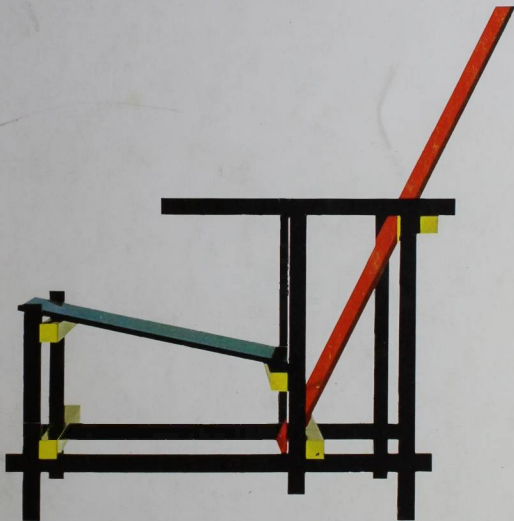


D I Z A J N I K U L T U R A

priređio Ješa Denegri



Gulio Carlo Argan, Anatole Kopp, Tomás Maldonado,
Marc Le Bot, Filiberto Menna, Gert Selle,
Matko Meštrović, Victor Papanek,
Henri-Pierre Jeudy, Gillo Dorfles, Umberto Eco,
Jean Baudrillard, Jacques Famery,
Almerico De Angelis, Francesca Alinovi,
Denis Santachiara

Izdaje radionica SIC
Studentski izdavački centar UKSSO Beograda
Balkanska 4/IV, Beograd

recenzent

Jadranka Vinterhalter

glavni i odgovorni urednik

Žarana Papić

urednik

Branko Maširević

grafička oprema

Dragan Stojanovski

prelom knjige

Dragan Španović

lektura/korektura

Ratomir Despotović

Branka Vuković

fotografija na naslovnoj strani:

Gerrit Thomas Rietveld, Stolica, 1919 (De Stijl)

tiraž: 2000

štampa

*Srboštampa, Dobračina 8, Beograd
Beograd, 1985.*

priređio Ješa Denegri

DIZAJN I KULTURA

izbor tekstova

Gulio Carlo Argan, Anatole Kopp, Tomás Maldonado,
Marc Le Bot, Filiberto Menna, Gert Selle,
Matko Meštrović, Victor Papanek,
Henri-Pierre Jeudy, Gillo Dorfles, Umberto Eco,
Jean Baudrillard, Jacques Famyery,
Almerico De Angelis, Francesca Alinovi,
Denis Santachiara

Drugo izmenjeno i prošireno izdanje

radionica SIC
Beograd, 1985.

S A D R Ž A J

Predgovor prvom izdanju	7
Predgovor drugom izdanju	13
Gulio Carlo Argan, <i>Industrijski dizajn</i>	15
Anatole Kopp, <i>Na počecima dizajna u SSSR-u</i>	23
Tomás Maldonado, <i>Uticao Bauhauaa</i>	37
Marc Le Bot, <i>Umetnost/dizajn</i>	55
Filiberto Menna, <i>Dizajn, estetska komunikacija i masovna sredstva</i>	73
Gert Selle, <i>Socijalna teorija i praksa dizajna danas</i>	91
Matko Meštrović, <i>Dizajn i okolina</i>	101
Victor Papanek, <i>Razmetljiva potrošnja: dizajn i okolina</i>	117
Henri-Pierre Jeudy, <i>Simbolička funkcija i dizajn</i>	139
Gillo Dorfles, <i>Automobil kao »statusni simbol«</i>	149
Umberto Eco, <i>U retrospektivi italijanskog dizajna...</i>	157
Jean Baudrillard, <i>Sumrak znakova</i>	167
Gulio Carlo Argan, <i>Kriza dizajna</i>	185
Jacques Famery, <i>Od nametnutog predmeta do doživljenog ambijenta</i>	199
Almerico De Angelis, <i>Metadizajn</i>	209
Tomás Maldonado, <i>Ka jednoj prakseologiji projektovanja</i>	215
Francesca Alinovi, <i>Povratak dekoraciji u umetnosti, arhitekturi i dizajnu</i>	221
Denis Santachiara, <i>NOVA ROBA: dizajn mašte i veštačke eksteze</i>	231

Predgovor prvom izdanju

Može na prvi pogled izgledati paradoksalno da područje industrijskog dizajna, koje nam se u svakodnevnom iskustvu prvenstveno ukazuje kao sasvim praktično područje tehnologije i ekonomije, poseduje tako tesne i važne spone sa kompleksom što se podrazumeva pod pojmom kulture. Istina, ni za koga nije sporno da predmeti industrijskog dizajna čine deo materijalne kulture ili kulture svakodnevnog života, no ovde pod kompleksom kulture mislimo na one njene komponente koje pripadaju domenu duhovnih zbivanja, jednom rečju, domenu ideja. Izbor tekstova sabranih u ovoj publikaciji ima za cilj da pruži jednu od mogućnosti uvida u ideje koje su povodom problema industrijskog dizajna postale predmetom razmatranja nekolicine istoričara umetnosti i umetničkih kritičara, teoretičara i sociologa kulture, ili pak samih dizajnera-praktičara. Već iz profesionalnog profila pisaca ovih tekstova moći će se zaključiti da su putevi pristupa problematici dizajna krajnje raznovrsni i složeni, a takve su i refleksije koje iz tih pristupa proizlaze. Ta raznovrsnost pristupa i složenost zaključaka uslovljava da se u ovim tekstovima svesno izbegava svaka težnja za nekom sasvim određenom definicijom discipline dizajna: naprotiv, dizajn je ovde redovno posmatran u interferencijama sa drugim praksama — uključuje se u različite istorijske i tematske kontekste i dovodi se u vezu sa ostalim vidovima proizvodnje značenja karakterističnih za fizionomiju savremene civilizacije.

Sigurno je da se pri pokušajima razumevanja niza danas aktuelnih pitanja treba pozvati na istorijsko iskustvo jer tek uz po-

moć istorijske svesti moguće je sagledati sve one protivrčnosti koje u mnogim područjima ljudske delatnosti obeležavaju tekuću situaciju. Nije, naravno, drugačije ni sa područjem dizajna: u funkcijama koje i do danas ostaju, u načelu, nepromenjene, dizajn se javlja u vremenu tzv. industrijske revolucije i, zajedno sa mnogim rascepima koje taj epohalni događaj donosi, počinje da izaziva i rascepe u sâmim temeljima dotad manje-više jedinstvenog kompleksa duhovne i materijalne kulture. Od trenutka tog prvog istorijskog rascepa do danas traje nastojanje da se područje dizajna, neminovno vezano za odgovarajuće socijalno-ekonomske determinante, istrgne ispod pritiska tehničko-operativnih i tržišnih uslova što ih nameću zakonitosti prvobitnog i razvijenog kapitalizma — kako bi dizajn sačuvao neka od obeležja koji čine pojam »kreativnosti« kao neotuđenog jezgra svakog ljudskog rada. To problem dizajna dovodi u okvire pokreta kao što su *Bauhaus*, *De Stijl* ili ruski konstruktivizam i produktivizam, koji su uz pomoć umetničke i uopšte oblikovne prakse predviđali prestrukturaciju celokupne prostorne i predmetne realnosti. Naime, zajedno sa arhitekturom, urbanizmom i sâmim likovnim umetnostima, dizajn postaje komponentom te, u osnovi prosvetiteljske pretpostavke o racionalnom zasnivanju ne samo društva u celini, već i svake pojedinačne ljudske egzistencije. To dizajnu odjednom pridaje — mimo njegovih praktičkih zadataka — ulogu odredenog ideološkog argumenta u opštoj debati koju pokreću i vode protagonisti umetničkih avangardi. Nije se u ovim pretpostavkama radilo o tome da se pojam dizajna izjednači sa pojmom umetnosti, niti pak o tome da praksa dizajna zameni praksu umetnosti (premda pojedini proglasi ruskog produktivizma nisu daleko od takve namere), nego je zapravo reč o nastojanju da se dizajnu prida snaga uticaja na sâmo ponašanje korisnika — snaga koja će voditi izgrađivanju jedne nove svesti o uslovima pod kojima se formira *celokupna duhovna i fizička okolina*. Tu leže razlozi spoznaje o bitno socijalnoj dimenziji dizajna, što u krajnjoj konsekvenciji pretpostavlja i zahtev za politizacijom čitave ove prakse. Međutim, konkretne istorijske prilike dokrajčile su sve te aspiracije, što je, s jedne strane, svelo dizajn na neku vrstu funkcionalne poluge unutar dominantnih socijalno-ekonomskih mehanizama, dok mu je, s druge strane, pridalo osobine utopijskog projekta čije bi se potencijalne sposobnosti idejne aktivizacije mogle aktualizirati u okolnostima koje bi bile u stanju da izazovu njihovo ponovno javljanje. Do jedne takve mogućnosti aktualizacije došlo je krajem 60-tih godina kada se u kontekstu znatno šireg talasa osporavanja tada postojeće političke, društvene i kulturne situacije, područje dizajna iznova ukazalo kao područje ukrštanja niza idejnih pozicija čije konsekvence idu znatno dalje od praktičkih pretpostavki sâme dizajnerske struke. Fenomen antidizajna podrazumeva u stvari kritiku politički nesvesćene produkcije objekata dizajna, kritiku koja u svojim radikalnim zaključcima ide sve do zahteva za privremenim ili čak trajnim prestankom delovanja u ovoj oblasti. No, taj moratorijum

što ga predlažu ekstremni stavovi antidizajna s vremenom se ukazuje kao jedna specifična vrsta utopijskog modela, a perspektivni izlaz iz takve situacije sagledava se u obnovi projekantske prakse koja bi trebalo — ako ne želi da se svede na novi oblik pasivne integracije — da podrazumeva sva temeljna saznanja upravo proteklog perioda osporavanja.

Tekstovi sabrani u ovoj publikaciji nastoje da ukažu na neke od etapa procesa kroz koje su prolazila shvatanja o pojedinim problemima dizajna. Na uvodno mesto uvršten je tekst *G. C. Argana* u kojem se utvrđuju temeljne distinkcije između prirode umetničkog predmeta i prirode predmeta dizajna, a to zapravo čini poznatu podelu na sferu »čiste« i sferu »primenjene« oblikovne delatnosti. Nije pri tome jedino reč o različitim svrhama tih predmeta već i o različitim vrednosnim statusima samih kategorija kojima ti predmeti pripadaju. Naime, u konstituciji tradicionalne kulture prvenstvo imaju neutilitarni predmeti kao znakovi čiste duhovne delatnosti, međutim, sa nastupom industrijske revolucije dolazi do obrtanja ovog odnosa, a funkcionalni predmet kao znak naučne spoznaje svojstvene idealima epohe preuzima ulogu vodećeg vrednosnog načela. To stvara do danas nezrešeni problem faktičke marginalnosti umetnosti u građanskom društvu, otvarajući pri tome dugotrajnu dizajna nadu da će u njemu doći do ponovnog uključenja umetnika u proizvodni proces kao što je to bio slučaj u predindustrijskim društvenim formacijama. Neispunjenje ove šanse, što se ostvaruje u rascepu između »mišljenja« i »rada«, otvara dugotrajnu konfrontaciju između estetske i funkcionalne oblikovne prakse, konfrontaciju koju će biti moguće prevazići tek kada se priroda dizajna više ne bude odmeravala u relacijama prema sferi umetnosti već u relacijama sa drugim njemu konstitucionalno srodnijim oblastima konkretnih prostorno-oblikovnih zahvata — kao što su oblasti arhitekture i urbanizma.

Te su relacije jedne od tema koje u svom tekstu razmatra *Gillo Dorfles*, za koga dizajn predstavlja važnu komponentu »veštačkog ambijenta« karakterističnog za vrstu okoline koja nastaje u savremenoj industrijskoj civilizaciji. U momentu kada Dorfles piše ovaj tekst područje dizajna sagledava se, na izrazito optimistički način, kao jedno od uporišta u modifikovanju svakodnevnice prema njenom usaglašavanju sa tim novim civilizacijskim zahtevima, dok se sve ono što čini fenomene zanatske kulture i »prirodnog ambijenta« prepušta prošlim istorijskim periodima. Štaviše, raširenost veštački oblikovanih predmeta u svakodnevnom horizontu čoveka masovnog društva i njihov uticaj na formiranje savremenih estetskih navika navodi Dorflesa da, pozivajući se na poznatu tezu Reynera Banhama, iznese pretpostavku po kojoj dizajn danas postaje jedna nova kategorija »narodne umetnosti« što je na putu da definitivno zameni kategoriju folkloru vezanu za raniju zanatsku tradiciju. U tome, međutim, nije iscrpljena osnovna kvalifikacija predmeta dizajna: naprotiv, ti predmeti nalaze svoju organsku sredinu tek u sjedinjenju sa delokru-

gom savremene arhitekture koja se, kao i dizajn, sve više uključuje u proces industrijske i serijske prefabrikacije. Od ovog povezivanja dizajna sa arhitekturom i urbanizmom *Matko Meštrović* će ići i dalje, sve do shvatanja o krajnjoj interdisciplinarnosti dizajna, koji, po njemu, postaje fenomen što u sebi sjedinjuje faktore nauke i tehnologije, s jedne, te kulture, s druge strane. Meštrović podržava zahtev za izrazitom scijentifikacijom dizajna kao osnovnim preduslovom njegove operativnosti u savremenim životnim uslovima, on je svestan da scijentifikacija vodi u opasnost homogeniziranja okolnosti egzistencije koje nisu i ne mogu biti u svim sredinama iste i zajedničke. No, on ipak s poverenjem pristupa takvoj orijentaciji, budući da u njoj vidi opravdane izglede opšteg društvenog prosperiteta kojemu dizajn pomaže ne samo komponentom svojih funkcionalnih doprinosa, nego i komponentom svojih idejnih primera.

Ti primeri koji čine idejno nasleđe dizajna jesu u stvari primeri *Bauhausa* i pokreta sovjetske avangarde, o čijim istorijskim profilima niz novih podataka i shvatanja donose *Tomas Maldonado* i *Anatole Kopp*. Obe ove pojave danas imaju status prekinute ili neostvarene inicijative, što im pridaje karakter jedne vrste utopije. No, s druge strane, radi se o sasvim konkretnim naporima rekonstrukcije ljudske okoline u smislu zahteva koje su tada nametnuli izmenjeni civilizacijski i društveni okviri: za Maldonada, delatnost *Bauhausa* vodi otvaranju jedne »humanističke perspektive tehničke civilizacije«, dok u sovjetskim pokretima Kopp vidi težnju za obnovom elementarnih uslova životne sredine u okviru širih koordinata političke i društvene revolucije, pri čemu je proces industrijalizacije u koji se uključuje i dizajn shvaćen kao jedna od osnovnih poluga ove obnove. No, u stepenu razvijenosti industrijskih potencijala na koje se oslanjaju leže istovremeno i razlike između ovih dveju pojava: unatoč svoje krajnje složene unutarnje organizacije, koju Maldonado prati kroz nekoliko uzastopnih i međusobno često protivrečnih etapa, *Bauhaus* se ipak ukazuje kao jedan aktivni »pogon« koji nalazi načina za praktičnu proveru svojih didaktičkih i projektantskih pretpostavki, dok se ambicije protagonista sovjetskih pokreta slamaju već u samoj bazi koja ne poseduje nužne materijalne uslove za realizaciju njihovih predloga, što u krajnjoj konsekvenciji čitav njihov napor svodi na jednu vrstu predviđanja izmene samog smisla egzistencije, smisla po kojem — kako tvrdi Kopp — nije bilo važno da se živi »bolje«, već je bilo važno da se živi »drugačije«. Poznato je, međutim, da je ta težnja za »drugačijim« životom ostala samo jedna od utopijskih pretpostavki sovjetskih avangardnih pokreta čiju je opštu sudbinu neizbežno sledila i u njima prisutna komponenta prakse dizajna.

Činjenica da su velika istorijska poglavlja dizajna vezana za avangardne grupe i pokrete prve polovine XX veka, nameće potrebu za što temeljitijim razmatranjem odnosa umetnost-dizajn u sastavu prakse i ideologije avangarde. To je, zapravo, tematika kojom se bavi *Marc Le Bot* donoseći niz simptomatičnih zapaža-

nja. Osnova njegovih zapažanja usmerena je, čini se, ka uočavanju sledeće nerazrešive protivrečnosti: avangarda, s jedne strane, u načelu prihvata tekovine modernog života i odbacuje sve naslage tradicije, sagledava dizajn kao jednu od komponenti onog preobražaja što ga donosi nova istorijska realnost, dok s druge strane, avangarda dobro zna da su osnovne poluge te istorijske realnosti faktički u rukama represivnih snaga kojima se ona već po prirodi svoje pojave generalno suprotstavlja. Izlaz iz ove protivrečne situacije moguć je jedino u pravcu ponašanja avangarde kao permanentne kritičke prakse, naime kao prakse koja se kritički odnosi čak i prema svojim vlastitim verovanjima. U takvoj perspektivi dizajn kao da postaje ona vrsta argumenta putem kojega se istovremeno osporava akademska tradicija »lepih umetnosti« prošlosti kao i ideološka jednodimenzionalnost tehnokratskog optimizma sadašnjosti i budućnosti. Odnos dizajna i umetnosti razmatra takođe i *Filiberto Menna*, s time što se kod njega ove relacije ne odnose na pokrete istorijskih avangardi već na karakteristične pokrete 60-tih godina kao što su pop-art, nova figuracija, te optička i programirana umetnost. No pored ove, prvenstveno vremenske i formalne veze Menna uočava i novi vid rascepa koji se u uslovima dominirajuće tržišne ekonomije zbiva u odnosima umetnosti i dizajna. Njemu se, stoga, sve opravdanijom čini bitna razlika u karakteru ovih dvaju područja, razlika koju — pozivajući se na analize Maldonada — vidi u okolnosti po kojoj praksa dizajna pre spada u naučno-tehničku, a ne u estetsko-tehničku sferu. No, ovo odlučno odvajanje dizajna od umetnosti traži da se dizajn uključi u neki drugi disciplinarni kontekst, a jednu od takvih mogućnosti Menna sagledava u približavanju dizajna području masovnih medija, štaviše, u prekvalifikaciji prirode dizajna u jedan od masovnih medija.

Ako dizajn jeste jedna vrsta medija, nužno se postavlja pitanje uslova njegove komunikativnosti — pitanje njegove znakovnosti. Ne poričući funkcionalne osobine dizajna, *Henri-Pierre Jeudy* teži da u njemu naglasi simboličku komponentu: po ovom autoru, moguće je govoriti o simbolici predmeta dizajna u odnosu na njegovu namenu i na njegovu ulogu u globalnom ambijentu, ali isto tako i o simbolici predmeta dizajna u odnosu na ideološke stavove koje taj predmet inkarnira u datoj socijalnoj stvarnosti. Posebno poticajne uvide u probleme semantizacije celokupne ljudske okoline, a to nužno pretpostavlja i područje dizajna, dao je u svom tekstu *Jean Baudrillard*. Po njemu, predmeti dizajna podvrgnuti su svojevrsnim kôdovima koji svedoče ne više o njihovoj upotrebnoj i ekonomskoj vrednosti, nego o vrednosti razmene znakova koji, zapravo, determinišu celokupnu okolinu i, štaviše, usmeravaju i samo postojanje u pravcu jedne nadindividualne racionalizacije života, što se obavlja funkcijom i karakterom masovnih medija. Pri tome, Baudrillard je svestan činjenice da »predmet nije ni duša ni materijalna stvar već je u biti društveni odnos«, i time otvara prostor za raspravu o jednoj sociologiji dizajna u svetlu njegove aktualne praktične i ideološke krize.

