artística quanto do discurso da própria disciplina. Uma visão renovada e teoricamente desenvolvida, bem como uma consciência feminista de índole activista, determinou inicialmente a recuperação histórica do contributo das mulheres artistas nas histórias internacionais da arte, de forma a combater o efectivo apagamento da história das mulheres enquanto artistas por parte da actual disciplina da História da Arte. Tal prática levou igualmente a uma redescoberta do contributo das mulheres para a própria disciplina, enquanto historiadoras de arte. A chamada terceira vaga feminista marca actualmente a História da Arte, com académicas feministas como Griselda Pollock, Whitney Chadwick ou Lynda Nead. Estuda as mulheres enquanto artistas, mecenas, público e/ou tema da obra de arte, procurando recuperar a experiência das mulheres e das mulheres artistas, criticar e desconstruir a autoridade, as instituições e ideologias e examinar as resistências a elas, e repensar os espaços mentais e culturais tradicionalmente destinados às mulheres. De igual modo se esforça por chamar a atenção para formas artísticas que escapam ao que é canonicamente considerado arte, e procura questionar a tradicional divisão entre arte erudita — o domínio do masculino —, e artes decorativas, artesanato ou artes populares, ligados ao feminino. As historiadoras de arte feministas também estudam como é que identidades múltiplas e interligadas — etnia, classe, família, idade, orientação sexual, etc. — ajudam a moldar tanto a produção artística das mulheres como a sua representação.

A exclusão dos ofícios artesanais da História do Design corresponde a excluir quase tudo o que as mulheres fizeram nesta área. A História do Design é tradicionalmente a história dos objectos produzidos em série, o que costuma excluir o artesanato (Buckley 1989: 255). Neste como noutros aspectos, o contributo da História da Arte feminista pode ser útil para repensar e redefinir o que constitui o design.¹⁷

¹⁷ Nos últimos anos, a história e a crítica do design têm-se aberto às abordagens feministas, nomeadamente com autoras como Briar Levit (2021) ou Johanna Drucker e Emily McVarish (2012). Vejam-se ainda as páginas web de Martha Scotford: <https://www.marthascotford.org>, ou *THE DECOLONIZING [or puncturing] DESIGN READER*, 2025 edition, criado por Ramón Tejada: <https://www.are.na/ramon-tejada-ox4e5gvrosu/the-decolonizing-or-puncturing-design-reader-2025-edition>.

A exposição 'Here We Are! Women in Design 1900 — Today', organizada pelo Vitra Design Museum (Weil am Rhein, Roterdão, Viena e Bruxelas, 2021–25), constituiu-se como um importante olhar sobre os contributos essenciais das mulheres designers. Em Portugal, salienta-se o trabalho pioneiro de Olinda Martins e Isabel Duarte, ambas designers de formação, com o projecto de investigação *Errata*, dedicado a documentar, promover e discutir o design gráfico feito por mulheres no nosso país: <https://www.errata.design/pt/>. O projecto europeu *MoMoWo: Women's Creativity Since the Modern Movement* (2014–2018), que reuniu sete instituições universitárias europeias, entre as quais o IADE (com Maria Helena Souto na qualidade de responsável científica), sob a liderança do Politécnico de Turim (arquitectas Emilia Garda e Caterina Franchini), foi o primeiro inteiramente dedicado ao estudo das contribuições das mulheres profissionais em arquitectura, planeamento urbano, engenharia civil, design industrial e de interiores, desde o movimento moderno até à contemporaneidade (1918–2018): <http://www.momowo.eu>. No campo da história da fotografia, salientamos o projecto *WomenPhot.PT: O Que Elas Viram/ O Que Nós Vemos, Mulheres Fotógrafas em Portugal 1860–1920*, dirigido por Susana Lourenço Marques (2024), que resultou na exposição com o mesmo título (Casa Marta Ortigão Sampaio, Porto, 2025).

Prescrições para uma boa convivência

A História da Arte, que convencionalmente se ocupou, entre outras coisas, de elaborar uma tradição ou modo particular de olhar a arte, pode ainda ajudar a entender criticamente a História do Design enquanto modo de construir um discurso sobre a actividade do design, lançando luz sobre a criação de um conjunto quase mítico e artificial de valores amplamente estéticos, uma ‘mística do design’, nas palavras de Dilnot (1989: 235-6). Neste contexto, talvez a História do Design, apesar de recente, esteja a necessitar de uma meta-história (ou, para usar um termo mais consensual, de uma historiografia) — como aconteceu com a História da Arte — dedicada à história da disciplina e à análise das suas formas discursivas (Harris 2001: 22). Com efeito, na perspectiva da história social da arte, não nos interessa apenas o momento conjuntural em que determinada obra foi inicialmente produzida e interpretada, mas considerar a ‘vida’ das obras de arte bastante além da sua produção efectiva, i.e., entender como elas são constantemente reinterpretadas através da museologia, da curadoria de exposições, etc. (Harris 2001: 22; 229).

