

plastic

FANZINE #3

プラスチック

DESIGN, ARTE, FOTOGRAFIA,
ARQUITECTURA, ILUSTRAÇÃO,
DESENHO, MODA, MÚSICA...





03
05
06
07
08
10
11
12
14
16
18
20
21
23
24
26
27
28
29

PLASTIC #3 NUM MINUTO (ÍNDICE)

EDITORIAL

INS & OUTS

O QUE SÃO FANZINES

POR AÍ

O PORTO JÁ TEVE O SEU LUX

12 ESPAÇOS, 1 PÁTIO

ROTTERDÃO

SENTIDOS GRÁTIS

TRÊS MOMENTOS DE ELEIÇÃO/ DE EXCEPÇÃO

O ESTATUTO DA IMAGEM ARQUITECTÓNICA E A ALASTRAÇÃO DO PODER

PASSAGEM DE TESTEMUNHO

MIGUEL FLOR

Y ASÍ TE LO DIGO

FLYERS

A NOSSA SELECÇÃO

O DILEMA DO SÁBONETE LÍQUIDO

UMA DE ASSALTOS

GALERIA

* Índice

O UNIVERSO DAS IMAGENS - INTERMEDIACÃO E A APREENSÃO DO REAL

"Tal como o corpo de um doente que sofre se arrisca a desaparecer (sendo substituído por imagens que os médicos acompanham atentamente) em função das múltiplas representações visuais, a humanidade e o seu futuro correram o risco de se perder nas suas imagens?"¹

A nossa sociedade, categorizável pelo consumismo, a informação e a globalização, encontra-se também rodeada por imagens e suportada por uma cultura visual.

A imagem intervém na nossa visão do mundo com o poder da reproduzibilidade e verosimilhança e, adquirindo protagonismo central, alerta para a necessidade de indagar acerca do seu papel e estatuto.

Objecto de reflexão desde a antiguidade, a imagem remete para domínios que vão da comunicação ao religioso-filosófico. Tal como as religiões judaico-cristãs problematizaram o seu estatuto, também a oposição platónico-aristotélica pensou a sua relação com a verdade.

Apesar da constatável multiplicidade de usos comuns, a teoria semiótica pareceu-parce auxiliar ao estabelecimento de uma definição unívoca e à compreensão do seu funcionamento.

A tentativa Peirceana de uma teoria geral possibilitou outros sistemas de signos que não a linguagem verbal. A imagem visual reporta para a iconicidade e entende-se como um enunciado comunicativo, um sistema de signos "que estão em lugar de outra coisa".

Uma semiótica da imagem, incidente sobretudo sobre sistemas gráfico-visivos, estabilizava-se a meados deste século. "Como é que o sentido vem até à imagem", questionará Barthes. Quando "qualquer objecto compenetra-se de sentido"², os processos

de inferência são também explicitamente considerados de significação. "Uma coisa é um signo só porque é interpretada como signo de alguma coisa por um intérprete", referia Morris³.

Para uma análise da arquitectura como sistema de comunicação, salienta-se entre outros, a pouco explorada operatividade da função-signo de Barthes e a distinção entre figura primeira e segunda de Eco.

Por outro lado, o signo como "entidade mínima que pareça ter um significado preciso"⁴, participa na **formação do discurso**, o que permite compreender os usos e funções comunicativas que lhe são conferidas.

Referimos o persuasivo, a que recorre o poder e que consciencializa a necessidade de considerar a intenção do emissor e as intenções que este quer que o destinatário lhe atribua.

"Verdade, suspeita e argumentação". de Maria Carrilho, por si só um título sugestivo, percorre resumidamente aquilo a que poderíamos chamar a história da verdade para reconciliar a argumentação.

Remete-se igualmente para uma problematização acerca da formação de uma envolvente cenográfica que, simulando ilusoriamente um outro real e condicionando o cognoscibilidade, silenciosa e opressivamente instaura um sistema intangível mas onnipresente que, alienando, nos controla e domina⁵.

A história da arte, enquadrada teoricamente pela psicologia da representação e da percepção visual, é posta em Gombrich como "uma história de criação das imagens"⁶.

Três etapas são identificadas: na Grécia com "(...) o aparecimento do projecto de criar uma imagem convincente, aquilo que apelidará princípio da testemunha ocular, acabar-se-á por introduzir a ilusão das imagens"⁷, revolução que a Renascença de Giotto retomará, e posteriormente "(...) pensando ter chegado ao ponto onde veriam a

natureza como ela é" o Impressionismo¹⁰.

Esta abordagem esclarece como "(...) não há olho inocente, nós somos certamente influenciados pelo conhecimento"¹¹. A representação e percepção da imagem constituiu-se paralelamente ao conhecimento e, desta forma, reconfigura-se o nosso olhar sobre o mundo.

