

Le design graphique est-il un outil critique ?, par Thierry Chancogne

## LE DESIGN GRAPHIQUE EST-IL UN OUTIL CRITIQUE ?

Quand on pense à la notion de critique en matière de graphisme et que l'on a grandi dans notre bel Hexagone, à la fin du siècle dernier, il est peut être difficile de ne pas convoquer, comme par réflexe, les figures de Pierre Bernard, de Gérard Paris-Clavel et de toute la constellation Grapus.

Dans le sillage des pionniers de la discipline des années 20, nos activistes libertaires et virulents des années 80 ont vu dans le graphisme le vecteur d'une possible critique en termes de contestation sociale, comme un jugement associant esthétique, éthique et politique. Une proposition capable de transformer la perception de la société et les représentations du statut de ses habitants. Mais on ne parlait pas, alors, de graphisme critique. On parlait d'avant-garde, de modernité. On parlait de progrès, d'engagement, d'utilité publique ou sociale. On ne parlait pas encore d'utilité critique...

L'adjectif « critique » utilisé pour qualifier le graphisme apparaît à ma connaissance plus récemment, vers 2007, lorsque Zak Kyes lance son projet curatorial *Forms of Inquiry: The Architecture of Critical Graphic Design*<sup>1</sup>. Et il me semble qu'au travers de cette qualification « critical » - en anglais, la qualité critique en elle-même -, l'approche de la notion s'est peut-être déplacée, qu'on ne dit pas tout à fait la même chose de la pratique du graphisme et de ses représentations.

## VISIONS CRITIQUES ET POLITIQUE PUBLIQUE

Revenons d'abord à cette filiation du graphisme contestataire. Cette façon de penser un graphisme capable de mettre en crise les réalités - les siennes, celles du monde - prend ses sources dans le projet moderne des débuts du XXe siècle. Une remise en cause critique de l'ordre des choses, toute tendue vers des lendemains révolutionnaires qui peuvent chanter.

Évidemment, à l'époque, on ne parle pas de graphisme. Les affaires d'images scripturales sont comprises dans un projet d'œuvre d'art total, dans une esthétisation de la vie elle-même. László Moholy-Nagy peut déclarer : « l'art le plus moderne est un véritable mode de vie »<sup>2</sup>. Theo Van Doesburg, El Lissitzky et Hans Richter peuvent poser l'art constructiviste comme « une méthode d'organisation de la vie générale »<sup>3</sup>. La construction de la révolution politique se joue d'abord à un niveau esthétique, dans un « mode de vie », une façon de ressentir les choses et aussi bien le corps social et son organisation...

Dans les années 80, notamment en France et sous l'impulsion des grapusiens, on va retrouver une forme de revendication critique dans un graphisme en voie d'institutionnalisation, défendu alors comme une utilité publique ou sociale. Un agent de la concorde qui assure une certaine communauté de regard, mais aussi un service public qui confère à cette culture visuelle partagée, contre la publicité, une certaine qualité désintéressée, ou intéressée au plus grand nombre. Un « élitisme pour tous »<sup>4</sup> qui propose au citoyen un outil pour mieux percevoir, pour être lucide, perspicace. Un outil qui participe à mettre le démocrate aux aguets, le républicain sur ses gardes, espérant dans le droit fil du modernisme que cette qualité d'éveil du régime de la sensation, ailleurs appelé esthétique, puisse avoir quelque effet sur la manière de penser la cité.

## L'ÉCRIVAIN ET LE CRITIQUE

L'esthétisation du quotidien à l'œuvre dans l'imaginaire critique moderne s'appuie sur la figure plus ou moins codifiée de l'auteur, ce héros/héraut seul capable de proposer à un espace public en devenir un langage susceptible d'apporter une qualité éprouvée d'invention. Dans le sillage du Bauhaus, l'auteur est plutôt industriel : architecte, photographe, typographe... Dans la France des écoles de Paris, de la galaxie Grapus, mais aussi de toute une tradition de l'affiche et de l'expressivité vitaliste, l'auteur est pensé comme

une sorte d'héritier du peintre, voire, chez Massin<sup>5</sup>, comme un héritier du cinéaste. En tout cas, il est un faiseur d'images.

Zak Kyes, alors qu'il popularise la notion de critical graphic design, va proposer, à notre discipline toujours en mal de reconnaissance, de revenir en quelque sorte aux sources de la figure auctoriale. Kyes se pose en effet comme un graphiste écrivain. Un graphiste ayant besoin, conformément à son nom, d'écrire ses projets : un littéraire, un metteur en scène, un réalisateur, un intellectuel<sup>6</sup>...

L'effort de l'écriture, de la pédagogie, de l'exposition, mais aussi la pratique de l'anthologie, du roman graphique, du partage de la direction éditoriale, c'est-à-dire la pratique du graphisme comme écriture devient une nouvelle façon d'affirmer cette discipline comme un relais, comme un centre et un milieu (de vie) des choses de l'esprit, de ce jugement en général ailleurs appelé « critique ».

Le graphiste critique s'emploie à écrire, à scénariser et analyser son métier, à le qualifier, ce qui revient aussi à lui conférer une certaine qualité. Il se rapproche ainsi de l'ensemble des critiques, ces professionnels habilités à juger des choses de l'esprit.

