

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES



GEOMETRIA DE UMA OBRA ABERTA:
A Alienação como processo de construção crítica
no Design de Comunicação

Madalena Pestana Boavida Monteiro Guerra
4226

MESTRADO EM DESIGN DE COMUNICAÇÃO
E NOVOS MEDIA

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES



GEOMETRIA DE UMA OBRA ABERTA:
A Alienação como processo de construção crítica
no Design de Comunicação

Madalena Pestana Boavida Monteiro Guerra
4226

MESTRADO EM DESIGN DE COMUNICAÇÃO
E NOVOS MEDIA

Dissertação orientada pelo Prof. Doutor Victor Almeida

Co-orientada pelos Assistentes Convidados
Miguel Cardoso e António Silveira Gomes

RESUMO

Com base na proposta de um laboratório de investigação crítica em design de comunicação, propõe-se um modelo teórico e projectual que actua nas diversas extensões do design no contexto da cultura de *network*.

Através da exploração da noção histórica de alienação, procura-se uma teorização sobre a possibilidade de um discurso no design de comunicação: um método de construção crítica em três momentos.

PALAVRAS-CHAVE: *design de comunicação, investigação crítica, laboratório, modelo, Obra Aberta*

§

ABSTRACT

Based on the proposal for a critical research laboratory in communication design, we propose a theoretical and projectual model acting in the various extensions of design in the context of the network culture.

By exploring the historical notion of alienation, this paper seeks to theorize about the possibility of a discourse in communication design: a method of critical construction in three moments.

KEYWORDS: *communication design, critical research, laboratory, model, Open Work*

AGRADECIMENTOS

À infinita paciência da minha mãe, ao meu pai e à minha irmã Ana.

À Ana, ao Diogo e ao Renato, meus colegas de projecto e acompanhantes nas actividades curriculares e extracurriculares ao longo de dois anos.

Gostaria, ainda, de agradecer ao Prof. Doutor Victor Almeida, ao Prof. Miguel Cardoso, ao Prof. António Silveira Gomes e à Prof. Sofia Gonçalves.

INTRODUÇÃO

9

TOMO I

I CONTEXTUALIZAÇÃO TEÓRICA

1.1 O impacto da cultura digital na sociedade contemporânea	15
1.2 O design de comunicação e a cultura de <i>network</i>	19
1.3 Preâmbulo: Apresentação do modelo <i>Geometria de uma Obra Aberta</i>	25

TOMO II

(*Preâmbulo*)

II PROBLEMATIZAÇÃO INDIVIDUAL

**A Geometria de Uma Obra Aberta: Alienação
como Método de Construção Crítica no Design de Comunicação**

INTRODUÇÃO

35

A1. ARQUEOLOGIA DA ALIENAÇÃO

A1.1 Alienação segundo Hegel	41
A1.1.1 Modelo <i>Geometria de uma Obra Aberta</i> segundo Hegel	43
A1.1.2 Laboratório: Infraestrutura	44
A1.2 Alienação segundo Marx	45
A1.2.1 Modelo <i>Geometria de uma Obra Aberta</i> segundo Marx	48
A1.2.2 Laboratório: Colaboração	49
A1.3 Uso Plurívoco de Alienação	49
A1.3.1 Alienação como compromisso com a situação	50
A1.3.2 Epílogo para Marx	51
A1.3.3 Alienação do Arquivo e da <i>Network</i>	53
A1.3.4 Laboratório: Duplo movimento de des/construção	54

A2. DISCURSOS DE VANGUARDA

A2.1 Discurso do design contemporâneo	58
A2.2 Laboratório: <i>Briefing</i> preâmbulo	60
A2.2.1 <i>Objet Trouvé</i> : Casos de estudo	61
A2.2.1.1 Dexter Sinister, <i>An Octopus Plain View</i>	62
A2.2.1.2 Metahaven, <i>Facestate</i>	64

A3. ALIENAÇÃO COMO ESTRANHAMENTO

A3.1 Impulso Utópico	67
A3.2 Desconstrução histórica	69
A3.3 Distorção da percepção e informação	71
A3.3.1 <i>Naive Set Theory</i>	74
A3.4 Laboratório: <i>Briefing</i> (2ª parte)	75

CONCLUSÃO	79
------------------	----

TOMO III

(Apresentação do laboratório)

III GEOMETRIA DE UMA OBRA ABERTA - MODELO E LABORATÓRIO

3.1 Definição/Síntese do modelo <i>Geometria de uma Obra Aberta</i>	87
3.1.1 Modelo projectual – esquema técnico e operativo	88
3.2 Aplicação do modelo no laboratório <i>Frequently Asked Questions</i>	89
3.2.1 Apresentação do laboratório: Publicação-zero & <i>Open Call</i>	89
3.2.2 <i>Briefing</i> – da antecâmara à distribuição	91
3.2.3 <i>Wonder Room</i> e <i>Reading Room</i>	94
3.2.4 <i>Work Sessions</i> e processos de edição	96
3.2.5 Publicação e distribuição	97
3.2.6 Da Catalogação ao arquivo, da curadoria à <i>rehypothesis</i>	98
3.3 Colaboração piloto – Pedro Lagoa	101
3.3.1 Processo	101
3.3.2 Apresentação de resultados / (conclusões I)	101
3.4 Desenvolvimento/expansão do laboratório	104
3.4.1 Esquema colaborativo da <i>network</i>	104
3.4.2 Continuidade e projecção para o futuro – (conclusões II)	107

IV CONCLUSÃO	113
---------------------	-----

V REFERÊNCIAS	117
----------------------	-----

VI APÊNDICES EM SUPORTE DIGITAL

APÊNDICE I: Intersecções	121
APÊNDICE II: Publicação-Parasita	121
APÊNDICE III: Geometria de Uma Obra Aberta	121

Geometria de Uma Obra Aberta – Práticas projectuais de investigação crítica em design de comunicação enquadradas no ambiente da cultura de *network*.

§

INTRODUÇÃO

Observação: Este documento constitui-se como uma parte integrante de um projecto-dissertação colectivo que é o resultado do trabalho de investigação do laboratório *Frequently Asked Questions*. Entende-se como o desenvolvimento teórico do projecto, configurado segundo as normas académicas. A síntese do discurso criado no laboratório materializa-se numa publicação que segue uma linha editorial apropriada. A publicação é apresentada em apêndice por não se enquadrar nas normas previamente estabelecidas para as dissertações de mestrado na FBAUL. Por conseguinte, o objecto é agora apresentado em formato digital e, no momento da sua defesa pública, será entregue uma versão final sem restrições formais.

A presente dissertação assume-se como uma investigação teórica orientada para a prática. A temática geral enquadra-se no âmbito das práticas projectuais de investigação crítica em design de comunicação, guiadas pelas lógicas da cultura de *network*.

A cultura de *network* tem sido estímulo para a diversificação da produção cultural, especificamente no âmbito que concerne o design de comunicação. Através de uma investigação teórica destes fenómenos, esta dissertação responde à necessidade de criar um modelo projectual que sistematize uma actividade de investigação crítica do ponto de vista da *práxis*.

No enquadramento da tematical geral, a questão metodológica surge com particular relevância; as metodologias da prática em design de comunicação confrontam-se com novas possibilidades, funções e problemas. Factores como a função crítica, a transdisciplinaridade, o trabalho em *network* e *multi-tasking* ou a auto-reflexão devem ser considerados na criação de uma metodologia capaz de compreender novas extensões do campo disciplinar do design de comunicação.

Que género de metodologia projectual pode ser concebida, tendo em conta estas alterações? O que potencia? O que torna obsoleto? O que recupera? Quais as consequências quando levada ao limite?⁽¹⁾ Neste sentido, como orientar a investigação por forma a sistematizar as perguntas e, simultaneamente, torná-las operativas?

A dissertação procura responder à questão central através de uma estruturação em três fases - contextualização, exposição e aplicação - que visam analisar sob vários pontos de vista as práticas projectuais críticas em design de comunicação. A contextualização efectua, por um lado, o estudo horizontal sobre o ambiente destas práticas e, por outro, a sua análise crítica segundo a *Obra Aberta* (ECO, 1962). A enunciação destas premissas conceptuais constrói o território que suporta o modelo conceptual - *Geometria de uma Obra Aberta* - proposto na dissertação. A criação do laboratório *Frequently Asked Questions*⁽²⁾ orienta a investigação teórica na direcção da sua aplicação prática.

Procedemos à exposição do modelo proposto através de uma problematização individual e localizada. A análise vertical e o desenvolvimento das problemáticas em questão caracterizam-se pelo cruzamento dos aspectos e exemplos (casos de estudo) mais significativos da contextualização, com a definição de um posicionamento deontológico e filosófico.

Tratando-se de uma dissertação colectiva, a intersecção das quatro problemáticas é fundamental para a operacionalidade do modelo. Deste modo, retornamos a um espaço de diálogo colectivo, por forma a tecer as considerações e intenções finais sobre o modelo e a conduzir à sua aplicação.

Finalmente, é através do laboratório *Frequently Asked Questions* que é testada a aplicabilidade prática do modelo *Geometria de Uma Obra Aberta*. Com a co-laboração-piloto, primeiro caso de estudo deste laboratório, torna-se possível verificar as premissas conceptuais e operativas do modelo proposto.

(1) Baseado no modelo proposto por McLuhan (1988) para análise dos *media*.

(2) Laboratório que se constitui como caso prático da presente dissertação.

O modelo *Geometria de Uma Obra Aberta* propõe-se a:

- 1) Desenvolver uma articulação metódica entre âmbito teórico e prático;
- 2) Iniciar um discurso crítico utilizando o pensamento característico do design de comunicação;
- 3) Promover o pensamento auto-reflexivo sobre design de comunicação, enquadrando-o no panorama da cultura de *network – design thinking*;
- 4) Contribuir para a produção cultural e crítica e, conseqüentemente, alargar o entendimento do design de comunicação a um público mais vasto;
- 5) Contribuir para o currículo do Mestrado em Design de Comunicação e Novos Media, através da criação do laboratório *Frequently Asked Questions*.

TOMO I

I CONTEXTUALIZAÇÃO TEÓRICA

§

1.1 O IMPACTO DA CULTURA DIGITAL NA SOCIEDADE CONTEMPORÂNEA

Esta contextualização, mais do que se assumir como uma descrição exaustiva de todos os fenómenos da cultura digital nas últimas décadas, tem como objectivo estabelecer um conjunto de premissas observáveis no contexto contemporâneo que decorrem do impacto desta.

Neste sentido, assume-se à partida que este discurso não pretende ser enquadrado de um ponto de vista histórico, mas sim, realçar os aspectos que resultaram do impacto da cultura digital na sociedade e que são transpostos, no contexto actual, para o contexto da produção cultural. Este primeiro momento de contextualização defende que o aparecimento e desenvolvimento de certos fenómenos, decorrentes da era digital, criaram uma nova condição na sociedade, com repercussões nas mais diversas áreas de produção de cultura e conhecimento. Assim, pode-se afirmar que a cultura da sociedade actual está numa fase de transição entre uma cultura digital e o que poderia ser denominado por cultura de *network*. Parte-se de um contexto mais geral para depois especificar e decorrer sobre o papel desta cultura de *network* no discurso e disciplina do design.

§

O aparecimento dos *media* digitais provocou mudanças estruturais na sociedade contemporânea, questionando os paradigmas cultural, científico, social e político. A esta mudança associam-se termos como *digital*, *computacional* ou *era da informação*, para descrever um período de revolução que exerceu um forte impacto nas mais diversas áreas. A segunda revolução tecnológica, iniciada nos anos 80 do século XX, e a consequente massificação do *computador pessoal*, veio alterar profundamente os meios de produção e distribuição, os modos de consumo e acesso aos bens e à informação.

Enfatizado pelo surgimento da *world wide web*, este novo cenário cultural teve grandes repercussões na forma como comunicamos. O que se assistiu foi a uma sucessiva abstracção, a uma redução contínua de tudo ao seu componente mais básico e elementar – o algoritmo⁽³⁾. Isto permitiu uma maior

(3) Este processo aparece descrito com pormenor em Manovich (2001).

fluidez e rapidez na produção, distribuição e acesso à informação. Em simultâneo, este aspecto levou a uma conseqüente acumulação e sobreposição de vários sistemas, de formas e modos de comunicação e representação num mesmo espaço, que deixa de estar dependente de uma localização específica ou concreta. As implicações deste fenómeno na reformulação do discurso cultural são descritas por Jenkins (2008) como *cultura de convergência*⁽⁴⁾ na qual «coexistem vários sistemas de media, através dos quais os seus conteúdos circulam com fluidez». Neste contexto, assiste-se a uma crescente complexidade dos sistemas de comunicação, assente num território volátil e permeável, onde o uso e forma pré-estabelecida dos *media* são desmantelados. Este fenómeno de desmaterialização confere uma maior autonomia à comunicação, libertando-a de constrangimentos tecnológicos.

«(...) the projection of the ontology of a computer onto culture itself. If in physics the world is made of atoms and in genetics it is made of genes, computer programming encapsulates the world according to its own logic. The world is reduced to two kinds of software objects which are complementary to each other: data structures and algorithms (...). The computerization of culture involves the projection of these two fundamental parts of computer software – and of the computer’s unique ontology – onto the cultural sphere.» (MANOVICH, 2001: 5)

A revolução digital das últimas décadas foi marcada sobretudo pelo desenvolvimento tecnológico, característica que marcou e influenciou o que foi classificado de cultura digital. No entanto, a sucessiva desmaterialização dessa mesma cultura colocou em evidência uma rede de interligações entre indivíduos, entre máquinas, e entre o indivíduo e a máquina⁽⁵⁾.

§

(4) Tradução livre do autor: «Convergence: A word that describes technological, industrial, cultural and social changes in the ways media circulates within our culture. Some common ideas referenced by the term include the flow content across multiple media platforms, the cooperation between multiple media industries, the search for new structures of media financing that fall at the interstices between old and new media, and the migratory behavior of media audiences who would go almost anywhere in search of the kind of entertainment experiences they want. Perhaps most broadly, media convergence refers to a situation in which multiple media systems coexist and where media content flows fluidly across them. Convergence is understood here as an ongoing process or series of intersections between different media systems, not a fixed relationship.» (JENKINS, 2008: 282)

(5) Varnelis defende que actualmente se assiste à transição entre a cultura digital, que marcou o período entre 1980-90, para uma cultura da *network*, também defendido por Castells (2003), cada vez mais interconectada através das inúmeras ligações criadas em rede. «In Digital Culture, his incisive historical survey of the first computational era and the developments that led up to it, Charlie Gere describes the digital as a socioeconomic phenomenon instead of merely as a technology. The digital, he observes, is fundamentally a process of abstraction, reducing complex wholes into more elementary units (...) But the digital culture that Gere describes is rapidly being supplanted by network culture. Today, networked connection replaces abstraction. Information is less the product of discrete processing units than the outcome of the networked relations between them, links between people, between machines, and between machines and people.» (VARNELIS, 2008)

«Jameson suggests, a widespread reaction to the elitism of the modern movement and the new closeness between capital and culture led to the rise of aesthetic populism. Network culture exacerbates this condition as well, dismissing the populist projection of the audience's desires onto art for the production of art by the audience and the blurring of boundaries between media and public. If appropriation was a key aspect of postmodernism, network culture almost absent-mindedly uses remix as its dominant form.» (VARNELIS, 2008)

O Pós-modernismo, em oposição ao Movimento Moderno, quebrou a procura de uma sociedade homogênea, ideologicamente funcional e orgânica, para sobrepor uma noção de sociedade assente no capital e bens de consumo (intensificação do modelo capitalista). Segundo Varnelis (2008), este aspecto teve ramificações nas várias vertentes de produção cultural, aliando a uma maior fragmentação uma heterogeneidade⁽⁶⁾. É nesta fase, de proclamação da cultura digital, que se começam a diluir as fronteiras dos media e se dá o início da enfatização da rede, tendo como base o progresso tecnológico.

Paradoxalmente e mais do que nunca, o acesso a todo o tipo de conteúdos e informação generalizou-se. A informação tornou-se progressivamente portátil e a sua circulação mais livre⁽⁷⁾. As fronteiras no campo de produção tornam-se menos definidas, criando-se o que é entendido como um processo de constante *remix* e reinterpretação⁽⁸⁾.

§

Actualmente o foco da produção cultural não se suporta tanto no peso dessa mesma tecnologia, mas sim, no conjunto de relações, cada vez mais complexificadas, que se desenham dentro da *network*, dentro de um espaço cada vez

(6) «(...) postmodernism was an acknowledgment of the triumph of capitalism, in which the last enclaves of resistance or autonomy succumbed to commodification, and that these particular conditions have produced a number of cultural symptoms, including a concentration on the autonomy and freeplay of the signifier, the use of the 'randomly heterogenous and fragmentary and the aleatory', the 'schizophrenic' experience of language and the world, and the flattening of space. It is possible to observe these cultural symptoms across a number of fields and to connect their appearance explicitly with the development of digital technology, in music, design, art and literature, as well as in philosophy.» (GERE, 2004: 152)

(7) Plataformas online, como é o exemplo da *Wikipedia*, tornaram o acesso a todo o tipo de informação cada vez mais rápido e eficaz. Motores de busca e redes sociais estabelecem a mediação necessária para o indivíduo manter o contacto e poder deslocar-se no universo que é o ciberespaço. Neste sentido, nas várias vertentes de produção cultural, tudo está ligado através de networks, interpessoais no caso das redes sociais, de arquivo e disseminação de conhecimento no caso do *wikipedia*. Interessa salientar que não só o acesso e distribuição da informação é mais rápido e eficaz, mas também foi provocado no indivíduo uma necessidade recorrente de registo e arquivo de todos os acontecimentos e artefactos, que se destinam à disponibilização e partilha.

(8) Os conceitos de *remix* e reinterpretação, aplicados a este contexto, encontram-se desenvolvidos com pormenor em MANOVICH (2005).

mais desligado de uma realidade física e materializada. A este conceito de cultura de *network* deve estar associado o de uma globalização crescente, espelhada nas mais diversas áreas da sociedade. Estamos portanto numa época de charneira entre uma cultura digital, marcadamente tecnológica, e uma cultura da *network*, que a realidade anterior permitiu e efectivou.

«Although other ages have been networked, ours is the first modern age in which the network is the dominant organizational paradigm, supplanting centralized hierarchies. The ensuing condition, as Manuel Castells suggests in *The Rise of the Network Society*, is the product of a series of changes: the change in capital in which transnational corporations turn to networks for flexibility and global management, production, and trade; the change in individual behavior, in which networks have become a prime tool, individuals seeking freedom and communication with others who share their interests, desires, and hopes (...).» (VARNELIS, 2008)

Esta mudança de paradigma, que se estendeu aos contextos social e cultural, veio sobretudo trazer alterações nos modos e processos de produção, diluindo os limites de configuração da realidade, tal como estavam definidos anteriormente. Tais alterações conduziram ao apogeu de uma sociedade que, cada vez mais, tem o seu suporte no conhecimento e método científico. Neste sentido, a *network* enquanto dominante cultural, funciona também como metáfora para uma sociedade que recorre ao paradigma científico como modelo a importar para a produção cultural. Estamos presente uma época na qual o rigor de ensaio e a pertinência da observação adquirem contornos mais nítidos noutras áreas do conhecimento, nomeadamente nas práticas artísticas. Ao mesmo tempo, este período caracteriza-se por uma necessidade iminente de reformulação das estruturas de organização da sociedade.

O modelo capitalista ocidental, suporte da sociedade nas últimas décadas, atingiu agora, no início do século XXI, um ponto de ruptura no qual se torna necessária a sua reformulação, tendo em conta todas as vertentes a que se estende e repercussões que origina. Este período crítico tem conduzido as disciplinas, nomeadamente o design, a alguma inquietação, forçando um questionamento sobre novas necessidades do mercado, questões de ética, atitude e limites da disciplina. Este problema coloca em causa, por um lado, os mercados existentes e, por outro, os currículos académicos de formação profissional. Estas temáticas são recorrentes e enquadram-se no(s) discurso(s) do design, estando a ser desenvolvidas no contexto actual.

«Daniel van der Velden’s provocative 2006 missive “Research and Destroy: Design as Investigation” provides a more recent historical snapshot of design practice in the wake of larger shifts in notions of labor and value in the new global economy (...) while Andrew Blauvelt’s essay “Tool (Or, Postproduction for the Graphic Designer)” explores ways that traditional notions about labor, craft, and authorship are being challenged by the contemporary cultural climate of the remix and the reissue, in which designer don’t simply use tools anymore, but make and share them.» (BLAUVELT e LUP-
TON, 2011: 10)

Assiste-se portanto a uma ultra-especialização do indivíduo onde, desde o percurso de formação até à prática profissional, este segue um trajecto tendencialmente mais fechado relativamente às disciplinas a que recorre. Por conseguinte, torna-se indispensável um reposicionamento do designer e da própria disciplina do design face a estas problemáticas contemporâneas, de modo a introduzir o diálogo como forma de produção crítica no seu trabalho. O designer torna-se cada vez mais um agente activo neste processo de reformas sociais, políticas e culturais. As suas ferramentas, funções e responsabilidades são exponencialmente maiores, fazendo-o adquirir um papel fundamental na construção crítica desta *cultura de convergência*.

§

1.2 O DESIGN DE COMUNICAÇÃO E A CULTURA DE *NETWORK*

Este capítulo pretende situar o discurso contemporâneo do design de comunicação como reflexo e *metáfora epistemológica*⁽⁹⁾ contemporânea. Se por um lado, a ciência e a tecnologia têm impacto no nosso entendimento da cultura, por outro, a própria produção cultural tem tido implicações no discurso científico e tecnológico. É pois, o fenómeno da *network* enunciado anteriormente, que tem mediado a dialéctica da ciência e cultura e, por isso, sido fulcral na (re)formulação do discurso do design.

⁽⁹⁾ «All this explains how contemporary art can be seen as an epistemological metaphor. The discontinuity of phenomena has called into question the possibility of a unified, definitive image of our universe; art suggests a way for us to see the world in which we live, and, by seeing it, to accept it and integrate it into our sensibility. The open work assumes the task of giving us an image of discontinuity. It does not narrate it; it is it. It takes on a mediating role between the abstract categories of science and the living matter of our sensibility; it almost becomes a sort of transcendental scheme that allows us to comprehend new aspects of the world.» (ECO, 1962: 90)

No sentido de estabelecer uma sistematização do discurso do design, a presente dissertação colectiva pretende continuar e contribuir para a discussão sobre os novos limites da disciplina. Parte-se do princípio que o discurso do design não está desligado de uma continuidade histórica que o permitiu afirmar-se como disciplina. Irá ser efectuada também a enumeração dos fenómenos contemporâneos, intra e extra disciplina, que têm conduzido a reformulações no discurso do design, ou pelo menos, a uma auto-crítica ao nível de processos, de produção e de pós-produção.

§

O discurso do design contemporâneo pode ser visto, numa primeira instância, sob o legado do modernismo, tendo em conta que é a «herança do modernismo que nos permite falar de “linguagem visual” em Design»⁽¹⁰⁾ (BLAUVELT, 2008). Numa primeira instância, a Bauhaus firmou o design como disciplina passível de ser ensinada; a fórmula “forma igual a função” estabelece os cânones de um design altamente racionalista, explícitos também em movimentos como o Estilo Internacional. No entanto, este aspecto normativo de homogeneização da sociedade, reflecte-se no pós-modernismo de forma antagónica. O elogio do indivíduo torna-se a norma, exaltando uma multiplicidade de manifestações estéticas, como por exemplo o *movimento punk* ou o *psicadelismo*. O paradigma pós-moderno do design culmina na exaltação do *designer como autor*.

«Poynor acredita que, embora seja uma das ideias mais importantes do design gráfico do período pós-moderno, o “Designer como Autor” é também um dos seus conceitos mais problemáticos. Os problemas começaram com a aplicação das ideias pós-estruturalistas sobre a “Morte do Autor” ao design. Se a ideia original de Barthes era criticar o Autor enquanto figura de autoridade, substituindo-o pela figura mais democrática do Leitor, no design esta estratégia acabava por, conscientemente, ter os resultados opostos – muitos dos designers que invocavam as teorias de Barthes chamavam a atenção para si mesmos no processo, colocando-se assim na ribalta. Aquilo que na teoria literária parecia um apelo à neutralidade e mesmo ao anonimato, transformava-se numa receita para a fama.» (MOURA, 2011: 46)

(10) Tradução livre do autor: «Indeed, it is this inheritance of modernism that allows us to speak of a “visual language” of design at all.» (BLAUVELT, 2008)

De uma maneira geral, o pós-modernismo abriu o espectro do design à experimentação, possibilidade que até então estava presa a standards modernistas. Tal como Wild (2011) descreve, o *boom* de filosofias sobre semiótica e sintaxe, desenvolvidas pelas correntes estruturalista (e pós-estruturalista), começam também a informar o discurso do design⁽¹¹⁾. Por outro lado, o designer enquanto produtor de conteúdo autoral, envolve o público - consumidores, utilizadores, intérpretes, leitores - no acto criativo da interpretação.

§

O design contemporâneo já não se define por uma «cristalização do progresso» (BAZZICHELLI, 2011: 23) modernista como princípio globalizante de uma sociedade melhor, através da afirmação da disciplina como solucionadora de problemas.

«Many designers still use the term ‘problem-solving’ as a non-defined description of their task. But what is in fact the problem? Is it scientific? Is it social? Is it aesthetic? Is the problem the list of prerequisites? Or is the problem the fact that there is no problem?» (VELDEN, 2006: 17)

Verifica-se, sim, que a realidade actual do design é mais complexa, no sentido (I) dos agentes que nele intervêm, (II) das possibilidades de produção (III) e da pluralidade de contextos e soluções formais. Assim, o discurso actual do design deve prever «um múltiplo e alternante conjunto de polaridades com indivíduos e instituições altamente influentes que actuam como centros de gravidade»⁽¹²⁾ (GIAMPIETRO, 2011: 218). Subjacente a este espírito de polivalência, está uma estrutura dinâmica e aberta que compreende, naturalmente, a cultura de *network*.

