

Metamorfose no design alemão? Simplicidade no trabalho de Dieter Rams e Konstantin Grcic.

*Metamorphosis in German design?
Simplicity in the work of
Dieter Rams and Konstantin Grcic.*

214

Fábio Pereira

ORCID ID 0000-0002-9880-7114
fabio.silva.pereira@ua.pt
Universidade de Aveiro, Portugal

Afonso Borges

ORCID ID 0000-0002-3071-7980
afonsoborges@ua.pt
Universidade de Aveiro, Portugal

DOI:
10.48528/pbag-9511-16

O sucesso comercial e a visibilidade alcançada pelos produtos da Braun fizeram de Dieter Rams uma das principais figuras do design alemão. A abordagem racional, reforçada pelos seus *Ten Principles for Good Design*, parece corroborar o estereótipo de que o design alemão é caracterizado por uma tendência para a organização, sistematização e planeamento. Ainda que a sua prática aponte para uma direção consistente, as circunstâncias que determinam a identidade de design de um país são naturalmente mais complexas, mutáveis e inevitavelmente permeáveis à globalização e cruzamentos culturais, características fundamentais do design contemporâneo. Uma das formas que temos de compreender as qualidades que definem o design alemão hoje, pode ser comparar autores significativos da sua prática em diferentes momentos da história. Nesse sentido, pela representatividade no panorama do design alemão e pela frequência com que são associados aos princípios da Bauhaus e da Escola de Ulm, torna-se fundamental comparar o trabalho de Dieter Rams, um dos mais influentes designers do séc. XX, com o trabalho de Konstantin Grcic, atualmente a principal figura do design do país. Se a aparência simples e reduzida dos seus produtos nos permite identificar um ponto de contacto entre os dois designers, as diferenças presentes na origem deste conceito e, conseqüentemente, na sua aplicação aos objetos parecem sugerir uma alteração de abordagem.

Este artigo procura analisar e sistematizar as semelhanças e as diferenças na simplicidade presente no trabalho de Rams e Grcic, confrontando os dois principais designers de duas gerações fundamentais na construção da imagem que hoje temos do design alemão. Esta análise consiste numa reflexão crítica do trabalho destes dois autores feita com suporte a dados recolhidos em revisão bibliográfica. A sistematização da informação recolhida procura identificar aspetos que valem a pena considerar numa provável metamorfose da identidade de design do país.

The commercial success and visibility achieved by Braun products have made Dieter Rams one of the leading figures of German design. The rational approach, reinforced by his Ten Principles for Good Design, seems to support the stereotype that German design is characterized by a tendency towards organization, systematization and planning. Even if its practice points in a consistent direction, the circumstances that determine a country's design identity are naturally more complex, changeable and inevitably permeable to globalization and cultural mixing, fundamental characteristics of contemporary design. One of the ways we have to understand the qualities that define German design today can be to compare significant authors of its practice from different moments in history. In this sense, due to its representativeness in the German design panorama and the frequency with which it is associated with the principles of the Bauhaus and Hochschule für Gestaltung Ulm, it is essential to compare the work

Palavras-chave

Design alemão;
Identidade nacional;
Design de produto;
Simplicidade.

Keywords

German design;
National identity;
Product design;
Simplicity.

of Dieter Rams, one of the most influential designers of the 20th century, with the work of Konstantin Grcic, currently the leading figure in German design. If the simple and reduced appearance of their products allows us to identify a contact point between the two designers, the differences present in the origin of this concept and, consequently, in its application to objects seem to suggest a change of approach.

This article seeks to analyze and systematize the similarities and differences in the simplicity present in the work of Rams and Grcic, confronting the two main designers of two fundamental generations in the construction of the image we have today of German design. This analysis consists of a critical reflection of the work of these two authors with the support of data collected in literature review. The systematization of the information collected tries to identify aspects that are worth considering in a probable metamorphosis of the country's design identity.

Introdução

Moldado pela Bauhaus e Werkbund, o design alemão ganhou o seu reconhecimento internacional no início do séc. XX. Em *Less and More*, Klaus Klemp (Klemp et al., 2015) lembra como as memórias desse século nos permitem reconhecer que existia no design alemão uma abordagem que refletia a cultura do país. Depois da derrota na 2ª Guerra Mundial, a Alemanha foi, a par do Japão, um dos casos mais bem-sucedidos de recuperação, apoiando a economia na produção industrial e exportação dos seus produtos. Como observa Erika Pinner (Lovell, 2021), se consultarmos qualquer publicação da década de 1950 sobre o design alemão do período pós-guerra, o primeiro capítulo refere-se invariavelmente à Braun e a Dieter Rams. A frequência com que os produtos da Braun são apresentados em exposições tornou-se em larga escala superior a qualquer outra empresa do mesmo setor (Polster, 2009). Ainda que a história do design não se limite apenas à história dos seus designers, o trabalho dos seus autores desempenhou um papel fundamental na valorização do que era projetado no país. Philip Kurz (Kries, 2021) observa o modo como o design expressa o mundo em que vivemos. Como um poster, uma chávena ou um edifício podem manifestar a mentalidade de uma sociedade. O sucesso comercial da empresa e a visibilidade alcançada pelo seu diretor de design fizeram de Rams, não apenas um dos mais influentes designers do séc. XX, mas também um arquétipo alemão, tornando difícil ainda hoje encontrar outro designer que represente melhor o país (Klemp et al., 2015). Quando confrontamos o trabalho de Dieter Rams com o trabalho de Konstantin Grcic, o mais consagrado designer alemão hoje, podemos observar características comuns como a simplicidade formal e o foco na funcionalidade, mas as diferenças

na autoria e significado dos seus objetos tornam-se evidentes. A questão que se parece colocar é a da possibilidade de uma alteração na abordagem dos seus autores e, conseqüentemente, na identidade de design do próprio país.

