



O renovado interesse pelo objecto impresso, que vem marcando a primeira década deste século, é indissociável do ressurgimento de uma *vontade editorial* que tem conseguido, gradualmente, gerar novos contextos de produção, circulação e consumo de materiais publicados e, frequentemente, auto-publicados. O que se evidencia é, por um lado, uma nova consciência da publicação enquanto *medium* cultural e, por outro lado, do editor enquanto mediador crítico de processos culturais.

A **pli** nasce dentro deste contexto, no qual os editores não só assumem o seu papel activo no interior de um sistema de produção, como intencionalmente fazem do acto editorial uma forma crítica de reconstrução desse mesmo contexto.

Aqui se apresenta uma publicação quadrimestral de produção, reflexão e análise da arte e do design contemporâneos, publicada pela ESAD mas não se circunscrevendo a um espaço impresso de ancoragem da produção de uma escola, antes reflectindo a consciência de uma escola superior de artes e design em estabelecer – como o expressa o conceito deleuziano de *pli* – aberturas, dobras e ligações com o que faz a arte e o design na contemporaneidade. Uma escola de artes e design deve ser um laboratório – literalmente, um espaço onde se fazem experiências – mas, também, um espaço de mediação, e a mediação é um exercício crítico – pressupõe escolha e deliberação – tal como a edição. Também a revista **pli** se pode considerar um laboratório ou, na expressão de Umberto Eco, *obra aberta*, na medida em que a orientação editorial, que se quer intencional e crítica, se assume permeável ao debate, à colaboração, à construção em progresso.

#### O Editor Como Produtor

Em *O Autor Como Produtor* (1934) Walter Benjamin confessava, depois de ter explanado a sua interpretação do papel produtivo do criador cultural, que a publicação impressa “é a instância decisiva neste processo, e todo o estudo do autor como produtor tem de chegar até ela”. O editor independente contemporâneo revela uma crescente consciência crítica relativamente aos meios de produção. Daí uma assumida exploração de processos produtivos que são permeáveis à edição, como o são em relação ao ensino, à curadoria ou à investigação.

#### O Editor Como Entrepreneur

Em *The Design Entrepreneur*, Steven Heller e Lita Talarico afirmam que “Designers are used to working for clients, but there is nothing better than when the client is oneself. The computer age has made the design entrepreneur possible; the digital age has made multimedia integration a necessity for a wide range of endeavor. It is logical that graphic and product designers, who are skilled with the tools and masters of the aesthetics are now in the forefront of this growing entrepreneur movement.” (Steven Heller e Lita Talarico, *The Design Entrepreneur*, Rockport Pub., 2008). O editor como *entrepreneur* vem alargando as formas e os modos de editar, repensando a própria ideia de edição, explorando novas convergências entre a edição electrónica e a impressão, entre lógicas de produção wiki e a reafirmação da autoria, repensando as formas de distribuição, de recepção e republicação. O empreendedorismo, pese embora a forma distorcida como a palavra vem sendo usada – e banalizada – é uma expressão, que vale a pena valorizar, de acção livre.

#### O Editor Como Curador

“Designers, artists, mediators and policy makers need to redefine their position, because new technologies define to a large extent today’s possibilities and means of presentation and archiving. The search is for new quality criteria, new frames of references, and alternative methods for enabling connections between the virtual and the physical space of today’s culture”, lê-se no texto de apresentação do simpósio *Me You and Everyone We Know Is a Curator* (Graphic Design Museum, 2009). Dentro do actual alargamento das práticas editoriais, os editores vão recorrendo a estratégias curatoriais como parte de um processo produtivo onde a edição está presente. O lançamento da revista **pli** acontece, em paralelo, com um envolvimento da ESAD na programação do *Espaço Quadra*, a única galeria em Portugal dedicada ao design. O acto de editar é entendido menos como uma forma de produzir objectos impressos e mais como uma forma de criar situações, ou seja, uma forma de gerar processos de edição nos quais editor deve ser visto menos como um produtor de objectos e mais como um modificador de contextos.

#### Espaço de encontro

O tema do primeiro número da **pli** é o *encontro*. Diversos conteúdos – como os artigos de Andrew Blauvelt, Maria João Portugal e José Bártolo – ocupam-se directamente da reflexão do modo como o design contemporâneo explora intencionalmente o espaço do encontro enquanto lugar de experiência, partilha e construção.

A temática do encontro está ainda presente na conversa com Andrew Howard e na sua valorização da experiência, do processo e da intervenção crítica em design.

Para além dos conteúdos, é a própria revista que se apresenta como encontro, em tudo aquilo que ele envolve: expectativa, intenção, interacção e projecto.





# PARA UM DESIGN RELACIONAL

TOWARDS RELATIONAL  
DESIGN

fotografias Ricardo Moura

Para ser mais preciso, creio que nos encontramos na terceira grande fase da história do design moderno: uma era de design relacional e contextual.