«To network means to create relationship networks, in order to share experiences and ideas in the context of a communicative exchange, and an artistic experimentation in which the sender and the receiver, the artist and the public, act on the same plane.» (BAZZICHELLI, 2006: 18)

(11) «It is critical to note that these experiments had their beginnings largely in academic settings, informed by contemporary semiotic and structuralist theory. Those experiments were a critical step in broadening the visual possibilities and being more responsive to the instability and subtlety of actual communication (something ignored by standard modernist typography).» (WILD, 2011: 20-21)

(12) «Rather than seeing design as a single paradigm practiced in a uniform way by canonical figures, this “universal” model of design (...) sees a multiple, shifting set of polarities with highly influential individuals and institutions acting as centres of gravity.» (GIAMPIETRO, 2011: 218)

§

O discurso contemporâneo, despoletado pela massificação do *computador pessoal* e pelo acesso a ferramentas de edição de imagem/texto por parte da generalidade dos utilizadores, pôs em causa o lugar do designer enquanto entidade única e especializada na criação de mensagens visuais. Além disso, com o aparecimento da *world wide web*, o campo alargado da publicação impressa, assistiu ao nascimento do documento digital, em oposição ao objecto impresso, mais facilmente distribuído e potencialmente gratuito.

Da emergência da cultura de *network*, surgiram fenómenos como o *desktop-publishing* e o *peer-to-peer*, ferramentas que pela sua flexibilidade e simplicidade começaram a confrontar o design de comunicação com novos modos de produção. Por outro lado, novas formas de distribuição, tais como blogs especializados ou plataformas de *print-on-demand*, atribuem aos designers um novo papel como potenciais editores do discurso cultural.

§

«While desktop publishing changed the journey from initial concept to printed page, recent innovations have transformed the means of manufacture and circulation. Mobile devices, print-on-demand systems, low-cost digital printing equipment, rapid prototyping, and web-based distribution networks have created new opportunities for designers, writers, artists and anyone else – from doctors and lawyers to school kids and housewives – to take up the tools of creative production. Recent design practice has taken a pragmatic turn, emphasizing process, situation, and social interaction over a fixed and final outcome. Design is a process that anyone can use as well as a specialized discourse whose language is open to exploration and expansion.» (BLAUVELT e LUPTON, 2011: 9)

Com a ascensão de uma sociedade especializada, em que a portabilidade da informação e dos objectos se torna um requisito para todos, os conceitos de propriedade, autoria e partilha tornam-se alvo de discussão no ambiente do design. Partindo da cultura de *network* assistimos a declinações para uma cultura do *remix*, do *mash-up* e da colagem, por exemplo. Associados a uma febre de partilha e de circulação de informação, a *network* conduz o designer a actos de experimentação, de autonomia, de crítica e até de contracultura.

O espaço de intervenção do design começou a alargar-se sucessivamente para outros territórios, nomeadamente o espaço expositivo como espaço de produção em design. Mais ainda, organizações como a Creative Commons permitiram a gestão livre do conhecimento, disponibilizando direitos e ferramentas de partilha e contribuindo para a criatividade e inovação. Finalmente, iniciativas tais como o Open Source vieram trazer novas abordagens colaborativas, nas quais o design de comunicação também se começa a enquadrar. Reinfurt (2001), no artigo “Um possível cenário para um futuro colectivo”⁽¹³⁾ defende um modelo do design de comunicação integrado em práticas open source e *peer-to-peer*. Com a constatação de que a sociedade se tem especializado cada vez mais e que a procura de trabalho técnico começa a escassear, tornou-se necessário para a disciplina do design reflectir sobre cenários futuros. Além disso, e como enunciado anteriormente, as lógicas da cultura de *network* vieram abrir todo um leque de novas aplicações para o design, exigindo dele a responsabilidade de um espírito mais crítico.

Se por um lado existe o empenho no desenvolvimento de uma teorização da prática em design, por outro, podemos considerar como hipótese o desenvolvimento de uma investigação orientada para a prática. Sendo esta última produtora simultaneamente de conhecimento e de forma. Tendo em conta estes factores de transformação no design de comunicação, surge então a necessidade de provocar um discurso crítico no pensamento em design. Assim, a vontade e necessidade de recontextualização do design é contemplada por via (I) da reformulação de currículos académicos; (II) de um investimento na Investigação para e por design⁽¹⁴⁾; (III) da procura de modelos, simultaneamente práticos e críticos – *design thinking*;

«Increasingly Design will be used to formulate potential scenarios and to speculate about the future; design as a tool for prototyping rather than implementing stable solutions.» (METAHAVEN, 2009: 251)

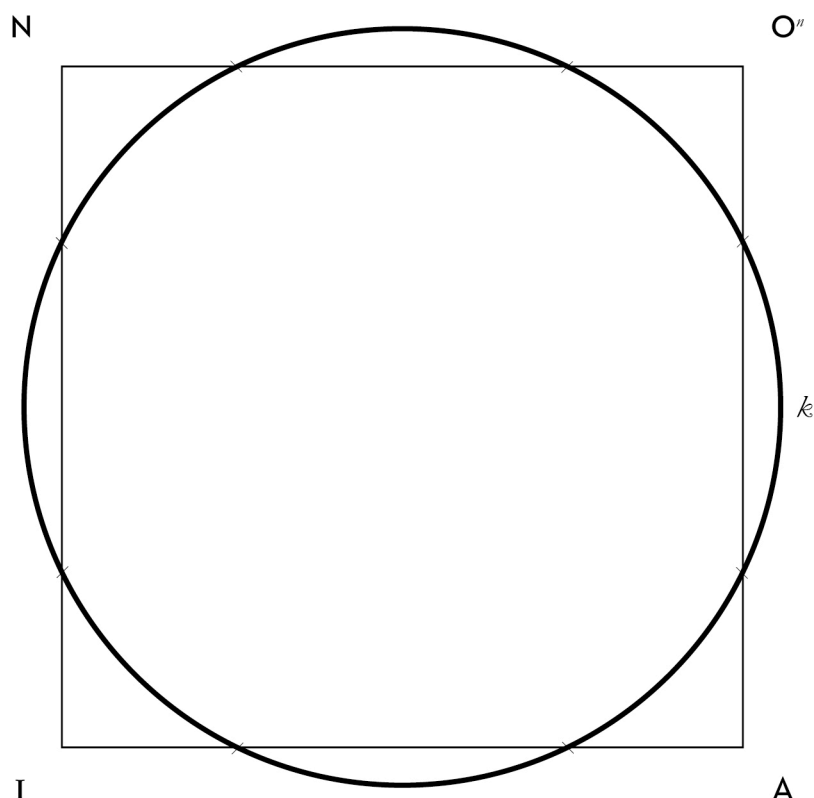
É a partir desta compreensão da condição cultural do designer, que o laboratório *Frequently Asked Questions* encontra a sua norma, a sua filosofia de acção:

(13) «No longer will the designer be the sole author of a unique solution for a discrete problem, but instead we will be free to explicitly adopt other designers' works to fit our own needs. (...)The Open Source Software movement provides a solid model for a future practice of graphic design. Open Source Software preaches a gospel of open collaboration and sharing for the collective good.» (REINFURT, 2001)

(14) «'Research' could mean different things. It could mean research 'for' design and research 'by' design. If you are looking for a more effective way to have research inform your actions, then it is the investigation adjacent to designing. Research 'by' design means that process itself is a type of research; if the way you work is committed to getting outcomes which appear different then research needs not to just inform but also form the work.» (METAHAVEN, 2009: 241)

«(...) here is a culture that upholds the value of discontinuity against that of a more conventional continuity; here is a culture that allows for different methods of research not because they may come up with identical results but because they contradict and complement each other in a dialectic opposition that will generate new perspectives and a greater quantity of information.» (ECO, 1962: 83)

1.3 PREÂMBULO – APRESENTAÇÃO DO MODELO GEOMETRIA DE UMA OBRA ABERTA



*fig.1 – Modelo Geometria de Uma Obra Aberta,
laboratório Frequently Asked Questions (2012).*

O discurso, estabelecido no capítulo anterior, age em concordância com o princípio estrutural a partir do qual Umberto Eco constrói a Obra Aberta isto é; que o discurso cultural, no qual o design também se enquadra, bem como a «(...) concepção de obra nasce em concomitância ou em explícita relação com determinadas impositões das metodologias científicas, da psicologia ou da lógica contemporâneas» (ECO, 1962: 23). Neste sentido, é exposta a relação histórica do ponto de vista contemporâneo do discurso do design com a ciência, a tecnologia e as noções epistemológicas que lhes estão subjacentes.

A quadratura do círculo:

A quadratura do círculo é um problema proposto por antigos geómetras. Consiste no desafio de construir um quadrado com a mesma área de um dado círculo. A expressão surge na estrutura do modelo como acto consciente da intenção de construção do logicamente ou intuitivamente impossível — a impossibilidade de uma compreensão total e unívoca, representada por *(k)* no modelo *Geometria de Uma Obra Aberta* (fig.1), e a tentativa de o fazer, representada pela quadratura e pelos seus quatro eixos.

Representa, também, a *metáfora epistemológica*⁽¹⁵⁾ dum certo discurso ou poética do design que «(...) mais do que conhecer o mundo, produz complementos do mundo, formas autónomas que se acrescentam às existentes, exibindo leis próprias e vida pessoal» (ECO, 1962: 155).

§

Geometria de uma obra aberta:

Por outro lado, como a «noção de “obra aberta” não é apresentada por Eco como categoria crítica, mas representa um modelo hipotético» (Idem: 26), de compreensão da produção artística de vanguarda do seu tempo, é-nos permitido teorizar e actualizar com alguma liberdade e desvio sobre a mesma. Se, por um lado, o modelo *Geometria de Uma Obra Aberta* é uma abordagem teórica (entre as várias possíveis) de leitura das práticas críticas em design de comunicação, por outro, é também um modelo que conceptualiza uma metodologia de produção para essa mesma área. É tanto uma proposta de leitura dessas práticas, como um modelo para a construção e produção dentro das mesmas. Não obstante aos princípios de qualquer teorização sobre a *Obra Aberta*:

«This hypothesis of an oriented production of open possibility of an incitement to experience choice, of a constant questioning of any established grammar, is the basis of any theory of the “open work,” in music as well as in every other artistic genre. The theory of the open work is none other than a poetics of serial thought.» (ECO, 1962: 218)

⁽¹⁵⁾ «trata-se de estruturas que se apresentam como metáforas epistemológicas, como resoluções estruturais de uma consciência teórica difundida (não de uma teoria determinada, mas de uma convicção cultural assimilada)» A noção de metáfora e, dentro deste contexto, encontra-se desenvolvida com maior profundidade em Eco (1962: 154-162)

Eixos da geometria de uma obra aberta:

A proximidade na poética das obras (ECO, 1962: 24) com o tipo de produção cultural que é feita hoje em design, permite-nos delinear pontos de contacto teóricos, conceptuais e formais com a ideia original de *abertura*. Pontos que serão expostos, de modo particular, nas problemáticas individuais e que estão subordinados aos eixos do modelo conceptual proposto.

Este modelo conceptual propõe a construção de um discurso que parte de um conjunto de variáveis que, através da observação e questionamento das mesmas, é encaminhado para uma hipótese e se formula na (*I*)*deia*. Este questionamento e observação são conduzidos pela noção de colectividade – (*N*)*etwork*, enquanto condicionante processual. O laboratório *Frequently Asked Questions* apresenta-se assim como um espaço de produção e disseminação de (*O*)*bjecto*", primeira configuração física da hipótese. Daqui surge um (*A*)*rquivo* crítico e inacabado, legado colectivo daqueles que nele participam. O objectivo ultimo é o de que se continue o esforço e o processo continuado da interpretação. Compreendendo que a única definição possível é feita por aproximação: a partir dessa continuidade, da rede de interpretações e relações conotativas que se vão estabelecendo a cada leitura.

«Trata-se portanto da tentativa de estatuir uma nova ordem de valores que extraia os seus próprios elementos de juízo e os seus próprios parâmetros da análise do contexto no qual a obra de arte se coloca, movendo-se em suas indagações para antes e depois dela, a fim de individuar aquilo que na verdade interessa: não a obra-definição, mas o mundo de relações de que esta se origina; não a obra-resultado, mas o processo que preside a sua formação; não a obra-evento, mas as características do campo de probabilidades que a compreende. Este, segundo Eco, é um dos aspectos fundamentais do discurso aberto, que é típico da arte, e da arte de vanguarda em particular.» (CUTOLO apud ECO, 1962: 9-10)

TOMO II

(Preâmbulo)

O TOMO II estrutura-se através do encadeamento de quatro ensaios críticos, cujas temáticas decorrem da problemática geral da dissertação. Constrói-se, deste modo, um discurso crítico que expõe teoricamente o modelo conceptual do laboratório *Frequently Asked Questions*. A sua leitura integrada e extensiva, permite criar pontos de partida e intersecção com a actividade laboratorial.

À semelhança do modelo conceptual, as exposições individuais seguem uma mesma lógica de leitura. Assim, da *(I)deia* à *rehypothesis*, estabelece-se um percurso dividido em quatro instâncias:

- A.** Alienação como método de construção crítica
no design de comunicação (Madalena Guerra);
- B.** A Transdisciplinaridade como Metametodologia
no design de comunicação (Ana Malheiro);
- C.** Distribuição como crítica
no design de comunicação (Renato Amaral);
- D.** O arquivo como modelo de interpretação e (re)apresentação
no design de comunicação (Diogo Ramalho).

§

No presente documento é feita a exposição da problematização (A) Alienação como método de construção crítica no design de comunicação.

Considerando o modelo conceptual do laboratório *Frequently Asked Questions*, apresentado no Tomo anterior, a presente dissertação Alienação como método de construção crítica insere-se na problemática geral, – práticas projectuais de investigação crítica em design de comunicação no ambiente da cultura de *network*. Na primeira parte da dissertação geral (TOMO I), apresentámos uma proposta de modelo conceptual a essas práticas, o modelo *Geometria de uma Obra Aberta*. No TOMO II voltamos a apresentar o modelo propondo-nos a explicá-lo teoricamente. Neste sentido, a problemática *Alienação como método de construção crítica* (primeira de outras três) propõe-se a expôr um dos movimentos gerais do modelo, – o movimento *(I)deia-(O)bjecto*".

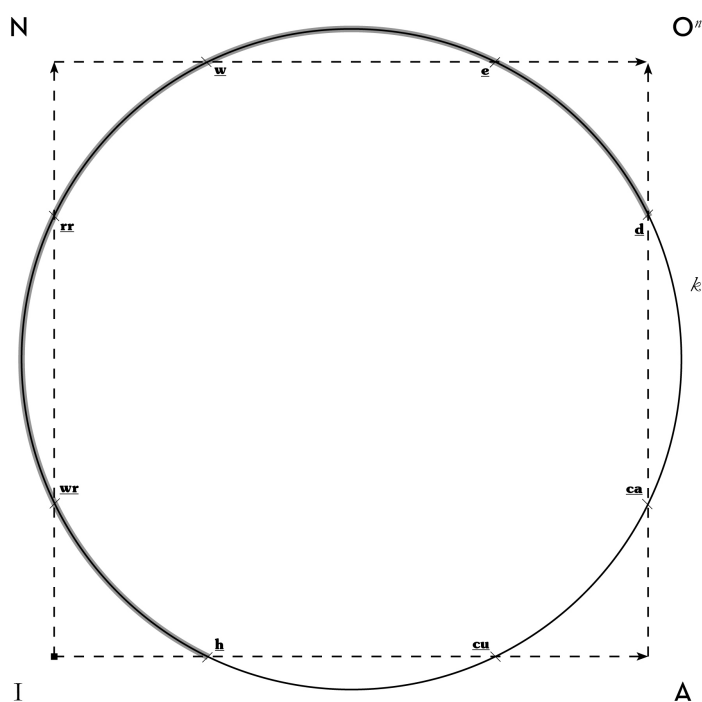


fig.2 – Variável A do modelo *Geometria de Uma Obra Aberta*, laboratório *Frequently Asked Questions* (2012)

Numa perspectiva particular, o movimento *(I)deia-(O)bjecto*" descreve a procura de formalizações do discurso de investigação no laboratório *Frequently Asked Questions*, – parte da exploração de um *briefing* auto-proposto⁽¹⁶⁾ e caminha no sentido da determinação do mesmo.

A presente dissertação propõe problematizar as possíveis materializações desse discurso através da noção de alienação como uma leitura acompanhada capaz de englobar e sintetizar esse discurso. Indicando-a, simultaneamente, como um método de interpretação e aplicação de construção crítica do laboratório.

⁽¹⁶⁾ Para uma maior contextualização c.f. 3.2.2. Briefing – da antecâmara à distribuição.

INTRODUÇÃO

Discurso de investigação crítica

«Here is a culture that upholds the value of discontinuity against that of a more conventional continuity; here is a culture that allows for different methods of research not because they may come up with identical results but because they contradict and complement each other in a dialectic opposition that will generate new perspectives and a greater quantity of information.» (ECO, 1962: 83)

Foi declarado no TOMO I o posicionamento no que diz respeito ao binómio Investigação e Design: enquadramos as nossas intenções na vertente *research by design*, o que implica que o processo de design seja tanto um modo de investigação como o resultado e o valor objectivo da pesquisa.

Não obstante ficou por esclarecer qual é o estudo, ou seja, o objecto de pesquisa. Na taxonomia de Cross (1999) o campo da investigação em design divide-se em três categorias: epistemologia do design, que consiste no estudo das formas do design conhecer; praxiologia do design, ou seja, o estudo das práticas e processos do design; e fenomenologia do design, o estudo da forma e configuração dos artefactos. A visão segmentada de Cross infere que as formas de investigação se desenvolvem paralela e independentemente para apenas convergirem através de uma «conversa disciplinada»⁽¹⁷⁾. Por outro lado, no laboratório *Frequently Asked Questions* os objectos de investigação não se enquadram dentro desta disciplinaridade regulada, porque os três são entendidos como complanares e *trans-dependentes*.

«Uma ciência só pertence aos estudos humanísticos (...) se o seu objecto se nos tornar acessível através de um processo baseado na relação sistemática entre vida, expressão e compreensão». (PALMER apud DILTNEY, 2006: 113)

O acto de investigar, que é simultaneamente o acto de desenhar, deve ser encarado como uma unidade dinâmica entre a epistemologia, a praxiologia e a fenomenologia, – para estudar e desenvolver formas de o design conhecer, é necessário o desenvolvimento de novos processos de design (ou de reinterpretações) para dar forma a esse conhecimento. Por outro lado, a consequência deste acto de investigação é o próprio artefacto de design. Noutros

(17) Tradução livre do título do texto, “A Disciplined Conversation”

termos, trata-se de compreender o acto de design como o acto de investigação, admitir a relação simbiótica e mutualista dos dois e que consequentemente os dois viciam e são viciados um pelo outro. A noção de contexto e situação, isto é, aquilo que é *conhecido* oferece-se como matéria que entra para informar o design e a investigação.

A *gestalt* utilizada pela Bauhaus⁽¹⁸⁾ é exemplar no modo como essa simbiose entre a teoria (investigação) e a prática (design) é explorada, contudo, separa-se nos objectivos e no valor dos resultados obtidos por esta investigação por design. No laboratório a investigação e o design são uma continuidade do nosso posicionamento crítico e deontológico⁽¹⁹⁾, consequentemente, ao invés da investigação caminhar para o aperfeiçoamento dos métodos, dos recursos e dos códigos de uma “linguagem universal” ou da grande narrativa, como acontecia no Modernismo, procura o questionamento contínuo dos mesmos. É deste questionamento que a investigação se alimenta e é este o objecto de estudo do laboratório.

«Pergunta-se portanto se» a investigação e o design contemporâneo, «educando para continua ruptura dos modelos e dos esquemas – elegendo como modelo e como esquema a transitoriedade dos modelos e dos esquemas, e a necessidade de sua alternância, não só de obra para obra, mas no interior de uma mesma obra – não poderá representar um instrumento pedagógico com função de libertação e em tal caso o seu discurso superaria o nível do gosto e das estruturas estéticas para se inserir num contexto mais amplo, e indicar ao homem moderno uma possibilidade de recuperação e de autonomia.» (ECO, 1962: 172)

Ao concebermos o mundo como uma estrutura de relações críticas, dinâmicas e abertas, os resultados da investigação em design no laboratório têm necessariamente de corresponder a essa visão. O benefício desta ambiguidade é a abertura à interpretação por parte de outros investigadores, a procura de um posicionamento geral na disciplina, a recusa da conformidade e alienação nos pressupostos académicos e a transmissão e aplicação directa dos resultados no contexto real (*in vivo*).

(18) Escola de design estabelecida por Walter Gropius em Weimar (1919).

(19) Na disciplina do design não existe um código deontológico estabelecido, não obstante, não significa que não seja possível ter e defender um posicionamento ético dentro da disciplina (ainda que este não seja generalizado ou reconhecido como tal).

Alienação como método de construção crítica

A dissertação *Alienação como método de construção crítica* pretende descrever o movimento geral do modelo *Geometria de uma Obra Aberta*. Entendendo-o como uma construção crítica sobre o presente, a primeira questão que se coloca é: como é utilizado o termo *crítica*?

Utilizamo-lo em dois sentidos, o primeiro refere-se à consciência crítica (*ter crítica*) e tem implicação directa com a ideia de presente que sugerimos. Noutros termos, ter sentido crítico é estar ciente das escolhas e das condições em que se vive. O segundo surge em consequência do primeiro e é compreendido no seu sentido mais lato, ou seja, não como criticismo⁽²⁰⁾, mas como crítica⁽²¹⁾. Esta é também uma *desconstrução*, neste caso do presente. O que nos leva a uma segunda questão: em que termos se pode falar de construção e desconstrução ao mesmo tempo? Entendemos que construir criticamente é uma actividade despoletada pela desconstrução, ou seja, pela compreensão intelectual do que é criticado e que, simultaneamente, o impulso da desconstrução origina a dialética, i.e., o caminho para novos entendimentos. Entendimentos esses que são tanto intelectuais como formais. Deste modo, denominamos o movimento "(I)deia-(O)bjecto" de construção crítica, ao invés de desconstrução.

A percepção de presente é concebida nesta dissertação como uma acumulação de ideias perpetuadas por artefactos históricos. Um discurso crítico contemporâneo deverá concebido através da *desconstrução*, i.e., da abstracção do passado histórico. Este passado é sintetizado pelas figuras⁽²²⁾ do conhecimento adquirido e das estruturas sociais, e age em estreita relação com o último termo da dissertação que falta introduzir, a *alienação*.

Numa primeira instância, a alienação (*Entfremdung*) é vista como a noção que explica a razão pela qual as figuras do conhecimento adquirido e da estrutura social são aceites e perpetuadas pelos homens, mesmo quando estas não estão de acordo com as suas percepções do mundo ou com os seus modos de estar nele. Paralelamente à alienação (*Entfremdung*) surge a alienação-de-qualquer-coisa (*Verfremdung* do alemão estranhamento), que opera como

(20) Criticismo, disciplina baseada na aplicação do método crítico.

(21) Crítica ou método crítico, apreciação das obras científicas ou literárias ou artísticas, sob o ponto de vista da verdade, do bom, do belo. Juízo minucioso acerca do trabalho alheio. Discussão de pontos históricos. Critério. Censura.

(22) Utilizamos o termo *figura* como síntese de várias determinações de conteúdo ideal e concreto, i.e., de conhecimento, de regras sociais e morais e de cultura.

a *negação*, i.e., a desconstrução dos próprios elementos ideológicos e das relações que constituem essas figuras, tornando-se estas últimas o alvo a alienar (no sentido em que se *separa de* ou de *que se olha a partir de fora*). Contudo, tal como no eterno retorno⁽²³⁾, o *estranhamento* ou a *negação* do conhecimento e das relações implicam a determinação de novos conteúdos para os mesmos e consequentemente uma nova *alienação*.

§

O método é organizado em três momentos de recorrência: *alienação*; *estranhamento*; e *determinação*. Desta forma, propomos no primeiro capítulo uma “Arqueologia da Alienação” emprestando da tradição filosófica um discurso cruzado sobre as concepções epistemológicas (ciência do conhecimento) e ontológicas (ciência do ser) ligadas à *alienação*. Parte-se do idealismo absoluto alemão de Hegel para a sua crítica pelo materialismo histórico de Marx com a intenção de retomarmos à última parte capítulo já criticamente conscientes do que uma leitura da teoria geral do conhecimento segundo a noção de *alienação* implicou historicamente. Tendo em conta que o método aqui descrito serve para a exposição e clarificação do modelo conceptual para que este se possa tornar operativo como modelo projectual no laboratório *Frequently Asked Questions*, este aparece como conclusão dos sub-capítulos segundo as leituras de Hegel e Marx. Em síntese, este capítulo pretende estabelecer, com recurso às variantes do modelo, a ordem de valores a partir dos quais o conhecimento e as relações sociais e se formam e nos formam.

O *Segundo Capítulo* explora os discursos resultantes do sub-capítulo, “Uso Plurívoco da Alienação”, a partir da noção de vanguarda enquadrando-a no discurso reflexivo dos Dexter Sinister e o meta-discurso dos Metahaven. Reservamos, para o sub-capítulo conclusivo, a exploração da noção de *brieffing* e *object trouvé* como a figura de síntese prática objecto de estudo dos pressupostos enunciados durante a dissertação.

Enquanto O *Terceiro Capítulo*, dedicado ao *estranhamento*, inicia a propõe e desenvolve as noções de impulso utópico, desconstrução histórica e distorção da percepção e informação como técnicas de *estranhamento* e que vão constituir a possibilidade projectual do método de construção crítica.