Sumnja u dosadašnju svrhovitost prakse i ideologije dizajna, što se javlja poslednjih desetak godina, nije, naravno, proizišla iz uvidanja nedostatnosti teorijskog promišljanja čitave ove problematike, već je prvenstveno rezultat konkretnih kriznih zbivanja u sâmim temeljima neokapitalističkog sistema unutar kojeg je dizajn danas čvrsto integriran. U širokom zamahu osporavanja mnogih konstitutivnih faktora tog sistema, javlja se i shvatanje da dizajn zapravo doprinosi snaženju temelja potrošačkog društva, da su predmeti dizajna u stvari statusni simboli nejednakosti društvenog ustrojstva, a ne predmeti koji treba da potpomognu tok svakodnevne egzistencije najšireg kruga korisnika. Tako *Victor Papanek* konstatuje da se dizajn u najvećoj meri uopšte ne bavi faktičkim potrebama ne samo pojedinaca, već i čitavih skupina i sredina koje često čine pretežni deo današnje populacije. On takvom stanju suprotstavlja postulat »dizajna za jedan stvarni svet«, a niz autora idu još i dalje od ovih Papanekovih reformističkih težnji dopirući, zavisno od vlastitih iskustava i ciljeva, sve do zahteva za temeljitim revidiranjem sâmog smisla dizajna i predlažući nove termine kao što su *free-design* (*Jacques Famerly*) ili *metadesign* (*Almerico De Angelis*). Bitno je, međutim, istaći da se ovde ne radi samo o pitanjima terminologije: problematika koju oni podrazumevaju jeste, zapravo, problematika političke prirode, sa vrlo složenim i često protivrečnim posledicama. Jedna od tih posledica ide čak do predloga o dokidanju sâme kategorije dizajna, naravno ne kao produkcije čoveku neophodnih utilitarnih predmeta, nego kao discipline koja u svojim motivacijama vrši jednu vrstu ideološkog pritiska na mnoštvo nedovoljno osvešćenih korisnika. Snage koje, s druge strane, vide potrebu za konsolidovanjem čitave ove delatnosti nisu sklone pomirenju sa predlogom takvog moratorijuma i poput *Maldonada* zalažu se za jednu novu »prakseologiju projektovanja«. Koristeći se, naime, pojmom »prakseologije« koji — prema *T. Kotarbinskom* — predstavlja »opštu teoriju delotvorne akcije«, *Maldonado* vidi izlaz iz kriznog stanja u neophodnosti uspostavljanja jedne vrlo tesne sprege između »kritičke svesti«, s jedne, i »projekantske svesti«, s druge strane. Time se nastoji spasiti sâma disciplina dizajna kao onog područja prakse doista neophodne ljudskom postojanju u savremenom svetu, ali se istovremeno ne žele zaboraviti sva ona saznanja koja su to područje dovela do stanja ozbiljnih i temeljitih preispitivanja u toku njegove dosadašnje istorije.

Treba na kraju napomenuti da je upravo ovakav skup problema koji obuhvataju područje dizajna proistekao iz uvida što ga je autor ovog izbora tekstova imao na osnovu iskustva koje nije iskustvo specijaliste za praksu dizajna već je polje interesovanja kritike koja ne želi i ne može da ostavi dizajn izvan delokruga savremene oblikovne proizvodnje. Nadalje, izbor tekstova bio je rukovođen vlastitim opsegom informacija, kao i vlastitim metodološkim i ideološkim afinitetima, te se sâmim tim podrazumeva da do kraja otvorenom ostavlja mogućnost posve drukčijih pri-

stupa istoj ovoj tematici. Želelo se, međutim, poči od uverenja da se danas u dizajnu — kao uostalom i u svim drugim oblastima savremene kulture — ne može dovoljno kompleksno razmišljati ostavi li se ono po strani od što širih disciplinarnih prožimanja, a posebno, ostavi li se po strani od koordinata konkretne društveno-političke situacije datog istorijskog trenutka. Stoga se ovim izborom tekstova želelo ukazati na još jednu okolnost: pisani od autora iz različitih kulturnih sredina i nastali u vremenskom rasponu u kojem su se pogledi na sâmu problematiku dizajna nužno morali menjati, ovi tekstovi nisu neki definitivni zaključci o prirodi dizajna, već su i dokumenti o karakteru i mogućnostima kritike koja se kao svojim osnovnim predmetom bavi prirodom dizajna.

Ješa Denegri

Predgovor drugom izdanju

Okolnost da je prvo izdanje zbornika *Dizajn i kultura* naišlo na neočekivano povoljno interesovanje čitalaca i da ga je ubrzo bilo teško naći u knjižarama, podstakla je izdavača na napor objavljivanja drugog, proširenog izdanja. Kada mu se takva srećna prilika ukaže, svaki će priređivač pokušati da poboljša ono što je jednom započeo i što je tada propustio, pa je tako i ova šansa dobro došla da se izbor tekstova iz prvog izdanja dopuni i po mogućnosti usavrši. Tome su pritekli upomoć još i sledeći momenti: vreme koje je proteklo od pojave prvog izdanja (1980) donelo je i na području dizajna nove ideje, izmenili su se pogledi na neka ranija zbivanja, neki stariji tekstovi do kojih se tada nije moglo doći postali su sada pristupačni. Rezultat svega jeste i sadržaj ovog drugog, dopunjenog izdanja: u poređenju s prvim, dva su teksta izostala i zamenjena drugim istih autora (Dorfles, Meštrović), čak pet novih je pridodato (Selle, Argan, Eco, Alinovi, Santachiara), tako da knjiga gotovo ništa bitnije ne gubi već, nadajmo se, znatno dobija u obimu i potpunosti.

Redosled tekstova je donekle izmenjen kako bi se bolje pratile tematske oblasti dizajna i njegove veze s ostalim područjima kulture. U tom cilju, zadržan je »skeleton«¹ sadržaja prvog izdanja, a u nj su uklopljeni novi prilozi da zajedno s prethodnim čine jedan tok koji kreće od generalnih postavki i istorijskih poglavlja a završava se osvrtno na specifična i sasvim recentna zbivanja (uvodni tekst u zborniku pisan je 1955. godine, posljednji je objavljen upravo 1985.). Tako upotpunjeni izbor nastojao je da prati oscilacije shvatanja o prirodi dizajna u raznim

istorijskim trenucima, od onih u kojima su čvrsta ubedenja da će praksa dizajna, posebno dizajna okoline, bitno pridoneti poboljšanju prilika svakodnevnog života i rada, do prvih kriznih simptoma, a potom i otvorenog poricanja takve uloge dizajna, te najzad do ponovnog buđenja poverenja u socijalnu perspektivu ove delatnosti. Uz to, izborom tekstova se želelo da pokaže kako dizajn nije neka izolovana praktična služba nego oblast tesno povezana s mnogim drugim područjima, oblast kojoj je moguće pristupiti s različitih stanovišta i različitih iskustava. Otuda i naslov drugog izdanja ostaje nepromenjen — *Dizajn i kultura*, naslov, čini se, dovoljno širok da primi mnoge pristupe, i dovoljno određen da ukaže na kontekst unutar koga pitanje dizajna danas može da se razmatra.

Na kraju, želeo bih da ponovim ono što je već rečeno u uvodu prvom izdanju: izbor tekstova nužno je omeđen opsegom saznanja priređivača koji nije specijalista za oblast dizajna nego likovni kritičar koji nastoji da prati literaturu i kretanje ideja u oblasti dizajna. Izbor je zbog toga, možda, manje »stručan«, ali ipak dovoljno raznolik i zanimljiv da još jednom privuče pažnju čitalaca.

Ješa Denegri

Gulio Carlo Argan

Industrijski dizajn

Pretpostavimo da se pred nama nalazi jedna bronzana bista i jedan ratnički šlem iz istog istorijskog perioda. Zanemarimo za trenutak činjenicu da je bista napravljena sa određenim umetničkim ciljem, a šlem sa praktičnim (uostalom ova tvrdnja je prilično diskutabilna jer je i bista nastala za jednu funkciju: religioznu, svečanu, komemorativnu, itd.); bista i šlem su dve različite forme koje imaju zajedničku premisu — glavu čoveka.

Umetnik koji je modelovao bistu mislio je da je glava čoveka lepa zato što je najplemenitiji deo čovekovog tela, onaj koji najviše ispoljava i otkriva idealno savršenstvo boga. Zanatlija koji je izradio kacigu mislio je da je glava najznačajniji, najživotniji i najprefinjeniji deo čovekovog tela kojeg pre ostalih treba zaštititi. To je uslovalo oblik predmeta sa ovakvim pojmom vrednosti: povećana je debljina metala tamo gde udarci mogu biti najkobniji, proučen je nagib i krivina površine da bi udarac oštricom sablje mogao da sklizne odozgo nadole, nastojalo se postići maksimum sigurnosti uz minimalnu težinu metala.

Za umetnika koji je bistu modelovao, vrednost jedne glave usko je povezana sa sličnošću; za zanatliju koji je načinio kacigu, vrednost je tako reći nezavisna od nje. I još: skulptora sličnost interesuje kao spoljašnja površina glave, ona kojom se uspostavlja veza između same glave (kao »pojedinačnog«) i prostora (kao »univerzalnog«); prema tome, glava je shvaćena kao prilika za ispitivanje i određivanje odnosa između posebne stvari i prostornog entiteta na najvećem nivou vrednosti. Plastička forma upravo je izraz ovog odnosa. Ali i zanatlija zna da oblik šlema

uspostavlja vezu između stvari i ambijenta: samo što za njega prostor nije geometrijska apstrakcija, stalna i nepromenljiva perspektiva, nego dimenzija u kojoj čovek živi i radi, i u kojoj i drugi ljudi žive i rade, dolaze u sukobe koji zahtevaju budnost i akciju, spremnost za odbranu i napad.

Bista je nastala iz razmišljanja, kaciga iz akcije. Skulptor je zamislio svoj oblik kao »stvar« koja je samo slučajno takva, a u stvarnosti nastoji da se odvoji od pripadnosti i temporalnosti stvari da bi dostigla univerzalnost i nepokretnu prostornost slike. Zanatlija je, međutim, hteo da stvori oblik koji bi pre svega i s punim pravom bio stvar, predmet, i kao takav da je u vezi sa specifičnom pripadnošću, sa određenim okolnostima — čovekom koji ide u borbu. Oblik biste je *naturalistički*, jer nastaje iz shvatanja čovekovog lika kao vrhunskog među prirodno stvorenim oblicima. Oblik kacige, mada na prvi pogled apstraktan, u stvari je realističan jer čoveka shvata u njegovoj stvarnosti, u mestu i vremenu sasvim određenih okolnosti. Za tvorca biste sve je već stvoreno, sve već postoji u prostoru, a umetniku je dato samo da podražava, ponavlja, ili pak da predstavi trenutak večne lepote kroz promjenljive pojave slučajnog. Za tvorca kacige serija predmeta ograničena je kao i serija čovekovih akcija, pa čak postoji i veoma uska povezanost između akcije i predmeta: prve određuju ili stvaraju druge.

Zajednički prigovor čistoj estetičnosti biste i čistoj praktičnosti kacige postaje neodrživ: svi se slažemo da je oblik šlema lep, i to zato što sasvim tačno i potpuno odgovara funkciji. Kada bi šlem, kao što se ponekad dešava, bio pretrpan ornamentima, čak urezanim rukom velikog umetnika, mogli bismo se diviti skulpturama, mada bismo smatrali da je oblik šlema promašen, ili ružan, zato što ne odgovara funkciji, osim ako funkcija u tom slučaju nije da se »ističe na turniru«. Prema tome, ideja funkcije služi nam kao jedinstveno merilo estetskog kvaliteta šlema, kao što nam, na isti način, ideja promatranja ili kontemplacije služi kao jedinstveno merilo estetskog kvaliteta biste: jedino što ideja funkcije podrazumeva ideju akcije, dok ideja kontemplacije podrazumeva ideju nepokretnosti.

A sada da razmislimo: kačket je kao i šlem napravljen da zaštiti glavu, mada samo od hladnoće; on podrazumeva ideju te ima neku svoju estetsku vrednost pošto treba da ulepša, ili da istakne čovekov ugled. Gde ćemo napraviti razliku između onoga što je umetnost i što je praksa, između onoga što ima estetsku vrednost i onoga što je nema: između biste i šlema, ili šlema i kačketa? Ili da odustanemo od njihovog razlikovanja pribegavajući zajedničkoj, mada smešnoj, ideji o pokrivaču glave?

Predložio bih da se ove razlike odrekemo ili da prihvatimo tradicionalnu gradaciju po kojoj kačket ima nižu estetsku vrednost od šlema a proizvođač kačketa zauzima na društvenoj lestvici nižu stepenicu od proizvođača oružja. Činjenica je da je šlem povezan sa akcijama koje su u ono doba smatrane najvišim i najveličanstvenijim — najdostojnijim čoveka. Sasvim je sigurno

da se isto ne može reći i za kačket. Zaključujemo da, ako takozvana čista umetnost donosi jednu sliku o svetu, takozvana primenjena umetnost donosi sliku društva i njegovih lestvica — a prvenstveno njegovih funkcija.

Ovim mislimo da smo odgovorili i na sumnje onih koji, mada prihvataju da postoje lepe i ružne stolice kao i lepe i ružne kuće, ili lepe i ružne crkve, te i da se stolice mogu estetski vrednovati kao i kuće i crkve, ne usuđuju se da prihvate da stepen estetske vrednosti i jednih i drugih u stvari može biti isti: oni bi rado ocenjivali crkvu jednakom merom kao i bistu, kuću jednakom merom kao i šlem, a stolicu kao kačket. Iako polaze sa najboljim namerama, naime da spasu pravo čiste umetnosti, ovo bi pokazalo da kriterijum društvene funkcije prihvataju kao kriterijum estetskog vrednovanja. Bilo bi površno tumačenje da parabola biste, šlema i kačketa služi da objasni odnose između tzv. čiste umetnosti i tzv. primenjene umetnosti. Takođe, bilo bi površno reći da ona označava antinaturalističko i realističko obeležje pomoću kojeg se danas pravi razlika između procesa i oblika industrijskog dizajna. Isto tako, bilo bi površno dodati da to obeležje, antinaturalističko i realističko zajedno, sasvim odgovara društvenom karakteru industrijskog dizajna.

«Čistoj» umetnosti se uglavnom priznaje veći stepen vrednosti ili dostojanstva nego «primenjenoj» umetnosti: isti koncept primenljivosti podrazumeva ideju o prednosti čiste umetnosti i potom o drugorazrednoj upotrebi njenih oblika u proizvodnji predmeta za korišćenje. Ovakav sud posledica je vrednovanja tehnike kao puke prakse, a prakse kao puke manuelnosti lišene svakog obeležja i idejne snage. U prošlom veku, tj. upravo u vreme »industrijske revolucije, ovaj poredak stvari se preokreće: vezujući se za pozitivnu nauku kao veliki ideal veka, tehnika i praksa dostigle su idealnu vrednost, dok je raniji estetski ideal sveden, kao što je poznato, na beskorisni akademizam. Mostovi, vijadukti, velika skladišta, najzad prve građevine od gvožđa i cementa, direktni su prethodnici industrijskog dizajna. Njihova »lepota« zavisí od njihovog tehničkog savršenstva i prilagodnosti praktičnoj funkciji. Budući da tehnika i praksa impliciraju rad, ideja lepog se, dakle, vezuje za rad, a ne više za kontemplaciju.

Nameće nam se stoga društveno pitanje umetnosti. U razmišljanju čovek je sam, subjekt odvojen od objekta, pojedinac koji razgovara sa »svime«. U radu čovek nije nikada sam: njegove radnje uvek su merene prema bližnjem, određene su i određuju, isprepletane su mnoštvom radnji koje sačinjavaju život u zajednici. Predmeti proizvedeni u tom radu nisu samo puki predmeti, nego pravi i istinski predmeti, uključeni u stvarnost koju neprestano menjaju i ponovo stvaraju, kao što se neprestano menja i ponovo stvara struktura društvenog tela.

Poznata je istorija ove ideološke promene. Ona polazi od odbacivanja klasicističkog individualizma i revalorizovanja »crkvene« umetnosti srednjeg veka nasuprot renesansnoj umetnosti, od iluzije da se može obnoviti moralnost starih esnafa, od veli-

čanja kvaliteta dela zanatlije naspram prvih serijskih proizvoda kojima nedostaje kvalitet. Ali teorijska postavka Ruskina i Morrisa preokrenuta je veoma brzo; prihvata se da je industrijska proizvodnja zajednička proizvodnja za zajednicu, da tehnika te proizvodnje ima svoju duhovnost, da se mehaničkim procesima mogu proizvesti estetske vrednosti i da serijski proizvodi mogu imati određen kvalitet. Naravno, ako umetnost kao stvaranje predstavlja vrhunac i metafizički momenat ekonomske proizvodnje, sasvim je razumljivo da ona nastoji da prisvoji najmodernija i najmoćnija proizvodna sredstva: kada bi bilo drugačije, ona bi bila primorana da sa pozicije avangarde pređe na poziciju retrogarde. Ali ne ide samo umetnost prema industriji; postoji i obrnut proces, industrije prema umetnosti.

Ovaj poslednji proces možda je interesantniji, mada je manje proučavan i mada mu se veoma suprotstavljaju oni koji na industriju gledaju isključivo sa poslovnog stanovišta i smatraju je pre svega sredstvom klasne prevlasti, a ne društvenog napretka.

Veoma uopšteno govoreći, sa stanovišta forme, istorija modernog industrijalizma ima tri faze. Prva je faza mehaničkog ponavljanja ili »depersonalizacije« motiva i formalnih procesa zanatstva: ova faza dovodi do ekonomske krize zanatstva, prouzrokuje utopijski socijalizam i polemiku Ruskina i Morrisa. Druga faza priznaje racionalno ili naučno obeležje mehaničkih procesa, svodi lepo na praktično, a praktično na racionalno; tvrdi da lepota ne postoji izvan racionalnog, jer izvan racionalnosti nema idealnosti. Zato nastoji da se poveže sa umetnošću, ali jedino pod uslovom da ova postane čisto racionalna. Istorijski gledano, ovo je momenat posleratnog arhitektonskog racionalizma i njegovog brzog širenja na sva moguća područja. Od tog trenutka granice industrijske i umetničke proizvodnje teže da se poklope; od Gropiusa se traži da izradi dizajn lokomotive ili karoserije automobila, Breuer (Brojer) pravi model prvih stolica od metalnih cevi, itd. Ovom spregom sa umetnošću neobuhvaćen ostaje samo jedan deo teške industrije i, naravno, celokupna ratna industrija. Ovu činjenicu treba istaći jer ona označava onaj temeljni uslov sjedinjavanja industrije i umetnosti — da društveno obeležje proizvodnje ima kreativni a ne destruktivni karakter.

One koji smatraju da je ova poslednja primedba naivna pozivamo da razmisle o trećoj fazi industrijskog razvoja. Ona se zapravo rađa iz suštinskih promena koje su ideja nauke i, prema tome, ideja ljudske racionalnosti, izvršile poslednjih decenija. Najzad, niko se više ne može zanositi time da čovekovu racionalnost posmatra u granicama stare formalne logike: Euklidove pretpostavke ne mogu više da definišu prostor, geometrija nastoji da se pretopi u fiziku, topologija određuje pojavno obeležje onih oblika u kojima su se prepoznavali večni oblici misaonog duha, fenomenologija ukida granice između noumena i fenomena, između suštine i postojanja. Oдавno se već uvidelo da postoje istine koje se više ne mogu izražavati formulama već samo formama. Da bi se došlo do onih istina kojim više nisu potrebni logički

procesu, treba pribеći intuitivnim procesima, sasvim sličnim onima koji se tradicionalno priznaju kao tipično estetski procesi. Kada do toga dođe, praktični procesi proizvodnje, koji se samo uobličavaju na misaonim procesima, nastoje da prevaziđu tradicionalnu »racionalnost«: i na ovom mestu od male je važnosti utvrditi da li je reč o prelazu sa racionalnog na iracionalno, odnosno na ono što se zove organsko, ili pak na proširivanje granica racionalnog.