—  
Andrew Blauvelt

**Haverá alguma filosofia que englobe e ligue projectos pertencentes a campos tão diversos quanto a arquitectura e o design gráfico e de produto? Ou teremos já ultrapassado essa fase? Poderemos esperar até que narrativas tão grandiosas ainda existam?**

Haverá alguma filosofia que englobe e ligue projectos pertencentes a campos tão diversos quanto a arquitectura e o design gráfico e de produto? Ou teremos já ultrapassado essa fase? Poderemos esperar até que narrativas tão grandiosas ainda existam?

O campo do design gráfico é aquele sobre o qual me tenho debruçado mais. Nesta disciplina é extremamente difícil definir conjuntos coerentes de ideias ou crenças que tenham guiado os trabalhos mais recentes — decididamente, não há nada de tão definitivo como nas décadas anteriores, quer se trate dos maneirismos da chamada *grunge typography*, o brilho de um termo como o Pós-Modernismo ou, inclusivamente, como o rótulo reaccionário de Neo-Modernismo. Ao observar uma série de projectos nos diversos campos do design e abordar o tema em conferências, surgiram novos padrões. Parte dos trabalhos mais interessantes levados a cabo hoje em dia não é passível de ser reduzido à simples polémica da forma e contra-forma, acção e reacção, que se tornou a base previsível da maioria dos debates que decorrem há décadas. Estamos perante uma mudança de paradigma muito maior e que abrange todas as disciplinas do design, desigual na sua evolução, mas que possui um maior potencial transformador do que os *ismos* que a antecederam ou as tendências micro-históricas dariam a entender. Para ser mais preciso, creio que nos encontramos na terceira grande fase da história do design moderno: uma era de design relacional e contextual. A primeira fase do design moderno, nascida no início do século xx, era a busca de uma linguagem formal plástica ou mutável, uma sintaxe visual passível de ser aprendida e, consequentemente, divulgada racional e, potencialmente, universalmente. Esta fase testemunhou uma sucessão de “ismos” — Suprematismo, Futurismo, Construtivismo, De Stijl, *ad infinitum*

**Is there an overarching philosophy that can connect projects from such diverse fields as architecture, graphic and product design? Or are we beyond such pronouncements? Should we even expect such grand narratives anymore?**

Is there an overarching philosophy that can connect projects from such diverse fields as architecture, graphic and product design? Or are we beyond such pronouncements? Should we even expect such grand narratives anymore?

I've spent more time in the field of graphic design, and within that one discipline it is extremely difficult to pinpoint coherent sets of ideas or beliefs guiding recent work — certainly nothing as definitive as in previous decades, whether the mannerisms of so-called *grunge typography*, the gloss of a term such as post-modernism, or even the reactionary label of neo-modernism. After looking at a variety of projects across the design fields and lecturing on the topic, new patterns do emerge. Some of the most interesting work today is not reducible to the same polemic of form and counter-form, action and reaction, which has become the predictable basis for most on-going debates for decades. Instead, we are in the midst of a much larger paradigm shift across all design disciplines, one that is uneven in its development, but is potentially more transformative than previous isms, or micro-historic trends, would indicate. More specifically, I believe we are in the third major phase of modern design history: an era of relationally-based, contextually-specific design.

The first phase of modern design, born in the early twentieth century, was a search for a language of form that was plastic or mutable, a visual syntax that could be learned and thus disseminated rationally and potentially universally. This phase witnessed a succes-



ao nível do posicionamento cultural do artista. A esta viragem chamou Alex Coles de *Ethnographic Turn*<sup>5</sup>, contexto no interior do qual o artista se assume como um produtor do que Hal Foster chamou de ethnographic art<sup>6</sup> (1996) e antes dele, numa designação porventura mais certa, Benjamin Buchloh chamou de *factographic art*<sup>7</sup> (1984). Vamos procurar traçar uma breve arqueologia da viragem antropológica na arte e design contemporâneos e, face ao que nos parecem ser abordagens menos consequentes do artista como antropólogo, valoriza-se a importância da cooperação conflitual dentro dos processos participativos de criação artística.

**2. Arte e Linguagem** Se pontos de contacto existem entre o texto de Kosuth e o de Hal Foster, textos seminais da teoria da arte das décadas de 70 e 90, respectivamente, na construção de uma aproximação entre o olhar e a acção do artista e o olhar e acção do antropólogo (aproximação que sob várias formas marca a contemporaneidade) há, em rigor, que identificar diferenças que, aliás, permitem perceber a evolução histórica das linhas programáticas da arte de vanguarda<sup>8</sup> contemporânea.