Mas é em contexto académico que deve ser estreitada a relação entre estudo histórico e prática de estúdio/pedagogia na área do design, de forma a permitir várias abordagens. Afinal, todos nós, historiadores de arte, da arquitectura, das artes decorativas, e historiadores do design, temos um objecto de estudo com aspectos comuns: todos lidamos com uma história das ‘coisas vistas’, com a visibilidade (Dilnot 1989: 238).

Da mesma maneira que actualmente se fazem sentir com acuidade vozes que desejam restabelecer a ligação curricular entre arte, arquitectura e outras disciplinas, como a poesia (que concordamos que nunca deveria ter sido perdida),¹⁸ também na educação na área do design a História da Arte (que há algum tempo pratica esta abordagem multidisciplinar) pode contribuir para a tomada de consciência desta necessidade de alargar o enquadramento no qual se discutem as questões do design, com a ajuda de sociólogos, historiadores, filósofos, designers e artistas (Margolin 1989b: 287).

Nós, os historiadores de arte, procuramos compreender as obras de arte, de arquitectura e de design a partir de uma grande variedade de perspectivas: o contexto original que lhes deu origem, a sua execução, a sua recepção, e até os subsequentes modos como circularam, foram coleccionadas, conservadas ou exibidas. Entendemos os objectos artísticos como a expressão de múltiplos sentidos, que se nos oferecem de forma diferente consoante o tipo de investigação e as estratégias interpretativas adoptadas. Sendo uma forma de explorar o mundo e as suas culturas através das produções artísticas, a História da Arte permite-nos

¹⁸ ‘At the end of the day, it has everything to do with these sparks that happen in schools as beginnings. If you speak to Brian Eno, he went to art school and got a spark there and then went into music. Things are very often not so linear, and right now schools are becoming so target-oriented: immediately someone goes into architecture to become an architect. That’s why I believe in the type of school where the unpredictability of non-linearity is allowed to happen’ (ênfase no original) (Obirst 2011: 76).

entender os valores e preocupações de diversos povos, os modos como interpretaram e interagiram com o mundo que os rodeia, e perceber o impacto e o resultado destas perspectivas no nosso futuro. A natureza profundamente interdisciplinar da História da Arte, a sua formulação complexa, crítica e multidimensional, a sua capacidade de ‘falar várias línguas’, fazem dela um elemento imprescindível na tarefa de formar cidadãos globais e de procurar entender os fundamentos, também polifónicos, da cultura contemporânea. Sem a imersão nesta complexidade histórica real, sem a colocação do seu objecto em contexto, sem interpretações históricas que reconhecem o papel activo da subjetividade na formação das suas narrativas, os estudos do design perdem sem dúvida um contributo importante, subtil e sofisticado.

Por seu lado, a história do design apresenta-se como uma disciplina capaz de produzir análises complexas da interacção das forças sociais, culturais, políticas e económicas sobre os artefactos, os profissionais e as práticas do design, a sua produção, consumo e mediação. Sendo as trocas interdisciplinares uma característica fundamental desta área de estudos, a ausência de limites disciplinares claramente definidos deve ser encarada como algo positivo. O seu envolvimento muito particular com os artefactos que moldam os nossos ‘mundos artificiais’ não só ajuda a definir o carácter original da história do design, como é um traço distintivo da sua contribuição para as Humanidades em geral, especialmente relevante nos tempos difíceis que atravessamos.

(A autora não adopta o Acordo Ortográfico de 1990)

Agradecimentos

A autora gostaria de agradecer a Eduardo Côrte-Real, a Mário Moura e a Francisco Pato de Macedo a leitura atenta deste texto e as sugestões de revisão e de bibliografia feitas. Este agradecimento é extensível aos revisores anônimos, que deram contributos importantes quanto à sua estrutura e alcance conceptual.