Na planu ekonomske proizvodnje prevazilaženje mehanicističkog racionalizma podudara se sa prevazilaženjem pukog i neograničenog formalnog ponavljanja. Pa ipak, proizvodnja, shvaćena kao izraz kreativnosti unutar društva, ne može biti čisto ponavljanje — ona treba da se obnavlja, a obnovljena ne može biti drugačije do izmišljanjem novih formi. Puko ponavljanje jeste proizvod sistema monopola, tj. involucije kapitalizma, jer jedino stalno obnavljajući svoje tipove industrija može da ostvari proizvodnju visoke društvene vrednosti sposobnu da ubrza ritam napretka, ili da se poistoveti sa spontanim i stalnim obnavljanjem društvenih struktura. (Ovde se vidi da pređašnja primedba o mirnodopskoj i ratnoj industriji nije nimalo bezazlena). Ova treća faza, koja se uostalom danas odvija, implicira i pokušaj rešavanja konflikta između kapitala i rada pribegavajući jednoj novoj klasi ili, preciznije rečeno, novoj kategoriji (tehničari) lišenoj klasnog obeležja i tradicije. Pošto se u sadašnjim društveno-istorijskim uslovima ne može zahtevati duhovnost koja bi bila neproduktivna, ili pak nekreativna, čovek koji izmišlja oblike (umetnik) spada u kategoriju tehničara sa podjednakim pravima kao i onaj ko izmišlja procese. Pretpostavka je sledeća: budući da se isti pojam, iskustvo stvarnosti, uviđa kroz rad, a ne kroz kontemplaciju, svaki čovekov čin vezan je za formalno ili estetsko iskustvo; prisustvo jednog estetskog činioca dokaz je društvene pozitivnosti proizvodnje, ili njene celokupne kreativnosti, kao što je istovremeno pomanjkanje ovog činioca dokaz društvene negativnosti proizvodnje. Zato, kao što se nekad govorilo i kao što danas svako može da tvrdi, po zastupljenosti estetskog činioca, razlikuje se napredna struja od nazadne struje industrijske proizvodnje, odnosno proizvođači koji se rukovode društvenim potrebama od proizvođača koji štite klasne interese.

Naravno, uključivanje umetnika u proizvodni ciklus još uvek je u začetku. Industrijalac uglavnom zahteva od umetnika da mu uradi »nacrt«, a ne »projekt«: a ostavlja pravim »tehničarima« zaduženje da taj nacrt prilagode mehaničkim procesima proizvodnje. Da se ponovo vratimo na našu parabolu biste i šlema: da bi se dospelo do oblika šlema trebalo je pristupiti sasvim drugačijem procesu nego kod izrade biste, a veoma je diskutabilno da li iskustvo u pravljenju biste može da doprinese pravljenju šlema. Različiti uslovi pod kojima je nastao oblik šlema vezani su za jedan određen proizvodni, ili operativni proces; zanatlija je polazio od crteža, od grafike, a ova je mogla biti samo »projekt« a ne nacrt. Treba istaći da većina umetnika ne poseduje nužno

obrazovanje da bi mogla umesto nacрта da radi projekte i da se u svim umetničkim školama, barem u nas, u najboljem slučaju uči izrada nacрта, a ne projekta.

Nacrt je još uvek elemenat zanatske proizvodnje; onaj ko radi nacrt polazi od pretpostavke da će prilično neodređeno zamišljena forma biti razrađena u toku izrade, i da je čak dobro što je tako, jer tvorac može da ispolji sve osobine svog dugogodišnjeg iskustva i svim detaljima predmeta da dâ obeležje mašte. Upravo ovaj uslov pretvara rad zanatlije u rad pojedinca za pojedinca.

U industrijskom proizvodnom procesu projekt je vrsta platonске ideje, *ne varietur*: zna se da mašina može samo da je odštampa u hiljadu primeraka, a da pri tom u toku izrade ne dođe ni do kakve izmene ili prilagođavanja. Projekt, prema tome, mora u svom nacrtu sadržati svest o svim tehničkim uslovima nužnim za njegovu realizaciju; treba da podrazumeva da predmet odgovara svim praktičkim zahtevima kojima treba da služi, ne samo zahtevima ovog ili onog pojedinca ili društvene grupe, nego većem delu društva, i da postane tako reći *standard*; treba da predvidi i reši sve osobine materijala, jer nikakva razlika, nikakvo odvajanje, ne može postojati između sveta ideja ili duha, i sveta prakse ili materije. Redak je slučaj da je predmet, industrijski proizveden, napravljen od »prirodnog« materijala; prirodan materijal pogodan je za »naturalizam zanatlije«, dok su industriji koja stvara svoje vlastite materijale u isto vreme kad i oblike potrebni »sintetički« materijali za njene »sintetičke« oblike. Prema tome, »projekt« ili »industrijski dizajn« koji *a priori* i, uvek prema funkciji, jeste ono što određuje kvalitet koji je tako reći uvek estetski kvalitet proizvoda. U sadašnjim kulturnim uslovima ne može se izraditi dobar projekt bez intuitivnog ili inventivnog procesa, tj. bez procesa koji bi bio tradicionalno prožet estetskim obeležjem i koji je svojstven umetniku.

Jedan od najinteresantnijih vidova modernog industrijalizma, koji sigurno zaslužuje da se prouči u vezi sa problemima umetničkog izražavanja, jeste težnja industrijskih kombinata da se konstituišu kao društveni organizmi. Očigledno ovakva društvenost, koju niko ne želi da posmatra isključivo sa paternalističkog stanovišta, vezana je za ono što možemo nazvati organizacionim »stilom« proizvodnje, tj. načinom artikulisanja i razvoja proizvodnih procesa. »Stil« u proizvodnji ne nastoji da se bez razlike uopšti na sve proizvodne procese, već da se menja prema različitim organizacionim načinima proizvodnje.

Zbog toga »industrijski dizajn« ne može biti aktivnost umetnika potpuno otuđenih od proizvodne organizacije i slučajno pozvanih na saradnju; njihov udeo treba u potpunosti da bude obuhvaćen *timskim radom* što je uslov svake ciklične proizvodnje.

Iako se njihov zadatak uglavnom sastoji u »davanju ideja«, jasno je da ove mogu nastati iz iskustva i da iskustvo treba da sazreva u društvenim i proizvodnim okolnostima fabrike. Jedino iz takvog iskustva njihovo delo može imati kolektivno obeležje i biti u mogućnosti da odgovori na zahteve zajednice i da pozl-

tivno utiče na njen način života. Funkcija pronalazača oblika sa-
stoji se više u dedukovanju nego u izmišljanju: zamisao je skoro
uvek, a teorijski uvek, naturalistička. Da se vratimo našem pri-
meru: oblik šlema je lepši ukoliko je izveden prema mnoštvu
raznih potreba i ukoliko je manje proizvoljan ili izmišljen; tako
industrijski dizajn, kao izražajno sredstvo jednog stila proizvo-
dne, dedukuje svoje oblike ne samo iz skupa tehničkih i praktič-
nih zahteva, nego i iz posebnog načina kojim taj posebni pro-
izvodni kompleks odgovara na te zahteve. Eto zašto se industrijski
dizajn ne ograničava na projektovanje predmeta koji treba
proizvesti, nego teorijski obuhvata sve oblike i sve načine ve-
zane za proizvodnju — od arhitekture fabrike, predstavljanja pro-
izvoda pa sve do reklame. Lako se može uočiti, na primer, sna-
žan uticaj koji je industrijski dizajn izvršio na koncepciju rekla-
me: ona, kao što je poznato, čini jedan od najinteresantnijih psi-
holoških odraza sadašnje produktivnosti. Prošlo je vreme ubedljive
reklame koja reklamira dobar proizvod nekom duhovitom izre-
kom ili dražesnim oblinama lepe devojke. Danas se ozbiljna rek-
lama zasniva na malom broju grafičkih elemenata kroz koje se
želi otkriti »stil«, znak posebnog proizvodnog tipa kojim se im-
plicitno gledalac ubeđuje u savršenstvo, smišljenu preciznost
konstrukcije koja je predhodila proizvodnji predmeta.

Proces koji danas predstavlja osobinu industrijskog dizajna
jeste proces formalne integracije: nastoji se da se u jednom je-
dinom predmetu daju sve funkcije više predmeta, u jednoj jedinjoj
formi više raznih zahteva, u jednom istom materijalu svojstva
raznih materijala. Nastoji se da se sama forma integriše sa ma-
terijalom da bi se proizvela u toku istog procesa i čina; takođe
i sa prostorom — da stvari ne bi delovale statično u vremenu
koje nastoji da bude sve fluidnije i relativnije, sve manje odvo-
jeno od vremena u kome se odvija život. Ovako se objašnjava
kako je dimenzija oblika industrijskog dizajna zapravo četvrta
dimenzija: prostor-vreme, dimenzija prisustva apsolutnog, ona
koja ne trpi kontemplativne faze jer je dimenzija akcije i pred-
meta u funkciji akcije. Prema tome, očigledno je da je, na kraju,
kreativni zadatak industrijskog dizajna pojednostavljivanje i vred-
novanje egzistencije — određivanje ritma (estetskog zajedno sa
ekonomskim) svakodnevnih radnji. To je svodenje umetnosti na
potpuno i integrisano društvo, funkcionalno, a ne hijerarhijsko. U
celini to je način nadoknađivanja kreativnog smisla i uživanja u
radu koji je tradicionalni moralizam smatrao mučnim i teškim,
jer se preko estetskog svojstva industrijskog dizajna sazajna ili
iskustvena vrednost stvarnosti pozitivno vezuje za svakodnevni
praktičan rad. U tom smislu industrijski dizajn je najsavremeniji
i najfunkcionalniji oblik onog stepena društva koje se do kraja
prošlog veka ispoljava kroz sve velike likovne struje, kroz *Art
Nouveau* (secesija ili jugenstil), kubizam, *Bauhaus*, neo-plastici-
zam, pa čak i negativno, kroz sam nadrealizam: pretvoriti umet-
nički stil u stil života, u sam stil civilizacije, i umetnosti vratiti
ulogu velike usmeravajuće snage društva.

Neosporno je da ovo donosi, između ostalog, i mogućnost da se umetnički impuls, umesto da upravlja, prepusti na upravu grupama koje su neposredno zainteresovane da vode proizvodnju — i tako ponovo postane klasna aktivnost. Međutim, očigledno je da bi ovakav ishod bio u jasnoj suprotnosti sa istorijskim i teorijskim pretpostavkama industrijskog dizajna. To bi danas izazvalo estetski promašaj i prekid u funkcionisanju umetničke aktivnosti — nov i ozbiljniji rascep između kreativnog sveta umetnosti i sveta proizvodnje.

G. C. Argan,

Progetto e destino.

Ed. Il Saggiatore, Milano 1965 (tekst je pisan 1955.)

prevela: Milena Marjanović

Anatole Kopp

Na počecima dizajna u SSSR-u

Sovjetska arhitektura dvadesetih godina je danas, nakon jednog dugog perioda zaborava, poznata na Zapadu u svojim glavnim crtama. Tokom poslednjih dvadeset godina posvećene su joj razne publikacije u Francuskoj, Engleskoj, SAD, Italiji i u Sovjetskom Savezu gde od sredine šezdesetih godina ekipe istraživača rade na njenom sistematskom proučavanju.

Poznato nam je takođe da je ovaj period u svim oblastima kulture bio plodonosan i stvaralački, bilo da je reč o književnosti, pozorištu, lingvistici, filmu ili onom što se danas uobičajeno na »franglais-u«^{*} naziva: *designom*. Ali za razliku od arhitekture, ova široka oblast koja se prostire od kreiranja običnih upotrebnih predmeta preko tipografije i fotografije do pozorišnog dekora, još uvek ostaje velikim delom nepoznata ili nepriznata.

Objektivni razlozi delimično objašnjavaju ovaj nedostatak. I mada danas u SSSR-u samo retke građevine mogu posvedočiti o bogatstvu misli arhitekata toga doba, te građevine ipak postoje, baš kao i časopisi iz arhitekture koji su u svoje vreme predstavili ta ostvarenja i istraživanja. Osobito je reč o časopisima *L'Architecture d'Aujourd'hui* (Arhitektura danas) u Francuskoj, *Stavba* u Čehoslovačkoj, publikaciji *Das Neue Frankfurt* u Nemačkoj, časopisima koji su krajem dvadesetih godina posvetili brojne članke sovjetskim iskustvima, a naročito o sovjetskom časopisu koji je uređivala grupa *konstruktivista: Sovremennaja Arhitektura, 1926—1931*, koji se nije zadovoljavao prikazivanjem već je svo-

^{*} (frangle) je složenica nastala spajanjem reči *francals* (francuski jezik) i *anglais* (engleski jezik); skorešnjeg je postanja i u savremenom francuskom jeziku odražava pojavu da se za izražavanje novih pojmova sve više upotrebljavaju engleski jezički izrazi (prim. prev.).

jim mnogobrojnim teorijskim tekstovima *objašnjavao* ciljeve kojima su težili konstruktivisti i uključivanje njihovih projekata u društveno-politički kontekst epohe.

Međutim, ničeg sličnog nema kada je u pitanju *design*. Tada u ovoj oblasti nije bilo časopisa kao što je današnji sovjetski časopis *Dekoratívnoje Iskusstvo* («Dekoratívna umetnost»), te tako tragove *designa* dvadesetih godina treba tražiti na stranicama nespecializovanih publikacija kao što je časopis *LEF*¹ ili u nekoliko retkih kataloga objavljenih u to doba. Štaviše, nestali su sami predmeti iz tog doba. Nestali su zato što su bili malobrojni. Naime, pošto su bili zamišljeni da služe masovnoj proizvodnji, samo su uzorci ili studentske vežbe ugledali svetlost dana i nestali su zato što su u to vreme smatrani bezvrednim. Ko bi se, zapravo, u tom trenutku brinuo da sačuva nekakvu ambalažu za bombone, pa bio na njoj Rodčenkov crtež ili parola Majakovskog (pretpostavljajući da se to znalo)? Ko bi se pobrinuo da sačuva časopis u tada prenaseljenim stanovima? Nestajali su neki put zato što bi bili opasni po one koji bi ih čuvali, kao recimo ona Rodčenkova fotomontaža na kojoj je centralna figura Trocki kao vođa Crvene Armije.

Često se pokušavala praviti paralela između aktivnosti Bauhauša u Vajmaru, i kasnije u Desauu, sa aktivnošću moskovskog *VHUTEMAS-a* (Više umetničko-tehničke radionice) — kasnije *VHUTEIN* — a (Viši umetničko-tehnički institut).² Proučavanje Bauhauša je neizrecivo lakše i to iz više razloga: pre svega zbog ličnosti. Njegov osnivač Walter Gropius nestao je tek ovih poslednjih godina, dok su neki od njegovih glavnih saradnika kao što su Marcel Breuer (M. Brojer) ili Hans Albers još uvek živi. Oni su nakon zatvaranja Bauhauša od strane Hitlera, često po cenu dubokih ideoloških ustupaka nastavili svoju karijeru u Sjedinenim Državama. Arhive Bauhauša bile su uglavnom obnovljene u Zapadnoj Nemačkoj, a delimično i u Desauu i Vajmaru u Istočnoj Nemačkoj. Konačno, Bauhaus je postigao ono što je u jednom drugom kontekstu *VHUTEMAS* hteo da postigne: industrijsku proizvodnju običnih predmeta, nameštaja, tapeta, itd. Sve je to pružilo vrlo bogatu građu onima koji su poduzeli proučavanje pokreta Bauhaus.

Da bi se razumela poteškoća koja se javlja u pristupanju proučavanju početaka *designa* u SSSR-u, neophodno je letimično podsetiti se istorijskog, ekonomskog i društvenog konteksta unutar kojeg se događaju ovi prvi pokušaji stvaranja jednog novog životnog okvira. «Avangarde» koje se rađaju tokom dvadesetih godina u Nemačkoj, Engleskoj, i u nešto manjoj meri u Francuskoj, ne dolaze *ex nihilo*. William Morris je u Engleskoj sa pokretom *Arts and Crafts* (Umetnosti i zanati) pokušao da spoji socijalnu utopiju sa obnovom zanatstva. U Nemačkoj će Bauhaus

¹ *Levi front umetnosti*, časopis koji je uredilao V. Majakovski.

² *VHUTEMAS*, osnovan 1920. godine bio je u neku ruku sovjetski Bauhaus. Zasnovan na principu sinteze umetnosti i ukidanja podvojenosti između manualnog i intelektualnog rada, prihvatilo je nastavno osoblje iz redova avangarde.

iskoristiti iskustvo koje je *Werkbund*³ akumulirao tokom decenija što su prethodile prvom svetskom ratu. U industrijski manje razvijenoj Francuskoj snaga tradicije je mnogo veća. Međutim, ipak je postojao »*Art Nouveau*« (Nova umetnost), a na svetskim izložbama vrhunac predstavlja Galerija mašina. Isto se događa i u Holandiji sa grupom *Stijl*, u Belgiji itd. U predrevolucionarnoj Rusiji stanje je potpuno drugačije. Od vremena Petra Velikog, od carice Katarine, »učena« umetnost (nasuprot narodnim umetnostima) bila je po definiciji i dragovoljno — strana umetnost. Akademije i umetničke škole koje su ovi vladari osnivali, bile su pretrpane stranim predavačima, a završetak studija nije se mogao zamisliti drugačije do u obliku nekog putovanja u Italiju, Francusku ili Nemačku. Tokom više od jednog i po veka u oblasti figurativne umetnosti i arhitekture, *kultura* će biti u potpunosti uvezana i rezervisana za elitu (plemstvo i visoku buržoaziju) koja će se, čak i u svojoj svakodnevnoj konverzaciji, pretvarati da govori ruski jezik sa stranim naglaskom a francuski smatrati svojim pravim jezikom. I tako će evropski stilovi biti umnožavani jedan za drugim, počev od *Ampir-stila* pa sve do *modern-style* à la Guimard (Gimar) koje još uvek možemo prepoznati u nekim moskovskim ulicama.

Uoči prvog svetskog rata, i još više tokom godina neposredno nakon rata, u većini zemalja Zapadne Evrope industrijska proizvodnja potiskuje, štaviše, prisiljava zanatsku manuelnu proizvodnju na zamiranje. Na ideološkom planu, kod »ljudi od kulture« svedoci smo rascepa na one nostalgicne za prošlošću koji su po opštem pravilu konzervativni, dapače, reakcionarni, i na one koji smatraju da se u industrijalizaciji i masovnoj proizvodnji nalazi ključ umetničkog, ali i političkog i društvenog napretka. Za Ferdinand Légera (F. Leže), kao i za W. Gropiusa, novi svet budućnosti će imati oblike mašine i biše od nje i spravljen. To je doba kada će se u umetnosti veličati Ajfelova kula, železnica, preko-okeanski brodovi i uopšte grad nasuprot selu i njegovoj kulturnoj zaostalosti. Nesumnjivo je da su u Zapadnoj Evropi akademije i dalej uticajne (Gropius će to iskusiti u Vajmaru), ali moguće je suprotstaviti se njima i njihovim grčko-latinsko-italijanskim tradicijama oslanjajući se na industriju i na ideju da se nova umetnost može roditi iz smišljenog korišćenja industrijske snage. Tako je i bilo moguće protiv svemoćnih akademija obrazovati opoziciju, čije je geslo jedna nepaseistička opozicija okrenuta ka budućnosti a ne povratak preindustrijskim i zanatskim oblicima proizvodnje. Bauhaus je najbolji primer takve mogućnosti.

U Nemačkoj su, kao svuda po Evropi, napadnute akademije, ali iz dva različita ugla. Dok će jedni osuđivati njihov »umetnički internacionalizam« italo-francuske inspiracije i veličati germanšku prošlost čak do njenih najmračnijih mitova, drugi će, oni iz Bauhauusa posebno, pokušati da se oslone na industriju da bi prevazišli akademizam. Upravo ćemo ta dva tabora ponovo sresti

³ Bukvalni prevod: »Udruženje poslova«. Grupa umetnika orijentisanih na industrijsku proizvodnju.

tokom Hitlerovog preuzimanja vlasti. Prvi će pokušati da »germanizuju« vilu koju je Gropius podigao u naselju Vajsenhof u Stuttgartu⁴ i da preinače Bauhaus u Desau u kadrovsku školu SS-a, menjajući mu istovremeno arhitekturu. Drugi, oni iz Bauhauza — ali takođe i usamljenici kao Ernst May — biće prisiljeni na izgnanstvo.