(23) «A condição geral do mundo é, para toda a eternidade, o caos, não como ausência de necessidade, mas como falta de ordem de estrutura, de forma, de beleza, de sabedoria e de todos os nossos esteticismos humanos (...). Mas esta explosão de forças desordenadas, este «monstro de forças sem princípio nem fim», este mundo tem em si uma necessidade que é a de retornar eternamente a si mesmo. ...Este mundo dionisiaco da eterna criação de si e da eterna destruição de si, não tem outra finalidade senão a «finalidade do círculo.» (NIETZSCHE, 1885)

A1 ARQUEOLOGIA DA ALIENAÇÃO

§

A1.1 ALIENAÇÃO SEGUNDO HEGEL

Friedrich Hegel

Friedrich Hegel (1700-1831) foi uma das grandes figuras do idealismo alemão. A pertinência do seu discurso no contexto desta dissertação é avançada pela introdução do conhecimento como a necessidade do homem produzir os seus próprios conteúdos por via da alienação e determinação. Noções como dialéctica⁽²⁴⁾, fenomenologia⁽²⁵⁾ e cisão são essenciais à compreensão do sistema filosófico proposto por Hegel em *Fenomenologia da Mente* (1806-7) e *Ciência da Lógica* (1812-1816).

Da alienação à determinação do conhecimento

O processo hegeliano não é só uma incrementação objectiva do conhecimento, através de novas determinações. O processo pode encarregar-se também da reflexão contemplativa. Por isso, a filosofia de Hegel não é só um progresso dialéctico, mas também de autoconsciência.

Na filosofia hegeliana o conhecimento é fomentado pelas cisões da razão em mente (entendimento) e realidade. A cisão refere-se ao momento onde a realidade concreta e o pensamento racional se tornam independentes. Noutros termos, é o momento onde o pensamento racional não encontra referentes objectivos na realidade concreta e está, por isso, disperso e alienado na abstracção, no vazio. Estas cisões temporárias despoletam o processo dialéctico de determinação, ou seja, de produção de referentes objectivos na realidade, sintetizando consequentemente o pensamento e a matéria em razão. Segundo Hegel, o pensamento é o elemento da razão e como é a razão que permite a absorção do concreto pelo racional⁽²⁶⁾, este é também o começo do seu processo de reconciliação com a realidade, – a fenomenologia dialéctica.

(24) Dialéctica é um método de diálogo cujo foco é a contraposição de ideias que leva a outras ideias. A tradução literal de dialéctica significa "caminho entre as ideias".

(25) Fenomenologia, filosofia que descreve a experiência subjectiva.

(26) CANTISTA, 2006: 73-74

Elementos de negação

«Um ser determinado, finito, é um ser tal que se refere a outro; é um conteúdo que está em uma relação de necessidade com outro conteúdo, com o mundo inteiro (...) as abstrações do ser e do nada deixam ambas de ser abstrações quando adquirem um conteúdo determinado.» (HEGEL, 1812-1816: 112-113)

«Conhecer dialecticamente, conhecer realmente é negar o imediatamente dado ou intuitivo.» (CANTISTA, 2006: 70)

O processo dialético produz a mediação entre o conteúdo sem forma e o conteúdo determinado, que indica o *termo* do processo e a reconciliação do pensamento com a realidade. Esta passagem entre o conhecimento alienado ou abstracto e a determinação objectiva do mesmo, é constituída pela negação.

Para Hegel o conhecimento, i.e., o conteúdo determinado não pode ser imediato, mas o resultado de uma mediação racional realizável através da negação do que é imediatamente dado ou intuitivo, por isso, do ponto de vista do sistema dialético a negação «é de longe a mais importante, parte da sua lógica, na teoria da essência» (ENGELS, 1883: 56).

Uma vez que a premissa fundamental do idealismo alemão (idealismo absoluto) se baseia fundamentalmente na natureza mental da realidade, a dialética hegeliana explica não só a construção como a negação da realidade, sintetizada por determinações em razão como a figura colectiva do homem, a civilização⁽²⁷⁾. Tendo em conta que a negação é o motivo da existência da dialética e que essa contradição aparece na sua estrutura no momento da antítese, ou seja, no momento em que a consciência se opõe à tese, em termos gerais diz-se que o homem nega uma realidade que já não é a sua – que lhe foi dada ou adquirida – e que consequentemente a progressão do conhecimento e do conhecimento de si (autoconsciência) faz-se quando o homem nega as determinações que lhe parecem alheias para produzir as suas. À imagem da «tese-antítese-síntese» que Hegel atribui a Kant (FOX, 2005: 43), o conhecimento e as suas determinações evoluem subjacentes a três leis: (i) a lei da conversão da quantidade em qualidade; (ii) a lei da negação da negação; (iii) a lei da compenetração (síntese) dos opostos. E dispõem-se nos seguintes moldes: abstracção-negação-determinação.

(27) Civilização é o resultado dos progressos da humanidade na sua evolução social e intelectual.

Conhecimento Absoluto

O *conhecimento absoluto* do mundo⁽²⁸⁾ descreve o termo, i.e., o fim de um processo que se desdobra e realiza ao longo do tempo⁽²⁹⁾ e que é motivado pelos estados temporários de cisão. Neste sentido, dir-se-á que a evolução da civilização é dependente e directamente proporcional às cisões evolutivas da mente (consciência), ao mesmo tempo que se afirma que a evolução do homem/ideia/ser/consciência pode ser medida pela constante histórica, que marca cronologicamente⁽³⁰⁾ a ordem lógica das suas ideias. Noutros termos, o homem é o acumular da sua história.

§

1.1.1 O MODELO GEOMETRIA DE UMA OBRA ABERTA⁽³¹⁾ SEGUNDO HEGEL

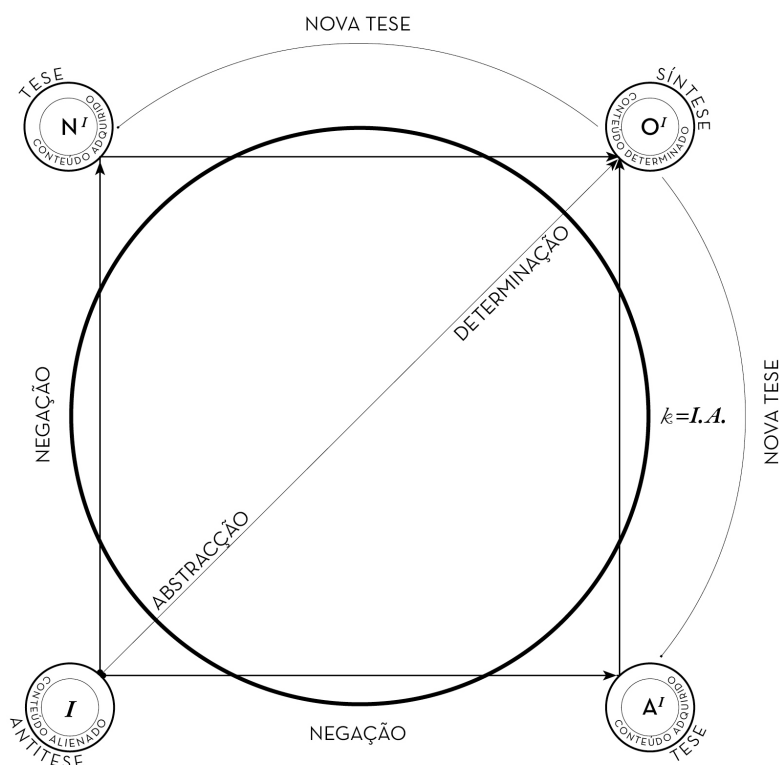


fig.3 – modelo Geometria de Uma Obra Aberta segundo a alienação de Hegel (2012)

(28) O que irá constituir a civilização perfeita, ideal e absoluta.

(29) É por isso também que o discurso hegeliano é considerado como ontologia do devir ou do tempo.

(30) Que relaciona os momentos/acontecimentos históricos com ordem das datas em que ocorreram.

(31) C.f. 3.1 Definição/Síntese do modelo Geometria de uma Obra Aberta

Avança-se o conhecimento dialéctico como método de negação e diálogo cujo foco é a determinação de pensamento alienado e abstracto em fenómenos de conhecimento. Considera-se que estes são os produtos finais das cisões com a realidade e da exploração da experiência subjectiva, i.e., a união do pensamento alienado em conteúdo determinado. No contexto no modelo *Geometria de Uma Obra Aberta* (fig.3), esta determinação consiste na passagem da *(I)deia* indeterminada, do pensamento alienado do dado adquirido ou intuitivo – representado pelo *(A)rquivo* e pela *(N)etwork*, pois são esses os elementos aglomeradores e transmissores de conhecimento –, ao *(O)bjecto* absolutamente determinado e apropriado. Deste modo é possível medir a progressão do laboratório *Frequently Asked Questions* pelas determinações das suas ideias, – os objectos que produz e que irão constituir o *(A)rquivo*. Enquanto em Hegel o caminho para a *Ideia Absoluta*, representada no modelo como *k*, é uma progressão positiva, no laboratório esse caminho é visto como uma sucessão de experiências caracterizáveis tanto pela ruptura como pela acumulação.

§

1.1.2 LABORATÓRIO: INFRAESTRUTURA

Esta primeira leitura do modelo constrói a base infraestrutural do laboratório:

- ***(I)deia-(O)bjecto*ⁿ, da alienação à determinação do conhecimento:** extrapolado para o modelo do laboratório *Frequently Asked Questions* é possível fazer uma analogia entre o começo dialéctico de Hegel, ou seja, o pensamento alienado, sem referentes concretos, e o eixo *(I)deia*. Da mesma forma, o eixo *(O)bjecto*ⁿ poderá ser descrito como Hegel concebe o conteúdo determinado, ou seja, a síntese racional entre forma e conteúdo.

- ***(N)etwork* e *(A)rquivo*, elementos de negação:** no contexto do modelo *Geometria de Uma Obra Aberta* esses elementos de negação e construção constituem os eixos da *(N)etwork* e do *(A)rquivo*.

- ***k*, Ideia Absoluta/ Razão Absoluta/ Conhecimento Absoluto:** contextualiza filosoficamente a noção de quadratura do círculo proposta no TOMO I, “Preâmbulo: Apresentação do modelo *Geometria de uma Obra Aberta*”.

A1.2 ALIENAÇÃO SEGUNDO MARX

Karl Marx

Um contributo substancial de Karl Marx (1818-1883) à formulação da dialética hegeliana foi dado pela particularização do sentido de alienação no contexto, pela proposta da sua superação e pela inversão da origem do conhecimento. Enquanto a explicação hegeliana das formas concretas é fenomenológica, i.e., subjectiva à mente, esta última explica esses fenómenos como experiências objectivas, fundamentadas na realidade social e industrial e nas suas derivações tangíveis e matéricas. O seu discurso filosófico é determinado pela proposta de um materialismo dialético, exposto no *Capital* (1867).

Alienação do capital

«My dialectic method is not only different from the Hegelian, but is its direct opposite. To Hegel, the life process of the human brain, i.e., the process of thinking, which, under the name of “the Idea,” he even transforms into an independent subject, is the demiurgos of the real world, and the real world is only the external, phenomenal form of “the Idea.” With me, on the contrary, the ideal is nothing else than the material world reflected by the human mind, and translated into forms of thought.» (MARX, 1873: 25)

Enquanto em Hegel o pensamento alienado é uma condição temporária essencialmente positiva e produtiva, no caso da premissa que sustenta toda a filosofia de Hegel – o pensamento alienado (sem referente) sintetizado na realidade cria a razão –, em Marx é completamente invertida. O pensamento é apenas a transmissão da matéria em abstracção, se o pensamento está alienado isto acontece porque a matéria foi produzida em alienação. Esta linha de pensamento é a base que sustenta a crítica ao capital de Marx.

Sob ponto de vista contemporâneo, a alienação para Marx era um problema de tipologia da estrutura de relações estabelecida e das regras pressupostas nessa mesma estrutura. Sendo do tipo hierárquico é uma forma de domínio e agressão. A estrutura da economia capitalista por imposição anula o trabalho do homem, que já não se reconhece nas coisas que produziu e é domi-

nado por elas. Mais ainda, aquilo que Marx constitui como alienante integra não apenas essa estrutura de relação, como também a obra do homem que é gerada nestas condições:

«Não é o operário que utiliza os meios de produção, são os meios de produção que utilizam o operário; em lugar de surgirem consumidos por ele como elementos materiais da sua actividade produtiva, são eles que o consomem como fermento do seu processo vital.»
(MARX, 1867: 339)

O real, constituindo o elemento mais dominante, é entendido no seu discurso como a propriedade privada e as condições de produção industrial e sintetizado pela figura da sociedade capitalista. Neste sentido, o homem não se move para um estado de alienação, o homem encontra-se dominado e condicionado na alienação.

Inversão dialéctica

Na verdade o discurso de Hegel abrange a ideia de domínio entre partes, contudo este centra-se na noção de luta entre consciências:

«(...) cada uma está certa de si mesma, mas não da outra; e assim a certeza de si não tem verdade nenhuma, pois a verdade só a seria se o seu próprio ser para-si lhe fosse apresentado como objecto independente ou que o mesmo objecto fosse apresentado como essa pura certeza de si mesmo». (HEGEL, 1806-7: 145)

É neste confronto que decorre a imposição de uma das consciências à outra, por forma a reconhecer nesta uma manifestação de si mesma, consequentemente a consciência-escravizada não é mais que o *objecto-alienado* da experiência subjectiva da consciência.

Entendamos a figura «senhor e escravo»⁽³²⁾ criada por Hegel, onde é «senhor» quem consegue sobrepor a sua consciência à das restantes e «escravo» quem é-agido-por-consciência-outra, como semelhante à do homem de Marx que se anula nessa regência. Desta forma recuperamos o sentido dado por Marx à alienação (*Entfremdung*) ainda dentro do discurso hegeliano.

(32) No capítulo IV da Fenomenologia da Mente (1807)

Da produção alienada à objectivação

Mantêm-se duas cisões substanciais entre os dois discursos: (i) o que para Hegel era a tese, para Marx constitui objectivamente a alienação. (ii) É a matéria, não a mente, que forma o homem e a realidade onde este se acha. Muito embora a actividade humana fosse vista por Marx como fundamentalmente positiva, não deixa contudo de ser uma reconciliação com o mundo na alienação (*Entfremdung*) e por conseguinte ela própria era uma alienação do homem. Ao resultado destas produções em alienação Marx denomina de objectivação (*Entausserung*).

Recuperando a dialética de Hegel – «abstracção-negação-determinação» ou «tese-antítese-síntese» – é necessária uma revisão desta estrutura triádica segundo o materialismo de Marx. Entendendo que a *abstracção* de Hegel é em Marx a mesma noção de pensamento sem referente próprio (Marx começa por divergir no valor dessa alienação) na proposta de Hegel com a determinação na superação da falta de referentes dá-se a superação da alienação. Conclui-se que não existe para Marx nada que se assemelhe à ideia de «unidade» entre forma e conteúdo, permanecendo apenas a necessidade de negação.

Superação, a tese da crítica e da revolução

Uma vez que é a matéria que forma o homem, a relação que este estabelece com a matéria é a causa da sua condição. Para Eco (1962: 251), Marx considera que a «alienação constituía, não uma situação de direito, mas de facto: e o facto, que era histórico, configurava-se como superável através de uma solução histórica, quer dizer, o comunismo».

O momento conclusivo da dialética de Marx torna-se a tese da crítica e da revolução através do anulamento e destruição das determinações históricas. Marx nega a «negação do homem», i.e., a alienação, propondo uma alteração nas condições a partir das quais o homem produz:

«(...) um regime de produção colectiva em que, trabalhando conscientemente, não para os outros mas para si e para os seus semelhantes, o homem sinta aquilo que faz como obra própria e se torne capaz de se integrar nele.» (ECO, 1962: 252)

1.2.1 O MODELO GEOMETRIA DE UMA OBRA ABERTA SEGUNDO MARX

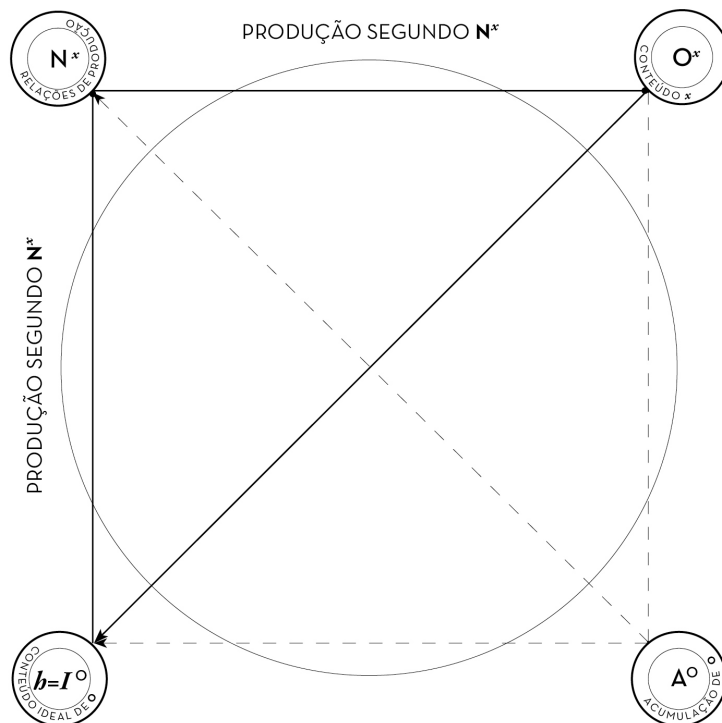


fig.4 – O Modelo Geometria de Uma Obra Aberta segundo a alienação de Marx (2012)

De Marx retiramos que a dialética também é a produção de pensamento segundo experiência objectiva, como tal o homem é condicionado pela matéria por ele criada. O que significa que «a formação das relações de produção, das estruturas sociais e das superestruturas ideológicas, [são] produto da actividade humana autocondicionando-se» (ABBAGNANO, 1970: 76).

No caso de Marx a leitura do modelo *Geometria de Uma Obra Aberta* (fig.4) é feita da seguinte forma: se constituirmos x como alienação e se a $(N)etwork$ produz segundo x , então a estrutura das relações de produção é estabelecida como estrutura de alienação. Por outro lado, como $(O)bjecto$ é, nesta leitura, o conteúdo de x , O^x é o conteúdo objectivo da alienação.

O eixo da $(I)deia$ é concebido como a abstracção do $(O)bjecto$ em pensamento, ou seja, O é igual a I^O . Deste modo é possível dizer que I^O é o produto ideal do conteúdo da alienação. Por outro lado, como I^O é apenas uma figura para o

homem, diz-se que o I^O , que produz segundo N^x , forma um ciclo vicioso e viciado que apenas pode ser interrompido caso a variável x seja alterada.

O *(A)rquivo* surge como a acumulação de *(O)bjecto*". Como tal, A^O fortalece a estrutura de relações previamente estabelecidas – a *(N)etwork* – e perpetua o *(O)bjecto*" como memória para *(I)deia* – o homem. Por outro lado caso x seja alterado, este *(A)rquivo* teria que ser destruído, de modo a anular qualquer influência que a variável anterior pudesse ainda exercer sobre o homem.

§

1.2.2 LABORATÓRIO: COLABORAÇÃO

Uma das premissas do laboratório *Frequently Asked Questions* é que este é instigado à base de colaborações. Desta forma é possível assumir que x equivale, no contexto do laboratório, a colaboração. Pelo que é pretendido que a *(N)etwork* seja uma estrutura de colaboração, ao mesmo tempo, que se admite que esta irá condicionar o tipo de objectos produzidos, tanto formalmente como ao nível de conteúdo. *(A)rquivo*, ao qual recorremos como fonte de material de pesquisa, perpetua o eixo *(O)bjecto*" pelo que a *(I)deia* do modelo irá ser influenciada, em grande parte, pelos componentes das colaborações anteriores. Contrariamente à proposta de Marx, que anteciparia uma destruição sistemática do *(A)rquivo*, o subterfúgio para preservar a autonomia dos resultados obtidos em laboratório está condensado no momento da *rehypothesis*.

§

A1.3 USO PLURIVOCO DE ALIENAÇÃO

A *alienação* é a circunstância que coordena as relações de significação com o real e os seus constituintes. Na *fig.5* é representado um esquema axiomático que coloca a alienação como variável x , independente, e y como a representação das figuras de significação dependentes de x . No que diz respeito à quantificação da relação é possível concluir que y cresce dependente de x até um ponto médio do mesmo (*bell curve*), momento em que y atinge o seu valor mais elevado, para decair progressivamente enquanto o valor de x mantém uma progressão regular. Em análise, conclui-se que a relação dos dois axiomas cria uma hipérbole.

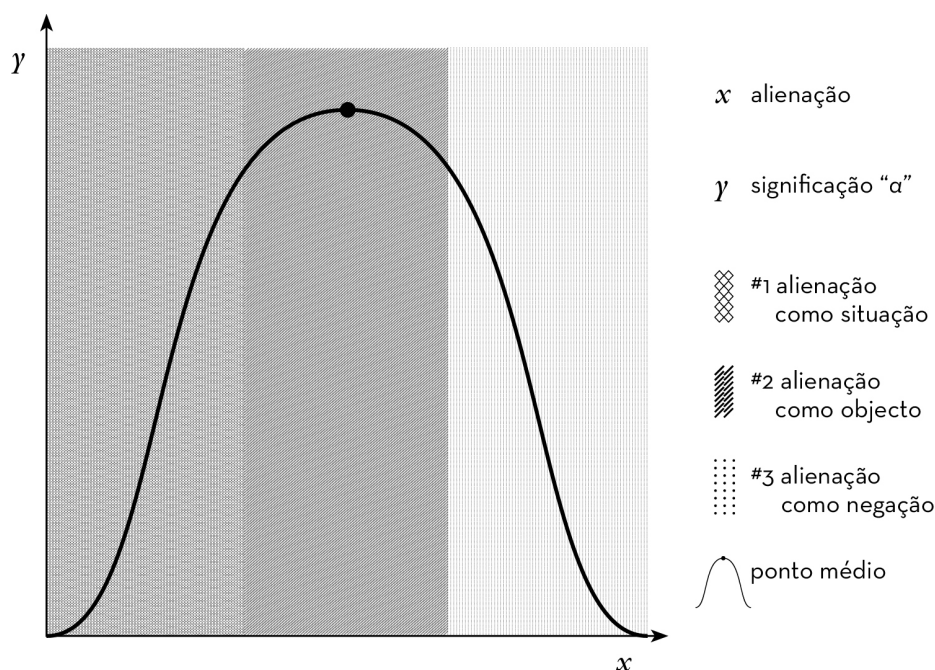


fig.5 – Esquema do comportamento da alienação (2012)

Em termos qualitativos, dir-se-á que a relação é mais saudável e produtiva enquanto os valores de alienação são médios. Na presente dissertação é apresentada uma progressão qualitativa desta circunstância, do ponto de origem à sua saturação em três comentários (#1, #2, #3), análogos à necessidade de construção e à necessidade de desconstrução crítica que se propõe no quarto comentário e que faz a nota de saída para o *Segundo Capítulo*.

§

A1.3.1 ALIENAÇÃO COMO COMPROMISO COM A SITUAÇÃO (#1)

Concebe-se, num nível geral, a alienação como a condição que permite o *homem* situar-se em relação ao seu ambiente imediato⁽³³⁾. Por conseguinte, é inferido que as suas capacidades cognitivas evoluíram em estreita relação de dependência com a sua possibilidade de sobrevivência e que a constituição de mundos próprios de significação (*Umwelt*)⁽³⁴⁾ deve-se à necessidade de situação com um tempo e um espaço, de maneira a poder ser funcional. Ou seja, porque «precisamos de construir essas tais antecipações de sentido e aí estamos, não a ser os mais espiritualizados dos animais, mas os mais rudi-

(33) Heidegger estabelece uma relação entre a proximidade espacial e a *utilizabilidade* das coisas. Dá a entender que quanto mais longe estão do homem menos utilizáveis são. Não por incapacidade do homem as utilizar, mas porque estas, por si só, são efetivamente inúteis.

(34) Noção de *Umwelt*, o mundo subjetivo da percepção dos animais em relação ao seu meio ambiente, determina que cada animal tem o seu mundo próprio e que cada um deles tem que ser entendido no seu habitat (meio em que vive).

mentares organismos vivos que têm de criar mundos para se situarem» (NABAIS: 2012: 87). Neste ponto ter-se-ia de concordar com Marx: a criação intelectual são as determinações da experiência objectiva do homem com o mundo.

Por conseguinte, a alienação deverá ser vista como «um fenómeno que, por um lado, e em certas circunstâncias, vai da estrutura do grupo humano a que pertencemos até ao mais íntimo e menos verificável dos nossos comportamentos psíquicos» (ECO, 1963: 256) da construção racional à sua integração como princípio básico humano «e noutras circunstâncias, vai do mais íntimo e menos verificável dos nossos comportamentos psíquicos até à estrutura do grupo humano a que pertencemos» (IDEM: 256) dos instintos mais básicos e primários à sua estruturação como regras sociais e morais.



A1.3.2 EPÍLOGO PARA MARX OU PENSAMENTO ALIENADO COMO OBJECTO DE SITUAÇÃO (#2)

«It is only when a Romantic intellectual begins to want his private self to serve as model for other human beings that is politics tend to become antiliberal. When he begins to think that other human beings have a moral duty to achieve the same inner autonomy as he himself has achieved, then he may begin to think about political and social changes which will help them to do. Then he may begin to think that he has a moral duty to bring about these changes, whether his fellow citizens want them or not.» (RORTY, 1991: 194)

Enquanto leitura embebida na realidade industrial do seu tempo, o tratamento que Marx faz do termo alienação, como condição própria do homem na sociedade do capital, parece ser perfeitamente análoga e refletora da dialética do homem moderno, contudo, conclui-se que esta apenas caracteriza parte desta realidade. A principal debilidade da crítica de Marx consiste em propor a alienação gerada pelo capital como condição geral do mundo, quando na realidade apenas se refere ao espectro socio-económico. Por outro lado, enquanto é aceite que a *alienação do capital* se estende nas relações sociais para além do que seria saudável, a partir de uma rápida observação ao contexto imediato emergem uma multiplicidade de manifestações dentro de figuras de alienação como *família*, *arte* ou *religião* que não podem ser justificadas pela alienação de Marx.

