

Designed relations

Interdisciplinary instruments for possible relational aesthetics in communication.

Since the beginning of the twentieth century, graphic design has created a language, has achieved professional authority, has ventured to overlap with other disciplines and allowed other disciplines to model its development.

A special link between visual communication and visual art has always existed: if we look at visual art as a form of expression of society values, it is easy to understand its influence on the language the designer has to create to speak to the public at large, a revision of that of everyday life, that art tries to capture in its forms.

The intrinsic link between the two disciplines is particularly evident in this period: many are the personalities whose work can be placed in an intermediate

Relazioni progettate

Strumenti interdisciplinari per una possibile estetica relazionale nella comunicazione.

Dai primi del Novecento ad oggi, il design grafico ha creato un linguaggio, ha affermato l'autorevolezza della professione, si è permesso di sconfinare nelle altre discipline e ha permesso alle altre discipline di modellarne gli sviluppi. Un legame speciale è quello che è sempre esistito tra comunicazioni visive e arte visiva: se vediamo l'arte visiva come una forma di espressione dei valori della società è facile capire la sua influenza sul linguaggio che il designer deve creare per parlare al grande pubblico, una rielaborazione di quello della vita quotidiana che l'arte cerca di catturare nelle sue forme.

L'intrinseco legame tra le due discipline in questo momento storico è particolarmente evidente: sono svariate le personalità la cui opera si situa in un campo intermedio

field between art and graphic design. The mistake often made is trying to give borders, to define the two subjects, forgetting the interest in the work content and its communicative and social power. After all, the raw material used by the artist and the designer is the same and also the role society gives them today is similar: director, producer, stage designer, composer, programmer and we could add also DJ, called to organize, remix, give new function to existing cultural forms in new contents.

Art in its development, started to move slowly, at first only in the spectator's retina, then by means of small motors, sometimes only moved by wind gaining more and more speed until it left the galleries as in Daniel Buren's white and green striped paintings, invaded towns as in Nouveau Realism's experiments, until it created experiences involving all the spectator's five senses.

Gruppo T's environments, GRAV's experiments, Debord's films but also Duchamp's first ready made do not mean anything without the presence of the spectator. Today Marina Abramovic and Vanessa Beecroft's performances, Rirkrit Tiravanija' dinners, Pierre Huyghe's billboards, Sophie Calle's projects do not live without the relationship with the spectator, but they also add something more: the relationship between the work and the space it takes and most of all the relations that will be established among the public. Relational art takes the last step towards the spectator. The spectator's participation, theorized by happenings and performances, has become a constant of artistic practice: perhaps it is better to say that the relation between work and spectator is what makes an object a work of art, as Duchamp says *ce sont les regardeurs qui font les tableaux*.

Nicholas Bourriaud in his essay *Estetique relationelle*, is the first to define this new trend in contemporary art:

After its control over the relationships between humanity and divinity, and afterwards between humanity and the object, art concentrates on the sphere of interpersonal relationships, as the first works that have been produced since the early 1990s testify.¹

The artist concentrates on the relationships his work will create with the public, or on the invention of models of society. Relational works welcome the attempt to establish intersubjective social gatherings, a new communication, outside consumption areas (bars, coffee houses, shops, etc.). Bourriaud believes that the widespread use of new communication technologies such as social networks is

Nicholas Bourriaud, *Relational Aesthetics*,
Les presses du réel, Paris 2002.

an answer to the growing need to find
new spaces of conviviality: but what



Daniel Buren,
Photo-souvenir: dentro e fuori dal contesto,
Galleria John Weber,
New York 1973.

Muri bianchi per la stanza espositiva alla John Weber Gallery, il primo quadro è una tela a strisce verticali verdi e grigie, sempre di 8,7 cm, nel classico linguaggio di Daniel Buren, senza cornice né telaio. Il secondo quadro esposto è uguale al primo e così il terzo. Il quarto prosegue oltre la stanza, fuori dalla finestra della galleria è tesa una corda e le tele svolazzano come panni appesi. Lunghezza totale dell'opera: 30 metri.