DE RECEPTÁCULO A ESPECTÁCULO - A ARQUITECTURA COMO VELADURA

Nesta tentativa de compreender a época em que vivemos "abrir uma via entre o niilismo e o positivismo contemporâneo"¹², a arquitectura não invalidando a sua complexidade é passível de ser abordada como imagem, aspecto para que resvalou a sua actividade.

"As distintas formas de olhar e representar (...) foram o motor de uma evolução contínua"¹³.

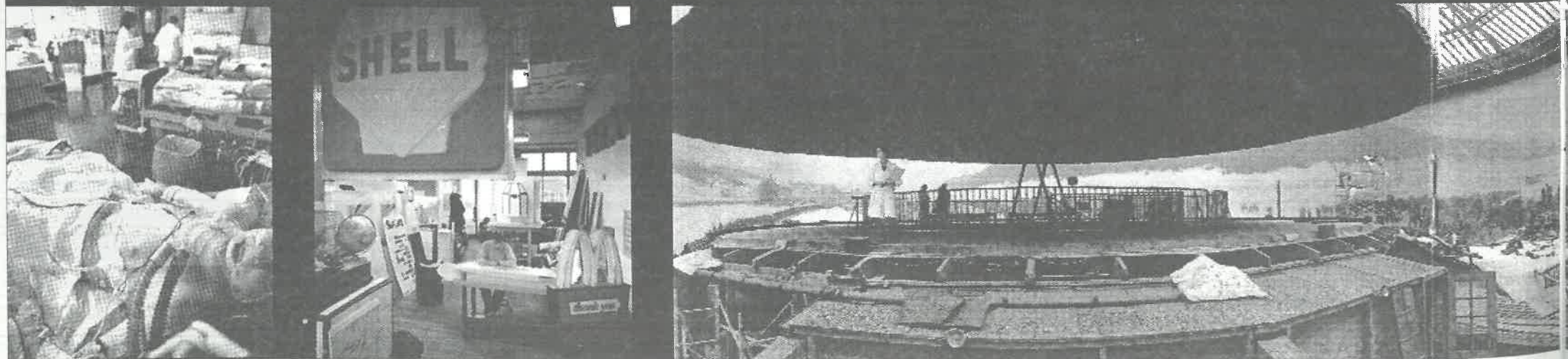
Em "Mimésis, las imagenes y las cosas" expõe-se a evolução do conceito de mimésis, originado na Grécia, exponenciado no classicismo e neoclassicismo, e superado pelo imaginário das vanguardas artístico-arquitectónicas da viragem do século XX que evitam uma relação mimética com a realidade. Se a máquina e seus predicados imbuíram o Racionalismo, actualmente a "mimésis tecnológica" extremeia os seus limites¹⁴.

A representação, que tão central foi para o projecto da ilustração (de Piranesi a Ledoux), constitui-se hoje como problemática nuclear ao tornar-se aspecto predominante no fazer arquitectónico.

A arquitectura, enquanto produtora de significados e de imagens, está englobada nos meios que a imagem recorre para realizar o seu programa - o velamento que preconiza a alienação contemporânea.

De produtora de sentidos passou predominantemente a

O ESTATUTO DA IMAGEM ARQUITECTÓNICA E A ALASTRAÇÃO DO PODER



contemporânea.

De produtora de sentidos passou predominantemente a produtora de imagens. Tanto no que respeita à construção concreta, com uma arquitectura epidérmica desresponsabilizada politico-socialmente, até ao ambiente digital onde participa na construção de um mundo paralelo.

Na contemporaneidade "(...) a produção, tratamento e distribuição de informação assume posição central"¹⁵, intermediando e regendo todos os processos sociais, enquadrados também pelo ciclo vicioso do consumo e pelo nível de organização advindo da globalização.

Por outro lado, as alterações tecnológicas e a expansão do conceito de comunicação com a figura da rede levam, num contexto de fluidez, ao destaque físico das funções criando um novo de *layer* de conexões que se sobrepõe à cidade física. Tornando-se tudo objecto potencial de digitalização, a passagem de átomos a *bits* que Nicholas Negroponte¹⁶ refere, progressivamente a experiência torna-se extra-analógica, atenuando o contacto com objectos e pessoas no estado físico. A formação do ciberespaço, altera a visão do mundo e as formas de relacionamento social.

Habitado, pelas práticas quotidianas de sujeitos telepresentes (que entre outros Sherril Turkle tem analisado)¹⁷, e construído de forma análoga com o mundo físico e com princípio de arquitectura, este mundo compete com o real e interfere decisivamente no campo da arquitectura. O digital, não apenas como instrumento mas como suporte e meio, cria um contexto onde se debate a representação como objecto e território da arquitectura e, remetendo para o cognitivo e perceptivo, se questiona a fronteira entre representação e coisa representada pela coincidência entre imagem-significante e coisa-objecto.

Botey parece identificar na produção arquitectónica das três últimas décadas um reducionismo do feito arquitectónico ao

visual. Do interesse comunicativo de Venturi, ao enriquecimento do internacional pelos pós-modernismos de Jencks. Da cenografia bucólica de Krier e Culot até à "Strada novissima" que explicitará "(...) os aspectos mais característicos da arquitectura produzida(...), o seu carácter cenográfico, a sua condição decorativa e a sua vontade representativa (...)"¹⁸.