Este artigo procura analisar e sistematizar as diferenças e semelhanças entre duas épocas e duas abordagens, identificando as alterações que a prática recente tem provocado no seu significado e conseqüentemente na percepção que temos dele. A metodologia utilizada consistiu numa reflexão crítica do trabalho dos designers Dieter Rams e Konstantin Grcic feita com suporte a dados recolhidos em revisão bibliográfica, confrontando os dois principais autores de duas gerações fundamentais na construção da imagem que hoje temos do design alemão. Da sistematização dos dados recolhidos foram identificadas três características que relacionam o trabalho dos dois autores – *simplicidade, funcionalidade e autoria*. O presente artigo diz respeito à análise da primeira característica, *a simplicidade*. Se um olhar imediato nos permite verificar a presença comum da simplicidade no trabalho de ambos os autores, esta análise parece evidenciar as diferenças na sua origem e as alterações na sua aplicação.

A metodologia aqui aplicada poderá ser utilizada na análise das restantes características identificadas na sistematização dos dados recolhidos, permitindo o cruzamento da informação em futuras investigações.

Simplicidade no trabalho de Dieter Rams

Em *Die Essenz der Dinge*, Alexander von Vegesack (Schwartz-Clauss et al., 2010) questiona o que surgiu primeiro, se a necessidade pelo ornamento e decoração ou o desejo pela simplicidade. Para Mateo Kries (2011), no design a tendência é clara. Na sua opinião, a standardização e adaptação dos objetos para produção industrial fazem da simplificação o fio condutor de toda a história do design, algo que todos designers desejam atingir (Grcic, 2021). No trabalho de Dieter Rams, a simplicidade apresenta-se como uma característica particularmente presente. Parece não ser um acaso que os títulos dos principais livros sobre o seu trabalho – *Dieter Rams: As Little Design as Possible* (Lovell, 2011), *Less and More: The Design Ethos of Dieter Rams* (Klemp et al., 2015) ou *Less but Better* (Rams, 2021) – se refiram repetidamente à ideia de redução. A consistência com que esta ideia se apresenta no seu trabalho é, para Sophie Lovell (2011), um dos aspetos fundamentais da sua visão perante o mundo. A ausência de ornamento ou decoração pode ser observada não apenas no seu trabalho como designer, mas também nos restantes aspetos da sua vida pessoal, expressa desde a sua presença e até à sua casa, descrita por Gerrit Terstiege (Klemp et al., 2015) como uma instalação,

onde os elementos se encontram ordenados de forma extremamente funcional, mas acompanhados simultaneamente de uma forte sensibilidade estética. Lovell (2011) refere-se a esta consistência como um conjunto de valores éticos transversais a todo o seu pensamento. Na opinião de Deyan Sudjic (2009), o reflexo de uma motivação guiada pela procura de uma verdade interior e significado, do propósito do próprio design para Rams, fazendo lembrar a referência feita por Klaus Klemp ao filósofo alemão Hegel a respeito do processo de trabalho da Braun: *“Thus the truth of art must not be pure correctness, to which the so-called imitation of nature is limited, but the exterior must be consonant with an interior, which is consonant with itself and precisely as a result is able to reveal itself as itself on the outside”* (Klemp et al., 2015, p. 21).

Quando questionado acerca da filosofia de trabalho da Braun, Rams afirma que a rejeição do ornamento nasce do desejo de evitar toda a complexidade que fosse considerada desnecessária (Lovell, 2011). Os detalhes presentes produtos da empresa eram projetados com base na sua utilização e funcionalidade, resultando numa economia de vocabulário onde a simplicidade é priorizada. Na opinião de Mateo Kries (2021) os célebres *Ten Principles for Good Design* de Rams parecem refletir conceitos que considera serem característicos do Design Alemão, como a simplicidade, a honestidade e o respeito pela natureza dos materiais. Bernd Polster (2009) lembra como os produtos da Braun eram vistos como o reflexo do perfeccionismo alemão. Já Jeremy Aynsley (2009) observa como apesar de Rams nunca ter feito parte da Escola Ulm, embora tenha mantido uma relação próxima com a instituição na fase inicial da sua passagem pela Braun, partilhava com a escola algumas das suas principais características. Hitoshui Yamamura (Klemp et al., 2015) vê na redução e eliminação do supérfluo uma aproximação do trabalho de Rams aos ideais das escolas alemãs, referindo-se à Bauhaus e Escola de Ulm, mas também aos princípios do próprio Modernismo. Quando confrontado com a associação do seu trabalho a uma identidade alemã o autor explica como essa procura nunca foi intencional, preferindo valorizar o diálogo internacional que a sua carreira lhe proporcionou (Klemp, 2020). Rams observa como a própria escrita dos *Ten Principles for Good Design* surge da necessidade de estabelecer uma estratégia de trabalho para a Braun perante a crescente influencia internacional de empresas como a Gillette e não de procurar estabelecer princípios tipicamente alemães (Kries, 2021), ainda que o sucesso destes produtos e, por consequência, também da sua imagem, tenha acabado por fazer de Rams uma das principais figuras do design alemão. A frequência com que os produtos da Braun estiveram presentes em exposições quando comparados com as empresas concorrentes (Polster, 2009) ilustra a forma como nos anos 1970 o autor se tornou num símbolo do good design (Lovell, 2011). Para Aynsley (2009) o maior responsável pelo crescimento da reputação internacional do design alemão.