A *ideia* de sociedade/civilização, tida como estrutura englobante, é composta por outras estruturas que nem sempre se enquadram nos pressupostos da alienação à qual estão, do ponto de vista de Marx, subjacentes. Como tal, esta deveria ser encarada menos como macroestrutura e mais como «heteroestrutura».

Os vários sentidos de relação com a matéria produzida, que possibilitam a *invenção* de usos – quando se olha para uma pedra, não só a vemos como pedra mas também como arma, muro, casa ou pisa-papéis – e aos quais estão implícitos diferentes significados, permitem caracterizar o estado da sociedade como em permanente determinação e defender que as transformações da mesma não ocorrem causalmente, mas em correlação e de modo não-linear. Pelo que a proposta de alteração na variável de produção – do capital para um regime de produção colectiva – seria tão linear que por si só não seria suficiente para alterar a percepção global do mundo para um ideário unívoco.

Mais ainda, quando a proposta de Marx parece ser realizável «na busca por uma forma de moralidade aceitável por todos, no sentido em que todos teriam de se submeter a ela»⁽³⁵⁾ (FOUCAULT, 1984: 37), onde a destruição de todos os elementos materiais que possam estar ligados à alienação do capital é obrigatória e a determinação do tipo de relações é feita *à priori*, por uma atribuição quase moral de comunidade, o cenário «parece ser catastrófico».

Torna-se claro que somos, antes de mais, uma espécie ou cultura de *network*, no sentido de rede mas também de estruturas de relação. Estruturas que são dinâmicas, heterogenias e alienantes; e relações que se devem estabelecer segundo os mesmos princípios. Neste sentido, a forma como concebemos e nos condicionamos com o mundo não se esgota num (1) referente com a matéria, nem este é passível de ser substituído por uma mudança de variável. Enquanto os modos são plurívocos e variáveis, estes estão dependentes de um compromisso de condicionamento, i.e., de *alienação*.

(35) Tradução livre do autor «The search for a form of morality acceptable by everyone in the sense that everyone would have to submit to it, seems catastrophic to me»

A1.3.3 ALIENAÇÃO DO ARQUIVO E DA NETWORK: ELEMENTOS DE NEGAÇÃO E CONSTRUÇÃO (#3)

Os *objectos* de conhecimento, bem como as normas e a moral da sociedade, são referências históricas sobre as quais se ordenam e justificam as acções sobre as coisas. Representam a memória do nosso conhecimento, o arquivo vivo e actual da nossa história. Por outro lado, a aceitação constante de alienação (*Entfremdung*), nesta construção partilhada e unívoca de realidade e sociedade, no espaço e nas palavras, como também no conhecimento científico e no conhecer quotidiano⁽³⁶⁾, corresponde a que o homem se *sítue* no mundo através de um conhecimento adquirido e superficial, aceite normas sociais que têm origem em crenças morais ou em deturpações do conhecimento científico e se enquadre indubitavelmente nos pressupostos da sociedade à qual está subjacente.

Neste momento a circunstância da *alienação*, torna a relação do homem com o mundo saturada. A importância da desconstrução desse arquivo existe na possibilidade de exploração dos *objectos* que o compõem: da negação à compreensão das acepções adquiridas historicamente, da abstracção ao comprometimento consciente com as mesmas, e consequentemente à desconstrução construtiva das figuras. Isto corrige o que afirma Hegel sobre a evolução do homem: esta não é só o acumular da história das suas ideias como também a negação das mesmas.

Enquanto conhecimento que este tem de *si*, dos *outros*, das *coisas*, enfim do *mundo*, é de facto acumulável, a possibilidade de negação sumária desses factos e experimentação de novos é fundamental. Ainda que seja manifesto, indirectamente, que a negação nunca se constitui como total nem os factos como completamente novos.

(36) C.f. HEIDEGGER, 1927

A1.3.4 LABORATÓRIO: DUPLO MOVIMENTO DE DES/CONSTRUÇÃO

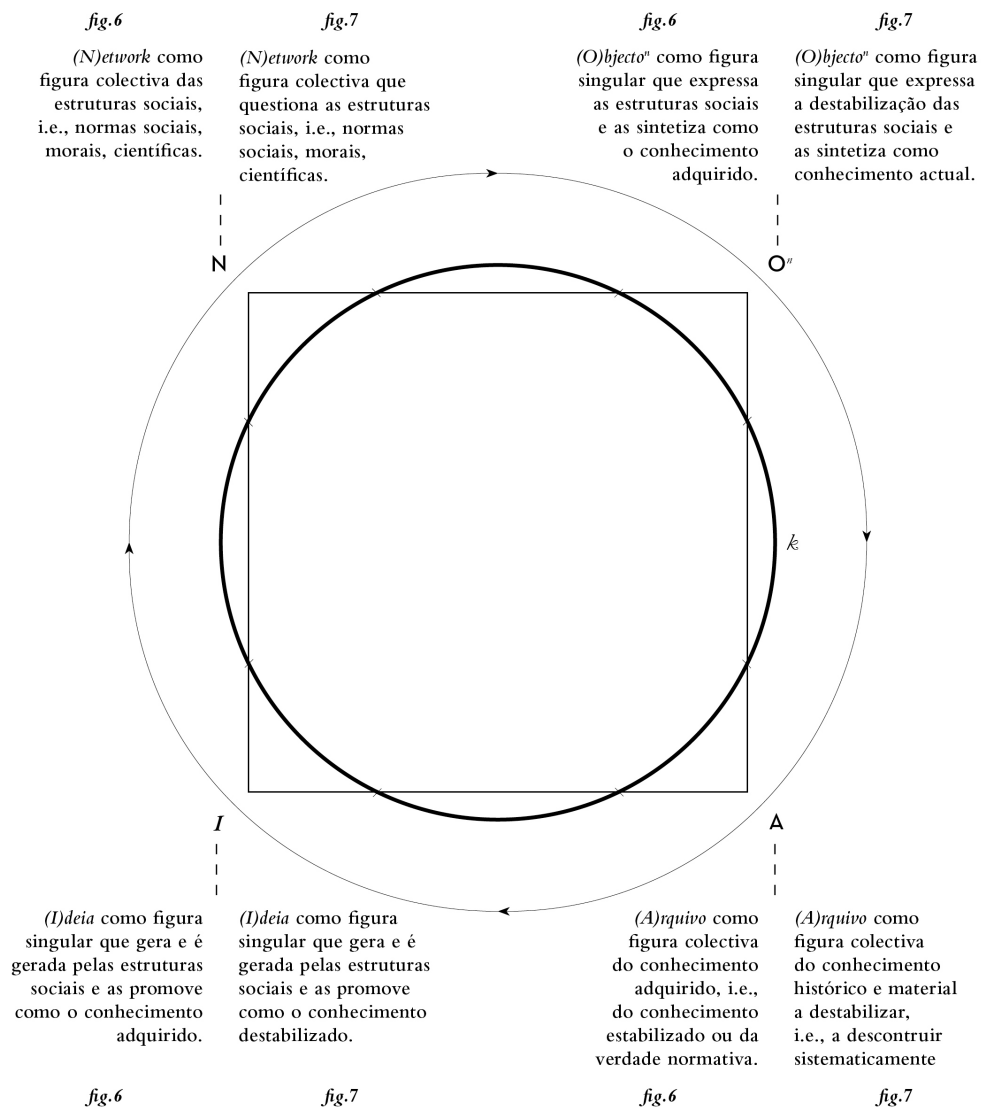


fig.8 – Visão do modelo segundo o duplo movimento de des/construção (2012)

fig. 6 – Visão do modelo conceptual segundo a necessidade de desconstrução de figuras de conhecimento e sociedade (2012)

fig. 7 – Visão do modelo conceptual segundo a necessidade de construção de figuras de conhecimento e sociedade (2012)

«This tension is one characteristic of the Romantic Intellectual who is also a citizen of a democratic society. Such an intellectual finds her *moral* identity – her sense of her relations to most other human beings – in the democratic institutions, which she inhabits. But she does not think that her moral identity exhausts her self-description. For she does not think that her conduct toward other human beings is the most important thing about her. What is *more* important is her *rappor*t à soi, her private search for autonomy, her refusal to be exhaustively describable in words which apply to anyone other than herself. This is the search summed up in Blake's exclamation: "I must create my own system, or be enslaved by another man's".» (RORTY, 1999: 193)

O uso plurívoco da alienação como método no modelo *Geometria de uma Obra Aberta* explica a necessidade ambivalente de construção e de desconstrução dos seus eixos no mesmo espaço, como o modelo conceptual e projectual tenta encapsular estes dois valores (*fig.6* e *fig.7*) e o equilíbrio entre uma dupla alienação (*Verfremdung* e *Entfremdung*), da *(I)deia* como pensamento alienado e sem referencial ao *(O)bjecto*" comprometido.

«Calvino constantly invokes polar opposites. The most memorable and profound is the pairing of syntony and focalization – participation in the world versus constructive concentration – in which he depicts the struggle of balancing the two as prerequisite for the creation of culture.» (BAILEY, 2006-7)

A explicação do movimento *(I)deia-(O)bjecto*" – a construção crítica de matéria – implica um segundo movimento interno, o diálogo entre uma visão estabilizada e recursiva do mundo e o discurso de destabilização e atitude de *agente provocador* para como o mesmo.

A2 DISCURSOS DE VANGUARDA

«The stages in the History of Being are marked by people (sometimes ironically and sometimes self-deceptively) pretending to say the same old thing while subversively putting a new spin on the old words.» (RORTY, 1984: 13)

Há uma noção generalizada de que vanguarda (do francês *avant-garde*) é aquilo que está à frente do seu tempo, ou seja, que pertenceria a um mundo diferente ao qual está ligado fisicamente. Aceitar esta concepção de vanguarda, implica que exista um desfasamento entre o tempo e o espaço onde é feita⁽³⁷⁾.

Se esse espaço, o mundo historicamente percepcionado, for entendido como indissociável do seu tempo, a vanguarda não é mais do que um estranhar do conhecimento histórico e herdado, por forma, a readequá-lo à realidade actual, i.e., ao espaço do presente.

Libertamo-nos de concepções prévias sobre o design de comunicação para o entender segundo duas vertentes: o desenho d'a comunicação (é usado comunicação como sinónimo de discurso, de informação, do conhecimento) implica um exercício de criação intelectual e conceptual ao nível das próprias estruturas, «as an output or model of practice» (VELDEN, 2006: 17). A título de exemplo referimos no trabalho de investigação a que o modelo *Geometria de uma Obra Aberta* se propõe, o desenho da comunicação (plural ou singular) gerado pelos objectos dessa comunicação, ou seja, como um trabalho de pós-estrutura. Este desenho da comunicação implica a construção matéria e intelectual dos discursos (determinação) nas estruturas formais ou linguísticas, concretas ou abstractas.

Em síntese, a primeira linha implica uma reflexão crítica contínua e transformativa com vista à construção de discursos próprios na disciplina (com as implicações ideológicas e ontognoseológicas que a envolvem), enquanto a segunda, age como consequência directa da primeira, constituindo-se como a determinação – o discurso tornado objecto. É tanto uma formalização de memória e identidade como um compromisso de transmissão e partilha desse discurso. Numa visão ideal da disciplina a práxis em design de comunicação deveria ser uma simbiose natural das duas: um comentário

(37) C.f. GIDDENS, 1990

gerado nas margens da cultura visual⁽³⁸⁾ (VELDEN, 2006: 17); uma construção desconstrutiva da disciplina e um compromisso com a realidade.

§

A2.1 DISCURSO DO DESIGN CONTEMPORÂNEO

O ensaio “Do Modo De Formar Como Compromisso Com A Realidade” de Eco tornou-se referência primordial a esta dissertação. Uma vez estabelecidas as bases da alienação no modelo conceptual, importa agora perceber como, a partir da noção de alienação, se estruturam as formas de pensar⁽³⁹⁾ sobre o presente no contexto das artes e das pseudo-artes e mostrar como estas estruturas podem ser análogas à produção do design de comunicação contemporâneo.

No seu ensaio, Eco dedica a última parte do mesmo, a descrever duas linhas de discurso sobre o presente qualificando-as como diferentes mas convergentes. A primeira refere-se ao artista que quer falar sobre o mundo e não encontra nos sistemas formais a possibilidade de o fazer. «Portanto, o mundo não é de modo algum como quereria reproduzi-lo o sistema de linguagem» (ECO, 1962: 274). Nessa confrontação há uma dupla alienação: o artista recusa esse sistema, comprometendo-se contudo nele. Essa alienação possibilita ao artista modificar internamente a gramática desse sistema: «feita não tanto de módulos de ordem, mas de um projecto permanente de desordem» (IDEM: 274). Para exemplificar, esta «dialética de liberdade e necessidade das regras formativas» Eco recorre a Arnold Shoenberg, mas um exemplo mais gráfico desta situação, seria o *Finnegans Wake* de James Joyce ou as partituras de John Cage.

A segunda quer um discurso mais politizado, em síntese, de denuncia sobre as «possibilidades e os bloqueios da existência numa sociedade industrial» (IDEM: 280) através da subversão interna da ordem. Nesta intenção, aliena-se nas estruturas das quais quer falar: utilizando-lhes os termos e a semântica para criar uma espécie de metalinguagem.

A produção do discurso de vanguarda em design de comunicação é análoga a John Cage ou a James Joyce? Joyce é um dos casos mais extremos desta forma de ambiguidade e desordem como valor a realizar. Mas é a

(38) Tradução livre do autor: «Today, an "important graphic design" is one generated by the designer himself, a commentary in the margins of visual culture».

(39) C.f. ECO, 1962: «Form must be a way of thinking».

preposição do ambíguo e aberto sempre o valor a realizar no tipo de discurso que tenta descrever esta dissertação ou no tipo de discurso que o design de comunicação realiza? Ou no campo linguístico do design a forma realizada é necessariamente distinta da forma da literária, musical, plástica? Noutros termos estes valores quando trabalhados segundo a linguagem literária, cinematográfica, escultórica, de design, produzem resultados formais que são, obviamente, diferentes mas, também, modos apresentação e discurso que não sendo análogos entre si, inferem campos de relação (conotativa e denotativa) completamente distintos.

“Once upon a time it was easy to distinguish design from art: designers had briefs from clients, practical problems to solve; artists found their own problems. But something is happening to design – something as significant, in its way, as what happened to painting when photography came along” (CURRIE, 2008)

Considere-se a hipótese de um mundo onde a tecnologia da fotografia não tivesse surgido, e seria possível especular sobre uma pintura ainda ligada às contingências dos velhos códigos pictóricos naturalistas. Uma arte de recreação e perpetuação de uma realidade ficcionada, mediada por telas e tintas. Ditaram, contudo, as circunstâncias sociais, científicas e tecnológicas do século XIX que o daguerreótipo surgisse em 1839 e modificasse radicalmente a concepção de arte e pintura, durante as décadas seguintes.

O paralelismo possível entre o caso da pintura e a situação na qual o design de comunicação se encontra, é o de uma transformação circunstanciada pela tecnologia.

“Now that the principal tools of design – the computer and its software – have been homogenized among practitioners and democratized among people (...). The professional core of designers will not regain the central role it once could claim based on its mastery of tools and services unavailable to users.” (METAHAVEN, 2008)

Do mesmo modo, que Walter Benjamin⁽⁴⁰⁾ fala dos contributos tecnológicos ao ‘autor- produtor’ dos anos 30, para o designer de comunicação do século XXI o progresso técnico é a fundação para um progresso de uma prática crítica, auto-consciente e reflexiva.

(40) “The Author as Producer”, BENJAMIN, 1934.

Uma visão contemporânea do design de comunicação face à sua produção passa por uma libertação da mesma. Se a democratização da tecnologia providenciou a um grande público ferramentas para a comunicação, o computador e os software também generalizaram o acesso, dos meios de prototipagem, produção e distribuição, aos designers. Estes factores marcam a passagem de um design-para-produção (i.e., que serve uma indústria) para uma disciplina que tem «a capacidade de manipular o sistema do design gráfico»⁽⁴¹⁾ (BLAUVELT, 2003: 10-11), e que por consequência é capaz de gerar sentidos a partir os seus recursos intrínsecos sem estar dependente de constrangimentos tecnológicos.

Em “School Days”, Giampietro fala de uma disciplina que tem vindo a comportar-se menos como um ofício e mais como uma disciplina humanística:

«If humanistic disciplines bridge the analytic, critical, and speculative impulses in understanding ourselves and our world, then design is increasingly engaged in all three of these impulses.» (GIAMPIETRO, 2011: 218)

Esta é uma produção que já encontrou o seu espaço na academia, e na sala de exposição e está a desenhar-se numa pluralidade de práticas críticas. São exemplo, desta pluralidade, sub-categorias como *Critical Design*, *Speculative Design*, *Design Research* ou *Design Thinking* ou o corpo trabalho dos Dexter Sinister, Metahaven, Dunne&Raby.

§

A2.2 LABORATÓRIO: *BRIEFING* preâmbulo

O esforço contínuo de crítica reflexiva, isto é, uma crítica à própria prática, implica a extensão e o compromisso desse discurso às áreas que o envolvem e o comprometem. Falámos de estranhamento e de objectos que são estranhos por deturparem as estruturas formais e linguísticas comuns, são exemplo os trabalhos de James Joyce e de John Cage: do ponto de vista do design de comunicação, estendermos as nossas estruturas para lá da *gestalt*, para vermos na edição, distribuição ou publicação formas de discurso, permite-nos reinterpretar as estruturas formais que nos são atribuídas à partida e afastar de uma retórica esvaziada. Uma derivação desta atitude será tratar o self-publishing ou a distribuição digital como o discurso pró-

(41) Tradução livre do autor: «a capacity to manipulate the system of graphic design as system.»

prio e não como opção de economia⁽⁴²⁾: como uma forma de comunicação e de transmissão de pensamento. Em suma, converter a produção à expressão do discurso.

§

É possível associar os eixos *(I)deia* e *(O)bjecto*" ao estado físico e projectual do *briefing* – *(I)deia* como ideia-briefing, *(O)bjecto*" = objecto-briefing –, do mesmo modo os pontos projectuais – *rehypphesis*⁽⁴³⁾, *wonder room*, *reading room*, *work sessions*, *edição*, *distribuição* como edição – determinam as circunstâncias e as variáveis a que o briefing é exposto e as transformações que irá sofrer até ser determinado em objecto-briefing.

No laboratório *Frequently Asked Questions*, o modelo projectual constitui a passagem do modelo teórico e conceptual à possibilidade de aplicação prática no contexto de investigação em design de comunicação. Paralelamente, o *briefing* apresenta-se como o elemento sintetizador dos pressupostos teóricos avançados na presente dissertação, como também, o conceito que descreve o movimento *(I)deia-(O)bjecto*" e que antecipa as construções máticas do discurso de investigação do laboratório.

§

A2.2.1 OBJET TROUVÉ: CASOS DE ESTUDO

Os casos de estudo, no contexto da presente dissertação, surgem como ilustrações e apontamentos ao caso de estudo central, o projecto do laboratório *Frequently Asked Questions* e a proposta de *briefing* apresentada no subcapítulo "3.2.2 Briefing – da Antecâmara à distribuição". Como tal, os projectos "An Octopus Plain View" e "Facestate" são aceites pelo laboratório como elementos de análise segundo a proposta de *briefing*⁽⁴⁴⁾ do mesmo, desta forma, os casos estudo são explorados segundo as noções de *briefing* e *objet trouvé*.

A utilização do conceito de *objet trouvé* como elemento que forma o *briefing* possibilita a pretensão do movimento *(I)deia-(O)bjecto*", ou seja, dar forma ou dar sentido próprio a um discurso que se pretende descontextualizado e estranho.

(42) A questão económica como parte do discurso e da tua posição no mundo, e não como figura de estilo.

(43) C.f. 3.1.1 Modelo Projectual – Esquema Técnico e Operativo. Idem: *wonder room*, *reading room*, *work sessions*, *edição* e *distribuição*.

(44) C.f. "Briefing", 3.2.2 Briefing – da Antecâmara à distribuição.

A2.2.1.1 DEXTER SINISTER, AN OCTUPUS PLAIN VIEW

“An Octopus Plain View” (2011) é um projecto desenvolvido dentro do projecto *Bulletins of the Serving Library*⁽⁴⁵⁾ dos Dexter Sinister e documentado primeiro em forma de artigo PDF no site *The Serving Library* e posteriormente na publicação-piloto do projecto *Bulletins of the Serving Library #1*. O tema central do projecto «contempla a possibilidade de comunicação humana à luz de alguns extraordinários atributos físicos do *Octopus Vulgaris*».⁽⁴⁶⁾ (DEXTER SINISTER, 2011)

O projecto é iniciado com o desdobramento, em 8 partes, da referência central *Octopus* no artigo de Angie Keefer:

- I. The Etymology of the word “octopus”
- II. The inside-outedness of its eyeball
- III. How the subject disappears into its context
- IV. Shifting its shape and rearranging its privates
- V. How he or she gets from A to B
- VI. Writing oneself in ink
- VII. Polysexuality and death
- VIII. Post-symbolic communication, or speaking without words

A discussão é começa com o uso correcto do plural de octopus na língua inglesa (octopuses, octopodes, octopi) e com o tratamento que foi feito nas gramáticas dos séculos XVIII e XIX. A certo ponto, a discussão progride para uma questão originária da antiga Grécia: têm as palavras uma relação intrínseca com as coisas que nomeam? Torna-se consensual para o linguistas modernos que as palavras são arbitrarias, ou seja, «o significado linguístico é criado no momento em que sons arbitrários são codificados dentro de uma comunidade oral».⁽⁴⁷⁾ (KEEFER, 2011: 5)

De Orwell a Shannon, da corrupção da linguagem à teoria da informação, a divisão estrutural do termo constitui a primeira referência a um dos atributos físicos do polvo, os oito tentáculos. Enquanto os oito conteúdos

(45) Artigos distribuídos sob a forma de PDF que abordam temas aparentemente dispersos como bibliotecas, tempo e media. Posteriormente são compilados e editados em forma de publicação e distribuídos em plataformas como *Motto Distribution*.

(46) Tradução livre do autor: «The essay behind the large asterisk, for example, contemplates the possibilities for human communication in light of some extraordinary physical attributes of the *Octopus Vulgaris*. As it turns out, that “asterisk” is actually *an octopus in plan view.*»

(47) Tradução livre do autor: «Linguistic meaning is created when arbitrary sounds are codified within a community of speakers.»

enunciados no artigo por sua vez constituem-se como derivações livres dos restantes atributos. O desdobramento consecutivo do termo vai relacionando de forma quase intangível a sua etimologia à possibilidade da comunicação sem palavras enquanto explica as opções tomadas no resto do projecto.

Posteriormente o artigo escrito por Angie Keefer em Hudson, Nova Iorque é editado por Stuart Bailey e David Reinfurt em Los Angeles e Nova Iorque, dividido em 8 partes que por sua vez foram ditadas e gravadas por Isla Leaver-Yap e Shannon Ebner numa estrutura concebida especialmente para o efeito na Frieze Art Fair em Londres e re-editado e exibido como um todo a uma audiência no andar 31 do Chrysler Building em Nova Iorque.

A estrutura discursiva do projecto desenvolve-se a partir de relações meta-referenciais, intrincadas e recursivas entre si que informam as opções editoriais futuras ao mesmo tempo que essas opções acabam por contribuir para o discurso previamente escrito. A versão do artigo em pdf que está disponibilizada no site à partida já contém mais informação que o artigo inicial teria, as referências (*fig.9*) ao longo do mesmo tornam clara a circularidade deliberada do projecto.

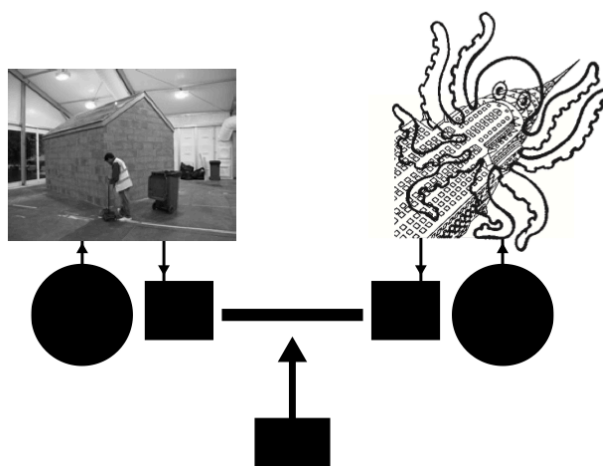


fig.9 – Sem título, Stuart Bailey e David Reinfurt (2011), pág 7

Segue em esquema uma interpretação da relação entre o artigo (discurso escrito), o desenvolvimento do projecto (discurso meta-linguístico, i.e., além das palavras) e a proposta-base do mesmo.

I. The Etymology of the word “octopus”

INFORMAÇÃO: OCTUPUS (*objet trouvé*)

II. The inside-outedness of its eyeball

TRANSMISSOR: ANGIE KEEFER

III. How the subject disappears into its context

SINAL CODIFICADO: STUART BAILEY E DAVID REINFURT

IV. Shifting its shape and rearranging its privates

CANAL: ISLA LEAVER-YAP E SHANNON EBNER

V. How he or she gets from A to B

SINAL DESCODIFICADO: STUART BAILEY E DAVID REINFURT

VI. Writing oneself in ink

RECEPTOR: CHRYSLER BUILDING

VII. Polysexuality and death

DESTINATÁRIO: AUDIÊNCIA

VIII. Post-symbolic communication, or speaking without words

A divisão autoral, espacial e temporal do projecto como uma analogia às noções da *Teoria Matemática da Informação*, faz emergir um discurso-sem-palavra, i.e., de um discurso que não recorre (apenas) ao sistema linguístico para se constituir como tal.

§

A2.2.1.2 METAHAVEN⁽⁴⁸⁾, FACESTATE

O *Facestate* (2011), projecto integrado na exposição *Graphic Design: Now in Production*⁽⁴⁹⁾, é exemplar da integração concreta da crítica no projecto/objecto de investigação.