Ovo prevazilaženje akademija industrijalizacijom od strane »levice« bilo je u pre-oktobarskoj Rusiji nezamislivo. Bez svake sumnje, industrija je postojala u Rusiji i često čak u vrlo centralizovanim oblicima i sa relativno modernom opremom. Ali u odnosu na elementarne industrijske potrebe, ova se industrija jedva pomaljala i za ogromnu seosku Rusiju (blizu 80 odsto stanovništva) nije ni postojala. Bilo je nezamislivo očekivati da industrija, koja nije mogla da podmiri najnužnije potrebe, potpomogne nešto što se još uvek smatralo suvišnim — umetnost. Stoga se, bez sumnje, opozicija akademijama tada ne može izraziti do jednom nostalgijom za povratkom »pravim ruskim vrednostima« i seljačkim tradicijama, oduševljenjem vremenom koje je prethodilo onom u kom je Petar Veliki »otvorio prozore ka Evropi« — onim što će se u filozofiji, te kasnije i u politici, nazivati slavenofilstvom. Ovu orijentaciju će u arhitekturi zastupati čovek poput Šćuseva, koji će na stanici Kazan u Moskvi oponašati u tesaniku (ili mramornoj štukaturi) motive pozajmljene sa ruskih seoskih građevina, najčešće izvedenih u drvetu. Ovo delo poduzeto pred revoluciju, nastaviće i dovršiće taj isti Šćusev, koji je u međuvremenu, u doba staljinističkog perioda postao sovjetskim akademikom. U domenu plastičnih i dekorativnih umetnosti (u onom što će kasnije postati *design*) ista ta orijentacija biće predstavljena celom zajednicom umetnika od kojih će neki kasnije nastaviti svoju aktivnost na Zapadu (Larionova i ostali).

Tako, posmatrajući sa Zapada, Rusija iz godina koje neposredno prethode prvom svetskom ratu može izgledati kao nosilac modernosti zahvaljujući, između ostalog, ruskom baletu (Bakst, Benois, itd.), delima Kandinskog koji još od predratnog vremena radi više u Nemačkoj no u Rusiji, zahvaljujući Vrubeljevim keramikama, koji je i sam izravno inspirisan zapadnim »Art Nouveau-om«, konačno zahvaljujući futuristima (Majakovski, Burljuk, itd.), koji su još uvek samo »marginalni«. Zapravo, u Rusiji postoje samo dve orijentacije: akademizam, zasnovan na stranim kulturnim vrednostima prevazidenim u zemljama odakle potiču, i jedan nostalgični paseizam, nazadan i prevashodno okrenut ka selu, ka onim seljacima koji su, po slavenofilima, jedini stanovnici Rusije nekorumpirani od stranih uticaja. Uostalom, ti sami seljaci će, po socijalistima — revolucionarima (naslednicima narodnjaka), sačinjavati jedinu revolucionarnu klasu. Takođe možemo ustanoviti da, počev od predrevolucionarnog doba, postoji jedna objektivna datost sklona zbližavanju ruskih futurista koji

⁴ Skup individualnih vila i modernih zgrada podignutih u Stuttgartu povodom izložbe *Werkbunda*. Većina »velikih« savremenih arhitekata toga doba bilo je pozvano da učestvuju na toj realizaciji.

odbacuju svaku tradiciju i propovedaju modernost, mašinu i urbani način življenja, sa boljševicima, po kojima je radnička klasa, koliko god bila manjinska, jedina stvarno revolucionarna klasa.

Februar 1917... carizam je srušen; priznati i tradicionalistički umetnici su u iščekivanju; boljševici misle da revolucija može i treba da se nastavi; jedna grupa umetnika se obraća: *»radničkim i vojnim organizacijama i političkim partijama«*:

»Drugovi! Petrogradski umetnici, slikari, pesnici, pisci, glumci, muzičari, osnovali su udruženje: ZA REVOLUCIJU kako bi pomogli revolucionarne partije i organizacije u propagiranju revolucionarnih ideja pomoću umetnosti.

Drugovi! Ako želite da vaše manifestacije, plakati i zastave budu zapaženiji, tražite pomoć od umetnika.

Ako želite da vaši leci i apeli budu snažniji, dopustite pesnicima i piscima da vam pomognu. Potražite saradnju udruženja ZA REVOLUCIJU(. . .)

Više zahteva i porudžbi! Rad je besplatan!«

Ti koji na ovaj način nude svoje usluge, ti nepoznati koje njihovi suparnici već nazivaju »boljševicima umetnosti« — kako će oni biti primljeni od strane pravih boljševika, ne boljševika umetnosti, već boljševika od umetničke akcije? »Pošto nema drozdova, ješčemo kosove«, nije ruska poslovice. Ona, međutim, dobro odražava način na koji su futuristi, i uopšte umetnička avangarda, bili primljeni u revolucionarni tabor. Pišući u petrogradskoj *Pravdi* (novembra 1918.) članak o komadu Majakovskog *Misterija buf*, koji još uvek nije bio izvođen pred publikom, ali koji Mejerholjd priprema za scenu, A. V. Lunčarski, narodni komesar za prosvetu, izjavljuje: *»U svakom slučaju ja komadu ne mogu da garantujem uspeh pošto mi ga autor nije čitao. Kao literarni komad krajnje je originalan, snažan i lep. Ali šta će pružiti kada bude bio izveden još uvek ništa ne znam. Mnogo strahujem od toga da futuristi nisu počinili milion grešaka. Ali, futurizam poseduje jedan osobit kvalitet: to je mlad i drzak pokret i ukoliko su njegovi najbolji članovi prihvatili komunističku revoluciju raširenih ruku, utoliko su dužni da pre drugih postanu virtuzni bubnjari naše crvene kulture. Ali(. . .) ako »Misterija buf« bude režirana sa svakvim ekscentričnostima, onda će se njen sadržaj suprotstaviti starom svetu ostajući jednako nerazumljiv za novi. (. . .)Od sveg srca želim uspeh ovom mladom komadu, gotovo detinjastom ali tako iskrenom, tako bujnom i tako autentično demokratskom i revolucionarnom(. . .) Osećam izvesnu bojazan zbog bravuroznosti futurista, ali pri svemu tome ipak mislim da će živa i zvonka poetska bujica Majakovskog zbrisati sa svog puta sve super moderne gluposti, koje su isto tako štetne kao i stare. (. . .)Možda će se dete roditi izobličeno; ništa manje nam neće biti drago, jer će biti rođeno iz iste revolucije koju mi svi smatramo našom majkom.«*

Kroz ovaj tekst zapažamo sva oklevanja i prećutkivanja koja spram avangarde izražava Lunačarski. No, reč je o jednom od

najprosvetljenijih boljševičkih vođa, najotvorenijem prema modernoj problematici, najbližem pravcima koji su u isto vreme prisutni u zapadnoj umetnosti, Međutim, drugi su umetnici napustili Rusiju, ili su se pak povukli u tišinu i iščekivanje. Dakle, trebalo je iskoristiti futuriste.

Nekoliko godina kasnije, 1923. godine, oni koji su već postali — ili će postati — *konstruktivisti*, najavljuju svoj program u časopisu što će postati organ oko kojeg će se okupiti pisci i pesnici, ali i teoretičari umetnosti i arhitekta, kao i oni umetnici koji će se od tada odreći čiste umetnosti i želeći da postanu »inženjeri umetnosti«, »umetnici proizvođači«. U *LEF-u* (br. 1, mart 1923) oni pišu:

»LEF će povesti akciju agitacije u službi umetnosti, otvarajući umetnosti put ka sutrašnjici.

LEF će povesti akciju agitacije pomoću naše umetnosti unutar masa, nalazeći u njima svoju organizacionu snagu.

LEF će podržati naše teorije pomoću jedne efikasne umetnosti koja će je uzdići do najvišeg nivoa profesionalne stručnosti.

LEF ĆE SE BORITI ZA UMETNOST KAO KONSTRUKCIJU ŽIVOTA.»

I određujući od tog prvog broja glavni front na kom namjeravaju da se bore, pišaće: *»Borili smo se protiv starog načina života. Danas ćemo se boriti protiv ostataka tog načina života.»*

Videli smo kako je bilo moguće da izvesne grupe evropske umetničke avangarde nađu oslonac u industriji da bi osporavale akademsku umetnost i umesto nje predlagale nešto što ne bi bio samo jednostavan povratak preindustrijskim oblicima. Takođe smo pokazali da je za ruske umetnike taj put bio bez ishodišta, budući da se industrija tek rađala. Revolucija će temeljito izmeniti to stanje. Industrija se u ovoj zaostaljoj i seljačkoj zemlji neće pojaviti iznebuha, kao da je stvorena zamahom čarobnog štapića. Naprotiv. Nova revolucionarna vlast će naslediti uništenu industriju: demolirane fabrike, nestale ili izbegle kadrove, nekvalifikovanu radnu snagu itd. Ali za novu revolucionarnu vlast budućnost dolazi sa industrijalizacijom zemlje, planskom i logički raspodeljenom industrijalizacijom, industrijalizacijom koja treba da omogući dovršenje *»ukidanja suprotnosti između grada i sela»*. Naravno da niko (čak ni partijski i državni rukovodioci na najvišim položajima) nije bio svestan koliko je vremena potrebno da bi se od Rusije napravila jedna zaista industrijalizovana zemlja po uzoru na Englesku, i naročito Sjedinjene Države toga doba. Što se tiče umetnika i stvaralaca, njihove iluzije su još veće jer je za njih industrijalizacija često samo jedna magična reč čije zakone i dejstva oni zapravo i ne poznaju. Što se tiče avangardnih umetnika, kod njih je pre svega reč o nekoj vrsti opklade o budućnosti, a ne o racionalnom razmatranju stvarnih mogućnosti koje industrija može pružiti za razvoj jedne nove umetnosti. Stvarajući iz pokreta Bauhaus mogu zaista uspostaviti kontakt sa industrijalcima, mogu sa tehničarima proučavati nove načine proizvodnje i u svojim ateljeima da imaju mešovitu ekipu koju s

jedne strane čine »umetnici«, a s druge, stručnjaci za drvo, metal ili tkanine. Ove mogućnosti za njihove ruske kolege gotovo da ne postoje. I kada Tatlin ili Rodčenko, u domenu nameštaja, Aleksandra Ekster ili Vera Stepanova u oblasti kostima, budu proklamovali nameru da »uđu u proizvodnju«, biće reči o proizvodnji koja najčešće još uvek i ne postoji. Drveni nameštaj koji Rodčenko proučava ili daje da ga proučavaju njegovi studenti iz *VHUTEMAS-a*, ostaće u obliku projekata ili, u najboljem slučaju, biće realizovan u obliku uzoraka i ponekad korišćen kao element pozorišnog dekora u komadima u kojima se prikazuje »budući život«. To je slučaj, na primer, sa projektom Rodčenkove »relaks — fotelje«, koja podseća na istraživanja što su u isto vreme radili Le Corbusier (Korbizje) i Charlotte Perriand (Š. Perian). Međutim, oni žive u svetu u kome je industrija realnost a ne lepa reč ili nada. Znamo da će i pored toga većina savremenih ostvarenja na Zapadu, u domenu nameštaja ili običnih predmeta, čekati godinama da sa stadija uzorka pređe na stadij predmeta tekuće potrošnje. Prema tome, možemo zamisliti na kakvu su se apstrakciju sovjetski stvaraoci dvadesetih godina morali ograničiti. Tako, kada u godinama neposredno nakon revolucije, V. Stepanova i Lj. Popova konačno uspeju da, kako su želele, dobiju posao u jednoj fabrici koja proizvodi tkanine, i kada budu htele da nametnu svoje konstruktivističke geometrijske motive — koji po njima predstavljaju svet budućnosti — u početku neće imati nužna tehnička znanja (ne na nivou oblika, već na tehničkom nivou) da bi uspešno diskutovale sa nekolicinom nameštenika koji su ostali u proizvodnji. A ov: će, sigurni u svoje znanje (i u svoje navike), »dokazati« da su ti motivi teži i skuplji za realizaciju od malog tradicionalnog ruskog cveta.⁵ Tako će pojam umetnosti »u službi proizvodnje« ostati više namera i ideološki stav nego stvarnost, a stvarna proizvodnja konstruktivista tokom dvadesetih godina biće kvantitativno zanemarljiva i najčešće će se ograničavati na uzorke, crtane projekte, pa čak i na jednostavna teorijska gledišta zastupana u časopisu *LEF*.

Međutim, konstruktivistička ideologija se ne iscrpljuje gore navedenim aspektima. Ona se zauzima za borbu protiv akademске umetnosti, asimilovane u »buržoasku« umetnost, i to ne vraćanjem narodnim i pre-industrijskim formama, već naprotiv, korišćenjem mogućnosti industrije; ona se ne zaustavlja na ideji da će nameštaj, predmeti, odeća, itd., zahvaljujući industriji biti i estetski vredni i jeftini, te tako nadohvat svima. Ovaj aspekt određuje samo ono *kako* problema koji su postavili konstruktivisti. Ostaće da se objasni ovo *zašto* njihovog postupka.

Već smo u drugim studijama posvećenim konkretnije arhitekturi i urbanizmu pokazali važnost jednog fundamentalnog političkog i društvenog pojma dvadesetih godina — *preuredjenja načina života*⁶. Govoreći o problemima *designa*, nužno je da se na

⁵ Upor. T. Strizhenova, *Iz istoriji sovjetskoga kostjuma*, Moskva, 1972.

⁶ Upor. A. Kopp, *Changer la vie, changer la ville*, Paris, Ed. 10/18, 1978.

to vratimo. U duhu revolucionarnih vođa (kao i teoretičara marksizma) socijalizam se ne ograničava na jednostavno prenošenje moći, pa čak ni na »kolektivno prisvajanje sredstava za proizvodnju i razmenu«. To su samo sredstva. Cilj je izgradnja društva koje stvara drugačije odnose među ljudima, koje je zasnovano na društveno otvorenom i drugačijem načinu života, u svim vidovima različitog od buržoaskog. Konstruktivisti u potpunosti pristupaju ciljevima revolucije. Oni smatraju da umetnost može biti jedan od instrumenata društvenog preobražaja. Oni proklamuju: »Način života je naš novi front. Umetnost je naše oružje na tom frontu.« U br. 4 LEF-a 1924. godine, oni pišu: »Barem tokom sledeće desetine godina sovjetska proizvodnja će morati da se zadovolji primenjenim umetnostima kao jedinom mogućnošću, imajući u vidu tehnički nivo većine naših fabrika. Pitanje glasi: u kom će se obliku javiti ostvareni proizvodi? Da li nam je zaista svejedno što nam je jasno koju će estetiku propagirati obični predmeti radničkog načina života? (. . .)

Pitanje se, dakle, postavlja ovako: ili gajiti reakcionarnu buržoasku umetnost ili pak, shodno našim snagama, izgrađivati svoju vlastitu revolucionarnu umetnost KOJA UNAPRED OBLIKUJE BUDUĆI NAČIN ŽIVOTA DOK SE ISTOVREMENO IZGRAĐUJE DRUŠTVENO ZDANJE; da li i dalje sedeti skrštenih ruku, uzdisati zbog budućnosti i čekati je zaglibljujući se u plimi malograđanske estetike, ili pak stvarati nove forme polazeći od problema koje je proleterska izgradnja postavila«.

Potreba za revolucijom koja dodiruje sve oblasti svakodnevnog života — ponašanje, životni okvir, običaje, itd. — nije, kao što će im se kasnije prigovarati, »izum« konstruktivista namenjen pravdanju njihovog istraživanja i njihove sklonosti ka novom. Tu misao, taj izraz »preuređenje načina života«, nalazimo i kod vođa revolucije, osobito u delu L. Trockog *O pitanjima načina života*⁷. Iz ovih tekstova jasno proizlazi da konstruktivisti, ako su poneki put i išli previše ispred masa, deluju zapravo u istom pravcu kao i revolucionarna vlast tokom prvih godina njegov postojanja. Upravo tu istu misao ističe T. Striženova u svojoj *Istoriji sovjetskog kostima*⁸: »U to doba je velika pažnja poklanjana primenjenim umetnostima zato što su one, s jedne strane, okupljale oko sebe — kao što nijedan drugi sektor proizvodnje nije uspeo da ostvari — ogromnu masu radnika, te zato što, s druge strane, industrijski proizvodi postaju »konduktorima«⁹ kulture novog društva ka širokim masama(. . .)«. I podseća na tekst koji se 1921. godine pojavio u časopisu *Iskusstvo v massi* («Umetnost ka masama») kojeg je izdavao *Proletkult*: »Pošto su se izmigojile iz bednih stratišta gde ih je zatočila stara umetnička kultura primenjene se umetnosti duboko uvlače u nove industrijske oblike procesa proizvodnje«. Kao što vidimo, ne radi se više

⁷ L. Trocki, *Voprosi bita*, Moskva, 1923.

Videti takođe tekst A. Korela posvećene ovom delu Trockog u časopisu *Marx ou crève*, juni/juli 1975. (Časopis bilzak *Ligue communiste révolutionnaire*).

⁸ Nav. delo.

⁹ U elektrotehničkom smislu reči.

— kao u slučaju većine evropskih avangardnih pokreta, a posebno Bauhausa — o korišćenju mogućnosti koje pruža industrija u cilju šireg rasprostranjivanja estetski vrednih objekata u masu, već o korišćenju tih difuzionih mogućnosti za stvaranje drugih navika, drugačijeg ponašanja, drugog načina života. Interesantno je zabeležiti da u istom trenutku kada umetnici konstruktivisti napuštaju štafelajnu umetnost da bi se okrenuli proizvodnji, jedan od najviđenijih pesnika toga doba, Gastjev (pripadnik pravca *Proletkult*) i sam napušta pesništvo da bi se posvetio onome što će, po njemu, biti nova nauka— nauci proučavanja gestova i telesnog ponašanja industrijskih radnika. Stoga ideja o međusobnoj sintezi umetnosti i umetnosti i industrije nije više samo cilj po sebi. Zapravo, reč je o dosezanju drugog stadijuma društvenog razvoja u kome bi razlika između stvaralaca i proizvođača bila ukinuta i u kome bi nestala razlika između manuelnog i intelektualnog rada: *»Svaki izvršilac, svaki radnik, treba da se uzdigne do nivoa savremenih umetničkih zahteva. Svaki radnik treba da razume šta je stil, da bude svestan važnosti kreiranja harmoničnih celina u kojima je svaki predmet jedna crta ili mrlja od boje koje tvore završeno delo. Radnik mora ne samo da razume ono što radi i zašto to radi, već i da nauči da osmišljava celinu proizvoda u njegovoj konačnoj realnosti — povezanog i u skladu sa celom sredinom«*¹⁰.