*...a l'umanità
e l'oggetto, l'arte si concentra sulla sfera delle relazioni interpersonali, come
testimoniano le pratiche artistiche prodotte dai primi anni novanta.¹*

L'artista si concentra sulle relazioni che il suo lavoro creerà con il pubblico, o sull'invenzione di modelli di socialità. Le opere relazionali accolgono il tentativo di stabilire incontri intersoggettivi, una nuova comunicazione, al di fuori dallo spazio di consumo (bar, caffè, negozi etc.). Bourriaud crede che la diffusione di utilizzo di nuove tecnologie di comunicazione quali i *social network* sia una risposta alla crescente necessità di trovare nuovi spazi di convivialità: ma quello che questi mezzi possono fornire è solo l'illusione della comunicazione, la trasformazione della

1. Nicolas Bourriaud, *Estetique relationelle*,
Les presses du réel, Paris 1998.

di perdersi nel
interesse per il
materia prima
o che oggi
compositore,
remixare,
solo nella
prendendo
isce verde
Nouveau
ensi dello

na anche i primi
lo spettatore.
e di Rirkrit
vivono senza
la relazione tra
reranno tra il
e performance
e è la relazione
champ *ce sont*
te

field between a
borders, to defi
and its commur
artist and the d
similar: director
add also DJ, cal
forms in new co
Art in its develo
retina, then by
more and more
green striped p
until it created
Gruppo T's envi
Duchamp's first
spectator. Today
Tiravanija' dinn
live without the
more: the relati
all the relations
the last step to
by happenings
perhaps it is be
makes an objec
les tableaux.

Nicholas Bourri
new trend in co

*After its cor
afterwards between humanity and the object, art concentrates on the sphere
of interpersonal relationships, as the first works that have been produced since
the early 1990s testify.¹*

The artist concentrates on the relationships his work will create with the public, or on the invention of models of society. Relational works welcome the attempt to establish intersubjective social gatherings, a new communication, outside consumption areas (bars, coffee houses, shops, etc.). Bourriaud believes that the widespread use of new communication technologies such as social networks is

Nicholas Bourriaud, *Relational Aesthetics*,
Les presses du réel, Paris 2002.

an answer to the growing need to find
new spaces of conviviality: but what

tra arte e design grafico. L'errore che viene spesso compiuto è quello di perdersi nel cercare di confinare e definire le due materie, dimenticando invece l'interesse per il contenuto dei lavori, la loro forza comunicativa e sociale. In fondo la materia prima con cui opera l'artista e il designer è la stessa, e simile è anche il ruolo che oggi la società gli propone di occupare: regista, produttore, scenografo, compositore, programmatore e potremmo dire anche DJ, chiamato ad organizzare, remixare, rifunzionalizzare forme culturali esistenti in nuovi contenuti.

L'arte nel suo percorso, ha cominciato a muoversi lentamente, prima solo nella retina dello spettatore, poi con piccoli motori, a volte solo col vento prendendo sempre più velocità, fino ad uscire dalle gallerie come nelle tele a strisce verde bianco di Daniel Buren, invadere le città come negli esperimenti del Nouveau Realisme, fino a creare dell'esperienze che coinvolgono tutti i cinque sensi dello spettatore.

Gli ambienti del Gruppo T, gli esperimenti di GRAV, i film di Debord ma anche i primi *ready made* di Duchamp non hanno significato senza la presenza dello spettatore.

Oggi le performance di Marina Abramovic e Vanessa Beecroft, le cene di Rirkrit Tiravanija, i *billboard* di Pierre Huyghe, i progetti di Sophie Calle non vivono senza la relazione con lo spettatore, ma aggiungono anche qualcosa di più: la relazione tra l'opera e lo spazio che occupa e soprattutto le relazioni che si instaureranno tra il pubblico. L'arte relazionale compie l'ultimo passo verso lo spettatore.

La partecipazione dello spettatore, teorizzata dagli *happening* e dalle performance è diventata una costante della pratica artistica: forse è meglio dire che è la relazione tra opera e spettatore ciò che rende un oggetto opera, come dice Duchamp *ce sont les regardeurs qui font les tableaux*.