Em discussão com Alex Anderson a respeito do sucesso e intemporalidade dos seus produtos, Rams refere-se à estética reduzida e à melhoria funcional como fatores fundamentais, afirmando a simplicidade como o caminho para a excelência (Frearson, 2017). A ideia de redução expressa em “*Less but better*”, uma das suas expressões mais populares, acabou por se tornar o maior lema do seu trabalho. Lovell (2011) vê nesta abordagem uma aproximação ao famoso “*Less is More*” que atribui a Peter Behrens, embora o crédito seja habitualmente reconhecido a Mies van der Rohe. Segundo Lovell, a abordagem funcionalista e a procura pela redução de Behrens parecem ter permanecido ao longo de gerações, influenciando autores como Le Corbusier, Walter Gropius ou van der Rohe e permanecendo presente no trabalho de Dieter Rams (Lovell, 2011). Comparando o período em que Behrens foi consultor da AEG com a sua passagem pela Braun, Rams (Frearson, 2017) reconhece a existência de objetivos paralelos na abordagem, admitindo as semelhanças entre a oposição de Behrens ao historicismo e Jugendstil e a linguagem austera dos produtos da Braun como reação ao formalismo comum na época (Frearson, 2017).

Quando questionado por Kries sobre a influência da Bauhaus no seu trabalho, Rams explica como a escola nunca funcionou como um modelo para si, admitindo existir ainda pouco conhecimento histórico sobre ela na época (Kries, 2021). Rams lembra como, no período em que estudou, as influências vinham dos Estados Unidos, ainda que de autores como Mies van der Rohe ou Marcel Breuer que tinham feito parte da Bauhaus antes do encerramento da escola. Konstantin Grcic (2021) refere o entusiasmo de Rams pela cultura japonesa, lembrando a importância das influências externas e reforçando que a cultura do designer da Braun não se limitava apenas ao universo alemão. Yamamura (Klemp et al., 2015) vê no trabalho de Dieter Rams o interesse pelo estilo de vida japonês baseado na ordem e simplicidade, mas fala do interesse internacional na cultura do país como um entusiasmo do próprio Modernismo, nomeando arquitetos como Bruno Taut, Mies van der Rohe ou Frank Lloyd Wright. Em referência à simplicidade modernista, Penny Sparke (2013) lembra a relevância de *Ornament and Crime* de Adolf Loos, descrevendo-o como o momento em que o pensamento racional passou a dominar o panorama do design, refletindo-se numa filosofia de redução e numa estética de carácter minimalista caracterizada pelo recurso a formas geométricas e pela ausência de decoração e de cor. Tim Parsons (2009) vê no resultado, a simplicidade, uma proximidade entre a redução presente no pensamento modernista e o minimalismo, ou, pelo menos, na noção utilitária do termo aplicada ao design, mas chama a atenção para as diferenças na motivação. Segundo Parsons (2009), enquanto o Modernismo pretendia melhorar os objetos através da otimização dos processos de produção e aplicação de novos materiais, o minimalismo concentra a sua atenção num espectro mais reduzido, tendo como foco fundamental a pureza visual,

ficando sujeito às críticas que o acusam de se tornar também ele numa forma de decoração. Na opinião de Klemp (Klemp et al., 2015), a simplicidade presente no trabalho de Rams surge como consequência da procura pela simplificação do relacionamento entre os utilizadores e a função e forma dos seus produtos. Como refere Lovell (2011), reduzir, mas apenas em função da usabilidade e do utilizador e não apenas por questões estéticas, evidente, por exemplo, na simplificação formal da *ET 33* (Fig.1), no display inclinado do despertador *DN 40* (Fig.2) ou clareza de *TP 1* (Fig.3), passando os botões de controlo para o topo e integrando o dial no corpo do rádio. Lovell (2011) observa como Rams nunca esteve interessado em projetar caixas bonitas para os seus produtos como uma forma de decoração. Como lembra Sudjic (2009), Rams dedicou a sua carreira a projetar objetos que procuravam a intemporalidade através da simplificação e eliminação do supérfluo. Klemp (Klemp et al., 2015) fala da sua atenção ao detalhe como evidência da preocupação em controlar todos os aspetos dos produtos, fazendo referência a Charles Eames quando refere que os detalhes são o design. Para Dieter Rams, “*to design is to think*” (Klemp et al., 2015, p. 21). Yamamura (Klemp et al., 2015) fala de Rams como a representação do trabalho intelectual, chamando a atenção para um processo de trabalho caracterizado pelo pensamento lógico e racional. A procura pelo essencial é traduzida no que Rams descreve como produtos para o uso diário, “*that do not hurt the eye*” (Lovell, 2011, p. 62). Dieter Rams (Klemp, 2020) observa como existia nestes produtos uma reação ao ruído presente nas prateleiras, compostas por objetos que pretendiam chamar a atenção e estimular o desejo, mas que acabavam por ser facilmente colocados de parte e substituídos por novos assim que passassem de moda. Rams (Klemp, 2020) fala da responsabilidade do designer nas coisas que projeta, como uma oportunidade para ajudar a reduzir o caos em que vivemos. Lovell (2011) lembra como o primeiro grande sucesso de Rams enquanto designer se relaciona com um detalhe transparente, a tampa de acrílico do *SK 4* (Fig.4), tornado os controlos visíveis em vez de os esconder e fazendo da funcionalidade uma característica fundamental do objeto. Segundo a autora, seria errado assumir que a abordagem racional da Rams ignorava a estética, como se os produtos se tornassem belos por acidente. Sudjic (2009) observa como mesmo um processo aparentemente tão rigoroso como este continuaria a conter subtilidades que um engenheiro caracterizaria como decoração superficial. Yamamura (Klemp et al., 2015) reconhece em Rams um forte sentido estético caracterizado pelo equilíbrio entre beleza e funcionalidade, evidente na escolha das tonalidades de cor, combinação dos materiais, proporções, na atenção ao detalhe e, não menos importante, na própria utilização dos produtos. Como lembra Sudjic (2009), Rams costumava descrever os produtos da Braun como mordomos ingleses, presentes sempre que necessário, mas invisíveis quando não estão a ser utilizados. Esta ideia ilustra a procura de Rams por um design discreto e honesto, com uma estética restringida, projetado para permanecer na paisagem, centrado