En publiant des articles sur son travail, en organisant des expositions sur son métier, il devient aussi ce commissaire (terme français bien policé), ce curator (terme anglais plus sanitaire), en tout cas ce personnage nécessaire qui peut participer à la reconnaissance de sa discipline.

#### CRITIQUE DU TEXTE ET DE L'INFORMATION

Ce graphiste qui donne droit de cité à sa corporation, qui l'expose, la défend, lui confère une valeur intellectuelle et culturelle, renoue d'une certaine façon avec le XVII<sup>e</sup> siècle, période qui voit apparaître à la fois l'homme de plume, responsable de ses écrits, et le typographe-imprimeur, qui est aussi souvent libraire - c'est-à-dire éditeur - autre dénomination caractérisant celui qui a le droit de publier, de rendre public.

Ce graphisme de l'écrivain appelle une valorisation explicite du texte, de la typographie dont on peut dire qu'elle incarne un territoire autonome de la discipline, un lieu de la consubstantialité de l'image et du texte, un instrument historique de l'émancipation des peuples et des individus.

L'édition, la publication, si dynamiques aujourd'hui, rejoignent, comme leur étymologie l'indique, les valeurs de l'utilité publique. Le texte est, dès son origine, le lieu d'une révolution de l'accès au savoir, de la transmission, mais aussi de la discussion, de l'échange, de la mémoire, de la controverse et de l'intelligence collective.

Utiliser l'écriture comme moyen pour penser le graphisme, c'est aussi penser un graphisme capable de se penser. La critique est ce qui renvoie au travail de l'entendement en général, à la structure, à l'analyse, au système, au programme. Le graphisme proposé sous l'égide de l'attitude critique est un graphisme réfléchi, un graphisme auto-réflexif, un graphisme de procédure qui, à l'heure du triomphe de l'informatique, puise ses stratégies dans les attitudes devenues formes, souvent très textuelles, des conceptuelles et informationnelles années 60 et 70.

#### POLITIQUE DES AUTEURS

Le critique est un écrivain spécial, pas tout à fait un auteur, en tous cas un auteur distant, un médiateur, un relais, un cadre, un accompagnateur. Il oriente les jugements sur un contenu qui lui est extérieur. Il commente. Et l'on voit assez bien la parenté avec le graphiste traducteur, interprète et parfois compositeur qui peut, justement, se rêver en auteur.

De l'auteur, le critique garde la figure d'autorité de celui qui, justement, est habilité à délivrer un jugement, des critères, de celui qui, en évaluant, propose des valeurs. On retrouve en cela la comparaison avec notre graphiste

responsable des représentations collectives. Le graphiste a à voir avec cet artiste prestidigitateur/prestigiateur dont parle Alexandra Midal en nous remémorant la vieille racine latine commune qui fait des prestes illusionnistes les spécialistes du charme social appelé « prestige »<sup>7</sup>. C'est parce qu'il est habile mais aussi habilité – ou cherche à l'être – que l'on permet au graphiste de faire accéder qui veut au prestige en décidant, en estimant – tous deux « krinein » en grec – les évocations idoines. On apprécie ce qui s'apprécie. On estime ce qui s'estime...

Mais l'autorité associée au critique prend aussi avec le texte une certaine distance. Son autorité ne relève pas de cette figure du père si explicite dans la signature du peintre. Elle se rapproche davantage de cette nécessaire, technique et relationnelle fonction-auteur dont parle Michel Foucault<sup>8</sup>. Le critique, est, conformément à l'origine grecque de son nom – « krisis » : séparation – celui qui repère, qui attribue, qui indexe. Celui qui articule un texte à des présences, des intentions, des générations. Celui qui situe par rapport à d'autres textes, d'autres genres, d'autres régions de l'histoire – avec un petit ou un grand H.

Le critique est cette figure de l'autorité qui accompagne l'expérience singulière de la rencontre d'un texte avec un lecteur, c'est-à-dire que le critique redéfinit, en la reprenant, la notion d'auteur. Plutôt que du côté de l'autorité, il la situe du côté de l'autorisation, de la co-auctorialité, du partage de l'invention du texte.

#### UNCORPORATE AND CRITICAL GRAPHIC DESIGN

La critique est aussi le nom d'une qualité d'attention que le langage peut susciter par le travail de ses matières dans le sens d'une altérité, d'une étrangeté... Travailler le texte, fut-il une image, dans le sens d'une critique, c'est aussi l'amener à un état critique, à un point de rupture où peut se dégager une nouveauté, une « différence qui fait la différence ».

Mais une partie du contenu de son travail, fut-il critique, échappe au graphiste. Le graphiste co-produit le sens finalement émis. Il peut initier tout ou partie du projet, accepter ou pas la commande qui lui est faite. Mais sa mission consiste, au sens strict, à élaborer un texte second de mise en forme qui relaie, accompagne, traduit, un énoncé premier : une programmation de commande qui ne relève pas forcément, loin s'en faut, d'un sens critique, d'une dynamique de transformation...

Me vient alors à l'esprit l'enseignement passionnant, explicitement intitulé « Critical graphic design », que mènent Vinca Kruk et Thomas Buxó à l'ArtEZ d'Arnhem. Une pédagogie qui propose aux étudiants de réfléchir sur une actualité culturelle, sociologique et politique, non seulement par le moyen du graphisme mais aussi par le choix d'un contenu. Le graphisme comme agent des cultural studies. Et justement, la forme est très typographique, très textuelle, très éditoriale. Elle s'intéresse à la procédure, à l'attitude, au programme. Elle s'impose de façon souvent abrupte et intrigante. Elle agit plus du côté de l'information, de la nouveauté, de l'autorisation, que de la redondance, du confort ou de l'autorité.