Nicholas Bourriaud è il primo a definire questa nuova tendenza dell'arte contemporanea nel suo saggio *Estetique relationelle*:

Dopo il dominio delle relazioni tra l'umanità e la divinità, e poi tra l'umanità e l'oggetto, l'arte si concentra sulla sfera delle relazioni interpersonali, come testimoniano le pratiche artistiche prodotte dai primi anni novanta.¹

L'artista si concentra sulle relazioni che il suo lavoro creerà con il pubblico, o sull'invenzione di modelli di socialità. Le opere relazionali accolgono il tentativo di stabilire incontri intersoggettivi, una nuova comunicazione, al di fuori dallo spazio di consumo (bar, caffè, negozi etc.). Bourriaud crede che la diffusione di utilizzo di nuove tecnologie di comunicazione quali i *social network* sia una risposta alla crescente necessità di trovare nuovi spazi di convivialità: ma quello che questi mezzi

1. Nicholas Bourriaud, *Estetique relationelle*,
Les presses du réel, Paris 1998.

possono fornire è solo l'illusione della
comunicazione, la trasformazione della

these means can offer is only the illusion of communication, the transformation of the society of the spectacle into a society of figurants. In an article titled *The false myth of electronic democracy*,² Edmondo Berselli brings the phenomenon of televoting to our attention: one of the simplest forms of participation that characterizes our times. Despite being a communication mechanism that may seem old fashioned, in fact it reminds us a world in black and white and curled telephone wires, it is widely used today thanks also to the possibility to vote via sms and Internet; the 1,900,000 voters for the final of the programme Amici, gives us an idea of the phenomenon.

*It should be clear that these are techniques to fill in the wide open void in the public space, to tear down political anxiety and also to look for an opportunity of vicarious participation: something similar to joining a discussion group on Facebook, it doesn't matter if they are admirers of the fiction about De Vittorio or thoughtful lovers of Nero di Avola. What matters is saying something about oneself, adhering, but also sabotaging; being for or against, anyway being there and being visible.*²

The great danger of illusory participation arises in a society that has transformed the everyday, everyday life into a prime-time show: the revaluation of life in its meanest aspects, Debord and Fluxus and a large part of the art of the 1960s had hoped, has turned into a show of the everyday, leaving the spectator passively on the sofa. The problem is no more that of defining art boundaries but to experiment art resistance ability inside the global social field.

Bourriaud underlines that while in the past art linguistic developments focused on the relationship inside the artistic field, today what matters are the relationships outside it, in an eclectic culture where the work has to resist show business. The strength of relational aesthetic art is that it does not want to predict utopian changes, that can lead to easy disillusion, but to create *daily micro-utopias*: the criticism of society has proved vain because it has been absorbed and revised by society itself. With small revolutions in the everyday, mimetic but feasible, ordinary actions, art tries to reconstruct the texture of relations. These artists' works stake the modes of social exchange. Most of the works of the 1980s focuses on the relationship with the media, experiments new languages and new channels, one example is Jenny Holzer's work included in neon sign advertisements, with some incisive sentences such as *Protect me from what I want*, part of the *Survival Series*. Relational art looks

2. Edmondo Berselli, *Il falso mito della democrazia elettronica*, in "La Repubblica", 24 marzo 2009.

for new communication outside the media, produces relational time-

società dello spettacolo in società di figuranti.

In un articolo intitolato *Il falso mito della democrazia elettronica*, Edmondo Berselli ci porta all'attenzione il fenomeno del televoto: una delle più semplici forme di partecipazione che caratterizzano i nostri tempi. Nonostante sia un meccanismo di comunicazione che può sembrare antiquato, ci ricorda infatti un mondo ancora in bianco e nero e il telefono dal filo arricciato, è oggi ancora altamente utilizzato anche grazie alla possibilità del voto via sms e via Internet; parlano chiaro i numeri che vedono 1 900 000 persone votare per la finale del programma televisivo Amici.

*Dovrebbe risultare chiaro che alla fine si tratta di tecniche per colmare il vuoto spalancatosi nello spazio pubblico, per abbattere l'ansia politica, e anche per cercare un'opportunità di partecipazione vicaria: qualcosa di simile all'isciversi a un gruppo di discussione su Facebook, non importa se di adoratori della fiction su Di Vittorio o di pensosi cultori del Nero di Avola. Quel che conta è dichiarare qualcosa di sé, aderire, ma anche sabotare, dichiararsi pro o contro, comunque esserci e farsi vedere.*²

Il grande pericolo della partecipazione illusoria è nato in una società che è riuscita a trasformare il quotidiano, la vita di tutti i giorni, in uno spettacolo di prima serata: la rivalutazione della vita nei suoi aspetti più miseri, che aveva auspicato Debord insieme a Fluxus e gran parte dell'arte degli anni sessanta si è trasformata in spettacolarizzazione del quotidiano, lasciando lo spettatore passivo sul divano. Il problema non è più quello di definire i confini dell'arte, ma di sperimentare le capacità di resistenza dell'arte all'interno del campo sociale globale.