Fig. 1
ET 33, Dietrich Lubs, Dieter Rams
e Ludwig Littmann, 1977, Braun.



Fig. 2
DN 40, Dieter Rams e Dietrich Lubs,
1976, Braun.



Fig. 3
TP 1, Dieter Rams e Ulm Academy of
Design, 1959, Braun.

na utilização e não na visibilidade enquanto forma de autoria ou assinatura. Polster (2009) observa como, apesar da diversidade dos produtos da Braun, se podem reconhecer características comuns a todos os objetos. As formas geométricas e os princípios de organização que faziam com que estes objetos fossem fáceis de utilizar estão presentes desde o *SK 4* ao *Wandanlag* (Fig.5). A respeito do *T 1000* (Fig.6), Klemp (Klemp et al., 2015) descreve o recetor de rádio como frio, mas ao mesmo tempo elegante como uma escultura. Já Kries (2021) fala do produto como *technoid*, com o aspeto de um dispositivo militar. Tal como Polster, também Klemp (2020) reconhece existir no trabalho de Rams uma linguagem autoral associada à utilização de ângulos retos e de formas retangulares. Apesar das pequenas alterações e subtilizas como as curvas suaves ou os cantos boleados, a forma de caixa parece estar presente como a base de todos os produtos da empresa. A simplificação formal através da geometrização e redução ao mínimo possível, eliminando consigo qualquer referência à memória e à familiaridade dos objetos, colocam o trabalho de Rams no território das críticas feitas ao Modernismo tardio, de tratar todos as pessoas da mesma forma, ignorando as diferenças e ameaçando a individualidade e a tradição local (Thackara, 1988). Em defesa às acusações, Rams (Klemp et al., 2015) lembra que nunca procurou uma abordagem encerrada sobre si mesma. Na opinião de Klemp (Klemp et al., 2015), mais importante que o estilo é o seu pensamento, uma atitude sensível, ética e estética, que sempre colocou as pessoas em primeiro plano, procurando na redução e simplificação a chave para um mundo melhor.

Simplicidade no trabalho de Konstantin Grcic

Zoë Ryan (Ryan & Grcic, 2009) descreve Konstantin Grcic como um designer determinado e disciplinado, facilitando as associações do seu trabalho com a identidade alemã, ainda que se tenha desenvolvido para lá do contexto nacional, desde a sua formação no *Royal College of Art*, em Londres, à colaboração com empresas um pouco por todo o mundo. Jeremy Aynsley (2009) fala da dificuldade em se associar o trabalho de Grcic a um só país, referindo-se ao designer como o mais bem-sucedido da sua geração na adaptação às necessidades do contexto global, ilustrando as tendências internacionais do designer contemporâneo. Ryan (Ryan & Grcic, 2009) fala da escolha do nome do estúdio de Grcic, *Konstantin Grcic Industrial Design*, como um indicador da sua vontade de trabalhar com a produção massificada. Quando questionado por Jan Boelen acerca dessa escolha, Grcic (2014) lembra como, apesar de não ter na altura nenhum cliente industrial, a escolha do nome funcionava para ele como uma declaração, uma forma de comunicar essa vontade. Para Grcic (Kries et al., 2014), trabalhar com a indústria significa trabalhar com a realidade. Grcic vê a relação entre designer e indústria



Fig. 4
SK 4, Hans Gugelot e Dieter Rams,
1956, Braun.



Fig. 5
Wandanlage, Dieter Rams, 1965,
Braun.



Fig. 6
T 1000, Dieter Rams, 1963, Braun.

como um processo colaborativo (Diez et al., 2017), onde o processo de produção informa o processo de design e, ao mesmo tempo, o desafia a explorar novas possibilidades (Kries et al., 2014). Grcic (2019) encara as limitações como um aspeto positivo presente em todos os seus projetos, descrevendo-as como a informação necessária para que se possam identificar as possibilidades e criar oportunidades.