Ovi predmeti, odeća, nameštaj, arhitektura i globalne koncepcije preuređenja prostora kakve su imali »urbanisti« i »dezurbanisti« treba da tvore sredinu koja će, malo pomalo, zameniti staru sredinu nasleđenu od prethodnog režima. Ta sredina ne treba da bude samo prizor, odraz novog društva, ona takođe treba da pripremi njegovo ostvarenje. Kreirani proizvodi biće isto tako i »društveni kondenzatori« koji će svojim funkcionalnim kvalitetima, svojim plastičnim dejstvom i umetničkom vrednošću delovati na svest ljudi, težiti da ih preobrazu i od njih stvore te »nove ljude« čije nastupanje najavljuje socijalizam. Ova ideja o društvenoj i psihološkoj ulozi sredine je u to doba potpuno nova i po njoj se sovjetski avangardni stvaraoци razlikuju od svih svojih stranih kolega. Le Corbusier i mnogi drugi na Zapadu mislili su da čovekovu okolinu treba potpuno iznova promisliti i rekonstruisati. Ali, po njima je, pre svega, reč o tome da se ova sredina uredi saglasno mogućnostima onoga što će Le Corbusier nazvati »mašinskim dobom«. Oni smatraju da je umetnost u zakašnjenju za objektivnim mogućnostima koje joj se pružaju. Potrebno je sustići to zakašnjenje, na neki način izići iz avangardizma koji na izmaku XIX veka tvori svakodnevni životni dekor. Za Sovjete se problem ne ograničava ovim aspektima. Nesumnjivo je da su i oni zavedeni »modernošću« i ponekad teže za tim da daju prednost novini zbog novine. Poznat nam je utisak koji je na Majakovskog ostavila Amerika dvadesetih godina: njeni »fordovi«, oblakoderi i Bruklinski most, čemu će posvetiti jednu poemu. Međutim, ambicija Sovjeta ne ograničava se jednostavno na želju da se prevaziđu

¹⁰ *Iskusstvo*, br. 6., Moskva, 1919.

zaostalost. Reč je o sasvim drugoj stvari, upravo o ideji po kojoj, nakon što je politička vlast osvojena, prelazak na pravi socijalizam može biti ubrzan uz pomoć sredine koja unapred oblikuje taj budući socijalizam.

Ali od ideje do njene realizacije je dug put. Tokom prvih godina nakon revolucije delovanje na okolinu se, u nedostatku sredstava, ograničava na efemerne dekoracije napravljene za nekoliko dana u gradovima povodom revolucionarnih svečanosti. A i u samoj toj oblasti rezultati vidljivi na retkim sačuvanim fotografijama nisu, usled nedostataka sredstava, na visini ni nekoliko crtanih projekata koji su do nas dospeli, pa štaviše, ni na nivou opisa koje su izvesni autori ovih intervencija dali kasnije o svojim delima. Tako, nakon objavljivanja Chagallovih (Šagal) memoara, znatno pre poslednjeg rata, razni autori su na osnovu tog jedinog izvora periodično pisali na temu »Vitebsk preuređen od Chagalla« i govorili o jednom gradu koji je u potpunosti preobražen akcijom slikara i njegovih učenika. Stvarnost — koja za sobom nije ostavila nikakvog traga — trebalo bi da je zasigurno, kroz ove opise, ispod ovog nivoa, bar što se tiče pomanjkanja najrudimentarnijih materijalnih sredstava. Ipak, bez svake sumnje je da su ta prva istraživanja masovne umetnosti, umetnosti na ulici, morala na banalnoj i zaostaloj osnovi tadašnjih ruskih gradova stvoriti priželjkivani utisak šoka. »Sećam se — piše likovni kritičar L. Kassil u predgovoru knjizi o Rodčenu — *iznenađujućeg utiska koji je na mene, kao i na moje vršnjake koji su kao i ja došli iz svojih dalekih provincija da studiraju u Moskvi, učinio susret sa tadašnjom Moskvom u kojoj su kao jednim zamahom zbrisani demodirani i zdepasti natpisi NEP-ovih »trgovina»*¹¹. (. . .) *plakati, javni natpisi, pamučna platna, privlačili su naše poglede svojom strogom kompozicijom, svojim bojama i plavim, crvenim, crnim, belim slovima ukrašenim strelama, kvadratima, krugovima. Te reklame*¹² *očišćene od uobičajenih zavijutaka i dodataka, jednostavne i ekspresivne, unosile su u drečeću i prostačku zbrku urbanog pejzaža(. . .) sredenost koju smo priželjkivali. Tada smo osećali kako te strofe Majakovskog*¹³, *koje su na jedan organski i konstruktivan način, drsko zaposlele ulice i trgove, čine celinu sa izgledom samih tekstova, direktnom i privlačnom ekspresijom koja je ulazila u sam proces preobražaja načina života i davala utisak nesumnjive pobede».*

Tipografija, prelom, i ono što ćemo nazivati »konstrukcijom knjige«. oblasti su kojima će se dvadesetih godina odmah pristupiti. El Lisicki će nadvisiti sve ostale stvarajući jedan pravi tipografski jezik koji će, naravno, ostati nerazumljiv za nepismenog čitaoca (75 odsto stanovništva), ali koji će korišćenjem lako odgonetljive simbolike podstaći potencijalnog čitaoca da o tome sazna više, te tako pridobije još jednog učenika više u centrima za opismenjavanje što se na sve strane pomalo otvaraju. Istovremeno

¹¹ NEP — Nova ekonomska politika.

¹² Za državnu trgovinu.

Reč je o pesnikovim reklamnim stilovima

meno, ili gotovo istovremeno, javlja se i fotomontaža. John Heartfield (Dž. Hartfeld) će je u Nemačkoj koristiti u političke svrhe. El Lisicki i Rodčenko će od nje napraviti sredstvo komunikacije koje će sovjetska štampa najviše koristiti. Nova tipografija i fotomontaža postaću elementi knjiga koje više nisu samo jednostavno štampane i broširane, već su pak »konstruisane« pomoću preloma i sečenih strana i uveliko korišćene, između ostalog, u oblastima literature za decu.

U Francuskoj je zahvaljujući brojnim reprodukcijama dosta dobro poznato šta je sve bilo urađeno u SSSR-u u oblasti propagandnog plakata koji je bio inspirisan istim principima i veštinama kao i prelom i fotomontaža. Takođe su nam poznati, mada nesumnjivo znatno slabije, najraniji plakati, plakati novinske agencije ROSTA, obično nazivani »ROSTA prozorima«. Ovdje je reč o proizvodnji koja je karakteristična za period građanskog rata 1917—1920. godine. Ti plakati su bili namenjeni neposrednom korišćenju, »prijanjali« su za događaje i bili su izlagani po napuštenim izlozima starih prodavnica (odatle njihov naziv »prozori«). Koristili su najelementarnije veštine kao što je kalup. Priznate i prihvaćene granice ove tehnike doprinele su da se ovim plakatima da jedno dosta iznenađujuće stilsko jedinstvo koje ponekad podseća na kubanske plakate krajem šezdesetih godina ili plakate ateljea Beaux-Arts (Škole lepih umetnosti) u Parizu iz maja 1968. Više od 3 000 različitih plakata iz tog doba popisano je u sovjetskoj publikaciji *Sovjetskij plakat*. Važno je setiti se uloge koju je u ovoj oblasti odigrao pesnik Vladimir Majakovski koji je bio autor (tekstovi u stihu i crteži) najmanje devet ranih serija »satiiričnih« plakata ROSTE, »serije« koju je sačinjavalo 4, 6, 8 ili 12 odvojenih listova i međusobno povezanih svojom sadržinom. Jasno je da će Majakovski u ovom poslu koristiti iskustvo koje je kao student slikarstva stekao pre revolucije na moskovskoj Akademiji lepih umetnosti. Povodom toga, Camila Gray-Prokofieva podseća u knjizi *Ruski umetnički eksperiment (1863 — 1922)* da: »David Burljuk¹⁴ postaje prijatelj Majakovskog te se zajedno posvećuju poeziji pokušavajući da u nju unesu svoje slikarsko iskustvo stečeno prethodnih godina; (. . .)sa revolucijom je došlo do pretapanja granica slikarstva i poezije, što je dalo novi smisao sredini (ulici) i prevoznim sredstvima (vozu).«

Ti vozovi o kojima govori Camila Gray-Prokofieva su »propagandni vozovi«, koji će tokom celog građanskog rata — to jest tokom godina u kojima urbana propaganda kao podlogu koristi »ROSTA prozore« — imati u ruralnim oblastima, kao i u pozadini vojnih zona, ulogu pokretnih »prozora«. Ti vozovi imaju dve funkcije. Potpuno obojeni i ukrašeni političkim parolama, imaju ulogu plakata i često su specijalno prilagođavani regijama kroz koje se kreću, kao recimo voz *Krasnyj Kozak* («Crveni kozak») određen za područje Kavkaza i centralne Azije. Njihova druga funkcija je, da tako kažemo, socio-kulturna: ovi su vozovi, naime, opremljeni

¹⁴ Futuristički pesnik, drugar Majakovskog sa kojim je studirao slikarstvo. Kasnije emigrirao u Sjedinjene Američke Države.

svim štamparskim materijalom, čitaonicama, projekcionim salama u kojima će biti prikazivane prve sovjetske novosti, neki put snimane iz samog voza, razvijene na licu mesta i potom prikazivane. Tako je voz postao nekom vrstom pokretnog »radničkog kluba« — centar za opismenjavanje i propagandu. Kao i »propagandni brodovi« koji će krstariti velikim rekama ovaj voz će odigrati značajnu ulogu u nerazvijenim oblastima.

Ali jedan od najinteresantnijih domena (a kod nas najmanje poznat), domen sovjetskog *designa* dvadesetih godina je, nesumnjivo, domen odevne industrije, i one koja je prati, tekstilne industrije (tkanje i štampanje). Važnost mu dolazi otud što se nužno dotiče celokupnog stanovništva u njegovom svakodnevnom životu i »načina života« koji je, kako smo već videli, bio jedan od fundamentalnih problema koje je postavila revolucija. Konačno, zato što se u oblasti *designa* pitanje *mode* postavlja na jedan očigledniji i urgentniji način nego u bilo kojem drugom domenu.

I tu iznova, sovjetska vlast polazi ni od čega. U zaostalom i seljačkom društvu kakva je predrevolucionarna (i neposredno postrevolucionarna) Rusija, najveći deo stanovništva, njegova ogromna većina u ruralnim zonama ne kupuje gotovu odeću već je sama proizvodi, i to često od tkanina proizvedenih u okviru porodične privrede. Radna odeća gotovo da i ne postoji, i ruski radnici u fabrici ili na gradilištu najčešće nose staru odeću, neprilagođenu svojoj funkciji. Tako se odevanje kao umetnička kreacija odnosilo samo na jedan tanki sloj stanovništva, sloj privilegovanih i rukovodeći sloj carističkog režima. T. Striženova beleži u svojoj *Istoriji sovjetskog kostima*¹⁵ da: »u našoj zemlji pre 1917. godine nije bilo mašinske industrije odeće. Industrija odeće predstavljala je samo tri posto celokupnog domena proizvodnje odeće. I prevashodno je bila proizvođena u malim radionicama zanatskog tipa i vrlo slična feudalnim manufakturama. Drugačije i nije moglo biti. Tkanine i radna snaga još su bili na vrlo niskom nivou. Nekoliko retkih krojačkih preduzeća iz vremena predrevolucionarne Rusije nalazilo se u nekoliko važnih gradova: Petrogradu, Moskvi, Kijevu, Odesi, Harkovu, Kazanu, Njižnji Novgorodu. Pripadali su nekolicini poznatih, ruskih ili stranih, trgovačkih firmi (...). Pored rada u samim preduzećima, bio je široko rasprostranjen i rad po kućama, naročito tokom »sezonskog« perioda (...). Ostalo vreme masa radnika koja je radila po kućama bila je bez posla. Glavninu radne snage činile su žene i deca (blizu 70 odsto), pošto su im nadnice bile niže«.

Očevidno je da je takva »industrija« bila nesposobna da zadovolji potrebe stanovništva nakon revolucije, a još manje da posluži kao baza za jednu stvarnu industriju odeće. Ali, kako je došlo do usmeravanja ka jednoj urbanoj civilizaciji, u kojoj je politička i društvena težina radničke klase smatrana odlučujućom, nije bilo moguće zamisliti da će se opskrbljivanje stanovništva nastaviti oslanjanjem na zanatske radionice, a još manje da će se

¹⁵ Nav. delo.

računati sa porodičnim privređivanjem čije je razaranje upravo i bio jedan od uslova »preobražaja načina života«.

U aprilu 1919. osnovan je »Centralni komitet krojačke industrije« (Centrošvej) zavisan od VSNH-a (Viši savet za narodnu privredu). »Godine 1921. većina zanatskih radionica prestala je da postoji i pretopila se u državnu industriju. Tada je u zemlji postojalo 279 preduzeća koja su zapošljavala više od 40000 trudenika. U nekim od ovih preduzeća uveden je princip podele rada, čime se povećavala produktivnost«, piše T. Striženova¹⁶. Ona takođe beleži da je u nekim od ovih preduzeća postojala mešovita izuzetno raznorodne opreme tako da su na istim stolovima zajedno stajale električne šivače mašine iz Sjedinjenih Država i stare mašine sa pedalom ili ručicom.

Međutim, ako je problem stvaranja industrije odeće predstavljao kapitalno pitanje, to zasigurno nije bilo i jedino pitanje. Jer, pitanje nije samo glasilo kako proizvoditi, već i šta proizvoditi? A u ovom drugom slučaju uloga umetnika i stvaralaca je bila značajna. Među njima su se razlučile dve orijentacije: po jednim je sovjetska odeća trebalo da bude inspirisana ruskom narodnom tradicijom, a što se drugih tiče (a ovde susrećemo konstruktiviste, prevashodno Lj. Popovu, V. Stepanovu, A. Rodčenka, arhitektu i dekoratera A. Vesnjina) oni postavljaju tri grupe suštinskih problema: problem radne odeće ili *prozodežde* (nastale sažimanjem reči *proizvodstvo*, proizvodnja i *odežda*, odeća), problem sportske odeće, i globalnije i više teorijski — problem mode uopšte.

Problem radne odeće blizak je pojmovima koje su istakli »funktionalisti« u arhitekturi. Odeća mora biti prilagođena svojoj specifičnoj funkciji različitoj za svako zanimanje. Sve to već postoji u nekim industrijski naprednim zemljama kao što su Sjedinjene Države (*blue-jeans*, itd.), ali ne postoji, kao što smo već rekli, u Rusiji. Konstruktivisti i slikar Vladimir Tatlin, blizak njihovoj grupi, izneće različite predloge materijalizovane u uzorcima sa džepovima za alat, rajsferšlusima, kopčama itd., ali fotografije koje pokazuju scene iz svakodnevnog života u SSSR-u ne pokazuju da je ova odeća bila zaista i masovno proizvođena. Ona je, međutim, i danas još uvek interesantna zbog svog istovremeno praktičnog i savremenog izgleda. U domenu sportske odeće konstruktivisti će biti srećnije ruke utoliko što u predrevolucionarnoj Rusiji ne postoji masovni sport i što je specifična odeća bila neophodna za njegovo upražnjavanje. Za razliku od *prozodežde* oni će svojim oblicima i živim bojama dati pečat svim velikim sovjetskim manifestacijama.

Ali najinteresantniji problem koji su u domenu odeće postavili konstruktivisti biće problem mode kao društvenog fenomena uopšte. Oni od mode hoće pre svega da zadrže samo ekonomski aspekt, onaj aspekt koji u našem sadašnjem »potrošačkom društvu« ima za jedini cilj navođenje na kupovinu i demodiranje onoga što je još uvek savršeno upotrebljivo. Ovaj aspekt mode, po

¹⁶ Nav. delo.

njima, u socijalističkom društvu nema nikakvog smisla. Jedina namena koju može i treba da odredi moda je: jasno razlikovanje po svom spoljašnjem obliku stanovnika socijalističkog od buržoaskog sveta, odeća što bolje prilagođena svojoj funkciji i novim zadacima koji bi mogli da se pojave u društvu, proučavanje odeće na takav način da njena izrada postane što jednostavnija i ekonomičnija te, konačno, da doprinese menjanju ponašanja i navika koje čine sastavni deo »preobražaja načina života«.

Oni su u ovoj akciji neosporno ponoseni masovnim tokom. Ostavljajući po strani ekstremističke i manjinske tokove — kao što je »nudistički« koji se javio u svakodnevnom životu i na ulici u nekim velikim gradovima i prevashodno među mladima (ali ih je prva ruska zima bez sumnje ubedila u neuskладivost njihovog gesla¹⁷ sa klimatskom stvarnošću) — treba se podsetiti vrlo široke struje koja je iskazivala neprijateljstvo spram buržoaskog načina života odbijanjem izvesnih delova odeće koji su smatrani vezom sa stariim načinom života kao što su meki šeširi, kravate, cipele sa štiklama itd. Ali, Nova ekonomska politika (NEP), uvedena 1921. koja je u mnogim oblastima trgovine i proizvodnje dozvolila obnovu privatnih preduzeća, ponovo će stvoriti jedan sitnoburžoaski sloj, ili sloj »Nepmena« za koje će se moda, u predašnjem značenju reči, ponovo javiti kao neophodnost. Takođe i relativno masovni priliv stranih tehničara, prikazivanje holivudskih filmova, sudelovanje na međunarodnim izložbama, pri čemu ne treba zaboraviti specifičnost ukusa rukovodilaca (koji su često kopirali ukus svojih prethodnika), odvratice malo pomalo industriju odeće sa puta na koji su konstruktivisti želeli da ga navedu — put funkcionalne strogosti, kolektivnih potreba i potvrđivanja jedne socijalističke specifičnosti do najsitnijih svakodnevnih detalja.

Mislimo da smo na ovih nekoliko strana uspeali da prikazemo značaj istorije sovjetskog *designa* kao i nejne glavne smernice. Od svega što je tada bilo zamišljeno, a ređe ostvareno, malo je toga preostalo, osim iskazanih namera, požuteih projekata, ilustracija; malo u poređenju sa onim što je ostalo od Bauhausa u stvarnoj proizvodnji, u njegovim arhivama i, naročito, po uticaju koji je izvršio i još uvek vrši. Ali, takođe mislimo da smo uspeali da pokažemo u čemu je, i pored oskudnih mogućnosti, napor sovjetskih *designera* bio neizmerno širi, smeliji i više vezan za političke ciljeve zemlje od njihovih zapadnjačkih kolega koji su radili u okvirima jednog buržoaskog društva. Jer, u to doba Sovjetima nije bilo toliko važno da se proizvodi *više*, već da se proizvodi *nešto drugo* — ne da se *bolje* živi, u strogo kvantitativnom smislu reći, već da se živi *drugačije*.

Anatole Kopp,

»Aux origines du design en URSS«,

časopis *Traverses*/2 novembar 1975, Editions de Minuit, Paris, str. 70—84.

prevela: Nina Seterović

Tomás Maldonado
Uticaj Bauhauasa

Potrebno je pre svega navesti neke značajne godine koje se tiču *Bauhauasa*, njegovih izvora, razvoja i njegovih protagonista. *Staatliches Bauhaus* u Vajmaru — ukratko *Bauhaus* — osnovan je 1919. godine spajanjem dva ranije nastala instituta za nastavu iz saksonskog nadvojvodstva Weimar-Eisenach (Vajmar-Ajzenah): *Grossherzogliche Hochschule für bildende Kunst* (Visoka škola za likovne umetnosti) i *Grossherzogliche Kunstgewerbeschule* (Visoka škola za primenjene umetnosti), obe u Vajmaru u Nemačkoj. Ovu drugu školu osnovao je H. van de Velde 1906. godine i ona je označavala neposredni nastavak rada *Kunstgewerbliches Seminar* (Seminar za primenjenu umetnost), koji je takođe potekao od inicijative Van de Veldea 1903. godine. Na njegov predlog će Walteru Gropiusu biti poverena dužnost da upravlja školom *Bauhaus* (1883—1969), što će on i obavljati do 1928. godine. H. Meyer (H. Mejer, 1889—1969) biće njen direktor od 1928. do 1930. god.; L. Mies van der Rohe (Ludvig Mis van der Roe, 1886—1954) od 1930. do konačnog zatvaranja instituta, 1933. godine. Uobičajeno je da se istorija *Bauhauasa* deli na tri perioda koji se podudaraju sa upravljanjem ova tri čoveka, ili pak sa tri grada u kojima se nalazio njegov centar: Vajmar (1919—1924), Desau (1925—1930) i Berlin-Steglic (1930—1933). Period Gropiusove uprave često se deli na dve faze: fazu Itten koja traje od 1919. do 1923. godine i fazu posle Ittena koja traje od 1923. do 1928. godine. J. Ittena (Johanes Itt, 1880—1964) su u Bauhausu 1919. zvali *Meister*. On je zastupao mističko-ekspresionističku struju koja je imala snažan uticaj na razvoj *Bauhauasa* naročito u

prvim godinama posle osnivanja. Zbog razmimoilaženja sa Gropiusom Itten će biti 1923. godine primoran da napusti Institut. Na njegovo mesto doći će L. Moholy-Nagy (Laslo Moholj Nađ, 1895—1946) čije će približavanje didaktici biti pod veoma snažnim uticajem estetike konstruktivizma, iako će ostati dosledan Ittenovim radnim postavkama. Njega će u ovoj novoj orijentaciji podržati J. Albers (Jozef Albers, 1888—1976, učenik u *Bauhausu* koji je proglašen za *Meistera* upravo te 1923. godine. Naziv instituta biće upotpunjen 1926. godine dodavanjem *Hochschule für Gestaltung* (Visoka škola za oblikovanje), da bi se time bolje odredio njen glavni zadatak. Dosad najznačajniji podaci: (vid. W. Gropius, 1919; H. Hoffman, 1953; B. Zevi, 1953; H. Curjel, 1955; H. M. Wingler, 1962; L. Pazitnov, 1963; B. Adler, 1963; R. L. Delevoy, 1963; L. Lang, 1965; L. Benevolo, 1966; W. Scheidig, 1966; L. Grote, 1968; E. Neumann, 1970; M. Franciscano, 1971; W. Rotzler, 1972; K.-H. Hüter, 1976).