Bourriaud sottolinea che mentre in passato gli sviluppi linguistici dell'arte ponevano l'accento sulle relazioni interne al campo artistico, oggi importanti sono le relazioni esterne, in una cultura eclettica dove l'opera deve fare resistenza alla società dello spettacolo. La forza dell'arte relazionale vuole essere quella di non predire utopici cambiamenti, che porterebbero a facili disillusioni, ma di creare delle *micro-utopie quotidiane*: la critica diretta alla società si è dimostrata vana in quanto è stata riassorbita e rielaborata dalla società stessa. Con delle piccole rivoluzioni nel quotidiano, mimetiche ma realizzabili, dei piccoli gesti, l'arte cerca di ritessere il tessuto delle relazioni. Le opere di questi artisti mettono in gioco i modi dello scambio sociale. La maggior parte delle opere degli anni ottanta si focalizza sul rapporto con i media, sperimentano nuovi linguaggi e nuovi canali, ne è esempio l'opera Jenny Holzer che si inserisce nei dispositivi pubblicitari delle insegne luminose, con delle frasi incisive quali *Protect me from what I want*, parte

2. Edmondo Berselli, *Il falso mito della democrazia elettronica*, in "La Repubblica", 24 marzo 2009.

delle *Survival Series*. L'arte relazionale cerca una comunicazione al di fuori

spaces, experiences that try to get rid of the constraints of mass communication ideology.

In the American pavillion of the last Biennale in Venice, the floor of a small room is completely covered with little candies wrapped in the classic golden shiny paper: a carpet of *bon bons*. Visitors look at each other in amazement and are bewildered when someone picks them up, unwraps them, without any reproach from the guard: is one allowed to eat the work? In this installation the spectator is responsible for the work dissolution: Feliz Gonzales Torres tells us a reality, the work dematerialization and underlines the central position the spectator has now acquired in the work of art. His *Candy pieces* are steeped in reflexions about man's social behaviour: fetishism, possession desire, accumulation, transgression. The experience offered by this work is strictly connected to the museum context, to the museum guard's presence, and most of all to the presence of the other spectators. The artist himself, in an interview of Maurizio Cattelan, recognizes its importance:

*For most of the work I do, I need the public to become responsible and activate the work. Otherwise it's just a formalist exercise.*³

He goes on defining the role his work wants to have inside society also explaining why his first refusal to take part in Biennale changed:

*At this point I don't want to be outside the structure of power, I don't want to be the opposition, the alternative. Alternative to what, to power? No, I want to have power. It's effective in terms of chance. I want to be like a virus that belongs to the institution.*⁴

His only possibility is to include his work in the capitalistic process so as to exploit its reproduction speed, and to stay within society, the only place where change can take place.

Relational art is basically democratic: it is interested in the everyday, in the sense of not going beyond everyday worries, it confronts us with reality through fiction, the peculiarity of the world representation. As Bourriaud writes these works choose a formula that does not establish a priori a presence of the artist over the spectator but negotiate with him open relations, permeated by chance, not solved. The public then lies between the state of a passive consumer and that of witness, client, guest, coproducer until he becomes protagonist.

The artist tries to create *modus vivendi* that allow fairer social relationships,

3. Félix Gonzalez-Torres, interview by Maurizio Cattelan in "Mousse", n. 9, June - August 2007.

4. *Ibid.*

more intense, more fruitful relations.

It's important to emphasize that

Bourriaud doesn't think his theory

dai media, produce degli spazi-tempo relazionali, delle esperienze che cercano di liberarsi dalle costrizioni dell'ideologia della comunicazione di massa.

Nel padiglione americano dell'ultima Biennale di Venezia, il pavimento di una piccola stanza è completamente ricoperto di piccole caramelle ricoperte dalla classica carta dorata e luccicante: un tappeto di bon bon. I visitatori si guardano con aria stupita e rimangono interdetti nel notare che alcuni di loro le stanno raccogliendo e scartando, senza alcun rimprovero del guardiasale: si può mangiare l'opera? In questa installazione lo spettatore è responsabile della dissoluzione dell'opera: Félix Gonzalez-Torres racconta una realtà, quella della dematerializzazione dell'opera e sottolinea il posto centrale che lo spettatore ha ormai acquistato nell'opera d'arte. I suoi *Candy pieces* sono intrisi di una riflessione sui comportamenti sociali dell'uomo: il feticismo, il desiderio di possesso, di accumulazione, la trasgressione all'autorità. L'esperienza che quest'opera offre è strettamente legata al contesto museale, alla presenza del guardiasale, e soprattutto dalla presenza degli altri spettatori. Lo stesso artista intervistato da Maurizio Cattelan ne riconosce l'importanza:

*Il mio lavoro richiede che il pubblico si assuma delle responsabilità e che attivi l'opera. Se questo non succedere per me il tutto si riduce ad un esercizio di stile.*³

Prosegue poi definendo il ruolo che la sua opera vuole avere all'interno della società, spiegando anche il perché il suo primo rifiuto all'invito si partecipare alla Biennale sia cambiato:

*A questo punto non mi interessa più rimanere fuori dalle strutture del potere, non voglio essere l'opposizione, l'alternativa. L'alternativa a cosa poi? Al potere? No, anch'io voglio il potere. Serve averlo se quello che vuoi davvero è il cambiamento. Io voglio essere come un virus all'interno del sistema.*⁴

Vede appunto come unica possibilità quella di inserire la sua opera nel processo capitalistico di modo da sfruttarne la velocità di riproduzione e da rimanere interno alla società, l'unico posto dove il cambiamento può avere inizio.

L'arte relazionale è fondamentalmente democratica: si interessa del quotidiano nel senso di non trascenderne le preoccupazioni della vita di tutti i giorni, ci mette a confronto con la realtà attraverso la finzione, la singolarità della rappresentazione del mondo. Come scrive Bourriaud queste opere scelgono una formula che non stabilisce nessuna presenza a priori dell'artista sullo spettatore, ma negoziano

3. Félix Gonzalez-Torres, intervista di Maurizio Cattelan in "Mousse", n. 9, giugno - agosto 2007.

4. *Ibid.*

con lui dei rapporti aperti, permeati

dal caso, non risolti in partenza. Il

pubblico allora oscilla tra lo statuto di

can be applied only to art. He thinks it is a cultural trend peculiar to our period; virtual relations and globalization have produced this need to go back to face to face communication, as, at the same time, a do-it-yourself culture is born in the attempt to reevaluate a relationship with the artefact. The research field is human relationships but also a revision of the relation with the object not the consumption object, and with local environment, in contrast with the levelling due to globalization.

This theme has brought some interesting debates also in the field of visual communication. In an article on the magazine Eye in 2006 Monika Parrinder and Colin Davies are the first who investigate relational aesthetics by analysing some visual communication and design works, with various examples.

The experimental aspect of these projects is not of formal interest but social, a social interest different from that typical of social design or production about political activism.

The designer is not the starting or ending point of a finished product but he is a *semionaut* who connects different spaces, times and narrations, creating their interrelations. Parrinder and Davies assert that the reflexion induced by relational aesthetics can be seen as an approach of the communication world to the immediate effects it has on the real world.⁵

Andrew Blauvelt is another design critic who has drawn attention on the production of participative and relational artefacts in graphic design.

In his recent article published on Design Observer, *Towards relational design*, without referring to Bourriaud's text he elaborates a vision that divides design in three main eras.⁶ The first, the *ism* phase, from the early 20th century to the 1960s, is a search for a specific discipline language and follows the principles of rationality, simplification and universality; the second phase, from the 1960s to the early 1990s is a period of exploration of design potentiality, it brings about the authorship issues and fills the form created in the first phase of contents. The third phase described by Blauvelt is the contemporary era, that of *rationality-based and contextually-specific* design. This new practice based on rational design includes performative, pragmatic, process-oriented and participatory elements.

In the parlance of semiotics one passed from a first syntactic design to a

5. Cfr. Monika Parrinder, Colin Davies, *Nicolas Bourriaud's concept of 'relational aesthetics' may give designers a new set of tools* in "Eye" n. 59, Spring 2006.

6. Cfr. Andrew Blauvelt, *Towards relational design*, in "Design Observer", December 2008.

semantic one and finally to pragmatic design.