Vinca Kruk s'active également aux côtés de Daniel van der Velden dans le studio amstellodamois Metahaven, auto-qualifié de critique, d'uncorporate. Le tandem a récemment proposé ses services à Wikileaks, nouveau chantre numérique de la liberté d'expression, avec une identité visuelle forte et intelligente, mais qui n'a, pour l'instant, pas existé à ma connaissance au-delà des cimaises des expositions de graphisme, des sujets d'étude scolaires et des conférences de la corporation.

On peut alors pressentir l'arrivée de la grosse cavalerie de certains lieux communs de la critique du graphisme, comme les oppositions catégoriques entre art et graphisme, ou question de forme et affaire de contenu... Car se pose ici le problème d'un graphisme social ou politique qui n'existe pas vraiment dans l'espace public et ne répond pas à une véritable commande. Peut-il encore

pleinement s'appeler « graphisme » et non pas simplement (et magnifiquement) « art » ? Vient aussi la difficulté de situer précisément cet outil critique. Faut-il le chercher dans les dispositifs, intelligents dans leur capacité à se lier avec l'autre, à susciter son attention, ou plutôt dans les causes servies ou relayées explicitement ? Enfin les « matières éditoriales » choisies par ces projets auto-initiés ne deviennent-elles pas une partie du langage graphique proprement dit ?

Ces dernières réflexions me permettent au moins de tenter de répondre à la question posée. La dimension critique du graphisme ne peut sans doute s'instaurer pleinement que dans ses propres régimes : dans ses matières visuelles, ses formes qui sont aussi des pensées, ses contenus en tant que forme. La responsabilité éthique et politique du graphiste s'engage avant tout dans cette grammaire plus ou moins formalisée qui encode son langage. Je ne sais si le graphisme, en tant que tel, est si utile ou à sa place pour transmettre quelque chose d'explicitement critique sur l'état du monde... C'est parce que certaines pratiques du graphisme peuvent se traduire par des langages amenant un certain mouvement de la perception - langages qui sont capables de mettre en crise certaines représentations, de s'ouvrir à la présence d'un regardeur ou d'un lecteur autorisé à les expérimenter et à les inventer en partie - que l'on pourra parler d'outil critique.

Autrement dit, même si on peut espérer que l'esprit critique des imaginaires puisse rejaillir sur nos réalités éprouvables, le graphisme ne pourra servir d'outil critique que parce qu'il deviendra un graphisme critique.

#### IS GRAPHIC DESIGN A CRITICAL TOOL?

When thinking about the notion of critique in terms of graphic design, especially if you grew up in France at the end of the last century, it is perhaps difficult not to instinctively invoke the figures of Pierre Bernard, Gérard Paris-Clavel and the whole Grapus constellation.

In the wake of the pioneers of the discipline from the 1920s, France's libertarian and virulent activists of the 1980s saw graphic design as a vector for potential critique in terms of social contestation, as a judgement associating aesthetics, ethics and politics. They saw it as a proposition capable of transforming society's perception and the representations of the status of its inhabitants.

But at the time, no one spoke of critical graphic design. They spoke of avant-gardism and modernity. They spoke of progress, political commitment, and public or social utility. They were not yet discussing critical utility.

To my knowledge, the adjective "critical" used to qualify graphic design appeared more recently, towards 2007, when Zak Kyes launched his curatorial project *Forms of Inquiry: The Architecture of Critical Graphic Design*.<sup>1</sup> It seems to me that through this "critical" qualification the approach to the notion of critique was perhaps displaced: that we are not really saying the same thing about graphic design practices as we are about its representations.

#### CRITICAL VIEWS AND PUBLIC POLICY

First of all, let's examine the forebears of combative graphic design. This way of thinking about graphic design as a means of disrupting realities - its own realities, and those of the world - originated as part of the modernist project of the early 20th century: a critical questioning of the established order, aspiring towards bright revolutionary futures.

Clearly, at that time, no one talked about graphic design. Anything to do with scriptural imagery was included in the project for a total artwork, an aestheticisation of life itself. László Moholy-Nagy was able to declare: "the most modern art is truly a way of life"<sup>2</sup> and in this climate, Theo Van Doesburg, El Lissitzky and Hans Richter posed constructivist art as "an organisational method for life in general".<sup>3</sup> The construction of the political revolution was first played out on an aesthetic level, as a "lifestyle" - a way of experiencing

things, the social fabric and its organisation.

In the 1980s, particularly in France, through the impetus of the Grapus group, a form of critical protest was found in a mode of graphic design that was then becoming institutionalised, and that was held to be of public or social utility. It was considered to be a harmonising agent that would provide a certain 'community perception', but also a public service that brought a certain disinterested quality - or an interest in the greater good - to this shared visual culture, which was opposed to advertising. This program of "elitism for all"<sup>4</sup> offered citizens a tool for improving perception, for increasing their lucidity and perspicacity. This tool contributed to putting democrats and republicans on their guard, in the hopes that, in keeping with the modernist movement, this rousing ability of the 'regime of sensation' - otherwise known as aesthetics - may have some kind of effect on our ways of thinking about the city.