Referências

- Almeida, Victor Manuel Marinho de. 2010. 'O Design em Portugal, um Tempo e um Modo. A Institucionalização do Design Português entre 1959 e 1974.' Tese de doutoramento. Lisboa: Faculdade de Belas Artes, Universidade de Lisboa. <http://hdl.handle.net/10451/2485>.
- Alpers, Svetlana, Emily Apter, Carol Armstrong et al. 1996. 'Visual Culture Questionnaire.' *October* 77: 25–70. <https://doi.org/10.2307/778959>.
- Amzalag, Michael, e Mathias Augustyniak. 2007. 'Royal College of Art Discussion with David Blamey.' In *Design and Art*, ed. Alex Coles, 188–195. Londres — Cambridge MA: Whitechapel Gallery e MIT Press.
- Buckley, Cheryl. 1989. 'Made in Patriarchy: Toward a Feminist Analysis of Women and Design.' In *Design Discourse: History. Theory. Criticism*, ed. Victor Margolin, 251–262. Chicago — Londres: The University of Chicago Press.
- Côrte-Real, Eduardo. 2010. 'The word "Design": Early Modern English Dictionaries and Literature on Design, 1604–1837.' *Working Papers on Design* 4: 1–15.
- Costa, Joana Sofia Baptista. 2019. 'Os Discursos do Design Gráfico na sua Emergência em Portugal (1960–2000).' Tese de doutoramento. Porto: Faculdade de Belas Artes, Universidade do Porto. <https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/124620>.
- Coutinho, Bárbara, e Maria Helena Souto, eds. 2017. *Ensaio para um Arquivo: o Tempo e a Palavra. Design em Portugal (1960–1974) / Rehearsal for an Archive: Time and Word. Design in Portugal (1960–1974)*, catálogo da exposição. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa — MUDE.
- Crane, Diana. 2012. 'Boundaries: Using Cultural Theory to Unravel the Complex Relationship between Fashion and Art.' In *Fashion and Art*, ed. Adam Gekzy e Vicky Karaminas, 99–110. Londres — Nova Iorque: Berg.
- Dilnot, Clive. 1989. 'The State of Design History.' In *Design Discourse: History. Theory. Criticism*, ed. Victor Margolin, 213–250. Chicago — Londres: The University of Chicago Press.
- Drucker, Johanna, e Emily McVarish. 2012. *Graphic Design History: A Critical Guide*. Upper Saddle River: Pearson Education.
- Duarte, Frederico. 2020. 'Perguntas Essenciais sobre Museus, Design e Democracia em Lisboa.' *Público*, 25 de julho. <https://www.publico.pt/2020/07/25/>

culturaipilon/noticia/perguntas-essenciais-museus-design-democracia-lisboa-1925772.

- Foster, Hal. 2002. 'Dialectics of Seeing.' In *Art History, Aesthetics, Visual Culture*, ed. Michael Anne Holly e Keith Moxey, 215–230. New Haven — Londres: Yale University Press.
- Gekzy, Adam, e Vicky Karaminas, eds. 2012. *Fashion and Art*. Londres — Nova Iorque: Berg.
- Gekzy, Adam, e Vicky Karaminas. 2012. 'Fashion and Art: Critical Crossovers.' In *Fashion and Art*, ed. Adam Gekzy e Vicky Karaminas, 1–12. Londres — Nova Iorque: Berg.
- Harris, Jonathan. 2001. *The New Art History. A Critical Introduction*. Nova Iorque: Routledge.
- Julier, Guy. 2006. 'From Visual Culture to Design Culture.' *Massachusetts Institute of Technology Design Issues*, 22 (1): 64–76.
- Julier, Guy. 2014. *The Culture of Design*. London: Sage Publications.
- Kaufmann, Thomas DaCosta. 2002. 'National Stereotypes, Prejudice, and Aesthetic Judgements in the Historiography of Art.' In *Art History, Aesthetics, Visual Culture*, 71–84. New Haven — Londres: Yale University Press.
- Kromm, Jane. 2010. 'General Introduction.' In *A History of Visual Culture. Western Civilization from the 18th to the 21st Century*, ed. Jane Kromm e Susan Benforado Bakewell, 1–12. Oxford — Nova Iorque: Berg.
- Lees-Maffei, Grace, e D. J. Huppatz. 2012. 'Design History: From Service Subject to Discrete Discipline.' In *Design Frontiers: Territories, Concepts, Technologies. ICDHS 2012 — 8th Conference of the International Committee for Design History & Design Studies*, ed. Priscila Lena Farias, Anna Calvera, Marcos da Costa Braga, e Zuleica Schincariol, 50–53. São Paulo: Blucher.
- Lees-Maffei, Grace, e D. J. Huppatz. 2013. 'Why Design History? A Multi-National Perspective on the State and Purpose of the Field.' *Arts and Humanities in Higher Education* 12 (2): 310–330. <https://doi.org/10.1177/1474022212467601>.
- Levit, Briar, ed. 2021. *Baseline Shift: Untold Stories of Women in Graphic Design History*. Nova Iorque: Princeton Architectural Press.
- Margolin, Victor. 1989a. 'Introduction.' In *Design Discourse: History. Theory. Criticism*, ed. Victor Margolin, 3–28. Chicago — Londres: The University of Chicago Press.