Blauvelt, as Rick Poyner pointed out, makes a mistake in not quoting

consumatore passivo a quello di testimone, di cliente, di invitato, di coproduttore, fino a essere protagonista. L'artista si occupa quindi di creare dei *modus vivendi* che permettano l'instaurarsi di rapporti sociali più giusti, modi di vivere più intensi, delle relazioni più feconde. È importante sottolineare che Bourriaud non vede la sua teoria applicabile solo al campo artistico. Egli crede che sia una tendenza culturale propria di questo momento storico; le relazioni virtuali e il fenomeno di globalizzazione hanno prodotto questa necessità di ritornare ad un sistema di comunicazione faccia a faccia tra persone, come allo stesso tempo è nata la cultura del *do it yourself*, nel tentativo di recuperare anche un rapporto con l'oggetto prodotto. Il campo di ricerca è quello delle relazioni tra esseri umani, ma anche una riscoperta del rapporto con l'oggetto d'uso, non semplicemente di consumo, e con l'ambiente locale, in contrapposizione all'appiattimento dovuto alla globalizzazione.

Questa tematica ha portato qualche interessante discussione anche nel campo della comunicazione visiva. Monika Parrinder e Colin Davies sono i primi che indagano l'estetica relazionale analizzando delle opere di comunicazione visiva e design, portando numerosi esempi progettuali, in un articolo pubblicato sulla rivista Eye nel 2006. L'aspetto sperimentale che caratterizza questi progetti non è di interesse formale quanto sociale, ma un sociale diverso da quello che ha caratterizzato il design di pubblica utilità o la produzione legata all'attivismo politico.

Il designer non progetta più un prodotto finito, si trova invece ad agire come un *semionauta* che collega spazi, tempi e narrazioni diverse, crea la relazione tra questi. Parrinder e Davies sostengono che la riflessione a cui porta l'estetica relazionale possa essere vista come un avvicinare il mondo della comunicazione agli effetti immediati che produce sul mondo reale.⁵

Andrew Blauvelt è un altro critico del design che ha portato attenzione alla produzione di artefatti partecipativi e relazionali nel campo del design grafico. In suo recente articolo pubblicato su Design Observer, *Towards relational design*, senza riferirsi al testo di Bourriaud elabora una visione che divide il design in tre grandi ere.⁶ La prima *the "ism" phase*, va dal primo Novecento agli anni sessanta, rappresenta la ricerca di un linguaggio specifico della disciplina e segue i principi di razionalità, semplificazione e universalità; la seconda fase che va dagli anni sessanta ai primi novanta, è un periodo di esplorazione delle potenzialità del

5. Cfr. Monika Parrinder, Colin Davies, *Nicolas Bourriaud's concept of 'relational aesthetics' may give designers a new set of tools* in "Eye" n. 59, Spring 2006.

6. Cfr. Andrew Blauvelt, *Towards relational design*, in "Design Observer", December 2008.

design, da nascita alla problematica dell'autorialità e riempie la forma creata dalla prima fase di contenuti. La terza era che Blauvelt descrive è quella

the French critic he often draws from in formulating his theory; he asserts that he choose not to quote *Estetique relationelle*, because it doesn't offer a comprehensive theory that could possibly bridge the interdisciplinary gap between contemporary art culture and design practice.

How can we speak about relational design starting from denying a profitable dialogue with the theories of contemporary art?

The error that led Blauvelt to omit quoting Bourriaud is that he undervaluates the importance of a text that has influenced cultural debates for the last ten years, as few others could do, in particular a theory whose aim was to embrace a wider field than that of contemporary art.

In an article, written in 2000, where he describes the new participatory aspects of graphic design without using the term relational, he is more intuitive.

In *Towards a complex simplicity* Blauvelt brings self expression sublimation, typical of some works of Paul Elliman, Anne Burdick and Daniel Eatock, closer to that of the minimalist movement. In their work one often assists to a suspension of the designer's decisional task, he leaves his work open to the intervention of the spectator and of chance.⁷ The process becomes concept, the systematic nature of a predetermined process generates the project forms. Blauvelt himself refers to the poetics of Sol Le Witt, conceptual artist, who saw the idea as a machine that produces art. Le Witt's works are guidelines that become works only by the work of others, not by the artist. Graphic design projects are complete only with the spectator's intervention, the definitive artefact is outside the designer's control. The casualness in the process is expression of a reconsideration of the everyday; Blauvelt himself asks if this attempt to pay attention to life, to activate the spectator, to eliminate the extraordinary can cause the end of the society of the spectacle but he comes to the conclusion that this everyday will probably be absorbed by the spectacle itself, until one does not recognize it any more.