Na intenção de apresentar as estruturas políticas do *Facebook*, apropriam-se/alienam-se na neutralidade gráfica do mesmo para criar um para-facebook. O resultado é um híbrido entre a rede social e o estado social, a partir do qual emergem as incoerências e implicações desta alienação: as políticas controlo, as estruturas económicas subjacentes, a democracia de fachada⁽⁵⁰⁾ de uma rede social demasiado familiar.

Noutros termos, este meta-discurso pode ser visto como uma crítica de superfície. Não por ser superficial ou ligeira, mas porque a faz utilizando o

⁽⁴⁸⁾ Metahaven é um atelier de designers, composto pelos holandeses Vinca Kruk e Daniel van der Velden, onde desenvolvem trabalho comissariado e autoproposto. O seu discurso é essencialmente político e social e distingue-se pela simbiose das áreas de design de Comunicação e investigação. No que diz respeito às linhas de discurso que enunciamos em Eco, enquadrámos seu trabalho teórico-prático no *discurso das metalinguagens*: à imagem da crítica ao jornalismo contemporâneo de Joyce, organizam o seu discurso (crítica) através das estruturas das quais querem falar.

⁽⁴⁹⁾ Tradução livre do autor: «Contemplates the possibilities for human communication in light of some extraordinary physical attributes of the Octopus Vulgaris.»

⁽⁵⁰⁾ C.f. Metahaven, 2011: «There is sometimes a naive supposition that Facebook and other social media already constitute a form of democracy, because everyone can participate and take action, and there is apparently no leader.»

vernacular, isto é, as formas gráficas e linguísticas mais comuns e assimiladas. Indirectamente, faz também uma crítica às políticas de standardização inerentes ao *branding*⁽⁵¹⁾, como uma subversão das próprias intenções da área. Brand, que traduzido do inglês significa marca, implicaria que o trabalho desenvolvido seria o da representação da identidade individual, isto é, da marca pessoal e intransmissível. No caso, o que os Metahaven verificam, é a tendência deturpada destes valores: um nivelamento das identidades, pessoais e públicas, por forma a que se torne gradualmente mais difícil discernir entre o público e o privado, entre a demagogia e a deontologia.

Mais ainda, este trabalho de investigação explora a disparidade entre a transparência individual imposta ao utilizador e a transparência aparente das estruturas pseudo-políticas e declara a inversão destes valores na relação entre o sistema de rede e quem os utiliza. Em síntese, as entidades individuais tornam-se base de dados a serem filtradas, categorizadas e mercantilizadas – uma dejectação plenamente aceite pelas próprias.

Com esta última referência, concluímos também que o seu discurso emerge na continuidade constelar e na consistência temática da sua investigação. Em retrospectiva, vemos que o caso de estudo (2011) que expusemos é uma continuação da antologia *Uncorporate Identity* (2010)⁽⁵²⁾ e a fase de uma investigação e questionamento a longo termo. Mais ainda, que esta investigação feita de derivações satélite: no campo teórico os livros *Facestate* (2011) e *Black Transparency* (2012) e o ensaio “White Night” (2008), no campo prático é exemplo o caso de estudo. Neste sentido, deve ser lida como um discurso rizomático, constituído por várias alíneas – escritas, formais –, que se referem a vários âmbitos – sociais, políticos, disciplinares, deontológicos – desenvolvidos paralelamente mas com vários níveis de aprofundamento.

(51) C.f. METAHAVEN, 2011: «We look at branding as a form of standardization; we have written about this extensively, for example, in the essay “Brand States,” which appeared in *Uncorporate Identity* but originally was published at *e-flux* journal. Branding is making things more similar, not more different; it is compliance to a standard to gain certain benefits.»

(52) Antologia escrita e visual do trabalho desenvolvido em estúdio sobre redes, política, branding.

A3 ESTRANHAMENTO

O *acto de estranhamento* é essencialmente um acto de liberdade consciente. É um exercício intelectual onde é feito um esforço dialéctico de compreensão e abstracção de um passado histórico, para que seja possível uma construção de significação individual.

§

A3.1 IMPULSO UTÓPICO

«There is a sort of tension here – are we concerned with building a discipline [knowlegde and communication]? Or deconstructing a discipline [knowlegde and communication]?» (MAZÈ, 2009: 393)

Há uma ideia em Jameson (2005) que tem que ver com o impulso utópico. Esta noção vem de uma problematização hermenêutica de Bloch (1954), que propõe o princípio da esperança como gerador do impulso utópico. A esta vontade de perfeição absoluta está associada uma ideia de expressão subconsciente do homem, que leva Jameson a questionar sobre a possibilidade de um «programa utópico deliberado e completamente consciente» (2005: 3) se esta se encontrar condicionada ao sonho.

Neste momento, seria fácil associar o *acto de estranhamento* ao do sonho de Bloch; um momento subliminar que nos escapa. Na verdade, queremos-lo como um exercício intelectual, que pouco tem haver com transcendência ou superação. Admitindo que o podemos usar como técnica de estranhamento vemo-lo como acto de liberdade consciente de onde se geram sentidos e ordens improváveis ⁽⁵³⁾.

Poder-se-ia associar esta noção de impulso utópico a um certo espírito pós-modernista excessivamente desconstrutivo e individualista. E, nessa sequência de pensamento, dizer que está desligada à ideia de colectivo e de construção. Porém, tendo em conta que é um discurso que se quer a várias vozes e aproveita mais as divergências do que as convergências de discurso, a noção de colectivo é mantida por um pensamento colectivo que se constrói, transforma e deforma em tempo real e que utiliza a desconstrução por forma a distanciar-se de pensamentos e estruturas unívocos e alienantes.

(53) C.f. ECO, 1962

Dentro de uma visão pós-moderna do indivíduo, talvez já posterior ao pós-modernismo, Jameson abre espaço para a construção individual como um espaço de investimento utópico – a noção de impulso utópico como a versão contemporânea do humanismo modernista. Isto é, como a transição do programa utópico colectivo para um ideário de construção individual de discurso não-comprometido.

Ao mesmo tempo, não é possível ignorar que o pensamento único, continua a existir e a influenciar o discurso contemporâneo; que as consequências (positivas e negativas) do discurso modernista continuam enraizadas na nossa estrutura social; e que estas têm implicações no discurso que se quer transmitir.

Enquanto operativamente, o objecto que formamos, e a partir do qual queremos falar, nos parece estruturalmente desviado da sua condição de alienação e «da relação com a comunidade dos outros homens entre os quais vive» (ECO, 1962: 274), o processo onde o pensamento estranhado informa as estruturas formais encontra-se, inevitavelmente, comprometido nas formas estéticas, linguísticas, naturais, sociais ou económicas. Desta forma, quando produzimos discursos de desordem, isto é, formas estranhadas do mundo, estamos a enformar a partir desse mundo.

Esta é uma situação dialética. Por não se estranhar todos e tudo ao mesmo tempo, a possibilidade de um estranhamento concretizado é apenas satisfeita em parte. Paradoxalmente, também é aquilo que permite à vanguarda artística ser a única que mantém «uma relação de significação com o mundo em que vive» (IDEM: 274). Podemos sintetizar esta atitude como uma alienação vigilante.

§

A3.2 DESCONSTRUÇÃO HISTÓRICA

O sentido que atribuímos à *desconstrução histórica* é o da desconstrução ou desdobramento dos significados implícitos e explícitos aos objectos históricos⁽⁵⁴⁾ e da extração da sua etimologia, às suas implicações no tecido social, até ao seu ponto de origem/razão da sua existência. Esta extracção, que é uma desconstrução do discurso histórico unívoco e uma forma de negação à condição de alienação, é paradoxalmente uma construção de novos sentidos.

§

«For Dasein, living just is ceaselessly taking a stand on who one is and on what is essential about one's being, and being defined by that stand. In choosing whether or not to work late at the office, to spend time with the family, to steal a purse, to travel to a rock concert, one chooses what sort of person one is.» (MULHALL, 1996: 15)

Dasein, termo que Heidegger propõe para descrever a qualidade essencial e exclusiva do homem: questionar a razão ou o sentido da sua existência, significa em alemão *ser aqui* e *estar aqui*. Neste enquadramento, a premissa fundamental para o homem ser *é estar no mundo* consciente das sua espacialidade e temporalidade. Por outro lado, esse mundo que não é nem a totalidade das coisas naturais, nem a comunidade dos homens, refere-se à estrutura de relações (afectivas, intelectuais, sociais) que caracterizam a existência humana. O que implica que *Dasein* é cuidar-da-relação-com-o-mundo.

O termo *cuidar* em Heidegger, é utilizado em várias acepções: cuidar, no sentido de tomar conta das coisas de dos homens que o constituem; ter consciência-dessa-relação, i.e., uma compreensão existencial; mas, sobretudo, pensar e questionar sobre a sua relação com o mundo por forma a constituí-lo. Esta última serve de condição à transcendência, noutros termos, em Heidegger «a transcendência significa o projecto e o esboço de um mundo, mas de tal modo que quem projecta é comandado pelo ente que transcende e é antecipadamente modelado por ele». (ABBAGNANO, 1970: 193)

É importante notar que Heidegger, seguindo a tradição filosófica existencialista, vê o homem (*Dasein*) como figura singular, em oposição as figuras

(54) Contituímos o arquivo histórico, como um conjunto de elementos tanto do passado longínquo como do passado próximo ou imediato. No primeiro caso, o laboratório refere-se ao eixo (A)rquivo, no segundo à (N)etwork.

colectivas do Homem, Sociedade ou Civilização. Mais ainda, em Heidegger transcender significa destruir produtivamente (*Destruktion*), entre todas as outras, essas mesmas figuras. Não necessariamente a sociedade em si, mas os pressupostos históricos, morais, ideológicos, científicos nela contidos. Heidegger não anula a história, mas compreende-a como elemento utilizável, que serve à superação e constituição de um mundo-seu (*Umwelt*).

Enquanto o discurso do laboratório *Frequently Asked Questions* não existe nesta possibilidade utópica de transcendência, os princípios propostos por Heidegger são merecedores de consideração. O laboratório afasta-se do sentido de dever e programa que envolve a proposta de Heidegger para a utilizar como «projecto instigador de pensamento sobre as possibilidades de mudança» (GAUDÊNCIO, 2012: 40). Este é o compromisso que se transforma em consciência e acção crítica e que funda a base para a crítica nos discursos do design de comunicação que querem abordar condições do presente:

«True investment is the investment in design itself, as a discipline that conducts research and generates knowledge – knowledge that makes it possible to seriously participate in discussions that are not about design. Let this be knowledge that no one has asked for...» (VELDEN, 2006: 18)

Em suma, o conhecimento adquirido e a figura da sociedade devem servir para nos situar em relação ao mundo, às coisas e às relações humanas e caracterizar o ponto de evolução em que estamos. Contudo não é a estabilização dessas noções que constitui o presente, o ganho de consciência provoca o acto de *Verfremdung*. Esta implica não só um *afastamento* (o ganho da crítica) como também um *esvaziamento* (a desconstrução crítica).

The American Foucault, he says, “sought to define autonomy in purely human terms,” without the Kantian notion of universal law. (...) Like Dewey, this Foucault tells us that liberal democracies might work better if they stopped trying to give universalistic self-justifications, stopped appealing to notions like “rationality” and “human nature” and instead viewed themselves simply as promising social experiments. (RORTY, 1991: 193)

O passado histórico é tomado como inalterável ou como qualquer coisa que está tão distante física e temporalmente que já não tem consequência no presente: pelo contrário, fazer sentido das coisas que já construímos; as

coisas do nosso cotidiano, do dado adquirido, das convenções sociais é essencial para nos situarmos nas implicações das nossas acções, do nosso modo de formar, e ao mesmo tempo construirmos realmente sobre e a partir do presente. É esta a importância do esvaziamento e apropriação, desconstruir o *mito histórico*.

§

A3.3 DISTORÇÃO DA PERCEPÇÃO E DA INFORMAÇÃO

«Words lose their usefulness, either because they are so seldom spoken that they become unfamiliar to the community, or because they are so often spoken – in the form of “prefabricated phrases,” to borrow Orwell’s term – that the ritual of their use evacuates their potential to convey specific meanings. But why should words and phrases work any less well for being well-worn, if meaning is a factor of codification and repetition in the first place?» (KEEFER, 2011: 6)

A introdução sistemática de um esforço consciente de estranhamento implica uma consciência crítica e reflexiva em relação ao que apreendemos por associação, (i) inicialmente através de sua desconstrução histórica e (ii) posteriormente através de uma abstração forçada dessa história que provoca a construção de novas.

A figura mais próxima que encontramos para explicar sensorialmente este segundo momento é o exercício onde se repete continuamente a mesma palavra até que esta deixa de nos fazer sentido (*fig.8*).

Esta é uma experiência diferente da experiência do *novo*, onde tentamos integrar a coisa dando-lhe sentidos, isto é, atribuindo-lhe significados por conotação ou denotação referencial e/ou emotiva. A *experiência de estranhamento* por abstração é aquela que perde momentaneamente os seus sentidos: é a da ausência de sentidos que antes estavam lá.

A potencialidade desse exercício existe quando no momento da *falha cognitiva* emergem outros sentidos ou outras ordens aparentemente desligados do seu referente ⁽⁵⁵⁾. Objectivamente, trata-se de manter a exploração da

(55) «I was just... I was fidgeting with Isabelle’s lighter... and... I wasn’t really realizing it...then I noticed, and I thought it was rude... so I put it down on the table. //But I put it diagonally across one of these squares. Do you see? Look. //That’s when I noticed that the lighter’s length... is exactly the same length as the diagonal itself. So I put it lengthwise, along the outside edge. //Look. It fits there too. //And it fits like this and like this... and this way too. And I bet you if I just split it in half... you know, it’s got to fit somewhere. //I mean, it really fits anywhere. Look. //See? //I was noticing that the more you look at everything... this table, the objects on it, the refrigerator,

significação em aberto, e a especulação sobre o entendimento herdado – ideal ou material, comum ou aberrante – acesa. É possível extrair desta estranheza de sentido, gerado pela sabotagem e improbabilidade nas relações, um método que cria novo pensamento a partir de um conjunto de premissas das quais já não se espera nada de novo; um questionamento sistemático que não parte de perguntas e que não oferece respostas; uma investigação que parte do estímulo utópico para gerar esse mesmo impulso; um modelo de simbiose entre a prática e a teoria que nos permite discutir, apresentar, comentar «novos cenários de tecnologia, cidadania, comunicação e poder»⁽⁵⁶⁾ (GIAMPIETRO, 2011: 218).

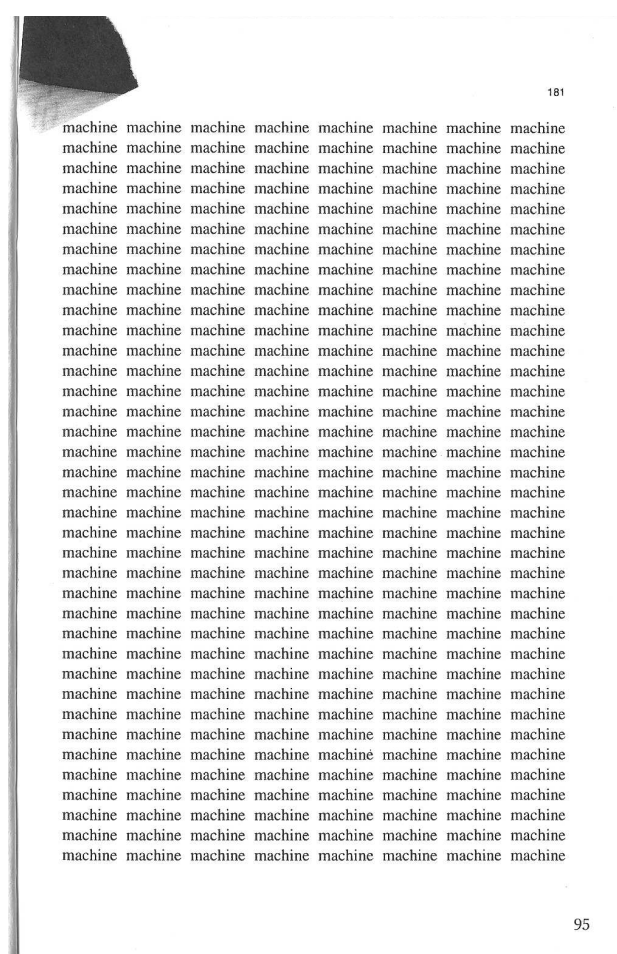


fig.10 – Luthi, On the self reflexive page (2010)

this room... your nose, the world... suddenly... you realize that there's some sort of cosmic harmony... of shapes and sizes.» (BERTOLUCCI, 2003: The Dreamers, lighter scene)

⁽⁵⁶⁾ Tradução livre do autor: «new scenarios of technology, citizenship, communication, and power.»

«Information theory has contributed greatly to opening new perspectives for psychological research. In his study of perception as a of the object (meaning that the object varies according to the position of the perceiver), the psychologist Ombredane, along with others (...) has come to the conclusion that this process of exploration eventually ends when the perceiver chooses one particular form (which, from that moment on, imposes itself on all the others).» (ECO, 1962: 81)

Huberman (2007) no texto “Naive Set Theory”, descreve a curva de evolução da informação em função da *curiosidade*, caracterizando esta progressão como um *loop* graças ao trabalho científico, artístico e intelectual de pioneiros como Nicolau Copérnico e Marcel Duchamp que tendem a manter questões aparentemente esgotadas no topo da bell curve. Num momento em que a «curiosidade está a ser castrada pela informação», segundo Huberman (2007: 1), o autor insiste que a *bell curve* é mantida enquanto a informação for paralisada e demonstra a sua tese relacionando as recentes práticas artísticas com as seguintes estratégias para sabotar informação: ausência de informação; excesso de informação; informação insuficiente; informação dispersa; e informação privada⁽⁵⁷⁾.

Ao laboratório *Frequently Asked Questions* interessa falar em *estratégias de sabotagem de informação* como exploração de abertura de discurso, experimentação do impulso de estranheza e transmissão do mesmo estímulo pela forma improvável. No entanto, é compreendido que o *estranhamento* e a *curiosidade* são ideias análogas, que trabalham a partir da referida *falha cognitiva*. As estratégias da sabotagem de informação e as técnicas para o estranhamento influem para um mesmo objectivo: replicar o *impulso de construção individual*.

§

(57) no information; too much information; not enough information; dispersed information; e private information.

A3.3.1 NAIVE SET THEORY

Neste sentido e segundo as estratégias de bloqueio de informação enunciadas por Huberman (2007)⁽⁵⁸⁾:

1. A sobrecarga de informação, ajuda a dificultar a associação e categorização fácil e unívoca do discurso. Esta sobrecarga motiva a ambiguidade e as incoerências produtivas no mesmo através da criação de vários pseudónimos que representam uma só pessoa ou uma só identidade que representa vários pensamentos e várias pessoas (HUBERMAN, 2007: 2). Ou simplesmente pela transparência de todo o processo de discurso, que se torna de tal modo descritivo que se perde o sentido linear do mesmo.

2. A necessidade de participação pelo lado de que interpreta, expõe a informação sistemática e praticamente sem comentário artístico. A *falha* é preenchida no momento da participação, da performance e da execução e da interpretação da obra no momento da sua fruição. A obra é aberta à acumulação de experiências e significações. Esta abordagem está associada às práticas artísticas das décadas de 60 e 70 do século XX, em particular aos artistas ligados ao movimento Fluxus ou à arte conceptual como Sol LeWitt.

3. Outro uso da *falha cognitiva*, onde o discurso é disseminado e disperso temporalmente ou espacialmente, apropria-se as várias estruturas de comunicação e transmissão de informação, como estruturas formais e de discurso.

«To disperse information is to launch it into a complex constellation of relationships, causing it to intersect with a series of fierce interferences: power, politics, capital, speed, desire and technology.» (HUBERMAN, 2007: 4-5)

Apesar desta estratégia ser vista, por Huberman, como a fragmentação do discurso, vemo-la também como o uso premeditado das estruturas de comunicação. No caso do design de comunicação, relaciona-se com a concretização da ideia de que a *página*, a *gestalt* ou a *semiótica* não são os únicos elementos a partir dos quais nos é

(58) Too much information; not enough information; dispersed information; e private information. É deixado de parte a estratégia punk ou situacionista da não-informação.

permitido comunicar. A escrita, as escolhas do processo de trabalho, o uso discursivo da edição, da distribuição, da publicação, fazem parte da sintaxe formal e linguística da disciplina.

4. A utilização da informação na sua vertente de contracultura, como uma demarcação (alienação) ideológica da cultura de massas. A limitação da circulação de informação (é exemplo o *just-in-time*), torna-a mais isolada do público em geral, mas implica um interesse e um compromisso por parte do mesmo. Esta pode ser concebida como uma sub-forma de participação.

§

A3.4 LABORATÓRIO: BRIEFING (2ª PARTE)

No início da presente dissertação foi explicada a necessidade de desconstrução intelectual do *briefing* e, simultaneamente, a necessidade de construção objectiva do mesmo. O tratamento do *objet trouvé* como o elemento estranho e simultaneamente banal, têm a sua exploração prática na colaboração-piloto do laboratório. Os sub-capítulos “3.3.1 Processo” e “3.3.2 Apresentação de resultados / (conclusões I)” abordam o processo de desconstrução referencial, paralela à construção de discurso próprio.

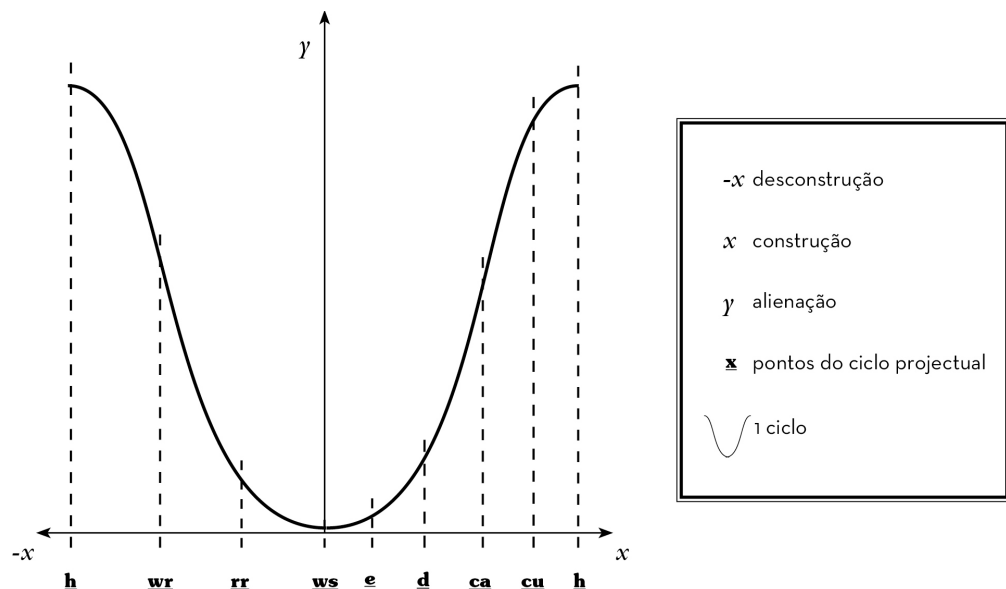


fig. 11 – Esquema do comportamento da alienação, desconstrução e construção segundo o briefing

A *fig. 11* desdobra essa ambivalência, a partir dos pontos do ciclo projectual do modelo *Geometria de uma Obra Aberta*, associando-a aos níveis de *alienação* em relação aos conceitos trabalhados no *briefing*.

Este movimento, que na realidade se estende para antes e para depois destes eixos (da *rehypothesis* à *distribuição*), descreve o processo de antecâmara⁽⁵⁹⁾ onde se retiram objectos do seu estado e sentido quotidiano – que é do conhecimento adquirido e alienado – por forma a que numa fase de *wonder room* se extraiam e se desdobrem os seus sentidos essenciais e originários, bem como, as implicações sociais e culturais dos *objet trouvé*. A *reading room*, segundo local de *estranhamento*, é desta vez um confronto disciplinar e físico, que beneficia a destabilização e a especulação, ao mesmo tempo que levanta novas questões disciplinares, culturais e de experiência.

Deste modo, é possível concluir que se inicia o *briefing* num estado de elevada alienação. A *rehypothesis* constitui o momento de *consciencialização*, isto porque, objectos são escolhidos por um misto de vulgaridade e curiosidade, mas são emparelhados pela sua disparidade semântica, forçando os colaboradores à simbiose entre a apropriação refletida de um conhecimento herdado e a abstração consciente do mesmo, através da desconstrução histórica das suas referências quotidianas, disciplinares, culturais e ideológicas, ou seja, da extração intelectual e da compreensão dos significados e valores implícitos aos *objet trouvé* e à experiência pessoal.

Enquanto a necessidade de desconstrução é essencial ao valor dos resultados obtidos, ultrapassar esta tensão é fundamental. Como tal, as *work sessions* sintetizam este momento como espaço de passagem a produção colectiva e consequente alienação e intervalo onde os valores de *alienação* são os mais baixos. É a partir das *work sessions* que o questionamento se vai tornando discurso comum e plural até à sua cristalização em objecto de discurso nas fases de *edição* e *distribuição*.

(59) C.f. “A antecâmara”, 3.2.2 Briefing – da Antecâmara à distribuição.

CONCLUSÃO

Iniciamos esta dissertação por perguntar como é que se constrói criticamente no presente. Nesta intenção, começamos por explorar no primeiro capítulo – “Arqueologia da Alienação” – a noção histórica de alienação e como esta alienação está ligada, por oposição dialética, a uma concepção de superação. As implicações ontognoseológicas destas noções a partir de Hegel e de Marx permitiram duas leituras antagónicas sobre o modelo *Geometria de uma Obra Aberta*. A primeira constitui a base infra-estrutural do modelo e laboratório *Frequently Asked Questions*, enquanto a segunda descreve um mecanismo de verificação que possibilita um posicionamento vigilante em relação às opções estruturais tomadas em laboratório. De modo a tornar estas questões operativas no modelo, afinal intenção primordial desta dissertação, o sub-capítulo, “Uso Plurívoco de Alienação”, sistematiza a noção de alienação segundo a necessidade da desconstrução e construção das noções de sociedade e de conhecimento no contexto do laboratório.