#### THE WRITER AND THE CRITIC

The aestheticisation of everyday life at work in the modern critical imagination was based on the more or less codified figure of the author or hero/herald, the only figure able to offer to an evolving public space a language that was capable of providing a tried and tested inventiveness. Following the Bauhaus tradition, the author was an industrious figure: authors were architects, photographers, typographers and so on. In France, at the time of the Écoles de Paris, and the Grapus group, but also the time of a whole poster tradition and a moment of vital expressiveness, the graphic design author was considered to be a kind of heir to the painter, or, as in the case of Massin<sup>5</sup>, the filmmaker's heir. In any case, authors created images.

In popularising the notion of critical graphic design, Zak Kyes suggests a return for our discipline - still suffering from a lack of recognition - to the origins of the authorial figure. Kyes positions himself effectively as a writer-graphic designer. In other words, as a graphic designer who (as the name itself suggests) needs to write his projects: a man of letters, a director, an intellectual etc.<sup>6</sup>

The effort of writing, pedagogy and explanation, but also the practice of anthologising, of producing graphic novels or sharing an editorial line - in short, the practice of graphic design as writing - became a new way of affirming this discipline as a go-between, as a centre and a (living) environment for intellectual matters, for this overall judgement otherwise known as "critique". Critical graphic designers concern themselves with writing, scripting and analysing their trade: they qualify it, which also means attributing a certain quality to it. In this sense, the role is similar to that of all critics, that is, professionals who are authorised to judge intellectual productions. By publishing articles on their work, by organising exhibitions about their profession, critical graphic designers thus become commissaires (the very police-related term in French) or curators (the more 'sanitary' English term), or, at any rate, they adopt the requisite role for assisting in obtaining recognition for the discipline.

#### CRITIQUE OF THE TEXT AND OF INFORMATION

The graphic designer who gives right of citizenship to his or her profession, who explains it, defends it and attributes intellectual and cultural value to it, is reviving 17th century values, in a certain sense. This period witnessed the emergence of the man of letters, who was thenceforth responsible for his writing, and the typographer-printer, who was also often a bookseller - that is, a publisher - another designation, characterising the figure endowed with the right to publish, to make public.

The writer-graphic designer calls for an explicit enhancement of the text, the typography, which we might say represents an autonomous territory of the discipline, a site of consubstantiality between image and text, a historical instrument for the emancipation of peoples and individuals.

As their etymology indicates, editing and publication - which are so dynamic today -

present values of public utility. From its origins, text has been the site of a revolution in access to knowledge, offering transmission, but also discussion, dialogue, memory, controversy and collective intelligence.

Using writing as a means of thinking about graphic design also means thinking about a form of graphic design that is capable of self-analysis. In general terms, criticism reflects the overall task of comprehension: structure, analysis, systems and programmes. Graphic design that is proposed under the aegis of the critical attitude is a form of graphic design that is well thought out, self-reflexive and methodical, which, in the triumphant digital age, sources its strategies from the attitudes that became forms - often highly textual ones - inherited from the conceptual and informational forms of the 1960s and 70s.

#### AUTHORIAL POLITICS

The critic is a special kind of writer - not exactly an author, or in any case, a distanced one: a mediator, go-between or guide, critics provide a framework. They orientate judgements with respect to content that remains exterior to their role. They comment upon such content. It is quite easy to see the connection to the translator-, interpreter- and sometimes composer-graphic designer, who may imagine themselves to be authors.

In terms of authorial qualities, critics are authority figures entitled to pass appreciations and deliver criteria, the ones who propose values as they make their evaluations. In this role, we find a point of comparison with our graphic designer, who is responsible for collective representations. The graphic designer is related to the artist conjurer (« prestigiateur »)/praestigiator or juggler that Alexandra Midal spoke of, reminding us of the old common Latin root that made illusionists the specialists of the social charm known as "prestige".<sup>7</sup> It is because they are authoritative but also authorised - or seek to be - that we allow graphic designers to grant those who seek it access to prestige, by deciding/appraising - "krinein" in Greek covers both verbs - the evocations deemed appropriate. We appreciate what is appreciated. We regard highly what is held in esteem..

However, in texts, the authority associated with the critic also assumes a certain distance. Its authority does not stem from the paternal figure so explicit in the painter's signature; it is closer to the vital, technical and relational 'author-function' that Michel Foucault describes.<sup>8</sup> In accordance with the Greek origins of its name - "krisis": separation - the critic is the one who identifies, attributes and indexes. The one who links a text to presences, intentions and generations. The one who situates it in relation to other texts, genres or regions of history - in terms of history with or without a capital 'H'.

The critic is the authority figure that guides the singular experience of the encounter between a text and a reader, that is, the critic redefines the notion of the author by reworking it. Rather than siding with authority, critics situate this role on the authorisation side, that of co-authoriality, sharing in the invention of the text.

#### "UNINCORPORATE" AND CRITICAL GRAPHIC DESIGN

"Critical" is also the name of a attentive quality that language may give rise to by working its subject matter towards a sense of otherness or strangeness... Working on text in a critical sense - even if this 'text' is in fact an image - also means bringing it to a critical state, a breaking point at which something new or a "difference that makes all the difference" may be identified.