Rick Poynor instead is skeptic about the matter, he believes there are few projects promoting social relations and they are not those identified in the above articles; he uses Claire Bishop's thesis, a curator who believes that aesthetics is now being sacrificed on the altar of social change. Claire Bishop creates the term relational 'antagonism' opposed to Bourriaud's aesthetics, stating that it is more important to show everything that is restrained when trying to support relational harmony. Poynor, in proposing the critics' point of view again, points

7. Cfr. Andrew Blauvelt, *Towards a complex simplicity*, in "Eye", n. 35, Spring 2000.

out that it is not enough to define democratic every kind of social

contemporanea, quella del *relationally-based and contextually-specific design*.

Questa nuova pratica basata sul design relazionale include elementi di apertura al pubblico, di programmaticità, di esperibilità e di interazione. In termini semiotici si è passati da un primo design sintattico ad uno semantico per arrivare a quello pragmatico. Blauvelt pecca, come verrà fatto notare in seguito da Rick Poynor, nel non citare il lavoro del critico francese a cui però attinge molto nella formulazione della sua teoria; sostiene di aver deciso di non citare il testo *Estetique relationelle*, in quanto la teoria elaborata da Bourriaud non riesce a colmare il gap interdisciplinare tra l'arte contemporanea e la pratica del design.

Com'è possibile parlare di un design relazionale cominciando dal negare un dialogo proficuo con le teorie dell'arte contemporanea?

L'errore che ha portato Blauvelt non citare Bourriaud, è quello di non riconoscere l'importanza di un testo che ha influenzato il dibattito culturale degli ultimi dieci anni come pochi altri anno saputo fare, soprattutto una teoria che si proponeva di abbracciare un campo ben più vasto di quello dell'arte contemporanea.

Più intuitivo è stato un suo articolo che risale al 2000, in cui senza usare il termine relazionale, descrive i nuovi aspetti partecipativi del graphic design. In *Towards a complex simplicity*, Blauvelt avvicina la tendenza di sublimazione dell'espressione che caratterizza alcuni lavori di Paul Elliman, Anne Burdick e Daniel Eatock, a quella del movimento minimalista. Nei loro lavori spesso si assiste a una sospensione del compito decisionale del designer che lascia il suo lavoro aperto all'intervento dello spettatore e quindi del caso.⁷ Il processo diventa concetto, la natura sistematica di un predeterminato processo genera le forme del progetto. Il riferimento che proprio Blauvelt porta, è quello della poetica di Sol Le Witt, artista concettuale, il quale vedeva l'idea come macchina che produce l'arte. Le opere di Le Witt sono delle direttive che divengono opere solo attraverso il lavoro di esterni, non per mano dell'artista. I progetti grafici dall'articolo raggiungono la loro finitezza solo tramite l'intervento dello spettatore, l'artefatto definitivo è al di fuori del controllo del designer. La casualità che entra nel progetto, è espressione di una riconsiderazione dell'ordinario; lo stesso Blauvelt si domanda se questo tentativo di portare attenzione alla vita, di attivare lo spettatore, di eliminare lo straordinario possa mettere fine alla società dello spettacolo ma giunge anch'egli alla conclusione che questo ordinario probabilmente verrà assorbito dallo spettacolo stesso, fino a quando non lo riconosceremo nemmeno più.

Rick Poynor rimane invece scettico riguardo l'argomento, ritiene che i progetti che promuovono delle relazioni sociali sono pochi e non sono quelli che i precedenti

7. Cfr. Andrew Blauvelt, *Towards a complex simplicity*, in "Eye", n. 35, Spring 2000.

relation, but it is necessary to show how these encounters produce cultural value. The open question is 'what type of relations, for whom and why are they produced?'

Poynor's point of view starts from the assumption that participation is an illusion. Refusing the participative objective in art and communication means abandoning the attempt of giving back the spectator an active dimension.

As the artist Paolo Rosa asserts:

*This is what often occurs in reality, whose complexity, whose difficult penetrability reduces many people to become spectators of a fiction world that revolves around them.*⁹

If one tries to eliminate participation from communication we will go back to a kind of unidirectional imposed culture. One speaks about participation not only in the sense of spectator's involvement but also as collaboration among disciplines: if modern art participates to the cultural communicative process it will be to the benefit of visual communication and culture itself.

Arts take part in the construction and transmission of new communication languages; if global and democratic communication can be seen as utopian, its fragmentation into thousand small micro utopias can be instead a method for its achievement, or at least an attempt.

The method of interstitial invasion of relational aesthetics reality tries to give an opportunity to create these moments of real communication to which both interlocutors take part.