Ao longo da década de 1960, o campo disciplinar da arte é alvo de diversos processos de questionação construtiva/desconstrutiva tecendo um debate que se polariza, em grande medida, na divergência acerca da existência e definição de um campo disciplinar da arte contemporânea e na divergência acerca daquilo que - a existir tal campo - constituiria a sua autonomia: história, técnica, estilo, contexto, alvo axiológico. Se parece haver consenso em torno da ideia de que todo o artista é produtor (no sentido, pelo menos de um operar dentro) e produtor de um sistema de valores (não há arte sem sistema de valores da arte como mostrou Hermann Broch), bem como em torno da ideia de que toda a arte se orienta para um alvo axiológico, divergência existe acerca da tarefa de perseguição desse alvo: projecto mimético, de um lado, projecto pragmático, do outro; arte da representação comprometida com o universal versus arte da acção comprometida com a situação actual. Dentro deste processo de questionação, dois processos desenvolvidos desde o final da década de 1950 e início da década de 1960 exercem forte influência:

a) um processo de semiótica da arte. Catherine Millet publica no Outubro de 1970 um texto que nos ajuda a perceber a influência da semiótica estrutural (por sua vez herdeira da fenomenologia de Merleau-Ponty e da antropologia de Lévi-Strauss) na arte contemporânea. O ensaio intitula-se “L’art conceptuel comme sémiotique de l’art”. Como Millet ajuda a compreender, muitos dos conceitos trabalhados por Joseph Kosuth na sua definição da Arte Conceptual têm origem no campo da semiótica: redução; blow-up; arte como *Selfverifying*; a definição da “Art as idea as idea”; terminando na valorização do contexto e da participação do espectador (duas premissas que serão centrais para a semiótica de Greimas<sup>9</sup>). Este processo de semiótica da arte gera, pelo menos, três consequências importantes: uma valorização do sentido e dos processos de construção do sentido (significação) da obra de arte relativamente à própria obra de arte como artefacto; um processo de desmontagem crítica da obra de arte que doravante questiona a fonte do sentido das obras (admirá-la de uma adequação a um conjunto de cânones formais, uma linguagem? admirá-la ela do autor? Do contexto? Do espectador?); uma atenção mais efectiva às questões da linguagem do discurso e da discursividade das obras que possibilitará quer experimentações influenciadas pela semiótica e filosofia da linguagem (envolvendo, na sua maioria, processos de redução na busca de um sentido originário, como na *minimal art* ou nas experiências com som e silêncio de Cage), quer interpretações preocupadas em analisar

<sup>4</sup> Cf. Rosalind Krauss, “Sculpture in the Expanded Field”, *In October*, Vol. 8, Spring, 1979, pp. 30-44.

<sup>5</sup> Cf. Alex Coles (Ed.), *Site-Specificity: The Ethnographic Turn*, Londres, Black Dog Publishing, 2000.

<sup>6</sup> Cf. Hal Foster, “O Artista Como Etnógrafo”, *In Marte*, n.º1, Março 2005, pp. 10-40.

<sup>7</sup> Veja-se, por exemplo, Benjamin Buchloh, “Since Realism there was... (on the current conditions of factographic art)”, *In Marcia Tucker (Ed.), Art&Ideology*, Nova York, New Museum of Contemporary Art, 1984.

<sup>8</sup> Esta noção, de vanguarda, divesas vezes usada por nós noutros textos exigiria uma definição mais cuidada. Para exploração na noção de “vanguarda” uma referência central continua a ser o *Teoria da Vanguarda* de Peter Burger (Lisboa, Vega, s/d).

<sup>9</sup> Foi no decorrer dos anos 60, em grande parte sob a influência da obra de L. Hjelmslev que um pequeno grupo de lexicólogos e linguistas franceses (principalmente A. Guiraud, R. Barthes, B. Pottier, F. Mathoré e A.J. Greimas) iniciou um movimento de reflexão crítica no seio da corrente estruturalista, bem expresso, por exemplo, no importante ensaio de B. Pottier publicado em 1967, na véspera da tradução francesa da obra de Hjelmslev, na revista “Critique” (B. Pottier, “Au-dèla du structuralisme en linguistique”, *IN Critique*, N.º237, 1967.), movimento esse que iria desencadear, em particular, uma renovação completa da problemática semântica. Isso mesmo é comprovado com o aparecimento de novos métodos, como a análise sémica, de novos instrumentos de descrição e análise, como o quadrado semiótico, prefigurado por A.J. Greimas, em 1966, na sua *Semântica Estrutural*, visando, na esteira de Jakobson, uma tipologia da relação de “diferença” relativamente aos objectos semióticos. O desenvolvimento das estruturas elementares da significação, assim iniciada, terá continuidade, ainda que sob a influência da edição da obra de Propp em 1970 os semioticistas sejam orientados numa outra direcção (ainda que complementar da primeira). Surgem-nos, neste contexto, uma série de análises estruturais da narrativa, baseadas no reconhecimento das estruturas ditas de “superfície”, em que os conteúdos mínimos previamente categorizados (em nível semântico “profundo”) investem em figuras do mundo, determinando a emergência de objectos de valor face a sujeitos de carácter antropomorfo susceptíveis de os manipularem de acordo com certas regularidades.

É conhecida a crítica então desenvolvida por Greimas, no seu prefácio à *Introduction à la Sémiotique Narrative et Discursive* de Joseph Courtés, apontando duas espécies de fraquezas ou insuficiências: “Certos semióticos não souberam ter em conta os resultados de um Dumézil ou de um Lévi-Strauss, que evidenciaram a existência das estruturas profundas, organizadoras dos discursos, mas subjacentes às manifestações da narratividade de superfície de tipo proppiano”, “morfologia” que, de resto, mereceu, igualmente, um exame crítico por parte de Greimas que lhe apontou várias lacunas ao mesmo tempo que lançava as bases da sua semiótica da acção..