A apropriação refletida de um discurso de superação está, afinal, implícita no design e na *(I)deia* de design. Por outro lado, enquanto nos enquadrarmos no propósito humanista de uma visão pós-moderna, ao mesmo tempo aclaram-se as potencialidades de uma construção sobre o presente: uma intervenção de modernidade reflexiva⁽⁶⁰⁾ que procura reenquadrar-se e corrigir-se continuamente no presente, através de uma desconstrução intelectual da memória histórica.

Paralelamente, tendo em mente o laboratório se assume como uma prática de investigação crítica, este deve caminhar para a abertura e desestabilização do conhecimento e linguagens adquiridas nas áreas da semiótica, da *gestalt* ou da teoria matemática da comunicação. Enquanto não nega o valor desse conhecimento, tende a reabrir a discussão e especulação.

No texto “Towards a Critical Faculty” (2007), Bailey em referência a Thierry de Duve aponta três paradigmas fundamentais subjacentes ao modelo escolástico da contemporaneidade: ATITUDE, DESCONSTRUÇÃO e PRÁTICA. Enquanto, no texto são enquadradas na relação aluno-professor, ou aluno-instituição, pensamos que as três características são passíveis de se estender a toda a práxis contemporânea, e especificamente àquela que pretendemos desenvolver em laboratório. Entendemos a *atitude* como um posicionamento deontológico guiado e actualizado pela continua

(60) Modernidade reflexiva de Ulrich Beck e Anthony Giddens.

reflexão, consciência e comprometimento com a disciplina, como também para lá dela. O acto comprometido desta atitude é expresso pela *desconstrução* sistemática da nossa práxis, ao nível dos resultados obtidos em laboratório, dos novos elementos de estudo, como também do próprio modelo e pressupostos associados. Por outro lado, esta destruição (*Destruktion*) implica uma (re)construção: primeiro porque o acto de reflexão implica forma⁽⁶¹⁾ e em segundo porque para haver legado a ser desconstruído é necessário que ele exista em primeiro lugar. Deste modo, a *prática* é integrada automaticamente no tipo de investigação que propomos, – uma prática de investigação e de construção crítica sobre o presente. Nesta intenção, a produção de lugares de estranheza e a permanência do conhecimento nesse lugar de instabilidade, não é mais do que falar no presente a partir do design.

O *briefing* do laboratório é idealizado como agente de *desordem* através das áreas da investigação, edição, publicação, distribuição ou curadoria. A necessidade deste modelo surge quando contra aquilo que Jorge Silvetti (1960)⁽⁶²⁾ defende, já não conseguimos construir uma crítica ao presente «dentro da nossa própria prática, com a nossa prática, com as nossas próprias ferramentas, métodos, materiais e formas»⁽⁶³⁾. (MAZÉ, 2009: 385)

É esta a finalidade da estranheza e da ordem não assimilada: contrariar a ordem esperada e provável das coisas. Não porque já não conseguimos comunicar, mas porque já não conseguimos comunicar nada, que não seja espectável, através dela. Em suma, um modelo e método de *construção crítica* do design na contemporaneidade que por via da sua *desconstrução intelectual* sistemática, «representa a ponta mais aguda do presente, o que exprime melhor aquilo que é nosso mundo». (NABAIS, 2012: 86)

Enquanto, a ordem provável não contribui para o caos na comunicação também não faz nada pela actualização do conhecimento, à semelhança do discurso retórico vazio baseia-se numa estrutura formal ou linguística tão assimilada que não produz transformação. Contrariamente, a norma improvável em investigação vê na cultura, no conhecimento e na realidade um espectro de definições dicionarísticas ou enciclopédicas a corromper.

(61) «E por que especular é olhar para o espelho? Porque precisamente especular é olhar para si. É ter um conhecimento de si, mas que só se dá em reflexo. Não há uma auto compreensão. Isso é um mito tardio, o mito de descartes; o mito de uma consciência que se apreende a si própria sem reflexão, sem espelho, sem passar pela matéria.» (NABAIS, 2012: 82)

(62) "Superstudio, architecture firm, founded in 1966 in Florence, Italy by Adolfo Natalini and Cristiano Toraldo di Francia. Superstudio was one of major part of the Radical architecture movement of the late 1960s." (MAZÉ, IDEM)

(63) Tradução livre do autor «within our own practice, with our practice, with our own tools, methods, materials, and forms.»

TOMO III

(nota introdutória)

O projecto do laboratório *Frequently Asked Questions* e o consequente modelo de investigação partiram do percurso pessoal no 1º ano de mestrado⁽⁶⁴⁾. A progressão projectual deste primeiro ano, acabou por constituir a base deste laboratório, que agora é apresentado. Entende-se o diálogo e o comentário permanente como ferramentas essenciais à discussão e evolução do objecto de estudo e das questões que lhe estão subjacentes. Neste sentido é pertinente apresentá-lo como caso de estudo prático, precedente à presente dissertação.

A experiência colectiva *No Page For This Territory* foi o resultado da intersecção de quatro abordagens sobre a temática comum - “Página”. A partir da leitura do texto *Books without pages* (NEGROPONTE, 1979), cada investigador construiu um «sistema de tradução do diálogo»⁽⁶⁵⁾ entre duas problemáticas: 1) a “Página” como modelo de reconfiguração do design de comunicação pela cultura digital; 2) a investigação individual levada a cabo desde o início do mestrado, subordinada às questões da cultura digital, nomeadamente, autoria, interactividade, mediação, pessoal/colectivo, hipertexto e *remix*.

Num primeiro processo de mediação, recorreu-se a estratégias de associação livre e de lógica, a sistemas de anotação (marginália) e de mapeamento. O sistema deu lugar ao discurso individual (*Narrative as an unstable place; Exodus: journey into the unknown; Page as a prism; Maps for the spotless territory*), sintetizações das respectivas temáticas: da narrativa à rejeição da linguística; do mapa ao território desconhecido; da página em branco à sua refacção; da representação à perda de referencial.

No Page For This Territory constituiu-se como a segunda e última mediação e, como tal, uma compilação da investigação sobre a temática “Página”. Esta compilação foi negociada como estratégia, dando origem a um quinto discurso regulado pelo seguinte universo semântico: Percepção, Representação, Narrativa e Caos. Por outro lado, a mediação dos vários campos semânticos, na mesma plataforma digital, permitiu outros modos de leitura (não-lineares) sobre as problemáticas da disciplina.

(64) Este percurso foi efectuado pelo colectivo composto por Ana Malheiro, Diogo Ramalho, Madalena Guerra e Renato Amaral.

(65) Termo utilizado por Victor Almeida e Sofia Gonçalves no texto de apresentação do programa projectual do 1º ano de Mestrado de Design de Comunicação e Novos Media, 2010-2011.

III GEOMETRIA DE UMA OBRA ABERTA - MODELO E LABORATÓRIO

§

3.1 DEFINIÇÃO/SÍNTESE DO MODELO GEOMETRIA DA OBRA ABERTA

«(...) between the abstract categories of science and the living matter of our sensibility; it almost becomes a sort of transcendental scheme that allows us to comprehend new aspects of the world.» (ECO, 1962: 90)

Do objecto de estudo ao sistema, o laboratório *Frequently Asked Questions* parte/alimenta-se de uma colecção enciclopédica de tipos de objectos onde os limites categóricos estão ainda por definir⁽⁶⁶⁾: um gabinete de curiosidades dos tempos de hoje. No espaço de intersecção entre o academismo e a experimentação, o laboratório desdobra e reinterpreta processos de comunicação; uma comunicação entendida, acima de tudo, como uma prototipagem de produção e difusão cultural.

«Most of what is unusual about man can be summed up in one word: ‘culture’. I use the word not in its snobbish sense, but as a scientist uses it. Cultural transmission is analogous to genetic transmission in that, although basically conservative, it can give rise to a form of evolution.» (DAWKINS, 1976: 166)

Neste ecossistema transreferencial e transdisciplinar, desenhado no domínio da cultura de *network*, revisitamos a *Obra Aberta* (ECO, 1962) como uma nova possibilidade; torna-se uma questão de traçar um de todos os caminhos possíveis que podem ser tomados através da rede, rizoma, ou labirinto⁽⁶⁷⁾.

Desta procura incessante, a *network* coloca-se portanto em evidência nos dias de hoje, transparecendo da complexidade que é a cultura. Na incapacidade de entendimento de um conhecimento total, a construção de inúmeras narrativas, relativamente a outros pontos de referência, permite reavaliar a nossa percepção da realidade.

(66) Esta frase constitui-se como uma descrição livre do conceito de gabinete de curiosidades.

(67) Esta ideia está presente em (ROBEY, 1989: xxxi)

3.1.1 MODELO PROJECTUAL - ESQUEMA TÉCNICO E OPERATIVO

A análise crítica, através da confrontação e negociação das problemáticas individuais dos capítulos III e IV, levou à estruturação e afinação da base conceptual do modelo. Este esforço de síntese culmina no modelo *Geometria de uma Obra Aberta* (fig. 7).

O modelo conceptual configura-se como um sistema que se apoia nos eixos estruturantes – *(I)deia*, *(N)etwork*, *(O)bjecto* e *(A)rquivo*. Este quadrante cria as condições necessárias para um desenvolvimento projectual, ao confrontar-se com *k* – conhecimento (com a realidade palpável). Esta intersecção desenha as componentes operativas do modelo *Geometria de uma Obra Aberta*, procedimentos considerados essenciais para a sua verificação.

A *(I)deia*, ponto de partida, constitui-se como o conjunto de instruções – *briefing*, base para o desenvolvimento do projecto, e é condicionada pela transdisciplinaridade, noção derivada do conceito de *(N)etwork*. Neste intervalo ocorrem dois momentos de investigação, reflexão e especulação – *wonder room* e *reading room*. O *wonder room* assume-se como o espaço individual de pré-visualização intuitiva de hipóteses, fase primária de conceptualização. O momento seguinte tem a sua materialização no *blog* (faqonespionage.wordpress.com), espaço que concretiza, por via da publicação, a passagem para a *reading room*.

A *reading room*, termo adaptado das práticas teatrais⁽⁶⁸⁾, consiste no primeiro momento de apresentação e ensaio colectivo. Textos, imagens, conceitos, interpretações são colocados na mesa, promovendo um diálogo entre os colaboradores. Uma vez estabelecida a *(N)etwork*, esta torna-se operacional através de *work sessions*, espaços físicos ou *online*. A colaboração e experimentação adquirem um carácter laboratorial, onde se cruzam os discursos entre disciplinas. Este espaço marca o início da produção e execução da hipótese, um processo caracterizado pela reflexão das observações e pela chegada a um consenso – *edição*. A tomada de direcção, ponte entre disciplinas, figura-se como a base para as opções de materialização da hipótese proposta – *(O)bjecto*^o. Desde a performance ao livro impresso, o objecto é formalizado de modo múltiplo e de acordo com o contexto gerado pela hipótese.

⁽⁶⁸⁾ A *reading room* invoca o imaginário teatral e cinematográfico, a primeira reunião, conversa de distribuição de personagens e diálogos. Baseado no conceito de *read-through*, ou *table-read*, é a passagem de um diálogo individual para um colectivo. Consiste na primeira fase, ainda em estado primário, de uma produção.

Faz parte das intenções do laboratório proporcionar a circulação dos objectos que produz. A distribuição consiste no acto de tornar públicos os resultados, alargando o impulso crítico a um público mais vasto.

O acto de disponibilizar, efectua, em simultâneo, uma catalogação indeterminística de todos os objectos produzidos. Deste modo, estes objectos produzidos e disseminados constituem-se como *(A)quivo* crítico e inacabado.

Este *(A)quivo*, biblioteca referencial da entidade crítica, admite em si desconstrução e a possibilidade de se constituir como um segundo momento de (re)apresentação dos objectos – curadoria. O exercício de abstracção retira do arquivo a possibilidade de abertura narrativa. Esta desconstrução do discurso permite o desprendimento necessário á exploração de uma nova hipótese – *rehypothesis*.

O modelo conceptual, aplicado na prática do laboratório *Frequently Asked Questions*, pressupõe a ideia de continuidade processual e completamento de um ciclo – da *(I)deia* ao *(O)bjecto* e de volta à *(I)deia*. Este modelo assume, deste modo, um desenvolvimento processual que estabelece um percurso sequencial, através de cada ponto do modelo.

§

3.2 APLICAÇÃO DO MODELO - LABORATÓRIO FREQUENTLY ASKED QUESTIONS

§

3.2.1 APRESENTAÇÃO DO LABORATÓRIO: PUBLICAÇÃO-ZERO E OPEN CALL

OBRA ABERTA numa folha branca / ter uma ideia / descomprimir / arquivar / dobrar / abrir / Tomemos agora uma folha de (...). Esta é a frase de abertura da publicação-zero do laboratório — o *pré-briefing* — e refere-se a uma fase inicial de concepção projectual. Ao lançar as suas premissas conceptuais, constitui uma primeira síntese de um processo de trabalho. Esta publicação propôs-se como uma apresentação (I) dos territórios/espectros temáticos, (II) dos aspectos operativos do laboratório *Frequently Asked Questions* e (III) convite à colaboração.

«The Kunstkammer was regarded as a microcosm or theater of the world, and a memory theater. The Kunstkammer conveyed symbolically the patron's control of the world through its indoor, microscopic reproduction.» (FIORANI, 1995: 268)

O gabinete de curiosidades, território temático deste laboratório, constitui-se como a coleção de fontes improváveis da cultura digital. Este ambiente alimenta-se das referências individuais que compõem a memória colectiva do laboratório.

Neste sentido, o objecto impresso - publicação-zero - constrói um percurso hipertextual através das referências essenciais à compreensão dos parâmetros do laboratório, exportados dessa *Kunstkammer*. É criada uma narrativa múltipla que admite continuidade e fragmentação.

Tal como uma coleção, que prevê uma multiplicidade de narrativas e se constrói pelas sucessivas adições, esta publicação foi concebida como o primeiro objecto arquivável, susceptível a novas associações e novos pontos de vista.

Enquanto objecto, a publicação-zero teve dois momentos de distribuição: (I) a publicação impressa – composta por um *booklet*, convite e postal, que importou características da *mail art*⁽⁶⁹⁾ veiculando as ideias de *networking* e *feedback*; (II) e o *Open Call*, formalização *online* do convite à colaboração. Esta versão digital ilustrou a multiplicidade de narrativas e a transponibilidade entre percursos ficcionados através de uma visualização animada.

«*Look Mom No Head!* apresenta *wonder room*, uma selecção de objectos/ideias arquiváveis e indefinidos, pertencentes ao gabinete de curiosidades *FAQ Frequently Asked Questions*. O laboratório está a lançar este projecto interdisciplinar e colaborativo, que irá encenar, – a partir de um determinado filme, livro ou conceito – um momento de experiências e experimentações, procurando novos contextos e formas de comunicação. / *OPEN CALL* / Estamos à procura de colaboradores – de diversos contextos artísticos – para percorrer cenários ficcionados e gerar hipóteses para produção cultural. Neste espaço online/offline pretendemos criar objectos abertos – publica-

(69) A *mail art*, surgida nos anos 60, consistiu numa prática artística que utilizou as estruturas de correio como expressão e distribuição de conteúdos ideológicos e artísticos. No contexto do laboratório, a *mail art* foi reaproveitada na sua componente de criação de networks. «Overcoming such barriers as language and political ideology, Mail Art participants found common ground in novel means of distributing art and ideas. This open system of communication (...) intuited the emergence of a new mass medium that would deliver cross-cultural information and creativity on a massive scale.» (CHANDLER, 2006: 89)

ções, performances, scores, screenings, texto e imagens, radio streaming, artes visuais, ou qualquer outro formato pertinente para o projecto.»⁽⁷⁰⁾

A publicação-zero, que se estabelece como um *pré-briefing*, sustentada pela versão digital do *Open Call*, funcionou como o primeiro contacto com diversos colaboradores de diversas áreas disciplinares. Além de um conjunto de premissas e intenções, serviu para expor de uma forma generalizada a própria metodologia do laboratório *Frequently Asked Questions*.

§

3.2.2. BRIEFING - DA ANTECÂMARA À DISTRIBUIÇÃO

A antecâmara:

A antecâmara do laboratório designa o processo de selecção das referências que se propõem à elaboração do *briefing*. Com três colaborações em vista⁽⁷¹⁾, foi seleccionado um conjunto de seis referências que, articuladas entre si, viriam a constituir o *briefing*.

Estas referências assumem-se como *objets trouvés*⁽⁷²⁾, elementos extraídos do arquivo e articulados de modo a intuir novas construções semânticas. Este conjunto foi composto por:

(a) *Cyborg*, (b) *Drosophila*, (c) *Loop*, (d) *Map of Federal City of Washington*, (e) *Ovni*, (f) *Sabotage*.

Numa acepção clássica do termo *objet trouvé*, este assume-se, na sua essência enquanto objecto do quotidiano que é descontextualizado e

(70) Texto do email enviado pelo laboratório *Frequently Asked Questions* como convite de colaboração.

(71) Com a publicação-zero e *Open Call* foram efectuados três contactos para estabelecer colaborações projectuais no âmbito do laboratório. Foi efectuado um primeiro contacto com a artista plástica Leah Beferman (www.leahbeferman.com/), com o colectivo de arquitectos 10:11 (www.dezonne.com), e com o artista plástico Pedro Lagoa (www.pedro-lagoa.blogspot.pt/). Cada um destes contactos reflectiu-se na criação de um *briefing* específico para uma potencial colaboração.

(72) O *objet trouvé* é um termo aplicado no século XX à prática artística de descontextualização de objectos do quotidiano e transformação destes em obra de arte. Tem, no entanto, raízes nos gabinetes de curiosidades, embora, nestes últimos os objectos não serem considerados objectos de arte. Eco (1962) descreve o *objet trouvé* como um processo de transformação do código e mensagem de um objecto, a alteração do contexto para a criação do objecto de arte. «What happens to a message that is interpreted by means of an overcharged code is very similar to what happens to the *objet trouvé* that the artist pulls out of context and frames as a work of art: in this case, the artist selects certain aspects of the object as the possible signifiers of signifieds that have been elaborated by his cultural tradition. By arbitrarily superimposing a code on a message that has none (a natural object, for instance) or has a different one (some industrial product), the artist in fact reinvents, reformulates, that message.» (ECO, 1962: 199)

reapresentado como um novo objecto da prática artística. No laboratório *Frequently Asked Questions* esta ideia é actualizada segundo uma noção contemporânea de quotidiano. Este quotidiano não é apenas suportado pela realidade matérica que compunha o *objet trouvé*; agora, a dimensão virtual da *world wide web* tem repercussões no entendimento e interpretação dos artefactos que nos rodeiam. O novo objecto do quotidiano existe numa relativização da (cor)relação entre o espaço e o tempo⁽⁷³⁾.

Neste sentido, as referências do *briefing* são reflexo deste posicionamento. Enquadram-se em vários domínios, podendo ser conceitos pertencentes a espaços abstractos, concretos, com um tempo específico ou simplesmente ficcionados; no entanto, são passíveis de se constituir como objectos do quotidiano.

Briefing:

Os conceitos, *objets trouvés* deste laboratório, passam por um processo de selecção no qual é escolhida a representação adequada pela sua potencialidade crítica. Neste sentido, o *briefing* é composto pelo emparelhamento de dois destes conceitos e apresentado como um conjunto constituído por dois documentos de teor documental e observacional.

«Uma das minhas primeiras lembranças matemáticas, para além da adição, subtracção e divisão, foi a descoberta dos conjuntos (...) O fascinante não era tanto agrupar, mas, sobretudo na intersecção, juntar. Um poder até então inimaginável permitir-me-ia doravante encontrar parentescos nas coisas mais dissemelhantes e criar ‘matematicamente’ quimeras.» (DENISSE, 2009: 2)

A definição enciclopédica, a imagem, o vídeo, a citação descritiva são algumas das possíveis representações dos objectos que figuram nos documentos e constituem o *briefing*. Deste modo, os documentos são reflexo da escolha do modo de representação de cada conceito exportado da antecâmara que, no processo de “juntar”, permite a criação de um campo lexical não-linear e enfatiza uma maior abertura a múltiplas construções e signifi-

(73) Giddens (1990) define que um dos aspectos mais relevantes da sociedade moderna baseia-se num desfazamento de tempo e espaço.

cados. Esta confrontação permite desenvolver uma ou diferentes narrativas a partir de dois conceitos que, numa primeira instância, podem não ter uma associação directa.

Este não é um *briefing* no seu sentido tradicional, não existem fases predefinidas ou condicionantes à acção, não é programático e não encaminha para respostas específicas. Baseia-se num processo que intui uma especulação semântica por via da confrontação e negociação entre os intervenientes.

O *briefing* configura-se portanto como o conjunto de duas representações dos conceitos da antecâmara, extraídos do arquivo do laboratório e formalizados como documento. Estes objectos, arquivados na antecâmara do laboratório, são agrupados em quatro categorias distintas – *naturalia*, *artificialia*, *exótica e científica* – alegoria do gabinete de curiosidades, enquanto arquivo referencial da cultura de *network* e do laboratório *Frequently Asked Questions*.

O *briefing* é o conjunto dos dois documentos nos quais figuram a sua legenda e respectiva categorização, sendo apresentado aos colaboradores em dois tempos.

Distribuição do briefing – colaboração:

O *briefing* é apresentado/distribuído, em dois momentos distintos aos colaboradores. Tal como a publicação-zero de convite à colaboração, a forma de distribuição segue os mesmos princípios da *Mail Art*. Cada um dos objectos é enviado pelo correio separadamente. Pretende-se com este faseamento isolar cada um dos documentos/objectos do *briefing* para ter um entendimento singular numa primeira instância e do *briefing* completo, num segundo momento, de forma a provocar construções e interpretações pessoais. Alargam-se assim as possibilidades de criação de eventuais relações entre conceitos por parte do colaborador.

No segundo momento de recepção do *briefing*, é efectivado o processo de colaboração, de interrelação e construção de narrativas, de ligações e interpretações por parte do colaborador. Com a recepção de cada um dos documentos é enunciada a fase seguinte, a que o *briefing* dá origem, e a explicação do processo de colaboração que se pretende estabelecer, numa espécie de jogo contínuo de interferências no qual se procura testar os próprios limites desse mesmo jogo.

«(...) an infinite game (is played) for the purpose of continuing the play (...) Indeed, the only purpose of the game is to prevent it from coming to an end, to keep everyone in play. There are no spatial or numerical boundaries to an infinite game. Since each play of an infinite game eliminates boundaries, it opens to players a new horizon of time.» (CARSE, 2010: 86)

Este processo marca o espaço individual de pré-visualização intuitiva de hipóteses – *wonder room*.

§

3.2.3 WONDER ROOM E READING ROOM

Do individual ao colectivo – da wonder room à reading room:

A recepção e abertura do *briefing* iniciam a fase de concepção e ensaio de hipótese; o momento de investigação, reflexão e especulação; o trabalho construído sobre o *briefing*. Esta fase da *wonder room* à *reading room* caracteriza-se pela passagem de uma perspectiva individual para uma postura colectiva. É um processo de efectivação de uma rede processual de produção crítica do laboratório *Frequently Asked Questions*.

Num primeiro momento de conceptualização, o *briefing*, enquanto associação inesperada, dá origem a possíveis articulações temáticas que irão dar origem a várias possibilidades de narrativas. Pela associação dos dois documentos do *briefing* (ou cada um isoladamente), é permitido accionar um discurso, individual neste período, que tem como objectivo final, a discussão colectiva. A *wonder room* assume-se portanto como um espaço onde são percepcionadas soluções ou direcções a seguir, de modo intuitivo, feitas por cada um dos colaboradores. Estamos no domínio da pré-visualização.

«The work began with the first ‘naïve’ reading. In this, parts were read round the group. When the speaker changed, the next reader took over; but there was no attempt to match actors to parts (...) Whatever was agreed upon here would inform all the work on the play and had to be accessible ultimately to the audience. These discussions led naturally to the first decisions about settings, costumes, music, and so on.» (LEACH, 2004: 123)

A *reading room* constitui-se como a primeira discussão entre os colaboradores, originando um intercâmbio onde cada um toma consciência do posicionamento e entendimento dos outros colaboradores face ao briefing. Toma forma de leitura colectiva de textos, de visualização de imagens, de levantamento de questões e discussão de ideias, uma fase primária de reconhecimento mutualista⁽⁷⁴⁾.

O *blog* (faqonespionage.wordpress.com) assume o papel de repositório de referências individuais e colectivas, de pré-visualização de hipóteses e direcções, de ensaio de posicionamentos e motor projectual, transversal à fase da *wonder room* e da *reading room*.

O blog como espaço de discussão:

O *blog* consiste num espaço *online* de depósito de referências textuais, imageéticas, videográficas. Apresenta-se como um espaço aberto onde cada contribuidor é simultaneamente editor, ao permitir a livre publicação e edição de conteúdos por parte dos colaboradores.

Permite estabelecer relações em rede em níveis distintos – (I) publicação de referências de pertinência geral ao laboratório *Frequently Asked Questions*, (II) publicação das referências e problemáticas associadas e decorrentes do *briefing*. Este espaço colectivo tem um sistema de categorização (por *tags*) que associa cada uma das temáticas aos pontos do modelo conceptual do laboratório. Ao mesmo tempo, reserva uma área destinada a cada colaboração, na qual se efectuam as relações entre colaboradores, assentes no *post*, comentário e *feedback*.

Dos momentos de *wonder room* e *reading room*, primeiras leituras do *briefing* (a nível individual e depois a nível colectivo), faz-se a efectivação da *network* processual e a passagem para a produção colaborativa em laboratório – *work sessions*.