However, even if it is critical, part of the content of their work escapes graphic designers. Graphic designers co-produce the meaning that will ultimately be created. They may initiate all or part of the project, accept or refuse the commission proposed to them. But, in the strictest sense, their mission consists of developing a 'second text' in the design elements that relays, guides and translates an initial formulation: a commissioned programming that is not necessarily based on a 'critical sense', or a transformative dynamic, far from it..

An exciting course explicitly entitled "Critical graphic design", led by Vinca Kruk and Thomas Buxó at the ArteZ in Arnhem, comes to mind. Their pedagogy asks its students to think about current cultural, sociological and political events, not only through graphic design, but also through their choice of content. Graphic design thus acts as an agent of cultural studies. Its approach is very

typographical, textual and editorial. It concerns itself with procedures, attitudes and programs. It stands out in an often abrupt and intriguing way. It actively sides with information, innovation and openness, as opposed to redundancy, complacency or authority.

Vinca Kruk also works with Daniel van der Velden in the Metahaven studio in Amsterdam, which is self-described as critical, as "unincorporate". The duo recently offered its services to WikiLeaks, the new digital precursor for freedom of expression. They proposed a strong and intelligent visual identity, which has not as yet existed to my knowledge, beyond the picture rails of design exhibitions, academic study topics and WikiLeaks's conferences.

We may therefore sense the arrival of the armoured cavalry of certain tropes of graphic design criticism, such as the categorical oppositions between art and design, or questions of form versus content... since what is at stake here is the problem of a social or political form of graphic design that does not really exist in public space and does not respond to actual commissions. Can it still be known as purely "graphic design" and not simply (and magnificently) as "art"? Then there is also the difficulty of precisely situating where this critical tool lies. Must we look for it in concepts and systems, intelligent in their ability to connect with others and attract attention, or rather in the causes that are being explicitly served or communicated? Doesn't the "editorial content" chosen by these self-initiated projects become a part of the graphic language itself?

These last remarks allow me to at least attempt to answer the question posed. The critical dimension of graphic design can perhaps only be fully established within its own regimes, within its visual matter: its forms that are also ideas and its content as form. The graphic designer's ethical and political responsibility is first and foremost engaged in this more or less formalised grammar that encodes its language. I do not know if graphic design per se is all that useful or has its place in transmitting something explicitly critical about the state of the world... It is because certain graphic design practices can be translated by languages that bring about a certain shift in perception that we may speak of a critical tool. Such languages are capable of provoking crises for certain representations, or of opening up to the presence of a spectator or reader that is authorised to experiment with them and partially invent them. In other words, even if we may hope that the critical spirit of our imaginations may reflect on our lived realities, graphic design can only serve as a critical tool once it has become a critical graphic design.

Translated from the French by Anna Knight

1. See the website <http://www.formsofinquiry.com>
2. Krisztina Passuth, Moholy-Nagy, Paris, Flammarion, 1984.
3. Theo Van Doesburg, El Lissitzky, Hans Richter, "Erklärung der internationalen Fraktion der Konstruktivisten der ersten internationalen Kongresses des Fortschrittlicher Künstler", De Stijl, 1922.
4. Antoine Vitez, founder of the Théâtre des Quartiers d'Ivry in 1972, provided an "elitist theatre for all".
5. "With the Club Français du Livre, we wanted to introduce into the common book - a static object - the dynamic methods of cinema." Robert Massin, interview, in Olivier Bessard-Banquy and Christophe Kechroud-Gibassier (dir.), *La Typographie du livre français*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2008. Our translation from the French.
6. "For me, writing is a necessity. I do not claim to be a great writer, but it is through writing that I am able to articulate my ideas. Writing in order to explain your convictions, draw together your own information and assemble content constitutes an attempt to create an autonomy for graphic design that is too often dependent on its clients' aspirations." Adrian Shaughnessy, "Zak Kyes: Graphic Interventionist", *Étapes*, no 148, September 2007. Our translation from the French.
7. Alexandra Midal, *Hocus Pocus: Design Thrilling Stories*, mid-length film, 2010.
8. Michel Foucault, *Qu'est-ce qu'un auteur?* (1969), *Dits et écrits*, t. I: 1954-1975, Paris, Gallimard, 1994.

## O DESIGN GRÁFICO É UMA FERRAMENTA CRÍTICA?

Quando se pensa sobre a noção de crítica em termos de design gráfico, especialmente quando se cresceu em França no final do século passado, será porventura difícil não invocar instintivamente as figuras de Pierre Bernard, Gérard Paris-Clavel e toda a constelação Grapus.

No despertar dos pioneiros da disciplina a partir da década de 1920, os activistas libertários e violentos da França da década de 1980 viam o design gráfico como um vector para a crítica potencial em termos de contestação social, como um julgamento que associava a estética, a ética e a política. Viam-no como uma proposta capaz de transformar a percepção da sociedade e as representações do estatuto dos seus habitantes.

Mas na época, ninguém falava de design gráfico crítico. Falavam de vanguardismo e modernidade. Falavam de progresso, de compromisso político e de utilidade pública ou social. Não discutiam ainda utilidade crítica.

Que eu saiba, o adjectivo « crítico » usado para qualificar o design gráfico apareceu mais recentemente, por volta de 2007, quando Zak Kyes lançou o seu projecto curatorial Formas de Investigação: A Arquitectura do Design Gráfico Crítico.<sup>1</sup> Parece-me que através desta qualificação “crítica”, a abordagem à noção de crítica foi talvez deslocada: a de que não estamos realmente a dizer a mesma coisa sobre as práticas de design gráfico como sobre as suas representações.