Posteriormente, seria aos problemas da colocação em discurso das estruturas semio-narrativas pertencentes aos dois níveis trabalhados pela semiótica narrativa (“profundo” e de “superfície”) que a semiótica consagrou o essencial dos seus esforços. Dito de outro modo, o nível profundo a que pertencem as estruturas elementares (tão bem analisadas por Lévi-Strauss) e as estruturas discursivas serão objecto da semiótica discursiva; o nível de superfície será objecto da semiótica narrativa, mas estas

demarcações técnicas mascaram um projecto de maior fôlego, uma teoria geral do fazer, de ambição axiológica, de que um primeiro momento se encontra desenvolvido na elaboração da já referida semiótica da acção. A proposta de análise discursiva lançada por Greimas é em tudo diferente daquela que, nas palavras do autor: busca uma explicação extra-linguística para a significação; funda-se numa tradição pseudo-saussuriana; postula o formalismo em linguística e faz “semântica, à maneira de Monsieur Jourdain, sem o saber”; procura “explicações qualitativas tradicionais”; baseia-se no beletrismo e, portanto, critica a criação de uma metalinguagem descritiva; vale-se da introspecção ou das categorias da retórica clássica para a análise da significação. A partir daqui, começa a definir-se o projecto semiótico que Greimas vai construindo e que se pretende: alicerçado na verdadeira tradição saussuriana; fundado no princípio da imanência; distinto do “formalismo” que preconiza que a linguística nada podia dizer sobre o conteúdo; estabelecendo uma semântica científica, concebida como a “união, pela relação de pressuposição recíproca, de duas meta-linguagens: uma linguagem descritiva ou translativa, onde as significações contidas na linguagem-objecto poderão ser formuladas, e uma linguagem metodológica, que define os conceitos descritivos e verifique a sua coesão interna”. O discurso greimasiano é decididamente fundador, rompendo com uma determinada visão da linguística, instaurando um novo domínio de pesquisa, mas, também, reinstituindo uma memória disciplinar através da filiação na tradição saussuriana e hjelmsleviana, porta de entrada para o acolhimento da semiótica a propostas de autores como Brödal, Jakobson, Lévi-Strauss, Dumézil, bem como Bergson e Merleau-Ponty entre outros. Fundamentalmente, é na semiótica greimasiana que devemos pensar para perceber a influência que a semiótica exerce sobre o campo da arte (bem como do design) contemporâneo.

<sup>10</sup> “O que significa projectar?” (A interrogação é, nomeadamente, feita por Hans Hollein num texto escrito em Chicago em 1958 “What is architecture?” publicado, alguns anos depois, numa recolha de textos intitulada *Protokolle '66. Wiener Jahresschrift für Literatur, bildende Kunst und Musik, Verlag für Jugend und Folk*, Viena-Munich, 1966.) A questão, foi sendo colocada, sistematicamente, desde o final da década de 1950 e, mais do que se pretender encontrar uma resposta definitiva para a questão, pretendia-se sublinhar que a questão não admite “respostas definitivas” antes pressupõe um questionar permanente. “Projectar” deve, assim, envolver, de cada vez, o questionar do sentido do projecto, envolver a sua transgressão, questionar a sua eficácia, o seu poder e actualidade. Esta interrogação sobre o projecto deve, também, envolver uma interrogação sobre o presente e sobre o futuro e parece exigir uma “redução” da arte, da arquitectura ou do design a um “instinto básico” (um grau-zero no sentido barthesiano) de relação com o real. É este questionar sistemático – que põe em causa o sentido da “acção”, da “crítica”, do “projecto”, do “não-projecto”, da “utopia”, da “contra-utopia” – desenvolvido entre o final da década de 1950 e o final da década de 1970 que, como afirma Dominique Rouillard, acelera o fim da modernidade e instaura, progressivamente, a “situação contemporânea”. Cf. Dominique Rouillard, *Superarquitectura. Le futur de l’architecture 1950-1970*, Édition de la Villette, Paris, 2004, Pág. 11.

<sup>11</sup> Dipti Desai, “The ethnographic move in contemporary art: What does it mean for art education?”, *in Studies in Art Education*, Summer, 2002, 43, 4, pág. 308.