(74) «Elementary ecology texts tell us that organisms interact in three fundamental ways, generally given the names competition, predation, and mutualism. The third member has gotten short shrift, and even its name is not generally agreed on. Terms that may be considered synonyms, in whole or part, are symbiosis, commensalism, cooperation, proto-cooperation, mutual aid, facilitation, reciprocal altruism, and entraide. We use the term mutualism, defined as “an interaction between species that is beneficial to both,” since it has both historical priority and general currency.» (BOUCHER e DOUGLAS, 1982)

3.2.4 WORK SESSIONS E PROCESSOS DE EDIÇÃO

As *work sessions* apresentam-se como lugar de investigação e exploração de ideias, com uma dinâmica projectual colectiva. Enquadra um programa especulativo com vista à criação de objectos, que admitem múltiplas e diversas formulações. É portanto um processo de trabalho a várias vozes, feito pela contribuição e confronto entre os colaboradores: «Nada fixo, nem rígido. Todos estes blocos, todas estas formas de deslocação, à medida que a experiência aumenta e se altera»⁽⁷⁵⁾ (BACH, 1991: 97).

Após o desdobrar do *briefing* e do primeiro ensaio colectivo, as *work sessions* assumem-se como momentos de apresentação e colocação de todas as referências, objectos importados individualmente e também dos que foram pesquisados/recolhidos já numa fase colectiva. Depois desta fase de apresentação em que todos os objectos são dispostos na mesa, apresenta-se como um momento posterior, uma fase de associação onde construções e mapeamentos de ideias e conteúdos são feitos. Cria-se assim um “jogo” entre colaboradores; numa constante negociação colaborativa e dialógica.

«(...) this struggle as a challenge that relies on trust to establish an act of cooperation that the participants must negotiate amongst themselves and in relation to the emerging production.» (LAGOA, 2012: 56)

A *edição* configura-se como um processo de definição e revelação, mas, acima de tudo, como um processo de cooperação e negociação. Cooperação no sentido de construção de uma atitude de partilha de conteúdos entre participantes, que desagua numa atitude de negociação entre os mesmos. Entende-se no contexto deste laboratório, o processo de edição como um processo contínuo, adaptável aos vários cenários.

Deste modo, os resultados podem aparecer formalizados de modo múltiplo e diverso, aspectos que não são delineados no início desta fase, mas sim decorrente do desenvolvimento projectual. Assim, pode ser admitida a navegação entre diversos *media*, reflexo das várias decisões, que absorvem as linguagens das áreas disciplinares associadas neste processo.

⁽⁷⁵⁾ Tradução livre do autor: «Nothing fixed, nothing rigid. All these blocks, all these shapes to be shifted and juggled with, as the experiment grows and changes.» (BACH, 1991: 97)

A *edição* é entendida no laboratório sempre como um processo crítico, e os próprios objectos resultantes desta produção têm de espelhar essa mesma massa crítica e abertura a uma multiplicidade de operações e significados. O posicionamento colectivo neste processo (decorrente das diferentes posturas individuais num esforço colectivo) é decisivo na definição das “formas” que irão compor o(s) objecto(s).

«Falaremos da obra como de uma “forma”: isto é, como de um todo orgânico que nasce da fusão de diversos níveis de experiência anterior (ideias, emoções, predisposições a operar, matérias, módulos de organização, temas, argumentos, estilemas préfixados e actos de invenção). Uma forma é uma obra realizada, ponto de chegada de uma produção e ponto de partida de uma consumação (...).» (ECO, 1962: 28)

§

3.2.5 PUBLICAÇÃO E DISTRIBUIÇÃO

Os objectos produzidos no contexto do laboratório têm como objectivo a sua publicação, no sentido etimológico do termo. Assim, tal como a própria formalização do briefing decorre do desenvolvimento colectivo em laboratório *Frequently Asked Questions*, as próprias formas de tornar público através da distribuição são definidas conforme os objectos produzidos.

Pretende-se uma abertura no modo de tornar públicos estes objectos, num processo de exploração das potencialidades da publicação e distribuição. Neste sentido, este binómio adquire um carácter espontâneo, pois nasce da formalização específica dos objectos produzidos.

«Publishing is often understood as the process of production and dissemination of literature or information, and as the activity whose purpose is making information available for public view. But, publishing also mobilizes the complex relationships between content and exchange, statement and practice, intentions and effects, the start and end points in the global circulation of material and immaterial goods.» (VESIC, 2008: 64)

O laboratório *Frequently Asked Questions* tem como intenção a publicação dos resultados projectuais, mas acima de tudo, trata-se de distribuição dos

resultados de uma produção cultural que propiciem a discussão crítica – (I) do processo, modelo projectual e (II) do conteúdo e forma dos próprios objectos de produção cultural. Entendem-se os processos de distribuição segundo um carácter democratizado, que tenha na sua origem uma economia de meios.

«Culture has trouble dealing with, but nevertheless primarily is, currently, the processual proliferation and shift in the processes and definition of ‘publishing’.» (MURPHIE, 2008: 106)

O acesso à cultura e aos seus artefactos deverá ser facilitado, não simplesmente por uma questão de tendência ou estilo mas enquanto uma escolha consciente, por se tratar de uma forma de disseminação da cultura.



3.2.6 DA CATALOGAÇÃO AO ARQUIVO, DA CURADORIA À REHYPOTHESIS

Processo de catalogação e criação do arquivo:

O processo de publicação dos resultados do laboratório tem como efeito a catalogação dos objectos produzidos – em formato de index, listagem *online*/física. O acto de catalogar, iniciado na fase de *wonder room* e *reading room* assume agora o seu papel de organização e estruturação do *Arquivo* do laboratório *Frequently Asked Questions*.

«Once information could be stored in a written list, complex forms of analysis, such as categorization and classification—analysis that an oral memory-based culture had precluded—were possible. The list, then, enabled whole new modes of thought.» (TWEMLOW, 2006: 35)

Existe, portanto, e estando os objectos já publicados, um retorno ao gabinete de curiosidades do laboratório *Frequently Asked Questions*, de modo a introduzir estes objectos no seu arquivo. Neste sentido, tem-se como objectivo constituir um arquivo inacabado (ou em permanente evolução) que se assuma como um legado colectivo dos diversos colaboradores.

O *(A)quivo* é matéria crítica passível de ser trabalhada, reorganizada, reeditada e reinterpretada. Apresenta-se assim como resultado; não só do processo de categorização e de classificação das mais variadas referências dos diversos colaboradores, executado no espaço do próprio *blog*, mas também como o reflexo dos objectos produzidos e de todo o processo da sua publicação. Constrói-se como arquivo do próprio processo: da construção do próprio laboratório *Frequently Asked Questions* e do mapeamento das fases que constituem as várias colaborações.

O *(A)quivo* não é só uma forma de recollecção de material, mas assume-se também como o exercício de produção teórica sobre esse mesmo material – não somente ao estabelecer um conjunto de observações, mas também ao abrir o seu conteúdo a novas formas de percepção e interpretação. Este *(A)quivo* assume-se, acima de tudo, como um arquivo de produção cultural orientado para, e pela crítica.

Curadoria como processo de reedição e redistribuição:

Uma das intenções do laboratório *Frequently Asked Questions* é a utilização de formas de distribuição capazes de gerar uma maior circulação de informação que se constitua como matéria crítica para discussão. Neste sentido, o processo de curadoria (e curadoria como o entendimento da hipótese de interpretação dos arquivos) surge como um possível segundo momento de publicação e edição e, consequentemente, de distribuição. Este momento consiste na criação de um novo espaço de produção, desta vez, sobre os objectos já produzidos e publicados.

O sistema de reinterpretação, tendo uma forte componente expositiva, pode pressupor como hipóteses a criação de novos objectos (através da descontextualização ou reposicionamento dos anteriores) ou de um novo entendimento sobre o material produzido e arquivado. Este processo tem o seu suporte na aceitação de que todo o material produzido no laboratório *Frequently Asked Questions* (quer os objectos, quer a documentação do processo), que organiza o arquivo, está disponível como uma base de trabalho para a produção cultural. Isto significa que todo o material resultante do processo de colaboração, após um sistema de catalogação, estará apto a ser reutilizado e reinterpretado – através de exposições, *workshops*, outras publicações ou até mesmo como matéria de pesquisa externa ao laboratório *Frequently Asked Questions*. Este processo está interligado á última fase do esquema conceptual - *rehyppothesis*.

Rehypothesis:

De uma das leituras do modelo conceptual do laboratório *Frequently Asked Questions*, é possível distinguir dois momentos distintos neste ciclo projectual – uma primeira fase de construção crítica e uma segunda fase de desconstrução crítica⁽⁷⁶⁾. Da *(I)deia* ao *(O)bjecto* a produção centra-se num processo de sucessiva adição, de procura de formalização – construção de matéria crítica. No seguimento do ciclo, no mesmo sentido, do *(O)bjecto* à *(I)deia*, o processo parte do que já foi construído para propor o exercício de abstração, de rompimento e possibilidade de abertura narrativa – desconstrução de matéria crítica.

Esta última fase apresenta-se então como o lançamento de uma nova hipótese, de nova(s) leitura(s) sobre os artefactos produzidos. Os objectos produzidos, que constituem o arquivo são então posteriormente transportados e reinterpretados, podendo constituir uma nova ideia, um novo *briefing* para um segundo ciclo do modelo conceptual. Deste modo, o processo do laboratório admite a possibilidade e potencialidade da repetição e multiplicação do esquema conceptual. Este torna-se susceptível de ser efectivado *ad infinitum*, podendo ser sempre acrescentados novos substractos de interpretação, de discussão e de reformulação crítica. Por outro lado, o modelo conceptual do laboratório admite extensões e desvios no próprio esquema, servindo, para isso o *(A)rquivo* como o seu motor. O *(A)rquivo* materializa-se como elemento que detém toda a informação projectual do laboratório e, tal como os próprios princípios projectuais, pretende-se que este arquivo seja uma fonte de acesso aberto. Neste sentido, é possível estabelecer a partir deste, ligações e ramos externos à *network*⁽⁷⁷⁾, que possam levar à sua expansão, num contexto fora do domínio do próprio laboratório *Frequently Asked Questions*.

«(...) channelling time and energy into defining, developing and making available a vital core of knowledge around a broad definition of design as a cultural activity that produces rather than simply promotes. Its form will continue to expand and change through the participation of an ever-growing circle of collaborators.» (BAILEY, 2011: 33)

⁽⁷⁶⁾ Nesta primeira fase esta construção crítica refere-se à própria noção de crítica, enquanto uma análise feita sobre uma obra de produção intelectual, acto que visa a construção de um juízo de valor. A segunda fase refere a desconstrução crítica como uma meta-crítica; acto crítico que é efectuado enquanto desconstrução do objecto sobre o qual foi anteriormente feita a crítica.

⁽⁷⁷⁾ Ver esquema de desenvolvimento projectual e *network* no capítulo 3.4 Continuidade e Projecção para o Futuro.

3.3 COLABORAÇÃO PILOTO - PEDRO LAGOA

§

3.3.1 PROCESSO

Os contactos efectuados a partir da publicação-zero e do *Open Call*, reflectiram-se na criação de um *briefing* específico para cada uma das potenciais colaborações. Foi deste modo iniciado um processo com o artista plástico Pedro Lagoa (www.pedro-lagoa.blogspot.pt). Este processo de colaboração iniciou-se a 3 de Julho de 2012, com o envio do convite à participação, tendo vindo a desenvolver-se ao longo dos últimos meses, e ainda está em fase de desenvolvimento. Este percurso é apresentado numa publicação-parasita⁽⁷⁸⁾ que (re)constrói a narrativa desta colaboração, testando o modelo *Geometria de Uma Obra Aberta* nas suas diversas vertentes e fases.

Esta publicação assume-se como objecto produzido neste laboratório e que se constitui como matéria crítica e arquivo da sua actividade. No capítulo seguinte, de apresentação de resultados e conclusões, serão feitas considerações sobre a continuidade desta colaboração piloto, do seu contributo para a metodologia e projecção do próprio laboratório. Todas as actualizações a partir de agora serão publicadas no *blog* do laboratório⁽⁷⁹⁾.

§

3.3.2 APRESENTAÇÃO DE RESULTADOS / CONCLUSÕES

Para compreender os dois objectos que representam o ponto de situação actual, será preciso fazer uma retrospectiva sintetizadora deste processo colaborativo, do ponto de vista disciplinar, e das temáticas abordadas. Tendo iniciado a colaboração com os dois conceitos – (a) *Cyborg* e (b) *Map of Federal City of Washington* – e estando eles aparentemente desconectados das áreas disciplinares dos intervenientes, foram objecto de um desenvolvimento semântico e teórico. Assim, na passagem da fase de *wonder room* (individual) para a de *reading room* (colectiva), estes conceitos evoluíram, numa analogia a organismos vivos, criando uma rede de referências e dando origem a um campo léxico-conceptual, do qual emergiram dois novos

(78) Ver APÊNDICE II: Publicação-parasita.

(79) O *blog* pode ser acedido em <www.faqonespionage.blogspot.com>.

conceitos, que deram origem a dois documentos⁽⁸⁰⁾. Do *briefing* inicial extraíram-se questões relacionadas com:

Map of Federal City

Cyborg

DUALIDADE
MATÉRIA
ARTIFICIALIDADE
REPRESENTAÇÃO
TÉCNICA
CIDADE
ILHA
NÃO-LUGAR
DEUS
IDEAL

Deste conjunto de associações, e após uma fase de pesquisa e construção de um mapa referencial, chegou-se aos conceitos de *utopia* e *psicogeografia* como primeiro momento de negociação e problematização. Nesta fase, e tendo retirado estes dois conceitos, foi estruturada uma nova pesquisa, sintetizada através de sessões de leitura e de trabalho colectivos. Foram efectuados, dentro do mapa referencial, novos cruzamentos de temáticas e objectos, construídas novas associações e narrativas. Deste troço comum ficaram as ideias de: utopia que se configura como um acto de movimento em relação a um horizonte, sempre equidistante; utopia como conceito em constante mutação; utopia como modelo transitório; psicogeografia como um sistema de mapeamento, método e relação com a experiência; psicogeografia como uma tentativa de quantificar o intangível.

Da relação estabelecida com estas hipóteses projectuais, seguiu-se uma fase de problematização, da qual derivaram dois documentos que se constituíram como uma primeira materialização do *briefing* inicial – *O Problema Com A Utopia* (I) e *O Problema Com A Utopia* (II).

(I) *O Problema Com A Utopia* ou “*A Solução-Problema Da Utopia*”⁽⁸¹⁾ corresponde a uma leitura temática, que transpõe o conceito de Utopia e tenta

(80) Ver APÊNDICE II: Publicação-parasita.

(81) Este documento é apresentado integralmente no final da PUBLICAÇÃO-PARASITA – consultar APÊNDICE II Publicação-parasita.

dar uma resposta do ponto de vista da comunicação. Considera-se a utopia como um estádio idealizado que, transposto para o contexto da comunicação, se pode assumir como um problema de recepção da mensagem total. Vendo a utopia como um horizonte, a acção de a alcançar é, por conseguinte, redundante. Logo, a Solução e problema da utopia poderia ser formalizada através da problematização sobre como atingir a porção ideal de redundância. Tal como o *Paradoxe de la Chasse*⁽⁸²⁾, ao mesmo tempo que procuramos alcançar uma realidade estamos em simultâneo a afastá-la.

(II) O *Problema Com A Utopia*⁽⁸³⁾ corresponde a uma análise e recuperação das intenções utópicas do século XX, nomeadamente do modernismo. Configura-se como a passagem da evocação, por referencialidade, para a invocação de facto de um período no qual se acreditava que a arte poderia redesenhar os parâmetros da sociedade. Recorre-se à sessão mediúnica como metáfora para este processo de invocação (espectral) e contemplação nostálgica, com fim à compreensão do que pode constituir-se como uma intenção utópica nos dias de hoje.

Como foi constatado na narrativa da publicação-parasita, a colaboração situa-se no intervalo entre a fase de *work sessions* e a de *edição* (modelo *Geometria de Uma Obra Aberta*). Estes dois documentos, além de se configurarem como uma primeira formalização do processo colaborativo, assumem-se como uma bifurcação disciplinar, que representa duas hipóteses para exploração e continuidade do projecto. A partir deste momento pretende-se a fusão entre as duas direcções, de modo a produzir um discurso comum (entre arte e design), que resultará num objecto final, e no ensaio dos restantes pontos do modelo conceptual.

§

A colaboração piloto permitiu tirar conclusões essenciais para a metodologia do laboratório e aplicação do modelo conceptual. Por um lado, permitiu testar os primeiros pontos do modelo conceptual, e em simultâneo, reformular e repensar ferramentas e procedimentos do processo colaborativo em *network*. A colaboração piloto assume-se portanto como um processo laboratorial de ensaio (observação e erro), que irá permitir reajustamentos a otimizar e aplicar nas colaborações pendentes, ou futuras. Nesta colaboração foi possível constatar

(82) O *Paradoxe de la Chasse* foi utilizado neste documento como uma metáfora-resposta ao problema de Utopia. O paradoxo enuncia (em francês) que chasser tanto pode significar caçar como afastar (DENISSE, 2011).

(83) Este documento é apresentado integralmente no final da PUBLICAÇÃO-PARASITA – consultar APÊNDICE II.

tar que, tal como foi enunciado na apresentação e intenções do laboratório *Frequently Asked Questions*, a colaboração transdisciplinar contém em si um conjunto de potencialidades e matéria crítica para o repensamento do design de comunicação. Concretamente, a colaboração piloto permitiu um diálogo entre arte e design, que levou ao entendimento de que disparidades entre as duas disciplinas podem gerar pontos de concordância.



3.4 DESENVOLVIMENTO E EXPANSÃO DO LABORATÓRIO

3.4.1 ESQUEMA COLABORATIVO E EVOLUÇÃO DA NETWORK

Na colaboração piloto com o artista plástico Pedro Lagoa, o desenvolvimento projectual do modelo terminou na fase de *rehypothesis*. Esta fase funciona como interstício: da conclusão de um primeiro ciclo processual do modelo para o início de uma nova activação do mesmo. A *rehypothesis* é também o momento de alteração dos parâmetros do laboratório *Frequently Asked Questions* – de repensamento do modelo, reflexão da matéria gerada pelo ciclo anterior e consequente renovação do *briefing* e, por último, de equacionamento dos intervenientes da colaboração. Deste modo, o objectivo desta fase é a criação de condições para a continuidade cíclica do modelo *Geometria de Uma Obra Aberta*.

O esquema de colaboração foi testado nesta primeira fase (colaboração piloto) na sua vertente mais simplificada, funcionando como a fórmula base; no entanto, são admitidas variantes a esta fórmula-base (*fig. 8*).

A formulação base do esquema de colaboração (A) tem como intervenientes neste processo os colaboradores núcleo do laboratório (C^{FAQ}) e um colaborador convidado (C^a)⁽⁸⁴⁾, de uma área disciplinar distinta. Estando o ciclo efectivado [CICLO 1] na *rehypothesis*, são consideradas três variantes de evolução do esquema colaborativo, e que darão início ao novo ciclo projectual.

(84) Tanto C_a como C_b admitem multiplicidade, isto é, o colaborador pode ser individual ou um grupo de pessoas.

VARIANTE 1 – Tanto os colaboradores núcleo (C^{FAQ}) como o colaborador convidado inicial (C^a) mantém o esquema de colaboração. Não é adicionado nenhum novo interveniente; mantém-se a estrutura colaborativa anterior, mas altera-se o briefing que inicia o segundo ciclo.

VARIANTE 2 – Tanto os colaboradores núcleo (C^{FAQ}) como o colaborador convidado inicial (C^a) são mantidos no esquema de colaboração. É adicionado um novo interveniente (C^b), de uma área disciplinar distinta ou não; sendo necessária uma adaptação da estrutura colaborativa de forma a iniciar o segundo ciclo projectual.

VARIANTE 3 – Os colaboradores núcleo (C^{FAQ}) mantém-se no esquema de colaboração. Neste caso, o colaborador convidado inicial (C^a) é subtraído, mas é adicionado um novo interveniente (C^b). Nesta variante, a subtracção do colaborador inicial (C^a) leva à formulação de outros dois cenários – 1) o colaborador (C^a) pode expandir a *network* fora do laboratório, exportando o briefing, resultante da *rehypothesis*, e o modelo *Geometria de uma obra aberta*; 2) o colaborador (C^a) expande a *network* fora do laboratório, utilizando outro modelo.

Além do momento de *rehypothesis*, onde as colaborações determinam a evolução da *network*, são admitidas outras formas de colaboração. No eixo (*N*)*etwork*, do modelo conceptual, podem surgir colaboradores externos à formulação base do ciclo. Neste sentido, o *blog* funciona como um ponto de permeabilidade do modelo (*fig.9*); por ser um espaço com um carácter público mais vincado, propicia propostas externas, comentários fortuitos ou contribuições ocasionais.

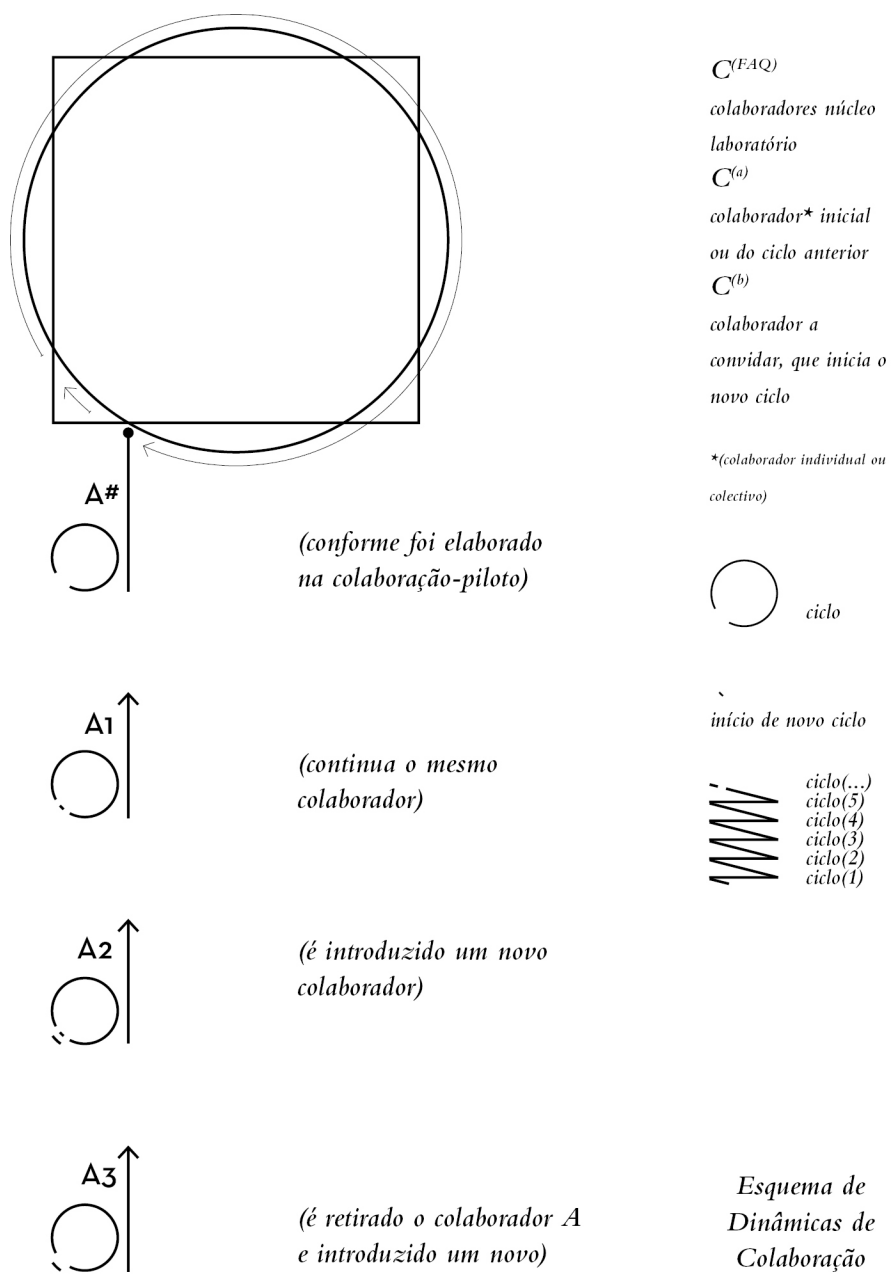


fig.8 – Fórmula base do esquema de colaboração,
laboratório *Frequently Asked Questions* (2012)

*Esquema de
Permeabilidade
do Modelo*

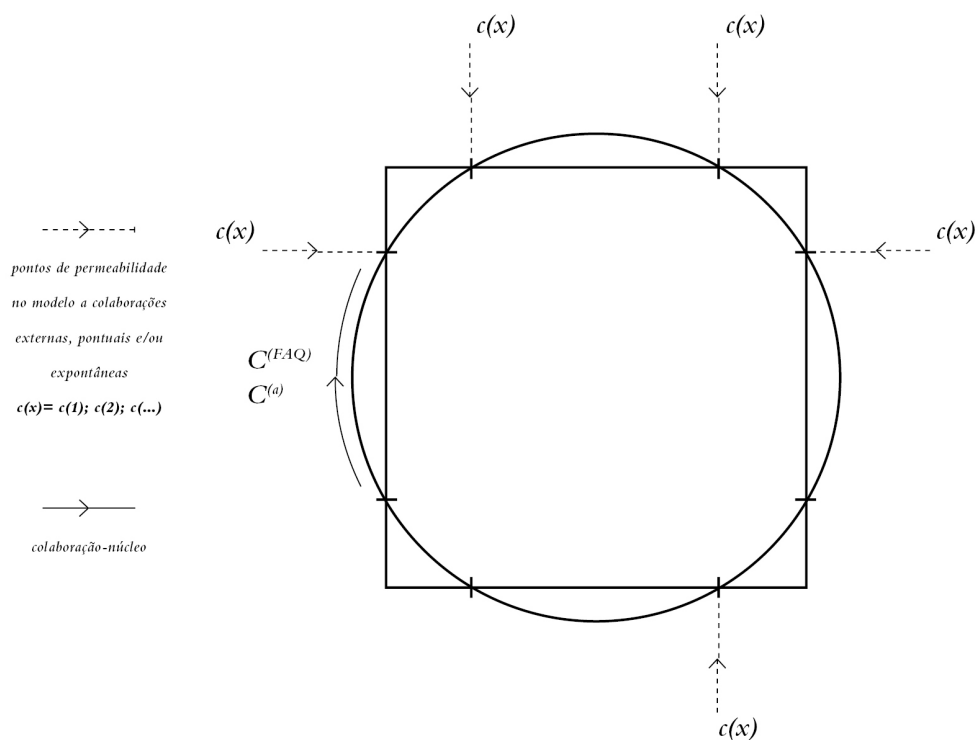


fig.9 – esquema de permeabilidade Geometria de Uma Obra Aberta, laboratório Frequently Asked Questions (2012).