Doprinos *Bauhausu* razvoju industrijskog dizajna ne može se razmatrati, kao što se uobičajeno čini, a da se ne uzmu u obzir osobeni društveno-ekonomski i kulturni uslovi u Nemačkoj »pre- i »za vreme« Vajmarske republike. Nije slučajno što su Vajmarska republika i *Bauhaus* nastali u isto vreme i na istom mestu i što čak podjednako dugo postoje (1933). I njihova periodizacija pokazuje zapanjujuće sličnosti; veoma se teško odoleva pokušaju da se ustanovi uzajamna veza između njihovih razvoja. Tri faze *Bauhausu*: 1919—1924, Vajmar; kasni ekspresionizam i sukobljavanje sa pojavom racionalizma; 1925—1930, Desau: poverenje u racionalizam i sukobljavanje sa ostacima prethodne faze; 1930—1933, Desau-Berlin: racionalizam i sukobljavanje sa novim iracionalizmom. Tri faze Nemačke: 1919—1924: kaos, nezaposlenost, političko nasilje. 1925—1929—1930: varljiv uspeh Dawesovog (Doz) plana, međunarodnih kredita i industrijske racionalizacije; 1930—1933: ponovo kaos, nezaposlenost i političko nasilje. Ali *Bauhaus* se nije ograničavao samo na razmišljanje o promenama u stvarnosti: čak je nastojao i da je menja. Kada se pokušavalo da se kaos ovekoveči, *Bauhaus* je, sa Gropiusom na čelu, zahtevao red. Kada se kasnije pokušavalo da se ovekoveči klimava i nasilnička industrijska racionalizacija, *Bauhaus* se sa Mayerom zalagao da se toj racionalizaciji pripiše društveni sadržaj (vid. T. Maldonado, 1963; H. Brener, 1963; C. Schnaidt, 1965; F. Borsi i G. K. Koenig, 1967; Miller Lane, 1968; H. W. Sabaïs, 1968; F. Dal Co, 1969; E. Collotti, 1970; F. Kröl, 1974). Ali za korektno vrednovanje doprinosa *Bauhausu* razvoju industrijskog dizajna — već smo naglasili — neophodno je ispitati i šta se sve dogodilo »pre« proglašenja Vajmarske republike. Ovo nas u praksi vraća na temu oko koje se vrti celokupna problematika odnosa umetnost — industrija, kultura — proizvodnja, tokom dve decenije koje prethode Vajmarskoj republici. O ovj temi se malo raspravljalo kao i o fordizmu, produktivnosti, racionalizaciji i tipizaciji. Prvo pitanje koje se postavlja jeste: u kojoj je meri nekadašnja rasprava uslovila, manje-više neposredno, docniji put

koji će preći *Bauhaus*. Odgovor treba tražiti pre svega u poziciji koju je sam Gropius, glavni protagonist *Bauhaus*a, prihvatio u raspravama tih godina. Ne treba zaboraviti da je on od samog početka bio vezan za Behrensa (Berens), a time i za struju koja je, pored protivurečnosti koje smo istakli, nastojala da pruži »kulturni« pečat industriji. Od 1907. do 1910. godine Gropius je saradivao kao asistent-šef u Behrensovom birou, upravo u onom periodu kada su realizovani prvi radovi za AEG. »Behrens je bio taj — seća se Gropius — koji me je prvi uveo u sistematsko proučavanje arhitektonskih problema. U toku tog perioda saradnje na njegovim važnim radovima, kao i tokom mnogobrojnih razgovora sa njim i sa drugim značajnim predstavnicima *Deutscher Werkbund* (Nemački radni savez), formirao sam sopstveno mišljenje o građevinarstvu i o osnovnim zadacima arhitekture« (Gropius, 1935., str. 20). Nije teško zamisliti da je mladi Gropius, u izvesnom smislu, imao »vlastito mišljenje« mnogo strože i eksplcitnije, i u celini polemičnije od svoga učitelja. Povodom toga zanimljivo je analizirati *Programm zur Gründung einer allgemeinen Hausbaugesellschaft auf künstlerisch einheitlicher Grundlage* (Program za osnivanje generalnog građevinskog udruženja na jedinstvenoj umetničkoj osnovi) koji Gropius predlaže 1910. godine (možda uz pomoć samog Behrensa) predsedniku AEG-a E. Rathenau (E Ratenau, 1838—1915) Waltherovom ocu — program koji je obelodanjen tek 1962. godine.

U ovom članku Gropius, skoro sa radosnim optimizmom, prezimljivo izlaže svoje ideje za integralno projektantsko građevinsko udruženje. Njegova razmišljanja nisu prožeta nikakvom »kulturnom« retorikom: jezik kojim govori namerno je sirov, oštar, liči na jezik nekoga ko želi da ubedi velikog industrijskog magnata. I zbog toga je ovaj dokument od izuzetnog značaja: »Nova planirana firma — kaže Gropius — ujedinije, kroz ideju o industrijalizaciji, umetnički rad arhitekta i ekonomski rad preduzimača. Tako se i naše vreme, posle tužnog razdoblja, vraća vlastitom stilu koji poštuje tradiciju i suprotstavlja se lažnom romantizmu. Funkcionalnost i solidnost ponovo zauzimaju svoje mesto« (Gropius, 1910., str. 27.) Prema tome, on izričito prihvata ideju racionalizacije i tipizacije, a ništa manje nije očigledno ni njegovo shvatanje veze između kulture i proizvodnje. Pa ipak, Gropius se neće dvoumiti da se prilagodi poziciji koja polako nestaje, u dimu zasićenom dvosmislenim idealizmom svake vrste.

Ne treba zaboraviti da je reč o godinama kada je tek rođeni nemački ekspresionizam nalazio uzore u filozofiji vitalizma. Pod filozofijom vitalizma podrazumevamo ne samo »filozofiju života« W. Diltheya (V. Diltaj, 1833—1911), nego i najgore vidove ove struje kao što je ona koju je branio protonacista H. S. Chamberlain (H. S. Čemberlen, 1855—1927) i L. Klages (1872—1956). Ideja da *Zivilisation* guši *Kultur* duguje se Čemberlenu; ideja da *Geist* (duh, intelekt) guši *Seele* (dušu) duguje se Klagesu. Ovakvo shvatanje prihvatili su svi predstavnici »produktivističke

struje»: Muthesius (Metesius), Rathenau, Behrens (koji uostalom često navodi Chamberlaina), i najzad i sam Gropius.

U članku *Die Eitwicklung Industriebaukunst* (Razvoj nove Industrijske umetnosti) iz 1913. godine, Gropius piše: »Umetnik poseduje sposobnost da udahne dušu proizvodu koji je stvorila mašina; njegova stvaralačka snaga nastavlja da živi kao životna pojava. Njegov udeo, prema tome, nije luksuz, niti svojevoljni doprinos, već treba da postane osnovni i suštinski deo opšteg procesa moderne industrije« (Gropius, 1913, str. 18). Vitalističko-ekspresionistička komponenta zauzimaće sve više mesta u Gropiusovom načinu izlaganja. Istina je da je u tadašnjoj Nemačkoj jednom intelektualcu bilo teško da odoli uticaju struje kao što je ekspresionizam koji je ponovo postavljao jedno od najdražih pitanja starog nemačkog romantizma: »osećanje života« (*das Lebensgefühl*). Čak ni oni koji su se aktivno borili u strujama suprotnim ekspresionizmu, kao što je to bio slučaj sa Gropiusom, nisu hteli da budu sasvim isključeni iz »ekspresionističke revolucije«. Tada još uvek nisu znali da je reč tek o »maloj nemačkoj revoluciji«. U Gropiusovim tekstovima što prethode prvom svetskom ratu, izuzev *Programma*, nailazimo na ovu istu dvosmislenost koja već postoji u Behrensovom članku *Kunst und Technik* (Umetnost i tehnika) 1910.; dvosmislenost se sastoji u odbrani racionalizacije i tipizacije uz pomoć kategorija iz vitalističko-ekspresionističke estetike. Kao primer može poslužiti članak *Der Stilbildende Wert industrieller Bauformen* (Stilističko-formativna vrednost industrijske izgradnje) u kojem stoji: »Osnovni problem forme postao je neprepoznatljiv. Krajnjem materijalizmu u potpunosti je odgovaralo procenjivanje materijala i funkcije u umetničkom delu. Zbog ljuštore zanemarivano je jezgro. Ali, ako se danas nastavlja sa materijalističkom vizijom života, ipak su prepoznatljivi počeci jedne odlučne i jedinstvene želje za kulturom. U onoj meri u kojoj ideje našeg vremena započinjaju sa prevazilaženjem materijalizma i u umetnosti se nostalgično krči put ka jedinstvenoj formi, ka stilu koji treba ponovo stvoriti. Ljudi su shvatili da zahtev za formom jeste ono što daje vrednost umetničkom delu« (Gropius, 1914, str. 29).

Činilo se da se u uvodnom manifestu *Bauhaus* (1919) uvida raskid sa ranijim tekstovima Gropiusa (vidi Banham, 1960; Maldonado, 1963. i 1964). Naravno, manifest je ekspresionistički članak i još mnogo šta drugo: to je *arts and crafts* članak, jedan korporativističko-medijevalistički članak — čak možda i članak koji je prožet masonstvom (vid. Pehnt, 1973; Fagiolo, 1974). Pa ipak, ne slažu se svi istoričari oko toga da je reč o pravom prekidu (vid. Lindahl, 1959; Fraciscono, 1971; Koenig, 1967). Povodom toga prevashodno je interesantan Francisonov osvrt na konferenciju *Baugeist oder Krämertum* (Duh gradnje) koju je Gropius držao u Lajpcigu 1919. (vid. Gropius, 1920.). On u ovom doprinosu, više nego u bilo kom drugom iz istog perioda, s pravom vidi pokušaj Gropiusa da ukaže na kontinuitet između njegovih starih ideja i novih stavova. Taj pokušaj je, po našem mišljenju,

pogrešan jer ono što se iz teksta zaključuje pokazuje upravo suprotno. Pa ipak, iz jednog drugačijeg ugla, moramo prihvatiti to da ima dovoljno argumenata koji opravdavaju pretpostavku o relativnom kontinuitetu.

Videli smo da najmanje dva od tri najznačajnija Gropiusova članka iz prve polovine prve decenije nisu na jezičkom planu ostali imuni od uticaja one osobene nemačke kulture čiji je rezultat i ekspresionizam. Ovo ipak ne opravdava da manifest implicira suštinski kvalitativni skok. Dok je u početku racionalizam bio kamufliran iracionalizmom, sada je prva premisa sasvim nestala, a druga je dovedena do paroksizma. Kasnije će se kod Gropiusa dogoditi pravi i istinski prekid i imaće suprotan smisao od onoga koji se, po pravilu, pripisuje Manifestu: u svom članku *Grundsätze der Bauhausproduktion* iz 1925. (Osnová Bauhaus proizvodnje) — kasnije detaljnije razvijanje ideja iz *Die Tragfähigkeit der Bauhaus-Idee* iz 1922. — Gropius definitivno prekida sa svakim ostatkom sopstvene ekspresionističke prošlosti, i to ne samo na planu jezika: »Biće odbačeno istraživanje novih formi po svaku cenu ukoliko ne proizlaze iz same stvari«. Isto tako odbacuje se dodavanje čisto dekorativnih elemenata — bilo da su istorijski ili plod mašte(...) Stvaranje »tipova« za predmete svakodnevnih upotrebe jeste društvena nužnost. Zahtevi većine ljudi u suštini su isti. Kuća i kućni predmeti jesu u stvari problem opšte potrebe, a njihovo planiranje tiče se više razuma nego osećanja. Mašina koja proizvodi predmete u serijama jeste efikasno sredstvo oslobađanja čoveka, posredstvom mehaničkih sila kao što su para ili elektricitet, od rada neophodnog za zadovoljavanje životnih potreba; to je način dobijanja raznovrsnih predmeta, ali lepših i jeftinijih nego što su oni pravljeni rukom. Ne treba se bojati da će tipizacija gušiti pojedinca; kao što se ne treba bojati da jedan poredak potvrđen modom može dovesti do kompletnog uniformisanja u oblačenju« (Gropius, 1925, str. 6).

Mnogi su razlozi zbog kojih Gropius menja svoj stav i nisu svi lako razumljivi. Ali oko dva razloga postoji posebno slaganje svih istoričara. Jedan je razilaženje u mišljenju između Gropiusa i Ittena koje počinje da se primećuje krajem 1921., pretvara se u otvoreni sukob 1922. i kulminira konačnim raskidom 1923. godine. Drugi razlog je uticaj koji na Gropiusa i na *Bauhaus* svojom propagandom i didaktikom vrši Theo van Doesburg (Teo van Dusborg, 1883—1931) u Vajmaru od 1921. do 1923. godine.

O prirodi ideja koje je predlagao Itten danas imamo mnoga neposredna svedočanstva (vid. H. von Erffa, 1957; G. Mucho, 1963; P. Citroen, 1964; G. Adams, 1968); ali najverodostojnija su svakako ona od samog Ittena (vid. Itten, 1955). On, između ostalog, pripoveda kako ga je uglavnom čitanje *Untergang des Abendlandes* («Propast Zapada») (1918) O. Spenglera (1880—1936) navelo na odbacivanje tehničko-naučne kulture i na sve veće interesovanje za orijentalno-mističke doktrine i praksu. Rezultat ovog interesovanja jeste njegovo fanatično pristupanje »persijskom« mazdaizmu — pokretu koji je osnovao poljsko-američki tipograf

O. Hanish (O. Haniš, 1854—1936) — koji je nastojao da u širokom sinkretističkom poduhvatu poveže zoroastrizam, prvobitno hrišćanstvo i budizam, zahtevajući od svojih pristalica da se pridržavaju strogo utvrđene telesne prakse, pre svega disajnih vežbi i strogih pravila ishrane i oblačenja. Kada je na predlog A. Loosa (A. Los) Gropius odlučio da pozove Ittena u Vajmar, poznato je da je bio upućen u njegove mističke sklonosti. Tim pre što mu je Ittena već godinu dana ranije predstavila A. Mahler, njegova tadašnja žena, koja je takođe bila zainteresovana za orijentalizam i aktivno prisustvovala teozofskim sedeljkama u Beču. Pretpostavlja se — možda čak sa sigurnošću — da je Gropius 1919. bio veoma naklonjen Ittenovom misticizmu. Ne želimo da kažemo da je bio pristalica mazdaizma, ali je u tom trenutku sigurno bio ubeđen, zajedno sa Ittenom, da je oživljavanje izražajnih mogućnosti pojedinca moglo samo po sebi da doprinese prevazilaženju iznenadnog nereda u svetu. Drugim rečima, ono što je za Gropiusa i Ittena istovetno jeste poverenje u duhovni voluntarizam, u demijuršku snagu *Geista* ili, bolje reći, *Seele*, u Klagesovom smislu. Prema tome, između Gropiusa i Ittena nisu postojale bitne razlike; naprotiv, »Itten je Gropius«, zapisao je O. Schlemer (Oskar Šlemer, 1883—1943) u svom *Tagebuch* (Dnevniku) (Schlemer, 1958). Međutim, tek dve godine kasnije, u proleće 1923. posle perioda burnih ličnih sukoba sa Gropiusom, Itten će definitivno napustiti *Bauhaus*. Šta se tada dogodilo? Kako se objašnjava to što je Gropius iznenada bio primoran da Ittena liši svoje podrške? Unutar *Bauhauusa* prvi »javni« susret dveju ličnosti zabeležen je početkom 1922. godine. Dokumenti koji o tome svedoče (pisma, sećanja, itd.) nedavno su objavljeni (vid. Franciscono, 1971). Motiv je bio sasvim banalan: dosadno pitanje o nadležnosti povodom kupovine materijala za stolarsku radionicu. Međutim, očigledno je da pravi razlog treba tražiti u drugim okolnostima: u njihovom postepenom razmimoilaženju. Treba istaći da razmimoilaženje nije poteklo od Ittena. Njegovo gledište ostaje isto. Sa njegove strane postoji samo promena intenziteta, a ne sadržaja: njegov stav okrenut misticizmu konačno postaje mistički. Kod Gropiusa se dešava bitna promena. Njegova netrpeljivost prema Ittenu motivisana je napuštanjem onog ideološkog sveta koji mu je do nedavno bio blizak i u koji je spadao i Ittenov spiritualizam. Za Gropiusa se 1922. godine završava jedna faza: faza čudnovatih krstarenja u posleratnoj baruštini ekspresionizma. Već je Worringer (Vilhelm Voringner) 1921. najavio krizu ekspresionizma; nje je čak i Gropius bio svestan. Pored ekspresionizma u krizu zapada i jedna druga idejna struja kojoj je Gropius pripadao od početka 1918.: pokret koji je organizovan oko ambicioznog programa *Novembergruppe* (Grupa Novembar). Reč je o programu koji je nastojao da na istom akcionom frontu udruži sve struje koje su se otvoreno razilazile sa tadašnjom nemačkom kulturom: ekspresionizam, vitalizam, ničeizam, utopizam, aktivizam, anarhizam, voluntarizam, misticizam, socijalizam, intuicionizam. Ipak, mešavina nije bila tako eksplozivna kao što se M.

Pechstein (Maks Pehštajn) u *Was Wollen Wir* (Šta hoćemo) 1919. i Gropius u odgovoru na pitanje *Ja! Stimmen des Arbeitsrats für Kunst in Berlin* (Da! Glasamo za radnu skupštinu Umetnosti u Berlinu) 1919. prilično sjajno zamislili. *Revolution des Geistes* (Revolucija duha) se nije dogodila. Niti bilo koja druga.