Louise Schouwenberg (Kries et al., 2014) refere a carreira inicial de Grcic, observando como as influências culturais parecem ter moldado a sua abordagem, desde o pensamento lógico e racional característico da herança alemã à abordagem prática e intuitiva de raízes inglesas. Num artigo do *Designer's Journal* de 1992 presente em *Konstantin Grcic: Abbildungen: figures* (Grcic & Schuldenfrei, 2016), Lucy Bullivant descreve o autor como um racionalista, fazendo referência a uma redução suavizada por qualidades humanas. O artigo reconhece em Grcic três características fundamentais: funcionalidade, conhecimento técnico e expressão, chamando a atenção para o contraste entre o carácter acessível e divertido e o rigor do seu processo de trabalho. Os 1990 foram marcados pela reação aos excessos do Pós-modernismo, resultando numa aproximação às ideias sóbrias que tinham caracterizado o Modernismo. Robin Schuldenfrei (Grcic & Schuldenfrei, 2016) lembra como na fase inicial da sua carreira, Grcic estava incluído num movimento batizado de *New Simplicity*, ao lado de designers como Jasper Morrison, James Irvine e Maarten Van Severen. O trabalho destes designers ficou caracterizado por um regresso ao primário, recorrendo a formas e métodos de construção simples, e a materiais acessíveis como o contraplacado. O movimento surge como uma reação ao ruído característico da época, mas também como uma resposta a uma economia desfavorecida. Apesar de identificar no trabalho de Grcic a influência de uma nova linguagem baseada na ideia de *ready-made* presente no trabalho de Danny Lane e Ron Arad, Ryan (Ryan & Grcic, 2009) observa como os seus primeiros produtos refletem a influência de Jasper Morrison, na procura pela simplicidade e honestidade na utilização dos materiais. Grcic (2019) lembra como a simplicidade presente nos seus primeiros produtos aparece, em parte, por limitações relacionadas com o tamanho do seu estúdio e com a capacidade de produção das empresas com quem trabalhava. Esta fase do trabalho de Grcic é refletida em produtos como *Coathangerbrush* (Fig.7), desenhado a partir de componentes existentes, combinando cabide e escova de roupa. Em *Wanda* (Fig.8), é feita uma referência a *Bottle Rack* (Fig.9) de Marcel Duchamp, considerado o primeiro *ready-made* da história, funcionando como uma resposta irónica à tendência de apropriação comum na época (Ryan & Grcic, 2009). A criatividade perante as limitações também é evidente em *Tom Tom and Tam Tam* (Fig.10), um conjunto de mesas formado por um tampo de geometria extremamente simples, contrariada pela personalidade do pé de madeira pintado em cores vivas que permite ajustar a altura.



Fig. 7
Coathangerbrush, Konstantin Grcic,
1992, Cappellini.



Fig. 8
Wanda, Konstantin Grcic, 1997,
Wireworks.



Fig. 9
Bottle Rack, Marcel Duchamp, 1914.



Fig. 10
Tom Tom and Tam Tam, Konstantin
Grcic, 2009, SCP Ltd.

Grcic (Grcic & Schuldenfrei, 2016) lembra como, a determinado momento, o *Salone del Mobile* foi invadido por uma onda de simplicidade superficial, observando como algo que sempre foi tão difícil de alcançar parecia agora ter-se tornado banal, numa fórmula aplicada transversalmente a todos os produtos. Como reação, confessa ter começado a procurar por projetos mais complexos. Schuldenfrei (Grcic & Schuldenfrei, 2016) observa como o crescimento das capacidades do estúdio e o contacto com materiais e processos de produção cada vez mais complexos não desvirtuou as características originais do seu trabalho. Se por um lado, a complexidade de produção aumenta, por outro, a procura pela redução à essência, a pureza e a objetividade do seu trabalho parece-se manter-se (Grcic et al., 2015). Gerrit Terstiege (2010) refere a influência do processo no trabalho de Grcic, lembrando como os seus projetos são habitualmente desenvolvidos utilizando exclusivamente papel, tesoura, x-ato e fita adesiva. A manipulação através do corte e dobragem faz com que as formas sejam concebidas a partir de volumes geométricos (Grcic et al., 2015). Grcic admite que o processo tenha influenciado a sua linguagem, embora nem sempre de forma consciente. Ryan (Ryan & Grcic, 2009) refere o grafismo presente em *Diana* (Fig. 11) como uma característica presente em todo o seu trabalho. Construídas a partir de corte e dobragem de uma folha de metal, as mesas sugerem um claro paralelo entre o desenvolvimento e a produção. Também em *Pallas* (Fig.12) e em *Mars* (Fig.13), é possível observar uma dinâmica semelhante. Pensados a partir de cartão, tanto mesa quanto a cadeira utilizam a dobragem e triangulação de planos como forma de fortalecer a estrutura, mantendo a simplicidade formal. Mesmo em processos de produção mais complexos como em *Chair_One* (Fig.14), que alternou a construção de 27 modelos físicos com simulações digitais (Grcic et al., 2015), a influência parece ser clara. Os primeiros modelos foram desenvolvidos com fita adesiva e papel de jornal a envolver uma estrutura de arame, pensando na cadeira como plano contínuo. Como forma de potenciar as características do processo de produção, em que o alumínio líquido é injetado num molde, passou a ser utilizado o cartão, permitindo explorar o uso de secções. A partir desse modelo, a triangulação das secções passou a formar o esqueleto da cadeira, definindo a linguagem base do produto e tornando possível retirar sem enfraquecer a estrutura (Ryan & Grcic, 2009). O resultado sugere a simplificação e redução da concha inicial, remetendo a complexidade para a malha estrutural da cadeira. Complexo na estrutura, mas simples na forma.