<sup>12</sup> *Idem, Ibidem.*

obra de arte como “signo no seio da vida social” (Saussure) interpretações essas marcadas pelas leituras neo-marxistas (Althusser, Foucault), pela influência dos autores da *New Left* (responsáveis pela nova orientação dos *Cultural Studies*) e, doravante, por alguns autores (vindos, entre outros, do campo da antropologia) ligados ao pensamento pós-colonial.

b) Um processo de radicalização da arte. Esta radicalização, gerada em grande medida por um processo de funcionalização da arte (função política particularmente) deve ser situada na confluência das duas séries mais marcantes que atravessam a década de 1960: a da “produção cultural” (integrando e, muitas vezes, contaminando, a produção artística, com a produção industrial, arquitectónica, mercantil e simbólica) e a da “produção política” (também aqui (integrando e, muitas vezes, contaminando, a produção artística, com a produção industrial, arquitectónica, mercantil e simbólica). Duas séries que, por sua vez, se multiplicam em inúmeras outras cada qual com o seu modo próprio de questionamento, questionando que faz surgir uma série de fenómenos, muitos deles inéditos: uma incessante interrogação sobre o estatuto do projecto, conduzindo à rejeição crítica das “abstracções” e da rigidez disciplinar do Movimento Moderno; o esbatimento das fronteiras entre “projecto” e “discurso crítico”; a valorização da acção, do contexto, do quotidiano; a promoção da participação e do trabalho de campo levando o artista a acionar processos a partir de metodologias da etnografia e da antropologia; o esforço libertário relativamente ao poder das autoridades, das condições e das convenções pré-existentes; a procura de utilização dos novos meios e tecnologias como potenciais ferramentas de democratização geradoras de novas relações entre “criador” e “público”; a declaração da morte do autor e a implicação do público não-produtor tornado produtor; o confronto, enfim, com a sociedade de consumo e do espectáculo.

Estas duas tendências, desenroladas, de forma nem sempre linear, entre os anos 1960 e 1980, sucedem num período marcado por uma forte ligação entre a teoria crítica e a criação artística. Para se ter uma aproximação a este debate bastaria passar os olhos pelo n.º 7/8 (Dezembro/Janeiro de 1977) da revista *Artes Plásticas* e, em particular por textos como “Art Sociologique” de Fred Forest ou “Arte de Intervenção” de Roland Miller aí publicados. A própria teorização da obra de arte vai deixando de ser feita a partir de categorias ligadas à estética ou à história de arte e passando a ser feita a partir dos esquemas interpretativos da teoria crítica ou, se preferir, dos renovados estudos culturais cujas afinidades com os campos da etnografia e antropologia eram evidentes.

Como refere Dipti Desai, “This turn to critical theory in art was fueled by social movements of feminism, civil rights, and gay liberation, which encouraged artists to confront the hegemony of art institutions, resulting in the subsequent dismantling of limited definitions of art, artists, audience, and community.”<sup>11</sup> Categorias estas – arte, artista, audiência, comunidade – que no final do século XX voltam a ressurgir dentro de uma segunda vaga de socialização da arte marcada pela exploração da participação e da estética relacional (a qual, já antes, Umberto Eco se referira, como adiante veremos, falando de uma *estética intencional*). Desai acrescenta que “Various aesthetic practices emerged under categories which no doubt overlap, such as public art, site-specific art, community-based art, and performance art. These art practices challenged among other things the idea of a self-referencial art object taht stood apart from its contexto r location, artist authority, the canonization of specific art mediums and the transcendent quality of a work of art that determined its universal appeal. These new practices inserted ar tinto the wider cultural field – the primary domain of study in anthropology and sociology.”<sup>12</sup>





# ANDREW HOWARD

Alguns designers são particularmente interessantes pela forma como direccionam as suas capacidades e energias e pela forma como contextualizam a sua própria prática. Outros são fascinantes pela forma como encontram soluções criativas e pelo pensamento crítico que isso envolve.

Conversa com **José Bártolo**

## **É designer, crítico, curador e professor de design. É esta a ordem correcta?**

Eu não gostaria de as escrever sob a forma de lista, o que envolve automaticamente a sua colocação numa ordem. Gosto de me ver a fazer todas estas coisas, passando constantemente de uma para outra. Também não usaria o termo “crítico”, preferiria usar “escritor” ainda que não escreva tanto como gostaria.

É aqui que o significado do comentário de McLuhan adquire relevância. Além do mais, o design gráfico não é apenas uma profissão, é igualmente um processo. As relações sociais contidas na prática do design gráfico enquanto profissão exprimem-se, na maior parte dos casos, como uma permuta comercial

## **O que é que caracteriza a sua “visão pessoal” como designer.**

Eu começaria por exprimir a convicção de que o design gráfico é um processo que começa principalmente com a organização de ideias e informações, e culmina na forma como as narrativas visuais que daí resultam são absorvidas na nossa cultura visual – mas há muito mais entre estas duas fases. Habitualmente, os designers não produzem os seus próprios conteúdos, mas trabalham em colaboração com outros fornecedores de conteúdos. Para além da omnipresença do design gráfico no nosso quotidiano, é essa colaboração que confere ao design a sua dimensão social explícita. Trata-se de um processo que requer diálogo, consenso e participação.

As soluções do design visual não são o que são apenas em resultado do livre arbítrio e da escolha individual mas devido a todas as colaborações e negociações envolvidas na respectiva concepção e construção, bem como aos métodos de produção disponíveis, aos materiais à disposição, e aos objectivos para cuja concretização foram concebidas.