## PONTOS DE VISTA CRÍTICOS E POLÍTICAS PÚBLICAS

Em primeiro lugar, vamos examinar os antepassados do design gráfico combativo. Esta forma de pensar sobre o design gráfico como um meio de dismantelar realidades – as suas próprias realidades, e as do mundo – surgiu como parte do projecto modernista do início do século XX: um questionamento crítico da ordem estabelecida, aspirando a um futuro brilhante e revolucionário .

Claramente, na época, ninguém falava sobre design gráfico. Tudo o que tivesse a ver com a imagem das escrituras era incluído no projecto de uma obra de arte total, uma estetização da própria vida. László Moholy-Nagy foi capaz de declarar: « a arte mais moderna é verdadeiramente um modo de vida »<sup>2</sup> e neste clima, Theo Van Doesburg, El Lissitzky e Hans Richter colocam a arte construtivista como « um método de organização para a vida em geral ».<sup>3</sup> A construção da revolução política foi inicialmente levada a cabo a um nível estético, como um « estilo de vida » – uma forma de experienciar as coisas, o tecido social e a sua organização.

Na década de 1980, particularmente em França, sob o impulso do grupo Grapus, uma forma de protesto crítica podia ser encontrada num modo de design gráfico que começava a tornar-se institucionalizado, e que era considerado de utilidade pública ou social. Era considerado um agente harmonizador, que poderia oferecer uma certa « percepção da comunidade », mas também um serviço público que trazia uma certa qualidade desinteressada – ou um interesse para o bem maior – a esta cultura visual compartilhada, que se opunha à publicidade. Este programa de « elitismo para todos »<sup>4</sup> oferecia aos cidadãos uma ferramenta para melhorar a percepção, para aumentar a sua lucidez e perspicácia. Esta ferramenta contribuiu para manter democratas e republicanos sob vigilância, na esperança de que, em consonância com o movimento modernista, esta capacidade de estimular do « regime da sensação » – também conhecido como estética – pudesse ter algum tipo de efeito sobre o nosso modo de pensar a cidade.

## O ESCRITOR E O CRÍTICO

A estetização da vida quotidiana que opera na imaginação crítica moderna baseou-se na figura mais ou menos codificada do autor ou herói / arauto, a única figura capaz de oferecer a um espaço público em evolução uma linguagem que fosse capaz de fornecer uma experimentada e testada inventividade. Seguindo a tradição Bauhaus, o autor era uma figura laboriosa: os autores eram arquitectos, fotógrafos, tipógrafos e assim por diante. Em França, no tempo das Écoles de Paris, e do grupo Grapus, mas também numa altura de uma inteira tradição poster e num momento de expressividade vital, o autor de design gráfico era considerado uma espécie de herdeiro do pintor, ou , como no caso de Massin<sup>5</sup> , herdeiro do



cineasta. Em qualquer caso, os autores criavam imagens.

Na popularização da noção de design gráfico crítico, Zak Kyes sugere um regresso da nossa disciplina – sofrendo ainda com a falta de reconhecimento – às origens da figura autoral. Kyes posiciona-se efectivamente como um designer escritor-gráfico. Noutras palavras, como um designer gráfico que (como o próprio nome sugere) precisa de escrever os seus projectos: um homem de letras, um realizador, um intelectual, etc.<sup>6</sup>

O esforço da escrita, da pedagogia e da explicação, mas também a prática de antologiar, de produzir novelas gráficas ou partilhar uma linha editorial – em suma, a prática do design gráfico como escrita – tornou-se numa nova forma de afirmação desta disciplina como um intermediário, como um centro e um ambiente (de vida) para questões intelectuais, para este julgamento global também conhecido como « crítica ».

O designer gráfico crítico preocupa-se com escrever, orquestrar e analisar o seu ofício: qualificando-o, o que também significa atribuir-lhe uma certa qualidade. Neste sentido, o seu papel é semelhante ao de todos os críticos, ou seja, profissionais que estão autorizados a avaliar produções intelectuais. Através da publicação de artigos sobre seu trabalho, da organização de exposições sobre a sua profissão, o designer gráfico crítico torna-se, assim, num commissaire (um termo em francês muito associado com a polícia) ou curador (o termo inglês mais « sanitário »), ou, de qualquer modo, ele adopta o papel necessário para auxiliar na obtenção de reconhecimento para a disciplina.

#### CRÍTICA DO TEXTO E DA INFORMAÇÃO

O designer gráfico que dá direito de cidadania à sua profissão, que a explica, defende e lhe atribui valor intelectual e cultural, está, num certo sentido, a recuperar os valores do século XVII. Este período testemunhou o surgimento do homem de letras, que foi desde então responsável pela sua escrita, e do tipógrafo-impressor, que, muitas vezes, era também livreiro – ou seja, um editor – uma outra designação, caracterizando a figura contemplada com o direito de publicar, de tornar público.

O designer escritor-gráfico convoca um explícito aperfeiçoamento do texto, a tipografia, que poderíamos dizer que representa um território autónomo da disciplina, um ponto de consubstancialidade entre imagem e texto, um instrumento histórico para a emancipação dos povos e dos indivíduos.