Schowenberg (Kries et al., 2014) observa o facto de quase todos os produtos do designer serem produzidos industrialmente, colocando-o no mesmo universo de designers de referências modernistas como como Gerrit Rietveld, Marcel Breuer, Vico Magistretti e Achille Castiglioni, ou, mais recentemente, Maarten van Severen e Jasper Morrison. A exploração de materiais e processos de produção contempo-



Fig. 11
Diana, Konstantin Grcic, 2002,
Classicon.



Fig. 12
Pallas, Konstantin Grcic, 2003,
Classicon.



Fig. 13
Mars, Konstantin Grcic, 2003,
Classicon.



Fig. 14
Chair_One, Konstantin Grcic, 2004,
Magis.

râneos faz com que os seus produtos falem sobre o tempo que foram fabricados (Ryan & Grcic, 2009). Schowenberg (Kries et al., 2014) refere a honestidade com que o seu pensamento industrial é comunicado através da linguagem, observando como, em quase todas as publicações, o trabalho de Grcic é descrito de acordo com características representativas do funcionalismo, como o rigor, a simplicidade formal, o minimalismo e a rejeição do ornamento. Perante um olhar imediato, a máxima *“form follows function”* aparenta descrever o seu trabalho na perfeição (Kries et al., 2014), mas a tensão presente no seu trabalho revela um universo mais complexo. Schuldenfrei (Grcic & Schuldenfrei, 2016) rejeita as associações do trabalho de Grcic ao minimalismo e ao funcionalismo. Identifica na sua abordagem um interesse pela simplicidade como forma de reduzir a complexidade formal, mas chama a atenção para a expressão e profundidade conceptual que o aproxima da liberdade do espírito pós-modernista. Para Schuldenfrei (Grcic & Schuldenfrei, 2016), não se trata de racionalismo, mas da capacidade de relacionar o processo conceptual com as necessidades de produção e uso. Segundo Ryan (Ryan & Grcic, 2009), apesar da identificação do designer com a produção industrial, o trabalho de Grcic recusa os códigos rígidos das escolas alemãs, rejeitando o legado da Bauhaus e Escola de Ulm. Mateo Kries (Kries et al., 2014) observa como, ainda hoje, o papel do designer é em primeiro lugar o de resolver problemas, mas Grcic (2011) lembra como ninguém quer viver num mundo composto apenas por objetos funcionais, afirmando que são esse tipo de produtos que acabamos por tratar mal e descartar. Grcic (2014a) refere-se aos objetos como *“domestic animals”*, destacando a capacidade que temos que nos relacionamos com o que à partida seriam coisas mortas. Ryan (Ryan & Grcic, 2009) fala da abertura e liberdade que permitem a Grcic ultrapassar os limites do pensamento e da prática que o antecede. Mais do que uma ferramenta para resolver problemas, o designer vê a identificação que criamos com as coisas como uma forma de nos relacionarmos com o mundo.

Schowenberg (Kries et al., 2014) observa como a estética do trabalho do designer não segue os códigos familiares de beleza, nem sempre é obvio ou confortável. Na sua opinião, a beleza do trabalho de Grcic não está nos objetos em si mesmos, mas na leitura que as pessoas fazem deles. Para o designer (Grcic, 2020b), é mais importante projetar objetos que se colocam no caminho, que criem uma resistência a partir da qual se possa construir uma relação. Grcic (Kries et al., 2014) lembra como os seus projetos não procuram agradar, observando como nem sempre se revelam de forma imediata. A sobreposição do significado sobre a aparência torna-se clara nos motivos de uma instalação temporária do designer alemão no conjunto habitacional *Cité Radieuse* de Le Corbusier. A par de objetos projetados por si, o autor coloca no apartamento quatro cartazes ampliados de uma revista *punk*, unindo dois universos aparentemente estranhos, a arquitetura de Corbusier

e o *punk rock*. Grcic (2013a) confessa que embora possam parecer contraditórios, ambos são caracterizados pela crueza e espírito intransigente. A mensagem parece ser clara numa frase presente num dos cartazes: “*Looks didn’t matter during the punk days. It was what we were saying that counted*” (Grcic, 2013). Grcic (2020a) observa a existência de características comuns entre o *punk rock* e o seu trabalho: uma forma de expressão direta, curta e afirmativa. O designer vê a simplicidade como elemento presente ao longo do seu trabalho, como um fio condutor. Não apenas a simplicidade, mas também a honestidade com que se manifesta, por vezes de forma radical. No trabalho de Grcic, não há espaço para cantos confortáveis (Scholze & Ross, 2014).