E o significado transmitido pelo design está longe de estar limitado ou confinado pelo “conteúdo” que transporta. Fundamentalmente, o design é um processo de formatação e tal como Marshall McLuhan escreveu em dada altura, as sociedades foram sempre formatadas mais pela natureza dos meios através dos quais os homens comunicam do que pelo conteúdo da comunicação. Acima de tudo, as formas visuais não são apenas recipientes vazios, são em si próprias reflexos do conteúdo para cujo transporte foram con-

cebidas. É aqui que o significado do comentário de McLuhan adquire relevância. Além do mais, o design gráfico não é apenas uma profissão, é igualmente um processo. As relações sociais contidas na prática do design gráfico enquanto profissão exprimem-se, na maior parte dos casos, como uma permuta comercial entre um fornecedor de serviços e um cliente. É uma relação social de procura e serviço, de encomenda e execução. Jan van Toorn sugere que a profissão teve de proceder a uma acomodação ideológica que a impediu de conservar uma perspectiva social e política mais ampla. Não questionar as responsabilidades sociais, argumenta van Toorn, implica uma rendição a esse sector da sociedade, que pelo facto de se apossar de todos os nossos meios de sobrevivência, manobra o design na direcção de uma estética empresarial. Encarar o design gráfico como um processo – uma forma de organização intelectual que se exprime através de formas visuais e não apenas de uma forma particular de intercâmbio – permite-nos abarcar inúmeras formas de comunicação gráfica independentemente das relações e aspirações sociais que lhes deram origem.

**Personal Views arrancou em Fevereiro de 2003 com uma conferência pelo designer inglês Ken Garland, autor do manifesto First Things First (1964), que em 2000 foi objecto de uma nova versão da qual foi signatário. A escolha de Garland como primeiro orador constituiu uma tentativa de colocar uma reflexão social e política em matéria de design no centro do ciclo?**

Eu pretendi organizar o ciclo de conferências de uma forma que assumisse simplesmente esta dimensão. Parti do princípio de que todo o design de comunicação envolve uma procura de formas visuais que exprimem mensagens, ideias e informações, que a escolha

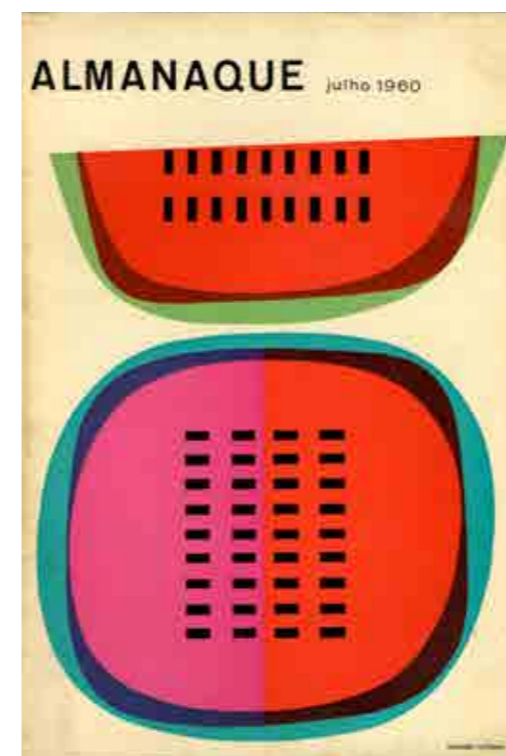


# ALMANAQUE



“Este Almanaque (...) vem ao gosto moderno, segundo a linha 1959, trata por tu o teatro de Beckett e Ionesco, os escritores da Beat Generation, os Pat Boone ou os Georges Brassens”.

—  
José Bártolo



[página anterior]  
Outubro, 1960, capa  
(em cima)  
Julho, 1960, capa  
(à direita)  
Lombadas da coleção.



## a teoria e as artes visuais na actualidade

coelho dos santos

A questão que de novo se levanta diz respeito a um assunto que por muito discutido começa já a ter esclarecimento mais ou menos aceite. Realmente parece já ir longe a ideia dos defensores da produção das artes visuais como processo puramente manual em que os discípulos à força de pintarem, isto é, de treino constante e adestrado manual aliado a um conhecimento técnico dos materiais e respectivos doseamentos chegaria para se produzir pinturas que viriam ou não a ser consideradas "Obras de Arte". Este modo de agir ou prática pedagógica enferma de dois males irreparáveis. O 1º é o conceito de "discípulo" e o 2º resulta da ideia de que o trabalho manual seria exclusivo na produção de obras de arte.

Realmente se o conceito de discípulo quereria significar e impor a necessidade de um "magister" que desejaria ser mais ou menos imitado, mais ou menos seguido, a ponto de se defender ainda hoje, por vezes, a ideia de que o estudante deveria ser discípulo do Mestre A ou do Mestre B e não de mais do que um, então julgamos que tal maneira de pensar e agir é degradante em todos os ramos de saber, pois prejudica e muitas vezes destrói a personalidade do iniciado e quase sempre retira poder criador, tanto mais lamentável quanto nas artes visuais, a criação é um elemento base de todo o processo artístico.