Tako je Gropius hteo bez oklevanja da drastično revidira svoju poziciju kao i poziciju *Bauhaus*a. Itten je bio predodređen da postane simbol 'izgubljene karte': on dakako nije bio «novembri-sta», ali je podržavao siroviju i provincijalnu tendenciju iracionalizma. I zbog toga ga je bilo teško svrstati među one koji su se zalagali za radikalnu obnovu. Za W. Kandinskog, više gradskog čoveka i većeg kosmopolitu od njega, koji je stigao u Vajmar usred krize (1922), nije, međutim, bilo teškoća, iako je njegova koncepcija bila slična krajnjem Ittenovom spiritualizmu. Pa ipak, ne bi bilo ispravno Gropiusovu želju za promenom objasniti jedino sa stanovišta dijalektike ideja, unutar i izvan *Bauhaus*a. Aludiramo na činjenicu da je kod Gropiusa želja za promenom bila pospešena njegovim oštrom umnim sagledavanjem eventualnog budućeg razvoja nemačke privrede. Tih godina se osećalo da će promena u ekonomskoj politici saveznika prema Nemačkoj biti neizbežna. Već su se vršile tajne pripreme za politiku popravljanja odnosa koju je, između ostalog, podržavala manje restriktivna politika kredita. Ono što će se očigledno dogoditi kasnije, 1924. godine sa planom Dawes, koji će u kratkom vremenskom periodu Nemačkoj teškoj industriji omogućiti da ponovo započne s produktivizmom, tj. da ponovo lansira racionalno upravljanje kapitalističkom proizvodnjom. U tom smislu, Gropius se nalazio pred dilemom: pristupiti radikalnoj obnovi *Bauhaus*a ili rizikovati na rubu velikog poslednjeg pokušaja spasavanja Vajmarske republike. Gropius se odlučuje za prvu alternativu. Ovo je za njega značilo povratak na pozicije pre rata, ali saua sa strožim i nepopustljivijim pristupom. Drugim rečima, to je značilo zauzeti stari stav «u ovom mnoštvu intelektualaca koji su pozvani da racionalno reše klasne sukobe» (Argan, 1951). Proces razjašnjavanja koji je Gropius doveo do ovakvog izbora nije bio tako jednostavan kao što smo ovde ukratko istakli. Naravno, podsticaji koji leže u osnovi nisu, kao što ćemo videti, poticali jedino od Gropiusove inicijative, ali treba da mu priznamo zaslugu što je znao da ih usmeri u pravcu koji je smatrao ispravnim. Kada to više nije bilo moguće, kao 1928. godine, više je voleo da napusti borbu.

Među onima koji su pored Gropiusa doprineli ovom procesu razjašnjavanja, a istovremeno i radikalnoj obnovi *Bauhaus*a, ističe se jedna ključna ličnost: Th. van Doesburg, urednik holandskog časopisa *De Stijl*, slikar, arhitekta, vajar, grafičar, pisac i pesnik. Može se reći da je van Doesburg (prisutan u Vajmaru od aprila 1921. do početka 1923. godine) bio pravi čovek, na pravom mestu i u pravo vreme.

Ali pre nego što započnemo analizu, potrebno je istaći neobičajan način na koji je on izvršio uticaj na *Bauhaus*. Usled ni do danas objašnjivih razloga van Doesburg napušta Holandiju i na-

stanjuje se u Vajmaru, ne uspeavajući pri tom da postane nastavnik u *Bauhausu*. O ovome postoji ogromna literatura, a verzije koje nam se nude mnogobrojne su i protivurečne (vid. L. Feininger, 1922; Theo van Doesburg, 1927; K. P. Röhl, 1921; B. Zevi, 1955; Z. Schreyer, 1956; W. Graeff, 1964; J. Leering, 1968; F. Forbat, 1968; J. Baljeu, 1974). Po nekima, Gropius je ležerno postupio jer je prilikom prvog susreta sa van Doesburgom u Berlinu (1921) — kada su bili prisutni B. Taut, A. Behne, A. Meyer, F. Forbat — umetniku dao opravdanu nadu da će biti primljen za *Meistera* u *Bauhausu*. Po drugima, Gropius mu nije dao nikakvo obećanje već mu je samo ljubazno ponudio da dođe u Vajmar i pogleda radove u školi. Pa ipak, jedna činjenica je nepobitna: van Doesburg, ličnost u prvom planu evropske avangarde, živeo je skoro dve godine u Vajmaru, a pri tom nije držao nastavu na *Bauhausu*, nego van *Bauhaus*a i, u izvesnom smislu, u polemici sa njim. Njegova predavanja i razgovori o pokretu *De Stijl* održavali su se u ateljeu njegovog prijatelja K. P. Röhl'a (K. P. Rola) i većina studenata *Bauhaus*a ih je redovno pratila. On je istakao anahronizam ideologije ekspresionizma koja je vladala u *Bauhausu*. Oštro je napadao Ittenov *Vorkurs* (Početni kurs), a bio je veoma određen i u pogledu Gropiusa: smatrao je apsurdnim i nezamislivim — ovo su njegove reči — da arhitekta jednog od prvih dela arhitekture racionalizma — Fagus Werke (1911) — bude na čelu udruženja ekspresionista kao što je *Bauhaus*. Pozivao se na značaj »mehaničke estetike«, tj. estetike koju su nove mogućnosti mašine omogućile u našem vremenu. U skladu sa tom estetikom on predlaže »elementarni stil pomoću elementarnih sredstava« (van Doesburg, 1921, 1922).

Vladajućoj estetici *Bauhaus*a koja je veličala zanatstvo i iracionalni ekspresionizam, van Doesburg suprotstavlja estetiku *De Stijla* koja slavi mašinu i racionalnu kontrolu stvaralačkog procesa. On predlaže repertoar »čistih« formi, tj. formi rođenih iz drastičnog redukcionizma: ograničen broj figura (samo kvadrati i pravougaonici), tela (samo paralelopipedi) i boja (samo osnovne). Jednom rečju: poznata morfologija *Stijl*. I mada je van Doesburg pobeđen (neki kažu čak da je bio ugrožen), uticaj njegovih ideja na *Bauhaus*u nije promakao. Odjednom u *Bauhausu* morfologija *Stijla* postaje stalna tema. Mnogi je zvanično odbacuju, ali mnogi joj se i — često isti — potajno dive. Takav je i Gropiusov stav. U suštini, morfologija *Stijl* pojednostavila je skretanje prema racionalizmu, što je Gropius i želeo. Morfologija *Stijl* trebalo je da se pretvori u morfologiju *Bauhaus*. Posle Ittenovog odlaska odgovornost za ovakvo rešenje neće biti poverena van Doesburgu već L. Moholy-Nagyju, mladom mađarskom konstruktivisti. Kasnije će Gropius priznati ovaj uticaj na praksu *Bauhaus*a objavljujući u seriji »Bauhausbücher (Bauhaus-knjige) knjigu van Doesburga, *Grundbergriffe der neueren gestaltenden Kunst* (Osnovni pojmovi nove umetnosti oblikovanja, 1925) kao i knjige P. Mondriana (1872—1944) *Neue Gestaltung* (Novo oblikovanje, 1925) i J. J. P. Ouda (J. J. P. Ud, 1888—1964) *Holländische Architektur*

(1926). Drugačije se ne može objasniti, i pored van Doesburgovog suprotnog tumačenja, smisao Gropiusovog gesta da na prvu izložbu *Bauhausa* u Vajmaru (juli-septembar 1923.) pozove dva predstavnika *Stijla*: J. J. P. Ouda i G. Th. Rietvelde (Gerit Tomas Ritveld, 1888—1963).

Uticaj *De Stijla* ne primećuje se samo apstraktno na planu izbora forme, nego i sasvim konkretno, na planu projektovanja predmeta. Čak je i glavni istoričar *Bauhausa* H. M. Wingler, poznat po svom negativnom određenju istorijske uloge van Doesburga, bio primoran da prizna da su *Bauhaus* nameštaj (i grafika) neposredno inspirisani ranijim 'arhetipovima' *De Stijla* (vid. Wingler, 1966). Nema sumnje da je stolica M. Breuera (1902), projektovana u *Bauhausu* 1922., neposredno inspirisana Rietveldovom iz 1919. godine. Isto se se može tvrditi i za pisaci sto E. Dieckemena (E. Dikeman) iz 1924, koji imitira Rietveldov sto iz 1919., kao što Gropiusova »viseća lampa« iz 1923. sledi princip Rietveldove iz 1920. godine (vid. Brown, 1928). I u rekonstrukciji Stadttheatera u Jeni (1922—1923), koju su obavili Gropius i A. Meyer, »forma i boja enterijera nagoveštavaju uticaj pokreta *De Stijl* (Lindahl, 1959). Ništa manje nije izvestan ni uticaj *De Stijla* na grafiku i na projekte za izložbenu opremu: dovoljno je setiti se korica *Bauhausbuchera* (1925—1930) Moholy-Nagyja, štandova i kioska (1924) H. Bayera (H. Bajer, 1900—). Naravno, grafika *Bauhausa* rezultat je složenog procesa i, pored uticaja *De Stijla*, zapažaju se drugi kao što je uticaj ruskog i mađarskog kosnruktivizma, naročito preko Moholy-Nagyja.

Videli smo da odmah posle Ittenovog odlaska morfologija *Bauhausa* nastoji da se poistoveti sa morfologijom *De Stijla* što se ispoljava kroz neposredan i eksplicitan uticaj određenih predmeta *Stijl* na određene predmete *Bauhaus*. Na primer, već navedena sličnost Rietveld-Beuer, Rietveld-Dieckmann, Rietveld-Gropius. Ali kasnije, stvari se menjaju: put asimilovanja forme postaje sve finiji. Uostalom, *Bauhaus* već početkom 1923. godine počinje da stvara predmete — pre svega aparate za električno osvetljenje izašle iz radionice metala pod didaktičkom nadležnošću Moholy-Nagyja i tehničkim nacrtom Ch. Della (S. Dil) — koji pokazuju vrhunsku samostalnost forme za razliku od onih istovremeno nastalih u stolarskoj i keramičarskoj radionici, tkračnici i radionici za slikanje na staklu. Posle prve lampe koju je dizajnirao K. Jucker (K. Džaker) 1923., »sličnije dinosaurusu — komentariše Moholy-Nagy — nego funkcionalnom predmetu« (Moholy-Nagy, 1938), kroz nekoliko meseci izrada pokazuje iznenađujuće rezultate. Isti onaj Jucker zajedno sa A. Wagenfeldom (A. Vagenfeld, 1900—) stvara jednu od najjednostavnijih tipologija industrijskog dizajna *Bauhausa*: »stona lampa« sa abažurinom od opal-stakla (1923—1924). Kasnije će M. Brandt (1923—) odigrati važnu ulogu u stvaranju drugih tipova lampi. U stvari, od 1926. do 1933. godine Brandt je bio usmeren na proizvodnju raznovrsnih modela koji postaju arhetipovi takozvanog »*Bauhaus* stila«: »lampa noćnog ormarića Kamden« (1927) i »lam-

pa-kugla» (1926 i 1927—1928). Na planu nameštaja, prvi značajan i originalan doprinos *Bauhausa* predstavlja stolica »Wassily« od izvijenih i niklovanih čeličnih cevi (1925), koju je M. Breuer radio privatno — tj. ne u radionicama *Bauhausa*. Počev od ovog modela primećuje se u *Bauhausu* — i ne samo u *Bauhausu* — težnja da se za stolicu pronalaze stalno nova konstruktivna rešenja linearnog tipa. U tom duhu Breuer dizajnira druge stolice od izvijenih čeličnih šipki. M. Stam (1899—) i Mies van der Rohe takođe donose nova rešenja. Većina ovih modela proizvođiće se od 1927. u firmi Thonet. I to ne slučajno: između linearosti iskrivljenog drveta i linearosti izvijenih cevi veza je očigledna. U stvari, pitanje posrednog i neposrednog uticaja nameštaja Michael Thoneta (M. Tone, 1796—1871) i njegovog sina Augustea na rešavanje modela stolice dvadesetih i tridesetih godina već je toliko puta isticano (vid. Portoghesi, 1964; Santoro, 1966; Mang, 1971; Rubino, 1973; Massobrio i Portoghesi, 1964).

U februaru 1928. Gropius daje ostavku u *Bauhausu*. Sa njim odlaze Moholy-Nagy, Bayer i Breuer. Na predlog Gropiusa H. Meyer koji je godinu dana ranije počeo da vodi novu sekciju arhitekture biva imenovan za direktora. Tako se završava jedna faza i započinje druga.

Gropius je 1928. izumeo parolu »Umetnost i tehnika, novo jedinstvo«. Bila je to u suštini nova verzija Behrensovih teza sadržanih u tekstu o kome je već bilo reči, *Kunst und Technik* iz 1910. godine, uz jedan dodatak koji je nedostajao kod Behrensa: prihvatanje samostalne estetičnosti mašine. Zašto se Gropius, posle mnogo oklevanja i odbacivanja, odlučuje da prihvati »mehaničku estetiku« van Doesburga? Iako je bio svestan opasnosti koju je uostalom često i isticao, Gropius se prilagođava formalizmu neoplasticizma. Ili bolje rečeno, prilagođava se formalizmu neoplasticizma koji su razradili konstruktivisti. Tako novi kriterijum komponovanja forme inspirisane tehnikom počinje da zamenjuje onu prethodnu nadahnutu zanatstvom. Ponovo se javila, u novom ruhu, stara akademska ideja kompozicije. Nakon njegovog kratkotrajnog pristupanja »novembristima«, Gropius se vraća svojoj ranijoj kulturnoj tradiciji koja je u suštini bila »ne-politička«. To što ga novi formalizam, pravo rečeno, nije oduševljavao, barem doprinosi kulturnom opravdanju njegovog neangažovanja: tehničko-estetska kompozicija niče iz surogata novog društvenog i političkog sastava sveta. »Gropiusov tehnicizam može čak da se tumači kao »ne-političan« — primećuje Argan — u onom smislu u kome želi da reši — ili pak da izbegne — kroz jasnu društvenu funkcionalnost svaku ideološku suprotnost: drugi motiv odnosi se na stav Manna i onih nemačkih intelektualaca koji predlažu odvajanje od političke nadležnosti kao uslova njihove 'angažovanosti' na kulturnom planu« (Argan, 1951, str. 19).

Meyer unosi u *Bauhaus* duh švajcarskog časopisa »ABC — Beiträge zum Bauen« (ABC — Prilozi za izgradnju, 1924—1928) koji uređuje H. Schmidt (1893—1972), R. Roth (1893—) i M. Stam koji je bio član redakcije od 1925. godine. ABC predstavlja

tehničko-produktivistički funkcionalizam, suprotnost tehničko-formalističkom funkcionalizmu koji vlada u *Bauhausu* posle 1923. godine. O Meyerovoj koncepciji pre njegovog dolaska u Vajmar svedoče dva dokumenta: monografski broj *ABC* (1926, 2) koji je posvećen apstraktnoj umetnosti i članak *Die neue Welt* (Novi svet), objavljen u časopisu *Das Werk* (Delo, 1926). Posebno se u ovom poslednjem primećuje uticaj ideja koje su tih godina podržavali Schmidt i Stam: funkcionalizam koji se zasnivao u suštini na veličanju produktivnosti, antiesteticizma, realizma, kolektivizma i materijalizma. Histerično kolebanje primenjene umetnosti — tvrdi Meyer — poslovično je. Nije se polazilo od klasičnih pretpostavki ni od zbrke umetničkih pojmova, ni od uključivanja primenjene umetnosti; umesto toga postoje svedočanstva o novoj eposi: sajmovi uzoraka, standardna roba. Sve ove stvari proizvod su formule: funkcija ekonomija. To nisu umetnička dela. Umetnost je kompozicija, cilj je funkcija. Ideja kompozicije lučkog pristaništa izgleda nam apsurdna, a šta tek reći o kompoziciji urbanističkog plana, ili jednog stana? Izgradnja je tehnički a ne estetički proces, pa ideja o funkcionalnosti neke kuće jeste u suprotnosti sa umetničkim komponovanjem» (Meyer, 1926, str. 92).

Ovo je anti-umetnička pozicija koja sigurno nosi pečat ruskog konstruktivizma a ne dadaizma. Bez sumnje, Meyer u ovome sledi primer Stama koji je po svojim kontaktima sa El Lisickim (1890—1941) prihvatio poziciju veoma sličnu onoj koju su Rusi podržavali, o »smrti umetnosti« (vidi Gray, 1962; Kraiski, 1968; Quilici, 1969; Dal Co, 1969). Za Meyera kao i za Stama, uopšteno govoreći, umetnost — uključujući umetnost koja pretpostavlja mašinsku estetiku — podrazumeva dolazak društvene kulture oslobođene buržoaskih navika prošlosti. »Svaka umetnost — piše Meyer u časopisu *Bauhaus*, preuzimajući argumenti *Die neue Welt* — jeste kompozicija i zbog toga je neadekvatna. Svaki život je funkcija i zbog toga nije umetnost(. . . Gradnja nije umetnički proces« (Meyer, 1928, str. 94). Čim je imenovan za direktora, Meyerov stav postaje otvoreno suprotan postavkama do kojih je držao njegov prethodnih i to uglavnom oko onoga što se odnosilo na jedinstvo umetnosti i tehnike. Isto tako, očigledno je i njegovo gađenje prema stilu *Bauhaus*. Za Meyera stil *Bauhaus*, čije je postojanje, pravo rečeno, Gropius oduvek negirao (vid. Gropius, 1955), nije ništa drugo do formalizam.

U gorkom i zajedljivom pismu gradonačelniku Desaua Hesseu, povodom njegovog isključivanja sa položaja direktora, Meyer opisuje sledećim rečima duh koji je tada vladao u *Bauhausu*: »Rodoskrvne teorije sprečavale su svaki pristup figuraciji koja je bila okrenuta životnim potrebama; kocka je bila keč u igri na kartama, a njene strane bile su žute, crvene, plave, bele, sive i crne. Ova *Bauhaus* kocka deci je davana kao igračka, a snobovima *Bauhaus* da bi se zabavljali u svojim eksperimentima. Kvadrat je bio crven. Krug plav. Trougao žut. Sedelo se i spavalo na obojenoj geometriji nameštaja(. . .). Tako sam se našao u tragiko-

mičnoj situaciji: u svojstvu direktora *Bauhausa* borio sam se protiv stila *Bauhausa*» (Meyer, 1930, str. 102).

Nema sumnje da je Meyerovo udaljšavanje od *Bauhausa* bilo rezultat zamršene intrige desničara koji su nastojali da neutrališu moguću politizaciju *Bauhausa* ulevo kroz delo njegovog direktora. Ali, »političko« objašnjenje nije dovoljno. Da bismo došli do potpunijeg razjašnjenja potrebno je vratiti se na manje sporedne motivacije, ali zato ne i manje odlučujuće. Aludiramo na cik-cak putanju kapitalizma, pre svega evropskog, naspram zahteva za racionalizacijom i tipizacijom Fordovog proizvodnog programa. Jasno je da je stil *Bauhaus* bio jedan od najozbiljnijih pokušaja pružanja planskog odgovora na ovakve zahteve. Nesreća je što je ovaj odgovor došao sa zakašnjenjem. Naravno, Gropius je imao pravo kada je 1923. godine zamišljao novi produktivistički program u Nemačkoj, mada nije mogao da predvidi da će nov zamah biti tako kratkog veka. Kada stil *Bauhaus* dobija svoje konačno obeležje, oko 1927. godine, produktivistički program već počinje da pokazuje svoju slabost a nemački kapitalizam preuzima jednu novu strategiju. Pred ovom zabrinjavajućom budnošću predstavnici racionalizma reaguju na dva načina: ili nastavljaju da uporno brane formalne stilove koje je Gropius razradio u *Bauhausu*, ili ih u celini odbacuju u korist druge alternative, krajnjeg produktivizma. Takva je Meyerova pozicija: »bežanje napred«. Produktivizam koji je do ovog momenta bio samo strategija »kulturne revolucije« Meyer ponovo predlaže kao strategiju radikalne promene svakodnevnog života. Ali i Meyer ovo smišlja sa zakašnjenjem: pokušaj je bio već napravljen u Sovjetskom Savezu odmah posle revolucije, tj. u mnogo povoljnijim uslovima nego što su bili u Nemačkoj 1928.,— i propao je. Meyer je, kao i ruski konstruktivisti, bio žrtva »starog sna evropskog intelektualca: videti sebe kao 'moralnog' vodiča 'klasne organizacije« (Tafari, 1971, str. 72).