Em entrevista a Konstantin Grcic, Kries (Grcic, 2020b) observa como alguns dos seus projetos, como *Mayday* (Fig.15), refletem de forma direta o seu processo, parecendo quase inacabados, como objetos que não foram finalizados. *Mayday*, candeeiro baseado na gambiarra, mantém as principais características do tipo de iluminação, mas expande as possibilidades de aplicação, abrindo espaço para novas áreas de uso (Kries et al., 2014). Aparentemente desconfortáveis, estes projetos parecem quase questionar a sua própria funcionalidade (Kries et al., 2014). Nas palavras de Grcic: “*Design is first and foremost a cultural domain, a domain that is in constant need of re-examination of its essence*” (Kries et al., 2014, p.67). Schowenberg (Kries et al., 2014) lembra a forma como Grcic olha para vida e para a sociedade, como um fluxo contínuo em constante mudança. Grcic vê nestas alterações a necessidade de se repensarem os objetos e suas próprias funcionalidades. Para Ryan (Ryan & Grcic, 2009), parte da singularidade do seu trabalho reside na redefinição do significado dos objetos, encorajando os utilizadores a reinterpretarem a relação que têm com as coisas. Simples na forma e utilização, mas estranho na aparência, parecendo quase uma escultura abstrata. Espartano, mas sobretudo inesperado (Grcic & Schuldenfrei, 2016). Também *Es* (Fig.16) parece refletir este espírito, aparentemente instável, desafiando as características habituais de uma estante e exigindo confiança ao utilizador. Grcic fala do uso exagerado da tecnologia, recusando a ideia de utilizar a engenharia necessária para construir uma ponte apenas para colocar alguns livros (Ryan & Grcic, 2009). Jana Lipsky (Kries et al., 2014) vê em objetos como *360°* (Fig.17) e *Chaos* (Fig.18) uma dinâmica semelhante. Em *360°*, cadeira constituída por uma barra transversal assente em uma estrutura rotativa, é evidente a reinterpretação da tradicional cadeira de escritório. Numa adequação ao movimento permanente dos escritórios contemporâneos, Grcic questiona a forma própria forma de sentar que, segundo Schowenberg (Kries et al., 2014), não tem que significar estar colado à cadeira durante horas ou usar toda a superfície do assento. Situada entre o banco e a cadeira, *360°* parece encorajar o movimento sugerido no nome do produto. Ryan (Ryan & Grcic, 2009) observa como *Chaos* procura introduzir uma solução



Fig. 15
Mayday, Konstantin Grcic,
1999, Flos.

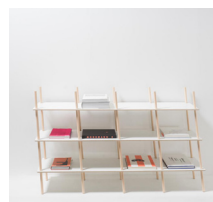


Fig. 16
Es, Konstantin Grcic, 1999,
Moormann.



Fig. 17
360°, Konstantin Grcic, 2009,
Magis.



Fig. 18
Chaos, Konstantin Grcic,
2001, Classicon.

alternativa para a utilização de sofás em espaços públicos como lobbies ou salas de espera. As superfícies facetadas e a estrutura compacta e angular parecem encorajar o utilizador a inclinar-se para a frente, promovendo o diálogo com a pessoa do outro lado. Schowenberg (Kries et al., 2014) descreve Konstantin Grcic como um funcionalista, mas um funcionalista que introduz um novo significado nos objetos quotidianos. Como reconhece Grcic (Grcic & Schuldenfrei, 2016), a complexidade do seu trabalho está escondida no processo, o resultado mantém-se simples, essencial.

Conclusão

Jeremy Aynsley (2009) observa como a construção da cultura nacional de design de um país é naturalmente complexa e, em certa medida, também artificial. Ainda que a memória seja um elemento incontornável no reconhecimento e identificação coletiva, a definição de uma identidade nacional não pode ser encerrada no passado, necessitando de estabelecer diálogo com o presente e com as alterações da própria sociedade. Nesse sentido, a conceção da identidade design de um país, reflexo da prática dos atores do seu ecossistema, torna-se particularmente permeável à mudança. Ainda que um ecossistema nacional de design seja composto por uma complexa rede de atores e não exclusivamente por designers (Aynsley, 1993), a prática da disciplina exige sempre um autor (Klemp et al., 2015), e a influência destes dois designers no panorama do design alemão é inegável. A frequência com que o trabalho de Dieter Rams e Konstantin Grcic é associado a princípios da Bauhaus e da Escola de Ulm torna clara a presença da simplicidade como uma característica comum ao trabalho dos dois autores. A procura pela simplificação de Rams em oposição ao formalismo de uma Alemanha ainda profundamente ligada ao *Gelsenkirchener Barock* (Kries, 2021) e a redução formal de Grcic perante os excessos pós-modernistas revelam uma reação semelhante a diferentes momentos da história. No contexto atual, marcado pela segmentação do mercado em pequenos nichos e pelo ressurgimento do interesse pela produção artesanal e edições de pequenas séries, o fascínio de Grcic pela produção industrial aparenta ser quase desadequado, aproximando o autor de um universo modernista caracterizado pelo pensamento racional e lógico que evidenciava na simplicidade a otimização funcional dos objetos. Se a ligação de Rams ao Modernismo se manifesta na sobriedade e na geometrização formal, a distância temporal parece revelar em Grcic uma suavização do discurso, evidenciando uma tensão entre as ideias de redução e minimalismo e a exuberância e a liberdade pós-modernistas que, segundo Mateo Kries (2011), só recentemente se tornaram compatíveis. A seriedade e rigor característicos da abordagem de Rams encontra em Grcic um paralelo na aparência dos produtos, reduzidos e essenciais, mas está presente

sobretudo no processo de trabalho lógico e racional com que soluciona questões de estrutura e de forma. Em Grcic, a aparência é simples, mas a complexidade está escondida, presente na profundidade conceptual que se encontra para lá das questões funcionais, onde, muitas vezes, questiona a própria funcionalidade. Se a simplicidade encontra em Rams a clareza de utilização e a geometrização formal, encontra na expressão e personalidade do trabalho de Grcic uma contradição latente. O espírito direto, mas radical permite-nos observar as semelhanças na simplificação da forma, mas torna visível as diferenças na relação que os produtos têm com os utilizadores e com a própria paisagem, revelando aspetos a ter em conta numa provável metamorfose na identidade do Design Alemão.