Se tivermos minimamente em conta o que é e para o que serve a arte verificamos com a palavra avisada do prof. pintor Júlio Resende que a arte é a mais lídima expressão do homem, pela via da qual, não só ele estigmatiza as suas angústias mas igualmente o seu conformismo e o seu anseio de ascensão e de liberdade.

Admitindo como correctas estas afirmações então mais caricata se torna a ideia do papel predominante da actividade práctico-manual, na prossecução dos objectivos finais da arte.

Como diria Adolfo Portmann, o "Homem-completo" só o é efectivamente quando possibilitado a servir-se das suas duas funções: a "teórica" que é a do conhecimento e a "estética" que é a da sensibilidade, então poderemos dar-nos conta da importância e da razão de ser do objecto-artístico.

Além do mais é lugar-comum dizer-se que o elemento predominante, sine-qua-non do elemento artístico é o elemento criativo aquele que resultará da lógica e da sensibilidade.

Nestes termos parece-nos irrisório em nosso entender como a análise profunda da anatomia da natureza e do processo histórico não sejam da mais alta necessidade para o desenvolvimento do conheci-

mento, elemento fundamental ao acto criativo.

De resto esta questão parece ser bem antiga. Vejamos o parecer de J.E. Magalhães Coutinho no jornal de Belas-Artes editado em 1857. ... "Dedicado a analisar a natureza, tanto no que ella nos apresenta de grandioso, como nos mais pequenos accidentes, o artista nunca chegará a obter o seu fim se não tiver feito primeiramente um estudo severo do seu modelo. O estudo d'uma paisagem, o estudo dos animaes, e sobre tudo o do homem deve absorver todas as suas faculdades. Além d'estes gêneros em que o artista pode achar facilmente modelos para estudo, há ainda outro em que as difficuldades, sobremaneira se accumulam: referimo-nos ao estudo do gênero histórico. Quantas vezes o pintor e o scultor não precisam d'uma verdadeira inspiração para comprehender o historiador e o poeta! Quando na Idade Média, o immortal Dante na sua linguagem ainda rude, mas cheia de fogo escrevia os primeiros cantos para a epopeia moderna, não fazia, por assim dizer, outra coisa mais do que esboçar o quadro, que dois séculos mais tarde Miguel Ângelo devia acabar. Antes de nós, alguém já disse e com verdade, que esse bello *fresco* do juízo final é uma traducção exacta da divina comédia. Não há pois um só artista de reputação que não tenha feito estudos profundos sobre a história e sobre a natureza. Algumas celebridades chegaram até a juntar à fama de exímios artistas, a glória d'homens de sciência. Entre essas celebridades não pode deixar de lembrar o nome de Leonardo de Vinci. Não queremos com isto dizer que o artista seja primeiramente *bacharel* ou *doutor*: Deus nos livre d'isso.

O que pedimos, o que ... .. ardentemente desejamos, é, que a sua educação não continue a correr com tanto desleixo como tem corrido até aqui. Quem olhar para o estado da nossa academia de bellas artes e a vir sepultada n'aquelles claustros frios e húmidos, e onde a luz do sol nunca penetrou; quem procurar alli os modelos sublimes da arte antiga e moderna, e os não achar, não dirá que somos exagerados, se dissermos que se não tem feito caso das artes em Portugal."

A arte deve hoje, incontestavelmente, os seus progressos às applicções e esta por sua vez tem tirado das suas applicções à prática um número muito maior de princípios positivos. Ao homem dá ciência e ao artista pertence pois igual quinhão na missão civilizadora de hoje. As chamadas matérias teóricas são nestes termos não só fundamentais, como condicionantes das artes plásticas, mais ainda nos nossos dias, em que os elementos subjectivos de ordem psicológica e até psicanalítica são os elementos que permitem muitas vezes compreender o abstracto e a respectiva pintura.

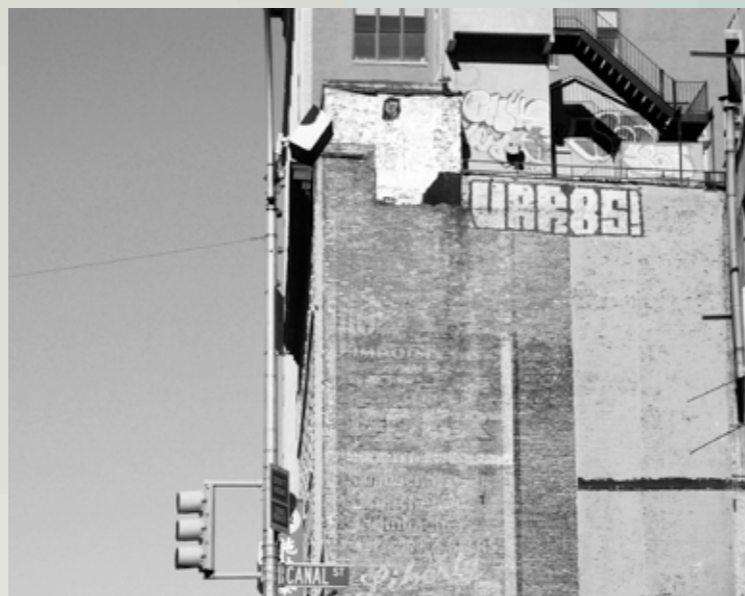
É vulgar designar-se nas E.S.B.A. as disciplinas de teóricas e outras práticas. A nosso ver não parece de aceitar-se essa nomenclatura já que mesmo em disciplinas como pintura e escultura onde o elemento manual é precioso, mas é naturalmente parcial e incompleto se não for precedido da concepção ou do elemento estético, isto