Como a sua etimologia indica, edição e publicação – que são tão dinâmicas hoje em dia –

apresentam valores de utilidade pública. Desde as suas origens, o texto tem sido o local de uma revolução no acesso ao conhecimento, oferecendo transmissão, mas também discussão, diálogo, memória, controvérsia e inteligência colectiva.

Usando a escrita como um meio de pensar sobre o design gráfico também significa pensar numa forma de design gráfico que é capaz de auto-análise. Em termos gerais, a crítica reflecte a tarefa global de compreensão: estrutura, análise, sistemas e programas. O design gráfico que é proposto sob a égide da atitude crítica é uma forma de design gráfico que é bem pensado, auto-reflexivo e metódico que, na era digital triunfante, potencia as suas estratégias a partir das atitudes que se tornaram formas – muitas vezes altamente textuais – herdadas das formas conceptuais e informativas das décadas de 1960 e 70.

#### POLÍTICAS AUTORAIS

O crítico é um tipo de escritor especial – não exactamente um autor, ou em qualquer caso, um autor distanciado: um mediador, intermediário ou guia, o crítico fornece um quadro. Orienta uma avaliação em relação ao conteúdo que permanece exterior ao seu papel. Comenta sobre o conteúdo em questão. É muito fácil ver a conexão com o tradutor, o intérprete e, por vezes, com o designer compositor-gráfico, que pode imaginar-se um autor.

Em termos de qualidades do autor, o crítico é uma figura de autoridade com o direito de fazer apreciações e enunciar critérios, aquele que propõe valores à medida que faz as suas avaliações. Neste papel, encontramos um ponto de comparação com o nosso designer gráfico, que é responsável por representações colectivas. O designer gráfico é aparentado com o artista prestidigitador ou malabarista de que Alexandra Midal falava, lembrando-nos da raiz comum em latim que fez dos ilusionistas especialistas do charme social conhecido como « prestígio ».<sup>7</sup> É por ser autoritário, mas também autorizado – ou procura ser –

que permitimos aos designers gráficos que concedam àqueles que o buscam o acesso ao prestígio, ao decidir / avaliar - « krinein » em grego abarca ambos os verbos - as evocações consideradas adequadas. Nós apreciamos o que é apreciado. Consideramos de valor o que é tido em alta estima ...

No entanto, nos textos, a autoridade associada com o crítico também assume uma certa distância. A sua autoridade não provém da figura paternal tão explícita na assinatura do pintor; é mais perto do « autor-função » vital, técnico e relacional que Michel Foucault descreve.<sup>8</sup> De acordo com a origem grega do seu nome - « krisis » : separação - o crítico é aquele que identifica, atribui e classifica. Aquele que liga um texto a presenças, a intenções e a gerações. Aquele que o situa em relação a outros textos, géneros e regiões da história - em termos de história, com ou sem 'H' maiúsculo.

O crítico é a figura de autoridade que orienta a experiência singular do encontro entre um texto e um leitor, ou seja, o crítico redefine a noção de autor ao a redesenhar. Ao invés de se aliar com a autoridade, os críticos situam este papel do lado da autorização, o da co-autoridade, compartilhando na invenção do texto.

#### « NÃO-CORPORATIVO » E DESIGN GRÁFICO CRÍTICO

« Crítico » é também o nome de uma qualidade atenta a que a linguagem pode dar origem se trabalhar o seu assunto para um sentido de alteridade ou estranheza ... Trabalhar em texto num sentido crítico - mesmo que este 'texto' seja, de facto, uma imagem - também significa trazê-lo a um estado crítico, um ponto de ruptura em que algo novo ou uma « diferença que faz toda a diferença » possa ser identificada.

No entanto, mesmo que seja crítico, parte do conteúdo do seu trabalho escapa ao designer gráfico. O designer gráfico co-produz o significado que acabará por ser criado. Ele pode iniciar todo ou uma parte do projecto, aceitar ou recusar a comissão que lhe é proposta. Mas, no sentido mais estrito, a sua missão consiste em desenvolver um « segundo texto » nos elementos do design que transmite, guia e traduz numa formulação inicial: uma programação comissionada que não é necessariamente baseada num « sentido crítico », ou numa dinâmica transformadora, longe disso ...

Um curso estimulante e explicitamente intitulado « Design Gráfico Crítico », conduzido por Vinca Kruk e Thomas Buxo na ArteZ em Arnhem, vem à memória. A sua pedagogia pede aos seus alunos que pensem em eventos da actualidade cultural, sociológica e política, não só através do design gráfico, mas também através da sua escolha de conteúdo. O design gráfico age, assim, como um agente de estudos culturais. A sua abordagem é muito tipográfica, textual e editorial. Preocupa-se com procedimentos, atitudes e programas. Destaca-se de uma forma muitas vezes abrupta e intrigante. Posiciona-se activamente do lado da inovação, informação e transparência, em oposição à redundância, complacência ou autoridade.

Vinca Kruk também trabalha com Daniel van der Velden no estúdio Metahaven em Amsterdão, que é auto-descrito como crítico, como « não-corporativo ».

Recentemente, a dupla ofereceu seus serviços à WikiLeaks, o novo chantre digital para a liberdade de expressão. Propuseram uma identidade visual forte e inteligente que, tanto quando sei, ainda não existia, para além dos trilhos de imagem de exposições de design, tópicos de estudo académico e conferências da WikiLeaks.