- Margolin, Victor. 1989b. 'Postwar Design Literature: A Preliminary Mapping.' In *Design Discourse: History. Theory. Criticism*, ed. Victor Margolin, 265–287. Chicago — Londres: The University of Chicago Press.
- Margolin, Victor. 2002. *The Politics of the Artificial. Essays on Design and Design Studies*. Chicago — Londres: The University of Chicago Press.
- Meggs, Philip B., e Alston W. Purvis. 2016. *Meggs' History of Graphic Design*. Nova Jersey: John Wiley & Sons.
- Menking, William. 2016. 'MoMA to Close Galleries Dedicated to Architecture and Design.' *The Architect's Newspaper*, 12 de abril. <https://www.archpaper.com/2016/04/moma-to-abolish-architecture-and-design-galleries/>.
- Mirzoeff, Nicholas. 2002. 'Ghostwriting: Working Out Visual Culture.' *Journal of Visual Culture* 1 (2): 239–254.
- Mitchell, William J. T. 2002. 'Showing Seeing: A Critique of Visual Culture.' In *Art History, Aesthetics, Visual Culture*, ed. Michael Anne Holly e Keith Moxey, 231–250. New Haven — Londres: Yale University Press.
- Moura, Mário. 2018. *O Design que o Design Não Vê*. Lisboa: Orfeu Negro.
- Moura, Mário. 2019. *A Força da Forma*. Lisboa: Orfeu Negro.
- Obrist, Hans Ulrich. 2011. *Everything You Always Wanted to Know About Curating *But Were Afraid to Ask*. Berlim: Sternberg Press.
- Poynor, Rick. 2005. 'Art's Little Brother.' *Icon*, maio. <https://www.iconeye.com/back-issues/arts-little-brother-icon-023-may-2005>.
- Quintela, Pedro. 2024. *O Design em Portugal. Trabalho e Economia Criativa*. Lisboa: Fora de Jogo.
- Reis, Lara. 2010. 'Drawing, It's a Matter of Design: The Emergence of Design in Portugal Through the Multidisciplinary Role of Drawing.' In *The Triumph of Design / O Triunfo do Desenho*, ed. Eduardo Côrte-Real, 43–80. Lisboa: Livros Horizonte — UNIDCOM-IADE.
- Shiner, Larry. 2001. *The Invention of Art — A Cultural History*. Chicago — Londres: The University of Chicago Press.
- Souto, Maria Helena. 2004. 'Do Ensino das Artes Aplicado à Indústria às Primeiras Experiências do Ensino do Design em Portugal.' *Arte Teoria* 5: 146–152.
- Souto, Maria Helena. 2015. *Design Português 1900/1919*. Vila do Conde: Verso da História.

- Souto, Maria Helena. 2017. 'Design em Portugal (1960–1974): Expor, Agir, Debater. Os Núcleos de Arte e Arquitetura Industrial e de Design Industrial do Instituto Nacional de Investigação Industrial (I.N.I.I.).' In *Ensaio para um Arquivo: o Tempo e a Palavra. Design em Portugal (1960–1974) / Rehearsal for an Archive: Time and Word. Design in Portugal (1960–1974)*, catálogo da exposição, ed. Bárbara Coutinho e Maria Helena Souto, 19–28. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa — MUDE.
- Souto, Maria Helena, Anjoom Satar, e Márcia Gomes. 2014. 'Portuguese Design History (1960–1974). Shaping the Future: The Role of the Art, Industrial Architecture and Industrial Design Nuclei of the National Institute of Industrial Research (I.N.I.I.).' In *Tradition, Transition, Trajectories: Major or Minor Influences? 9th Conference of the International Committee for Design History and Design Studies*, 195–200. São Paulo: Blucher.
- Souto, Maria Helena, e Ana Cardoso de Matos. 2015. 'From the Extinguished Industrial Museum in Lisbon to a Proposal of a Virtual Portuguese Design Museum.' In *Visibile/Invisibile. Percepire la città tra descrizioni e omissioni II. Visibilità dell'antico: patrimonio e istituzioni culturali*, ed. Salvatore Adorno, Giovanni Cristina e Arianna Rotondo, 565–576. Catania: Scrimm Edizioni.
- Steele, Valerie. 2012. 'Fashion.' In *Fashion and Art*, ed. Adam Gekzy e Vicky Karaminas, 13–27. Londres — Nova Iorque: Berg.
- Vitta, Maurizio. 1989. 'The Meaning of Design.' In *Design Discourse: History. Theory. Criticism*, ed. Victor Margolin, 31–36. Chicago — Londres: The University of Chicago Press.
- Walker, John A., ed. 1989. *Design History and the History of Design*. Londres: Pluto.
- Wolff, Janet. 2002. 'Mixing Metaphors and Talking About Art.' In *Art History, Aesthetics, Visual Culture*, ed. Michael Anne Holly e Keith Moxey, 260–268. New Haven — Londres: Yale University Press.