Bibliografia

Aynsley, J. (1993). Nationalism and internationalism. Victoria & Albert Museum.

Aynsley, J. (2009). Designing modern Germany. Reaktion Books.

Diez, S., Hofmeister, S., & Hesse, P. (2017). Full house—Diez office (K. Kennedy, Trad.). Koenig Books Ltd.

Frearson, A. (2017). «Simplicity is the key to excellence» says Dieter Rams. Dezeen. <https://www.dezeen.com/2017/02/24/dieter-rams-designer-interview-simplicity-key-excellence/>

Grcic, K. (2011). Konstantin Grcic: Podcast episode 5 (G. Staal) [Entrevista]. <https://podcasts.apple.com/us/podcast/pioneers-industrial-culture-by-premsela-dutch-platform/id391092554?i=1000095661132>

Grcic, K. (2013). APPT.No50/EXHIBITION/PRIVATE COMMISSION. Konstantin Grcic Industrial Design. <http://konstantin-grcic.com>

Grcic, K. (2014a). Interview with Konstantin Grcic [Entrevista]. <https://vimeo.com/90322426>

Grcic, K. (2014b). Konstantin Grcic Talk at Vitra Design Museum (Excerpt) (M. Kries & J. Boelen) [Entrevista]. https://www.youtube.com/watch?v=dwiqC_uirwE

Grcic, K. (2019). Interview with Konstantin Grcic [Entrevista]. <https://www.youtube.com/watch?v=Vstn5DqgVA8>

Grcic, K. (2020a). Ep. 106: Industrial Designer Konstantin Grcic (A. Devers) [Entrevista]. <https://www.cleverpodcast.com/blog/ep-106-konstantin-grcic>

Grcic, K. (2020b). Live Talk with Konstantin Grcic (M. Kries) [Entrevista]. <https://www.youtube.com/watch?v=rKKArS4rv-k>

Grcic, K. (2021). Talk with Konstantin Grcic «Making of: German Design 1949–1989» (E. Pinner) [Entrevista]. <https://www.youtube.com/watch?v=gRVltU8wmZg&t=1062s>

Grcic, K., Nollert, A., & Die Neue Sammlung (Eds.). (2015). Konstantin Grcic: The Good, The Bad, The Ugly; die vorliegende Publikation erscheint anlässlich der Ausstellung «Konstantin Grcic: The Good, The Bad, The Ugly», Die Neue Sammlung - The Design Museum, Pinakothek der Moderne, München, 12.11.2015-18.09.2016. König.

Grcic, K., & Schuldenfrei, R. (2016). Konstantin Grcic: Abbildungen: figures (F. Meschede, Ed.). Lars Müller Publishers.

Klemp, K. (2020). Dieter Rams: The complete works.

Klemp, K., Ueki-Polet, K., Rams, D., Gestalten, Design Museum, Museum Angewandte Kunst, Santorī-Myujiamu-Tenpōzan, & Fuchū-shi-Bijutsukan (Eds.). (2015). Less and More: The Design Ethos of Dieter Rams (1. Aufl.). Die Gestalten Verlag.

Kries, M. (2011). Dornbracht Conversations. <https://vimeo.com/21657825>

Kries, M. (2021). German Design 1949–1989: Two Countries, One History. VITRA DESIGN MUSEUM.

Kries, M., Lipsky, J., Vitra Design Museum, & Z33 (Gallery) (Eds.). (2014). Konstantin Grcic: Panorama. Vitra Design Museum.

Lovell, S. (2011). Dieter Rams: As little design as possible. Phaidon.

Lovell, S. (2021, março 23). Talk with Sophie Lovell “Dieter Rams – A German Design Legend” (E. Pinner) [Entrevista]. <https://www.youtube.com/watch?v=IOgzYRio3-Q&t=681s>

Parsons, T. (2009). Thinking objects: Contemporary approaches to product design. AVA Academia.

Polster, B. (2009). Braun: Fifty years of design and innovation. A. Menges.

Rams, D. (2021). Weniger, aber besser: = Less but better (9. Auflage). Jo Klatt Design+Design Verlag.

Ryan, Z., & Grcic, K. (2009). Konstantin Grcic: Decisive design (1st ed). Art Institute of Chicago ; Distributed by Yale University Press.

Scholze, J., & Ross, J. (2014). No cosy corners. Disegno, 6. <https://disegnojournal.com/shop/p/diseagno-6>

Schwartz-Clauss, M., Vegesack, A. von, Baecker, D., & Vitra Design Museum (Eds.). (2010). Die Essenz der Dinge / The essence of things. Vitra Design Museum.

Sparke, P. (2013). An introduction to design and culture: 1900 to the present (Third edition). Routledge.

Sudjic, D. (2009). The language of things. Penguin.

Terstiege, G. (Ed.). (2010). The making of design: From the first sketches to the final product (Rev. ed). Birkhaeuser.

Thackara, J. (Ed.). (1988). Design after modernism: Beyond the object. Thames and Hudson.