Creating an experience in the public and among the public is the aim of a communication that wants to move the spectator out of the seat in the world of the spectacle.

8. Cfr. Rick Poynor, *Strained Relations*, this article appears in the April 2009 issue of "Print". Web-site anticipation.

9. Lucilla Meloni, *L'opera partecipata. L'osservatore tra contemplazione e azione*, Rubettino Editore, Catanzaro 2000.

articoli hanno individuato; si avvale delle tesi della curatrice Claire Bishop, la quale ritiene che l'estetica sia in questo momento sacrificata sull'altare del cambiamento sociale. Claire Bishop conia il termine *antagonismo* relazionale in opposizione all'estetica di Bourriaud, sostenendo che sia più importante mostrare tutto quello che si reprime nel cercare di sostenere l'armonia relazionale. Poynor ripropone il pensiero della critica, sostenendo che non basta definire democratico ogni genere di relazione sociale, ma che sia necessario mostrare in che modo questi incontri producano valore culturale. La domanda rimane aperta: che tipo di relazioni, per chi e perché vengono prodotte?

Il punto di vista di Poynor parte dal presupposto che la partecipazione sia un'illusione.⁸ Il rifiutare l'obiettivo partecipativo nell'arte e nella comunicazione significa rinunciare al tentativo di ridare una dimensione attiva alla figura dello spettatore. Come sostiene l'artista Paolo Rosa:

*Questo è quello che spesso accade nella realtà, la cui complessità, la cui difficile penetrabilità riduce i molti a divenire spettatori di un mondo di fiction che ruota intorno.*⁹

Se eliminiamo il tendere alla partecipazione nella comunicazione torneremo ad un tipo di cultura unidirezionale e imposta dall'alto. Si parla di partecipazione non solo nel senso di coinvolgimento dello spettatore ma anche come collaborazione tra diverse discipline: se l'arte contemporanea partecipa al processo comunicativo culturale sarà a beneficio della comunicazione visiva e della cultura stessa.

L'arte partecipa alla costruzione e trasmissione di nuovi linguaggi di comunicazione; se la comunicazione globale e democratica può essere vista come utopica, il suo frazionamento in mille piccole microutopie può essere visto invece come metodo per il suo raggiungimento, o per lo meno un tentativo in questo senso.

Il metodo di invasione interstiziale della realtà dell'estetica relazionale cerca proprio di dare l'opportunità di creare questi momenti di comunicazione vera in cui entrambe gli interlocutori sono partecipi.

Il poter creare un'esperienza nel pubblico e tra il pubblico è l'obiettivo di una comunicazione che vuole scuotere lo spettatore dalla poltrona del mondo dello spettacolo.

8. Cfr. Rick Poynor, *Strained Relations*, articolo che sarà pubblicato in "Print", April 2009. Anticipazione del sito della rivista.

9. Lucilla Meloni, *L'opera partecipata. L'osservatore tra contemplazione e azione*, Rubettino Editore, Catanzaro 2000.

Silvia Schiaulini

“spazio, tempo e partecipazione

Teorie e pratiche dinamiche della
comunicazione”

“space, time and participation

Communication dynamic
theories and practices ”

Elaborato finale per l'esame di laurea
del 22 aprile 2008, Corso di laurea
specialistica in comunicazioni visive
e multimediali, Facoltà di Design e Arti,
Università IUAV di Venezia
Relatore Prof. Giovanni Anceschi
Submitted on 22 April 2008
as the graduation output of the
Graduate programme in visual and
multimedia design, Faculty of Design
and Art, University IUAV of Venice.
Supervisor Professor Giovanni Anceschi

Composto in Foundry Form Sans
(versione italiana), Foundry Form Serif
(versione inglese) disegnati da David
Quay nel 1999 per The Foundry.
Set in Foundry Form Sans (italian
version), Foundry Form Serif (english
version) disegned by David Quay,
in 1999 for The Foundry.
Stampato su/Printed on
Aralda avorio 80 gr/m² (inserti/inserts)
Aralda avorio 120 gr/m² (testo/text)
Stampato da/Printed by
Tipografia Rabachin, Udine.
Aprile - April 2008

I Facoltà di Design e Arti
U Corso di laurea specialistica
A in comunicazioni visive
V e multimediali
AA 2007/2008

spazio, tempo e partecipazione

Teorie e pratiche dinamiche della comunicazione

space, time and participation

Communication dynamic theories and practices