O privilégio conferido ao conteúdo formal torna passível generalizar o referido a respeito de Boffil, "(...) formas cujo conteúdo vazio é o signo mais ameaçador do poder neste fim de século (...)"¹⁹. Silencioso, onnipresente e oculto, a que a arquitectura presta (também) servidão neste fim de século.

Na continuidade de relacionamentos com o poder (da contra-reforma às ditaduras deste século), que constituíram motores do seu desenvolvimento, a produção actual não é alheia às forças económicas e políticas, baseando-se em critérios de rentabilidade e controle²⁰.

Abandonado o projecto social, reduzida à formalização cenográfica de programas acríticos, a arquitectura assiste à diluição da sua especificidade e arrisca a sua sobrevivência.

ABERTURA INSTÁVEL E PROVISÓRIA – A DESALIAÇÃO

A recuperação da cognoscibilidade das imagens apresenta-se como o único caminho que podemos ambicionar e o derradeiro projecto de desalienação possível.

No limite, urge e ambiciona-se constituir uma metalinguagem que possibilite analisar as leis que constituem a primeira linguagem – a imagem e a jusante a arquitectura como vem aqui vista.

Contributos bibliográficos:

- 1 – Acréscimo esclarecedor meu entre parêntesis – Maurice Joly, Introdução à análise da Imagem, Edições 70, 1999 (original de 1994), p.25
- 2 – Barthes citado em – Umberto Eco, O signo, Editorial Presença, Lisboa, 1986 (original de 1978), p.36
- 3 – Morris citado em – Umberto Eco, O signo, Editorial Presença, Lisboa, 1986 (original de 1978), p.33
- 4 – Como Eco em 1968, por exemplo – Umberto Eco, La Struttura Assente, Bompiani, Milão, 1968
- 5 – Umberto Eco, O signo, Editorial Presença, Lisboa, 1986 (original de 1978), p.29
- 6 – Manuel Maria Carrilho, verdade, certeza e argumentação, Editorial Presença, 1990
- 7 – É nítida o contributo de Foucault pelo que salientamos – Michel Foucault, Discipline and Punish, New York, 1977 e Gilles Deleuze "Postscript on the societies of control" na October 59, MIT, New York, 1992
- 8 – Ernst Gombrich, Art and Illusion. A Study in the psychology of pictorial representation. Phaidon Press, Oxford, 1966
- 9 – Ernst Gombrich e Didier Eribon, Ce que L'image Nous Dit, Ed. Adam Biro, Paris, 1991, p.71/72
- 10 – Ernst Gombrich e Didier Eribon, Ce que L'image Nous Dit, Ed. Adam Biro, Paris, 1991, p.99
- 11 – Salientamos a utilização da expressão de Ruskin na citação de Gombrich – Ernst Gombrich e Didier Eribon, Ce que L'image Nous Dit, Ed. Adam Biro, Paris, 1991 Gombrich, p.102
- 12 – Apropriação de uma expressão de Maria Carrilho – Manuel Maria Carrilho, verdade, certeza e argumentação, Editorial Presença, 1990, p.114
- 13 – Josep Maria Montaner, La modernidad superada- Arquitectura arte y pensamiento, Editorial 66, 1997, p.9
- 14 – Reportamos para o artigo de Bragança de Miranda em – Claudia Gianneti (ed.), Ars Telemática, Telecomunicações, Internet e Ciberepaço. Relógio D'Água, Lisboa, 1998
- 15 – Villém Flusser em Claudia Gianneti (ed.), Ars Telemática, Telecomunicações, Internet e Ciberepaço. Relógio D'Água, Lisboa, 1998, salientamos um impressionante ensaio sobre fotografia pós Susan Sontag Villém Flusser, Ensaio sobre a fotografia – para uma filosofia da técnica, Relógio de água, 1998 (original de 1983)
- 16 – Nicholas Negroponte, Ser Digital, Ed. Caminho, 1995
- 17 – Sherry Turkle, A vida no Ecrã, Ed. Relógio d'Água, 1997 (original 1995)
- 18 – Art and Power
- 19 – José Luis Sanz Botey, La arquitectura como lenguaje y comunicación en Arquitectura en el siglo XX, 1996, p.142
- 20 – José Luis Sanz Botey, La arquitectura como lenguaje y comunicación en Arquitectura en el siglo XX, 1996, p.144
- 20 – Refere-se a publicação da exposição Art and Power

Texto de GONÇALO FURTADO

Titulos das imagens:

fig. 1: Cyborg (foto de JN)

fig. 2: Epiderme simbólica (escritório de Venturi)

fig. 3: Panóptico (foto de Jeff Wall)

fig. 4: Processo holográfico

fig. 5: Shopper Vision da Time Warner Cable (supermercado virtual)