§

3.4.2 CONTINUIDADE E PROJEÇÃO PARA O FUTURO

O laboratório *Frequently Asked Questions* foi concebido para permitir a implementação de um modelo (*Geometria de Uma Obra Aberta*) e consequente aplicabilidade da produção e análise crítica de um pensamento em design, no contexto académico. Actualmente, o modelo (bem como o laboratório) encontra-se implementado, apto para ser executado em projectos futuros, dando continuidade ao laboratório.

Ao apoiar a sua actividade projectual no intercâmbio com colaboradores ou entidades externas à própria disciplina de design e ao ambiente académico, configura-se a possibilidade de transformação de tais contactos em possíveis parcerias com a instituição de ensino onde o laboratório se encontra integrado. Ao extrapolar os limites da academia, o laboratório constitui-se como potenciador de um discurso plural e transdisciplinar (tanto a nível nacional como internacional). Neste sentido, a investigação conduzida pelo laboratório poderá contribuir para a atribuição de uma maior relevância à Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa. Mais ainda, ao proporcionar um ambiente privilegiado para a investigação orientada para a prática em design, coloca-a na vanguarda do conhecimento científico da disciplina.

Finalmente, o laboratório *Frequently Asked Questions* apresenta-se como uma plataforma capaz de conferir, ao Mestrado em Design de Comunicação e Novos Media e ao seu currículo, um carácter experimental enquanto catalisador de um discurso actualizado do design de comunicação.

§

Todo o corpo de trabalho desenvolvido até então no laboratório, constitui-se como uma base projectual para o futuro. Concretamente, através da colaboração piloto foi possível alcançar as condições necessárias para o lançamento do laboratório. A partir daqui é elaborada uma projecção para o futuro que permite a continuidade programática e consequente autonomia do modelo.

Apresentam-se então as seguintes propostas para a dinamização do laboratório:

- **A optimização das ferramentas do laboratório;** para assegurar a continuidade funcional do modelo, toda a massa crítica da produção e investigação laboratorial deverá ser acumulada num *website*, e deste modo contribuir para reformulações e afinações do modelo mais eficazes.

- **Ensaios teóricos;** a produção regular de ensaios de carácter teórico de dois tipos: 1) ensaios sobre as temáticas do laboratório enquanto complemento teórico/crítico (são exemplos temáticas como curadoria ou edição) e 2) ensaios que se constituem como recensões críticas dos objectos e artefactos resultantes de actividades de cariz prático do próprio laboratório.

Pretende-se assegurar a publicação destes documentos com o objectivo de fazer circular produtos do laboratório.

- **Propostas colaborativas;** que incluem a criação e realização de *work sessions* passíveis de adquirir vários formatos além dos já testados. Estas sessões mantêm os pressupostos inerentes à colaboração-piloto, porém incluem-se novas variáveis, nomeadamente, 1) áreas disciplinares inusitadas, 2) experiências temporalmente mais concentradas, 3) *work sessions* em que o corpo colaborativo é mais alargado. Ao seguir as regras já estabelecidas no modelo de laboratório mudam os colaboradores, bem como o ritmo de produção, contaminando o desenvolvimento do processo.

- **Outros ensaios práticos;** projectos-satélite, como propostas programáticas alternativas, tais como *workshops*, mesas-redondas, palestras, exposições e *screenings*, que visam o contacto com uma comunidade mais alargada, expondo-a às áreas de interesse do laboratório; por outro lado, o território da *reading room* será assim materializável num novo contexto — o público.

Fortuitamente, acabámos por dar início à viabilização de algumas das propostas acima enunciadas:

Em ocasião de desenvolvimento da tese, contactámos o designer Stuart Bailey (membro dos *Dexter Sinister*) no sentido de lhe pedirmos informações sobre a tese de pós-graduação, *The open work: forms of reflexivity*, que está de momento a desenvolver. Após apresentarmos, em linhas gerais, os pressupostos do modelo e do laboratório, Stuart Bailey, em resposta, propõem-nos «construir um género de relação – talvez fazer seminários ou algo do género – no próximo ano».

Esta relação desloca-se dos parâmetros-base de colaboração, no sentido em que diverge do que estabelecemos na colaboração piloto com Pedro Lagoa e porque prevemos que a relação começada em laboratório com Stuart Bailey se desenvolva para lá da espacialidade do mesmo. Nesta perspectiva, iremo-nos dedicar, nos meses que se seguem à entrega da tese, ao desenvolvimento cuidado de uma proposta programática que terá como pano de fundo as obras abertas e como interlocutores o laboratório *Frequently Asked Questions* e Stuart Bailey.

A partir da exploração das linhas de convergência e divergência, propomos um discurso-satélite, temporário mas intensivo, a decorrer publicamente no local onde o laboratório for instituído.

§

A criação de tais dinâmicas de produção procuram dar maior visibilidade tanto ao próprio laboratório, enquanto espaço de investigação em design de comunicação, assim como aos artefactos/objectos resultantes deste.

Num futuro próximo o laboratório apresenta, assim, todas as potencialidades para se constituir como gerador de um sistema de reciprocidade entre as diversas disciplinas intervenientes ao nível dos processos, métodos e linguagens.

IV CONCLUSÃO

Esta dissertação, que se assume como uma investigação teórica orientada para a prática, enquadrou-se no âmbito das práticas projectuais de investigação crítica em design de comunicação, guiadas pela lógica da cultura de network. Extraído desta lógica, o modelo projectual, sistematizado e aplicado no laboratório, consiste sobretudo num modelo de questionamento que problematiza a cultura contemporânea no seu todo, e como tal, também a cultura do design. Ao configurar-se a prática de investigação projectual como um modelo de questionamento, pretende-se, acima de tudo, construir uma metodologia capaz de compreender novas extensões e possibilidades para a disciplina de design de comunicação.

Ao questionar a totalidade do que é entendido como a cultura do design, contém em si um carácter auto-reflexivo, atribuindo ao modelo uma maior dinâmica e abertura, que admite processos contínuos de reformulação. Este discurso crítico aplicado (e a aplicar) ao design configura-se, no contexto do laboratório, mais como uma investigação crítica, no sentido de que é criado um espaço de produção e questionamento, onde o que se torna essencial é a materialização dessas mesmas questões. Este formato de investigação permite a composição de um campo de acção no qual, em termos projectuais, não é a resposta directa, mas sim a potencialidade dessas mesmas questões formarem outras questões, isto é, como matéria crítica.

Neste sentido, foram enunciadas no início desta dissertação quatro questões, de forma a orientar a investigação⁽⁸⁵⁾. Extraídas do modelo *Tetrad*⁽⁸⁶⁾, e no contexto do método do laboratório, consistiram em: O que [o modelo] potencia? O que torna obsoleto? O que recupera? Quais as consequências/potencialidades quando levado ao limite?

O modelo *Geometria de Uma Obra Aberta*, tal como se constitui, e também do que foi possível testar na sua aplicação prática, amplia os métodos e procedimentos de questionamento e de constante reposicionamento relativamente à matéria crítica da disciplina. Por outro lado, por se centrar sobretudo nas questões e problemáticas levantadas, pode tornar obsoleta a estabilidade de soluções ou respostas a essas mesmas questões, do que é instituído como uma *certeza*. Recupera o sentido da *práxis*, na sua essência

(85) Estas questões são lançadas no capítulo 1 Introdução, TOMO I

(86) Para um entendimento mais completo do modelo *Tetrad*, ver (MCLUHAN, 1988).

uma simbiose indissociável entre teoria e prática. Em último caso, quando estas mesmas consequências são exponenciadas, este processo de questionamento provoca obrigatoriamente uma destabilização, em termos gerais, do conhecimento (adquirido e transmitido).

No entanto, o modelo projectual tem uma aplicação neste laboratório e portanto uma componente prática que formaliza e torna matéricas todas as questões enunciadas e desenvolvidas. Como está sempre presente uma materialização, que se compõe como arquivo e legado de conhecimento, estas questões (lineares ou não-lineares) contrariam sempre esta tendência de anulação do conhecimento (no caso do modelo ser potenciado ao limite). Estas materializações, tal como previsto no próprio modelo, podem ser sempre revistas, questionadas e constantemente actualizadas.

Outro aspecto deste questionamento constante é o facto de se constituir como um confronto entre disciplinas, um processo de diálogo entre conhecimentos e experiências transportadas destas. Neste sentido, este questionamento que se articula entre a teoria e a prática, compõe-se sobretudo como um conhecimento produtivo e mediado, não apenas centrado na disciplina do design de comunicação.

V REFERÊNCIAS

TOMO I

BIBLIOGRAFIA

- BAZZICHELLI, Tatiana (2006), *Networking: The Net as Artwork*. Digital Aesthetics Research Center, Aarhus University, Aarhus.
- BAZZICHELLI, Tatiana (2011), *Network Disruption*. Department of Information and Media Studies Aarhus University, Aarhus.
- BLAUVELT, Andrew (2008), “Towards Relational Design”, in *Design Observer*. Página consultada em 17 de Outubro de 2012, <<http://observatory.designobserver.com/entry.html?entry=7557>>.
- BLAUVELT, Andrew e LUPTON, Ellen (2011), “Introduction”, in *Graphic Design – Now In Production*, Andrew Blauvelt e Ellen Lupton (eds.), Walker Art Center.
- CASTELLS, Manuel (2001), *A Galáxia Internet: Reflexões sobre Internet, Negócios e Sociedade*. 2ª edição, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa.
- ECO, Umberto (1962), *Obra Aberta*. Editora Perspectiva, São Paulo. 1971
- ECO, Umberto (1962), *The Open Work*, Harvard University Press, Cambridge. 1989
- GERE, Charlie (2004), *Digital Culture*. Reaktion Books, London.
- GIAMPIETRO, Rob (2011), “School Days”, in *Graphic Design – Now In Production*, Andrew Blauvelt e Ellen Lupton (eds.), Walker Art Center.
- JENKINS, Henry (2008), *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. NYU Press.
- LAFIA, Marc (2012), *Empires: A Film on Networks*.
- MANOVICH, Lev (2001), *Database as a Symbolic Form*. Cambridge, The MIT Press.
- MANOVICH, Lev (2005), *Remix and Remixability*. Página consultada em 28 de Outubro de 2012, <<http://www.nettime.org/Lists-Archives/nettime-l-0511/msg00060.html>>.
- METAHAVEN (2009), *Iaspis Forum on Design and Critical Practice: The Reader*, Magnus Ericson, Martin Frostner, Zak Kyes, Sarah Telemann e Jonas Williamsson (eds.), Sternberg Press.
- MILLER, Paul D. (2004), *Rhythm Science*. The MIT Press, Cambridge.
- MOURA, Mário (2009), *Design Em Tempos de Crise*. Braço de Ferro, Lisboa.
- MOURA, Mário (2011), *O Big Book Uma Arqueologia do Autor*. Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto.
- REINFURT, David (2003), “One Possible Scenario for a Collective Future”, *Dot Dot Dot* 5. Consultado a 17 de Setembro de 2012, <www.haraldpeterstrom.com/content/5.pdf/Harald%20Peter%20Str%C3%B6m%E2%80%9393%20Read%20Later,%20lulu.com%20draft.pdf>.
- VARNELIS, Kazys (2008), *The Rise of Network Culture*. Página consultada em 29 de Outubro de 2012, <varnelis.net/the_rise_of_network_culture#_edn1>.
- VARNELIS, Kazys (2010), *The Meaning of Network Culture*. Página consultada em 29 de Outubro de 2012, <www.eurozine.com/articles/2010-01-14-varnelis-en.html>.

WILD, Lorraine (2011), “Unraveling”, in *Graphic Design – Now In Production*, Andrew Blauvelt e Ellen Lupton (eds.), Walker Art Center.

TOMO II

BIBLIOGRAFIA

ABBAGNANO, Nicola (1969-1970), *História da Filosofia*, vol. ix, x, xiv Presença, Lisboa.

BAILEY, Stuart (2009/10), “Only an Attitude of Orientation”. Parsons School of Design, Office for Contemporary Art Norway, Oslo.

BAILEY, Stuart (2006/7), “Towards a Critical Faculty”. Parsons School of Design, The New School, New York.

BLAUVELT, Andrew (2003), “Towards critical autonomy, or can graphic design save itself?” in BIERUT, Michael, DRENTTEL, William, HELLER, Steven (eds.), *Looking Closer 5 Critical Writings*, Allworth Press, Nova Iorque, 2006

CALVINO, Italo (1985), *Six Memos for the Next Millenium*. Harvard University Press, Cambridge, 1988.

CANTISTA, Maria José (2006), *Filosofia contemporânea I VOLUME*, Universidade do Porto, Porto.

CROSS, Nigel (1999), “A Disciplined Conversation”. *Design Studies*, vol 15, nº 2, Massachusetts Institute of Technology.

CURRIE, Nick (2008), “A Duchamp Moment”, *FRIEZE*. Página consultada em 20 de Agosto, 2012, blog.frieze.com/a_duchamp_moment/.

CURRIE, Nick (2005), “Conceptual Design: Building a Social Conscience”, *AIGA*. Página consultada a 10 de Setembro, 2012, www.aiga.org/conceptual-design-building-a-social-conscience/.

CURRIE, Nick (2009), “Flashbacks of Inquiry”. *Iaspis Forum on Design and Critical Practice – The Reader*. Iaspis, Sternberg Press. Stockholm, Berlin.

DÂMASO-RODRIGUES, Isabel (2011), “Investigação em Design: uma viagem em momento de viragem/elementos para uma reflexão”, in QUARESMA, José, PAULO, Fernando Rosa Dias, GUADIX, Juan, *Investigação em Arte e Design. Fendas no Método e na Criação*, Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes, Faculdade de Belas-Artes Universidade de Lisboa, Lisboa.

DAWKINS, Richard (1976), *The Selfish Gene*. Oxford, Oxford University Press, 2006.

DEXTER SINISTER (2009), “On Self-initiated Projects as an Alternativ Platform”. *Iaspis Forum on Design and Critical Practice – The Reader*. Iaspis, Sternberg Press. Stockholm, Berlin.

DEXTER SINISTER (2011), “Here is a thought-experiment”. Página consultada a 10 de Novembro, <http://www.servinglibrary.org/words.html?id=97>

ECO, Umberto, (1962), *Obra Aberta*, Editora Difel, Lisboa, 1989.

- ECO, Umberto (1962), *Obra Aberta*. Editora Perspectiva, São Paulo, 1971.
- ECO, Umberto (1962), *The Open Work*. Harvard University Press, Cambridge, 1989.
- ENGELS, Frederick (1883), *Dialéctica da natureza*
- GAUDÊNCIO, Susana (2012), *Época de Estranheza em Frente ao Mundo*, Dois Dias Edições, Lisboa.
- GIAMPIETRO, Rob (2011), “School Days”. ABAKE, ALBINSON, BILAK, GIAMPIETRO, BLAUVELT, LUPTON, *Graphic Design – Now In Production*, Walker Center.
- HEGEL, Friedrich (1807), *Fenomenologia do Espírito*. Editora Vozes, Rio de Janeiro, 1992.
- HEGEL, Friedrich (1812-1816), *Enciclopédia das ciências filosóficas I – A Ciência da Lógica*. Loyola, 2005.
- HUBERMAN, Anthony (2007), “Naïve Set theory”. *Afterall*, issue 15.
- JAMESON, Fredric (2005), *Archaeologies Of The Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*, Verso, New York.
- KEEFER, Angie (2011), “An Octopus Plain View”. Página consultada a 5 de Setembro de 2012, www.servinglibrary.org/read.html?id=7.
- MARX, Karl (1844), “Critique of Hegel’s Philosophy in General”, *Economic and Philosophic Manuscripts*. Página consultada a 6 Dezembro, 2012, www.marxists.org/archive/marx/works/1844/manuscripts/hegel.htm
- MARX, Karl (1873), “Afterword to the Second German Edition”. *Capital: A Critique of Political Economy*, Volume I, Progress Publishers, Moscow, 1887.
- MAZÉ, Ramia (2009), “Critical of What?”. *Iaspis Forum on Design and Critical Practice – The Reader*. Iaspis, Sternberg Press. Stockholm, Berlin.
- METAHAVEN (2009), “On design and research”. *Iaspis Forum on Design and Critical Practice – The Reader*. Iaspis, Sternberg Press. Stockholm, Berlin.
- METAHAVEN (2008), “White Night Before A Manifesto”. Eindhoven: Onomatoppe.
- METAHAVEN (2011), “Metahaven’s Facestate Social Media and the State”, *The Gradient Blog*. Página consultada a 9 de Dezembro, 2012, www.walkerart.org/magazine/2011/metahavens-facestate
- MULHALL, Stephen (1996), *Heidegger and Being and Time*. Routledge, London, 2005.
- NABAIS, Nuno (2012), “Vórtice”, em GAUDÊNCIO, Susana. *Época de Estranheza em Frente ao Mundo*, Dois Dias Edições, Lisboa.
- RORTY, Richard (1991), “Deconstruction and Circumvention”. *Essays on Heidegger and Others: Philosophical Papers*, Cambridge University Press, New York.
- VELDEN, Daniel (2006), “Research and Destroy: Design as Investigation”. ABAKE, ALBINSON, BILAK, GIAMPIETRO, BLAUVELT, LUPTON, *Graphic Design – Now In Production*, Walker Center, 2011

TOMO III

BIBLIOGRAFIA

- BACH, FriedrichTeja (1991), *Brancusi: Photo Reflection: Exhibition Catalog*. Didier Imbert Fine Art.
- BAILEY, Stuart, REINFURT, David e KEEFER, Angie (2011), *The Serving Library Company, Inc. Statement of Intent(draft)*. Página consultada em 29 de Setembro de 2012, <www.dextersinister.org/MEDIA/PDF/Statementofintent.pdf>.
- BOUCHER, Douglas, JAMES, Sam e KEELER, Kathleen H. (1982), “The ecology of mutualism”, in *Annual Review of Ecology and Systematics*, Vol. 13. Página consultada em 11 de Dezembro de 2012, <www.annualreviews.org/doi/abs/10.1146/annurev.es.13.110182.001531>.
- CARSE, James P. (2010), “Finite and Infinite Games”. *Dot Dot Dot*, nr.20, 86.
- CHANDLER, Annmarie (2006), *At a Distance: Precursors to Art and Activism on the Internet*, The MIT Press, Cambridge.
- DAWKINS, Richard (1976), *The Selfish Gene*. Oxford, Oxford University Press, 2006.
- DENISSE, Mattia (2009), *Experiments and Observations On Different Kinds Of Air*, in João Maria Gusmão e Pedro Paiva (eds.), DGArces.
- DENISSE, Mattia (2011), *Câmara de descompressão*. Dois Dias Edições, Lisboa.
- ECO, Umberto (1962), *Obra Aberta*. Editora Perspectiva, São Paulo, 1971.
- ECO, Umberto (1962), *The Open Work*. Harvard University Press, Cambridge, 1989.
- FIORANI, Francesca (1995), “Reviewing Bredecamp”. *Renaissance Quarterly*, nr.51, 260-274.
- LAGOA, Pedro e PESTANA, Cláudia (2012), “Une Partie d’Échecs: Sieges and Stands”. *E-Journal: Issue2 Intimacy, Autonomy and Anonymity within the Urban Fabric*. Consultado a 23 de Outubro de 2012, <gwangjubiennale.org/_DATA/DOWNLOAD/E-journal_issue2_final.pdf>.
- LEACH, Robert (2004), *Makers Of Modern Theatre: An Introduction*. Routledge, New York.
- MURPHIE, Andrew (2008), “Ghosted Publics – the ‘Unacknowledged Collective’ in the Contemporary Transformation of the Circulation of Ideas”, in *The Mag.net reader 3 – Processual Publishing. Actual Gestures*, Alessandro Ludovico e Nat Muller (eds.), OpenMute: Londres.
- QUARESMA, José, PAULO, Fernando Rosa Dias, GUADIX, Juan Carlos Ramos (coord.), (2011), *Investigação em Arte e Design. Fendas no Método e na Criação*. CIEBA, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, Lisboa.
- ROBEY, David (1989), “Introduction” in *Open Work*. Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts.
- TWENLOW, Alice (2006), “From The (A) Trivial To The (B) Deadly Serious, Lists Dominate Visual Culture”, in *Looking Closer 5: Critical Writings On Graphic Design*. Michael Bierut, William Drenttel e Steven Heller (eds.), Allworth Press, Nova Iorque.
- VESIC, Jelena (2008), “Publishing the Public: Why bother?”, in *The Mag.net reader 3 – Processual Publishing. Actual Gestures*, Alessandro Ludovico e Nat Muller (eds.), OpenMute: Londres.

VI APÊNDICES EM SUPORTE DIGITAL

APÊNDICE I: Intersecções

<drive.google.com/?authuser=0#folders/0B7IkbMq2mHSIWnlvTnIyVmRiV1k>

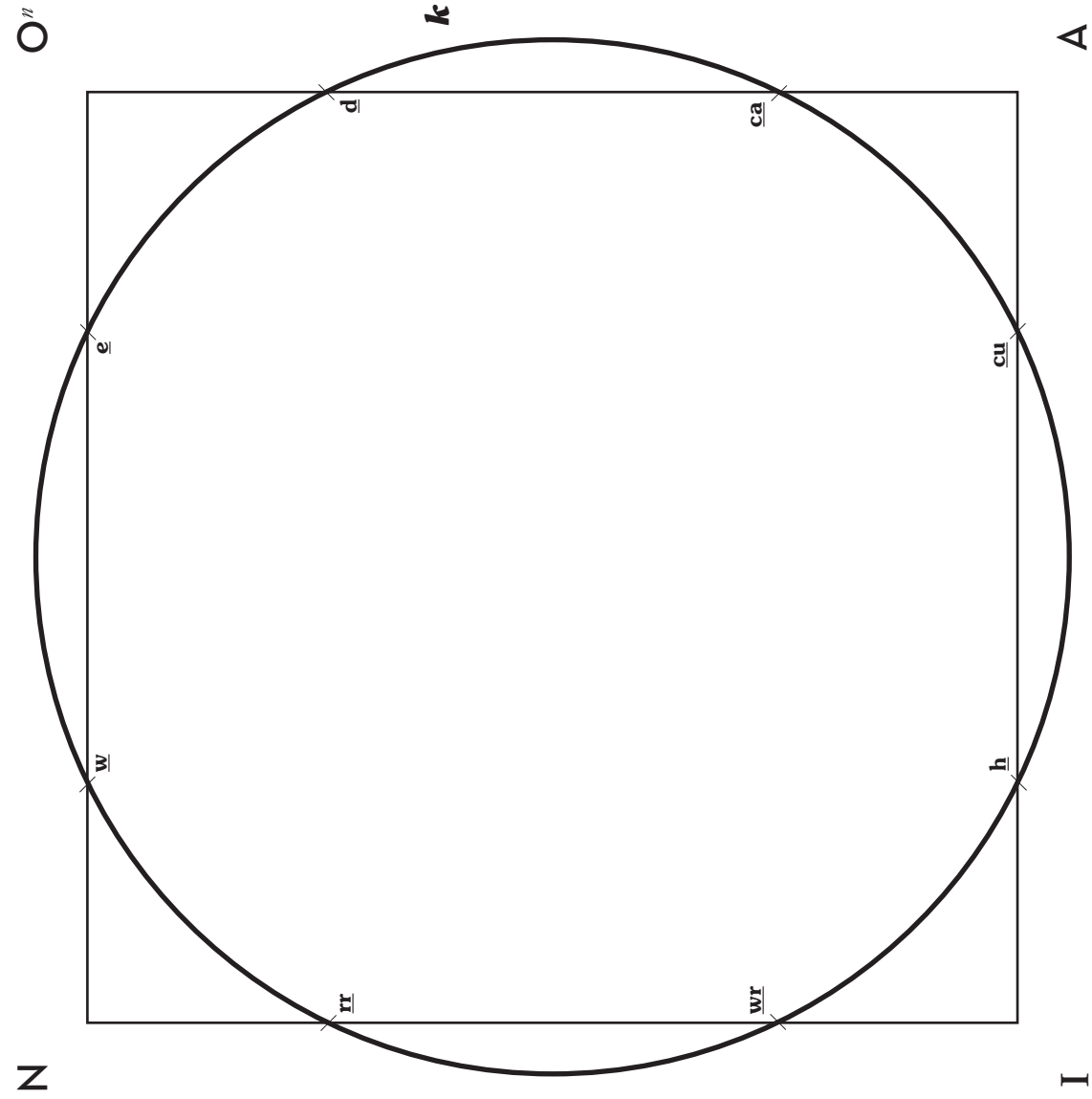
APÊNDICE II: Publicação-Parasita

<drive.google.com/?authuser=0#folders/0B7IkbMq2mHSITlJjTDJrREFwR2c>

APÊNDICE I: Geometria de Uma Obra Aberta

<drive.google.com/?authuser=0#folders/0B7IkbMq2mHSIdjlpZWNYb1FjWlk>

NETWORK OBJECTOⁿ



edição / distribuição / catalogação / curadoria

IDEIA ARQUIVO

fig. 7 - Modelo Geometria de Uma Obra Obra Aberta.
laboratório Frequently Asked Questions (2012)