do espaço público dos vendedores de rua para actividades comerciais, sugere a existência de movimentações de espaço e mutações de contexto que potenciam a promoção da informalidade na cidade como estratégia de desbloqueamento de algumas dinâmicas indissociáveis da vivência urbana. A sobreposição e justaposição dos espaços informais são fenómenos fortemente visíveis sobre locais onde o crescimento económico ainda é deficiente, caso de alguns países subdesenvolvidos, onde a necessidade moderna, de uma procura de ordem e segurança sobre o sistema social e financeiro, forma uma pequena parte das actividades e ciclos alternativos, secundários e informais, do panorama geral da nação.

Apesar da discutível legitimidade do fascínio pelo informal<sup>4</sup>, alguns países da América do Sul revelam e multiplicam os “fenómenos de sobrevivência” sobre a paisagem urbana, procurando renovadas formas de política orgânica e sistematizada. Neste contexto, as antagónicas forças geram, integram e comungam de uma mesma força, a força da continuidade entre uma conduta esperada e uma conduta instintiva, onde a ordem pública é traçada arduamente sobre quem contorna o sistema político legal e cria comportamentos desviantes sobre a actividade e plano formal restringido. O exercício de disciplina sobre um espaço de vivência e sobrevivência detecta, em si mesmo, um espaço de anti-projecto, na identificação do **Post-it City** como um projecto de mestria e de aceitação de mundos que se contrariam, se impõem, se forçam, se impelem. O código de disciplina, segurança, organização e, conseqüente controlo sobre as acções, segundo as quais os países mais desenvolvidos se encaixam e se transformam, num moderno e repressivo ritual sobre uma rede que se alimenta de diferentes dispositivos culturais não-defensivos.

(página seguinte)  
 Restaurante Informal, EUA, NY,  
 Broadway, Outubro de 2010



(de esquerda para a direita,  
 de cima para baixo)  
 Loja Informal, Itália, Roma, Agosto  
 de 2009

Narrativa de Informação  
 EUA, NY, China Town, Outubro de 2010  
 Manifestação Pública  
 Itália, Roma, Agosto de 2009



**PLI ARTE + DESIGN**  
Nº1, Verão, 2011

PLI é uma publicação da Escola Superior de Artes e Design  
de Matosinhos que sai quatro vezes por ano.

**Editores**

José Bártolo  
Sérgio Afonso

**Coordenação Editorial**

José Bártolo

**Conselho Editorial**

Joana Santos, José Simões, Maria Milano,  
Maria João Baltazar e Sérgio Afonso

**Direção de Arte**

João Martino

**Assistente de Arte**

Inês Melo

**Produção Gráfica**

Inês Melo, Márcia Novais, Marta Ramos

**Ilustração pág.1 e 5**

José Cardoso

**Fotografia (verso da capa)**

Manuela Silva, Huambo, 1968

**Revisão**

José Bártolo, Maria João Baltazar

**Colaboram neste número**

Ana Campos

Andrew Blauvelt

Andrew Howard

Daniel Trench

Desirée Pedro

Emílio Remelhe

Frederico Duarte

Helena Sofia Silva

Isabel Carvalho

Isidro Ferrer

Joana & Mariana

João Faria

João Tiago Santos

José Bártolo

Lucio Magri

Maria João Baltazar

Maria João Portugal

Maria Milano

Natalia Ziurkowska

Nuno Crespo

Paolo Deganello

Paulo Roberto Frias

Pedro Sousa

Ricardo Nicolau

Sofia Gonçalves e Marco Balesteros

**Agradecimentos**

Atelier Martino&Jaña

**Produção**

ESAD, Departamento de Projecto e Comunicação

**Apoios**

RAR Imobiliária

**Impressão**

marca-ag.com

**Tiragem**

2000 exemplares

**Distribuição**

pli@esad.pt

**Preço**

Portugal 8€ - Europa 11€

ISSN 2182-2093

ESAD Escola Superior de Artes e Design  
Av. Calouste Gulbenkian  
4460-268 Senhora da Hora, Matosinhos, Portugal  
www.esad.pt/pli  
pli@esad.pt





**PLI Nº2 OUTONO**  
**A MANIFESTO FOR THE BOOK**  
**A MANIFESTO ATRAVÉS DA PUBLICAÇÃO**  
**ENTUSIASMO ATASSEMBLING**  
**ASSEMBLING DO CORVO**  
**ATELIER ROOM CONFESSIONS**  
**DRAWING ROOM CARSON**  
**DAVID KIA HENDA**  
**KILUANJI KIA HENDA**  
**LIVROS DE DESIGNERS**