Podemos, portanto, sentir a chegada da cavalaria blindada de certos tropos da crítica do design gráfico, tais como as oposições categóricas entre arte e design, ou questões de forma versus conteúdo ... já que o que está em aqui jogo é o problema de uma forma social ou política de design gráfico que não existe realmente no espaço público e não responde a comissões reais. Pode ser ainda conhecido puramente como « design gráfico », e não simplesmente (e magnificamente) como « arte »? Para além disso, há também a dificuldade em situar exactamente esta ferramenta crítica. Devemos procurá-la em conceitos e sistemas, inteligentes na suas capacidades em conectar com outros e atrair atenção, ou então, nas causas que estão a ser explicitamente servidas e comunicadas? O « conteúdo editorial » escolhido por estes projectos auto-iniciados não se tornam numa parte da linguagem gráfica em si?

Estas últimas observações permitem-me, pelo menos, tentar dar uma resposta à questão colocada. A dimensão crítica do design gráfico só pode, talvez, ser plenamente estabelecida dentro dos seus próprios regimes, dentro de sua matéria

visual: as suas formas, que também são ideias, e os seu conteúdos como forma. As responsabilidades éticas e políticas do designer gráfico estão primeiro, e sobretudo, envolvidas nesta gramática mais ou menos formalizada, que codifica a sua linguagem. Não sei se o design gráfico, por si só, é útil ou se tem o seu lugar na transmissão de algo explicitamente crítico sobre o estado do mundo ... É por certas práticas do design gráfico poderem ser traduzidas por linguagens que provocam uma certa mudança de percepção, que podemos falar de uma ferramenta crítica. Tais linguagens são capazes de provocar crises para certas representações, ou de se abrirem para a presença de um espectador ou leitor que está autorizado a experimentar com elas e, parcialmente, inventá-las. Noutras palavras, mesmo que esperemos que o espírito crítico das nossas imaginações se possa reflectir nas nossas realidades vividas, o design gráfico só pode servir como uma ferramenta crítica, quando se tornar num design gráfico crítico.

1. Ver o sítio: <http://www.formsofinquiry.com>

2. Krisztina Passuth, Moholy-Nagy, Paris, Flammarion, 1984.

3. Theo Van Doesburg, El Lissitzky, Hans Richter, "Erklärung der internationalen Fraktion der Konstruktivisten der ersten internationalen Kongresses des Fortschrittlicher Künstler", De Stijl, 1922.

4. Antoine Vitez, fundador do Théâtre des Quartiers d'Ivry em 1972, apresentava um "teatro elitista para todos".

5. "Com o Club Français du Livre, pretendíamos introduzir no livro comum - um objecto estático - os métodos dinâmicos do cinema." Robert Massin, entrevista, em Olivier Bessard-Banquy e Christophe Kechroud-Gibassier (dir.), La Typographie du livre français, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2008. (Tradução feita a partir do inglês.)

6. "Para mim, escrever é uma necessidade. Não me afirmo como um grande escritor, mas é através da escrita que me sinto capaz de expressar as minhas ideias. Escrever para explicar as nossas ideias, reunir a nossa própria informação e agregar conteúdos constitui uma tentativa em criar uma autonomia para o design gráfico que é tantas vezes dependente das aspirações dos seus clientes."

Adrian Shaughnessy, "Zak Kyes: Intervencionismo Gráfico", Étapes, no 148, Setembro 2007. (Tradução feita a partir do inglês.)

7. Alexandra Midal, Hocus Pocus: Design Thrilling Stories, filme de média-metragem, 2010.

8. Michel Foucault, Qu'est-ce qu'un auteur? (1969), Dits et écrits, t. I: 1954-1975, Paris, Gallimard, 1994.

#### Notes

Voir le site Forms of Inquiry. [↔]

Krisztina Passuth, Moholy-Nagy, Paris, Flammarion, 1984. [↔]

Theo Van Doesburg, El Lissitzky, Hans Richter, Erklärung der internationalen Fraktion der Konstruktivisten der ersten internationalen Kongresses des Fortschrittlicher Künstler, De Stijl, no XXX, 1922. [↔]

Antoine Vitez, fondateur en 1972 du théâtre des Quartiers d'Ivry, propose un « théâtre élitiste pour tous » en citant Friedrich von Schiller, Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme (1795), trad. Fr. Paris, Aubier, 1992. [↔]

« Avec le Club français du livre, on a voulu introduire dans le livre courant, objet statique, les méthodes dynamiques du cinéma ». Robert Massin, entretien, dans Olivier Bessard-Banquy et Christophe Kechroud-Gibassier (dir.), La Typographie du livre français, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2008. [↔]

« Écrire est pour moi une nécessité. Je ne prétends pas être un grand écrivain, mais c'est à travers l'écriture que j'arrive à articuler mes idées. Écrire pour expliquer ses convictions, réunir ses propres informations et assembler le contenu sont des tentatives pour créer une autonomie pour le graphisme qui est trop souvent dépendante des aspirations des clients. »

Adrian Shaughnessy, « Zak Kyes: Graphic Interventionist », étapes, no 148, septembre 2007. [↔]

Alexandra Midal Hocus Pocus : Design Thrilling Stories, moyen métrage, 2010. [↔]

Michel Foucault, Qu'est-ce qu'un auteur ? (1969), Dits et écrits, t. I : 1954-1975, Paris, Gallimard, 1994. [↔]