Od 1930. do 1933. Mies van der Rohe biće direktor *Bauhausa* umesto Meyera: sa stanovišta industrijskog dizajna reč je o periodu izuzetno oskudnom u teorijskim i praktičnim doprinosima. Polazeći od 1933. — godine definitivnog zatvaranja instituta i dolaska nacizma — glavne ličnosti *Bauhausa* napuštaju Nemačku: Albers (SAD, 1933), Kandinsky (Francuska, 1933), Klee (Švajcarska, 1933), Gropius (Engleska, 1934 i SAD, 1938), Moholy-Nagy (Engleska, 1934 i SAD, 1937), Breuer (Engleska, 1935 i SAD, 1937), Feininger (SAD, 1936), Bayer (SAD, 1938), Hilbersheimer (SAD, 1938), Mies Van der Rohe (SAD, 1938), Peterhans (SAD, 1939). Uopredo sa raseljavanjem započinje i proces stvaranja mita o *Bauhausu*. Stvara se legenda o *Bauhausu* koja se poistovećuje isključivo sa periodom 1923—1928, Gropiusovom erom: *Bauhaus* stila *Bauhaus*. Ostalo ne postoji, ili skoro ne postoji. Vitalističko-ekspresionistički period Johanesa Ittena 'prekriven je gustim oblacima'; Meyerov period produktivističkog vitalizma sasvim je izbrisan.

Tako tridesetih godina počinje da se ocrtava panorama industrijskog dizajna prema dva suprotna pola: sa jedne strane *styling*

(stilizacija) koji podržava kapitalizam američkih monopola, i s druge, legendarni *Bauhaus* stil koji su negovali protagonisti što su emigrirali u Sjedinjene Države kao i grupa američkih kritičara i istoričara.

Vremenom će se ova suprotnost zaoštriti; posebno posle izložbe *Bauhaus*, 1938. u Muzeju moderne umetnosti u Njujorku. *Bauhaus*, za koga su mnogi verovali da je okončan, pa čak i promašen pokušaj, ponovo postaje aktuelan. A. H. Barr (1938) u uvodu knjige kataloga povodom toga piše: »Bauhaus nije mrtav, živi i razvija se preko ljudi koji su ga stvorili, docenata i studenata, preko njihovih ostvarenja, članaka, načela, njihove filozofije umetnosti i obrazovanja« (Barr, 1938).

Treba ipak da kažemo da je izložba u Njujorku, s obzirom da je bila isključivo posvećena ilustrovanju Gropiusovog doba (1919—1928), tek delimično predstavila *Bauhaus*. Drugim rečima, nije se priznavao »celokupan život« *Bauhaus*a i njegov razvoj, kao što kaže Barr, nego samo jedan njegov deo. Iz ovakvog delimičnog predstavljanja proizišla je idealizovana slika *Bauhaus*a: udruženje umetnika-predavača koji u apsolutnoj slozi i u skladu sa novom didaktikom i novim, jedinim pravim načinom, projektuju predmet za upotrebu. Ovakva verzija *Bauhaus*a izvršila je snažan uticaj na struju američke kulture što je tridesetih godina tragala za *stylingom* koji bi bio trajniji od tada veoma raširene *art déco* (dekorativne umetnosti) francuskog porekla. U ovakvim okolnostima počinje u Sjedinjenim Državama da se širi ideja da neki predmeti industrijski proizvedeni mogu biti shvaćeni kao *good design* (dobar-uspeo dizajn), tj. predmeti koji zbog svog izuzetnog kvaliteta zaslužuju da se smatraju primercima.

Naravno, ideja se ne širi jedino preko izložbe *Bauhaus*. U Sjedinjenim Državama održana je još jedna manifestacija koja je nekoliko godina ranije veoma doprinela razvoju ideje o *good designu*: izložba *Machine art* (Umetnost mašine, 1934), koju je organizovao Ph. Johnson (F. Džonson) u onom istom Muzeju moderne umetnosti u Njujorku. U knjizi-katalogu, aludirajući na izložene predmete, Johnson govori o »korisnim predmetima(. . .) odabranim zbog njihovog estetskog kvaliteta«. Takođe i zbog toga što je reč o *conscious designu* (svesnom dizajnu) u suprotnosti sa *stylingom* (kao i sa *streamlining*-aerodinamičnom linijom). Na izložbi je prikazan mašinski alat, sastavni delovi mašina, naučni instrumenti, predmeti za domaću upotrebu, nameštaj (među njima Breuerova stolica i klupa). Barr u predgovoru ovom istom katalogu-knjizi opisuje ono što je, po njemu, »lepota umetnosti mašine«. Reč je o tekstu u kome preovlađuju citati Platona i Tome Akvinskog, ali koji veoma dobro izražava u kojim okolnostima je bila prihvaćena alternativa *stylinga*. »Lepota umetnosti mašine — kaže Barr — delimično je apstraktna lepota pravih linija i krugova preobražena u površine i tela opipljiva uz pomoć pribora kao što su strugovi, lenjiri, uglomeri(. . .). Mašine, sa vizuelnog stanovišta, predstavljaju praktičnu primenu geometrije«. Očigledno, ova estetika mašine ima mnogo zajedničkog sa »mehanič-

kom estetikom» koju je 1921. predložio van Doesburg I koja je, što smo već videli, imala odlučujući uticaj na nastavak takozvanog *Bauhaus* stila. U stvari: *good design* i stil *Bauhaus* imaju istu osnovu.

Četrdesetih godina razvija se koncepcija *gute Form* (vid. Bill, 1949), koja je evropski ekvivalent — a delimično i švajcarski, iako u skandinavskim zemljama postoje slične varijante — američkom *good designu*. Glavni predstavnik je M. Bill (Maks Bil, 1908—). Iako je bio učenik *Bauhauusa* od 1927. do 1929., tj. u prelaznom periodu između Gropiusove i Meyerove uprave, Bill pada pod sve snažniji uticaj estetsko-formalne, a ne produktivističko-formalističke struje. Među svim učenicima Bauhauusa u stvari je Bill bio ličnost koja je umela da sa teorijskog i sa praktičnog stanovišta dovede ovu orijentaciju do krajnjih konsekvenci. «Forma — piše Bill — jeste ono što susrećemo u prostoru. Ali kada čujemo reč forma ili razmišljamo o pojmu forma, ona za nas znači više od onoga što postoji slučajno. U polazu, mi pojmu forma pripisujemo određeni kvalitet(. . .). Kada govorimo o formama u prirodi, mislimo na one izuzetno vredne» (Bill, 1952, str. 7). Billova pozicija o *stylingu* je jasna: «Nasuprot proizvodnim dobrima, danas su potrošačka dobra više pod uticajem mode. Opseg *stylinga* se širio dok u njega nisu uključeni i nameštaj i automobili. Potrošnja je brža. Tako se automatski zloupotrebljava forma i postaje faktor porasta prodaje. Ovaj opasni razvoj očigledan je u stilu *streamlininga* koji danas zauzima mesto koje je nekada pripadalo ornamentu. Ako se danas iz estetskih razloga ponovo zahtevaju lepe forme (ne želimo da budemo pogrešno shvaćeni), uvek je reč o formama vezanim za kvalitet i za funkciju predmeta. Reč je o 'pravim' formama, a ne o formama izmišljenim radi povećanja prodaje proizvoda usled promerljivog načina odevanja koji sugerira moda» (isto, str. 46). Često se isticao implicitni formalizam Billove *gute Form* — i kritika je, po mnogo čemu, bila na svom mestu. Ipak treba priznati da pitanje formalizma danas ne može biti postavljeno na isti način kao što je Meyer to radio od 1928. do 1929. godine. Dolazak *stylinga* zapravo radikalno menja problematiku industrijskog dizajna i čak, konsekventno tome, menja i vrednovanje formalizma. Nema sumnje, *gute Form* se posle drugog svetskog rata javlja kao jedini stav koji se suprotstavlja gotovo apsolutnoj prevlasti *stylinga*. Ovu za slugu treba pripisati Billu.

Pa ipak, Billova koncepcija treba da se ispita i u odnosu na razvoj evropskog industrijskog dizajna pedesetih i šezdesetih godina, pre svega u odnosu na *Hochschule für Gestaltung* (Visoka škola za oblikovanje) u Ulmu (Savezna Republika Nemačka), čiji je su-osnivač bio Bill zajedno sa I. Schollom (I. Šol, 1920—) i O. Aicherom (O. Ajher, 1922—), njenim prvim rektorom. Ovaj institut, koji je Gropius zvanično otvorio 1955. godine, nastojao je da ponovo uspostavi tradiciju *Bauhauusa* prekinutu nacizmom 1933. «Škola — tvrdio je Bill — jeste nastavak *Bauhauusa* (Vajmar-De-

sau-Berlin). Novi zadaci pridolaze: oni pre dvadeset i trideset godina nisu smatrani toliko važnim kao danas« (isto, str. 166).

Ali, šta je stvarno za Billa značila *Hochschule für Gestaltung* koja je zamišljena kao nastavak *Bauhausa*? I još, koji su to bili »novi zadaci« koji je trebalo, da tako kažem, istorijski da opravdaju nastavak *Bauhausa*? Mada Bill nije bio tako eksplicitan u svojim spisima povodom ovoga, poznato je da je želeo jednu *Hochschule für Gestaltung* koja bi bila u stanju da razvija i neguje, sa svim novinama, estetičko-formalnu orijentaciju *Bauhausa*.

Već smo videli da je ova orijentacija pokazivala velike slabosti da bi sama po sebi činila vodeću snagu novog instituta. Isto to se može reći i za didaktiku *Bauhausa* kao i za organizacionu strukturu koja iz nje proizlazi. U *Hochschule für Gestaltung* tih godina se postavlja kao princip teza o nastavljanju, ali odbija se da se to shvati kao puka restauracija. Ovaj zahtev ipak otkriva jednu dosta neobičnu i paradoksalnu situaciju: već funkcioniše izuzetna građevina saaulama, laboratorijama i savršeno opremljenim radionicama, već postoji prva grupa docenata i studenata i tada se uviđa da vrednost izabranog modela — *Bauhaus* — još uvek nije potvrđena. Dvosmislenost takve situacije dovodi do uzajamne netrpeljivosti između njenih pripadnika. Tako se rađaju prve suprotnosti između Billa i mlađih kolega: O. Aichera i H. Gugelota (H. Gigelo, 1920—1965), T. Maldonada (1922—) i W. Zeischegga (V. Čajšeg, 1917—). Iz mnogih razloga, a među njima nisu nevažne ni karakterološke razlike, ove suprotnosti ubrzo postaju neotklonjive, sve dok 1956. godine Bill ne bude primoran da napusti dužnost rektora.

Koje su posledice Billovog odlaska na razvoj *Hochschule für Gestaltung* narednih deset godina? Jedna činjenica je barem jasna: Billov odlazak nije doveo do promene »u bloku« postavki koje je on započeo u *Hochschule für Gestaltung*. Promene se dogodila, i to značajna, ali na specifičnom planu — onom koji pripada vaspitnoj doktrini i njenom odgovarajućem didaktičkom i organizacionom rešavanju. Suštinski se menja plan studija koji ima odraza u novom konceptu naučnih i tehničkih disciplina. Menja se didaktička postavka »osnovnog kursa« — nastoji se da se sveđe na minimum prisustvo elemenata aktivizma, intuicionizma i formalizma, nasleđenih od propedeutičke didaktike *Bauhausa*. Na kraju, menja se program sekcije za industrijsko oblikovanje koji se konačno usmerava na proučavanje i produbljanje metodologije projektovanja. Ono što će kasnije biti nazvano »Ulm-konceptom« i što će imati snažan uticaj na sve škole industrijskog dizajna u svetu, proizlazi upravo iz ove promene.

Ali, ako na pedagoškom planu očigledno postoji vreme »pre« i »posle« Billa, ne može se isto reći i za proizvode koje će docenti *Hochschule für Gestaltung*, ponekad u saradnji sa studentima i asistentima, projektovati za industriju. Potrebno je priznati da ovi proizvodi uglavnom sasvim odgovaraju koncepciji forme proizvoda čijem je određenju doprineo Bill sa svojim spisima i svojim delom i čiji koreni, kao što smo već istakli, treba da se

traže u estetičko-formalnoj orijentaciji *Bauhausa*. Pedesetih godina docenti *Hochschule für Gestaltung* Gugelot i Aicher daju odlučujući doprinos u postavljanju linije proizvoda firme Braun u Frankfurtu. Iz toga će se razviti takozvani »stil Braun«, pojava od velikog značaja za našu temu. Dok je »stil Olivetti« stalno tražio jedinstvo u raznolikosti, »stil Braun« je primer traganja za jedinstvom u jedinstvu. Po našem mišljenju, ne postoji sličan primer u celokupnoj savremenoj industriji. Ali upravo zbog toga »stil Braun« sačinjava čudesni primerak koncepcije *gute Form*, kao alternative *stylingu*. Po Billu, očigledno je da *gute Form*, kao čin razmimoilaženja sa industrijom, postaje čin usaglašavanja sa njom, pretvarajući se u »stil Braun«. Nemački neokapitalizam izvršio je u ovom slučaju veoma domišljatu operaciju: prihvatio je *gute Form*. Bilo bi preterano, pa čak i nepravedno, tvrditi da je »stil Braun«, koji se iz zloupotrebe nazivao i »Ulm-stilom«, nešto slično *stylingu* nemačkog neokapitalizma. Ali jedna stvar je sigurna: on pokazuje stvarne granice razmimoilaženja sa *gute Form*.

Tomás Maldonado,

Disegno industriale: un riesame

Definizione Storia Bibliografia,

Feltrineli Economica, Milano, 1976, str. 51—80.

prevela: Milena Marjanović

Bibliografija:

Adler, B., *Das Weimarer Bauhaus*, Darmstadt 1963.

Argan, G. G., *Walter Gropius e la Bauhaus*, Torino 1951.

Baljeu, J., *Theo van Doesburg*, London 1974.

Banham, R., *Theory and Design in the First Machine Age*, London 1960.

Barr, A. H., *Bauhaus 1919—1928*, predgovor za katalog-izložbu, New York 1938.

Benevolo, L., *Storia dell' architettura moderna*, Bari 1966.

Bill, M., *Die gute form*, katalog-izložba švajcarskog Werkbunda, Zürich 1949.

Bill, M., »Form und Kunst«, u *Form*, Basel 1952, 6—11.

Borsi, F., Koenig, G. K., *Architettura dell' espressionismo*, Genova 1967.

Brenner, H., *Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus*, Hamburg 1963.

- Brown, Th. M., *The Work of G. Rietveld Architect*, Cambridge, Mass. 1958.
- Collotti, E., »Il Bauhaus nell' esperienza politico-sociale della Repubblica di Weimar«, u *Controspazio*, 1970, II: 4/5, str. 8—15.
- Curjel, H., Uvod u: H. van de Velde, *Zum neuen Stil*, München 1955.
- Dal Co, F., »Hannes Meyer e la 'venerabile scuola di Dessau'«, u H. Meyer, *Architettura o Rivoluzione*, Padova 1969, 18—56.
- Delevooy, R. L., *Henry van de Velde zum 100 Geburtstag*, Stuttgart 1963.
- Doesburg, T. van, *Grundbegriffe der neuen gestaltenden Kunst*, München 1925.
- Doesburg, T., van, Data en feiten (betreffende de Invloedsontwikkeling van »De Stijl« in't buitenland) die voorzich spreken, u: »De Stijl«, 1927, Jubileumnummer, str. 53—71.
- Fagiolo, M., »La cattedrale di cristallo. L'architettura dell' espressionismo e la tradizione esoterica«, u: *Il revival* (priređio G. C. Argan), Milano 1974, 225—288.
- Feininger, L., »Letters to Julia Feininger« (1922), u: *Lyonel Feininger* (priređio J. L. Ness), New York 1974, str. 67—240.
- Forbat, F., »Ult nog neit gepubliceerde memoires«, u: *Theo van Doesburg 1883—1931*, Amsterdam 1968, str. 45.
- Francisco, M., *Walter Gropius and the Creation of the Bauhaus in Weimer: the Ideals and Artistic Theories of its Founding Years*, London 1971.
- Graeff, W., »Das Bauhaus: die Stilgruppe und der Konstruktivisten-Kongress von 1922, katalog izložbe Bauhaus: Idee-From-Zweck-Zeit, Frankfurt 1964, str. 59—61.
- Gray, C., *The Great Experiment-Russian Art, 1863—1922*, London 1962.
- Gropius, W., »Die Entwicklung moderner Industriebaukunst«, u: *Die Kunst in Industrie und Handel — Jahrbuch des Deutschen Werkbundes*, Jena 1913, str. 17—22.
- Gropius, W., »Der Stilbildende Wert Industrieller Bauformen«, u: *Jahrbuch des Deutschen Werkbundes*, Jena, 1914, str. 29—32.
- Gropius, W., »Baugeist oder Krämerium«, u *Die Schuhwelt*, 1919/37, str. 819—821; 39, str. 894—895.
- Gropius, W., *Grundsätze der Bauhausproduktion*, München 1925.
- Gropius, W., *Die neue Architektur und das Bauhaus (1935)*, Mainz—Berlin 1965.
- Gropius, W., *Scope of Total Architecture*, New York 1955.
- Grote, L., »Walter Gropius und das Bauhaus«, katalog izložbe *50 Jahre Bauhaus*, Stuttgart 1968.
- Hoffmann, H., »Das Historische Bauhaus«, u: *Baukunst und Werkform*, 1953, 10/11, str. 564—570.
- Hüter, K.-H., *Das Bauhaus in Weimar*, Berlin 1976.
- Koenig, G. K., »L'eredità dell' espressionismo«, u: *Architettura dell' espressionismo* (priređili F. Borsari G. K. Koenig), Genova 1967, str. 179—240.
- Kraiski, G., *Le poetiche russe del Novecento*, Bari 1968.
- Lang, D., *Das Bauhaus 1919—1933 — Idee und Wirklichkeit*, Berlin 1965.

- Leering, J., *Theo van Doesburg, 1883—1931*, Amsterdam 1969. «L'Esprit nouveau», 1920, I, (reprint, New York 1969).
- Lindhal, G., «Von der Zukunftskathedrale bis zur Wohnmaschine. Deutsche Architektur und Architekturdebatte nach dem ersten Weltkriege», u: *Idea and Form*, 1959, I, str. 226—282.
- Maldonado, T., «Ist das Bauhaus aktuell?», u: *Ulm*, 1963, 8/9, str. 5—13.
- Maldonado, T., «Stellungnahmen zu 'Ist das Bauhaus aktuell?'», u *Ulm*, 1964, 10/11, str. 62—73.
- Mang, K., *Die verborgene Vernunft*, katalog-izložba, München 1971.
- Massobrio, G., Portoghesi, P., *La seggiola di Vienna*, Torino 1975.
- Meyer, H., «Die neue Welt (1926)», u: S. Schaindt, *Hannes Meyer*, Teufen, 1965, str. 91—94.
- Meyer, H., *Bauen*, (1928), isto, str. 94—97.
- Miller-Lane, B., *Architecture and Politics in Germany, 1918—1945*, New York 1968.
- Moholy-Nagy, L., «From Wine Jugs to Lighting Fixtures», u: *Bauhaus 1919—1928*, New York 1938, str. 134—136.
- Neumann, E., Uvod u: *Bauhaus and Bauhaus People*, New York 1970.
- Pazitnov, L., *Das schöpferische Erbe des Bauhauses, 1919—1933*, Berlin 1963
- Pehnt, W., *Die Architektur des Expressionismus*, Stuttgart 1973.
- Portoghesi, P., «Thonet e la produzione in serie», u *La botte e il violino*, 1964, I: 1, str. 42—45.
- Quilici, V., *L'architettura del costruttivismo*, Bari 1969.
- Röhl, K. P., «Der Beginn und die Entwicklung des Stil's 1921 u Weimar», u *De Stijl*, 1927, Jubileumnummer, str. 103.
- Rotzler, W., *Über Johannes Itten*, Zürich 1972.
- Rubino, L., *Quando le sedie avevano le gambe*, Verona 1973.
- Sabasi, H., W., «Der Geist in der Weimarer Republik», katalog izložbe *50 Jahre Bauhaus*, Stuttgart 1968, str. 24—25.
- Santoro, G., *Il caso Thonet*, Roma 1966.
- Scheidig, W., *Bauhaus Weimar, 1919—1924 — Werkstattarbeiten*, München 1966.
- Schlemmer, O., *Briefe und Tegebücher*, München 1958.
- Schnaidt, C., *Hannes Meyer*, Teufen 1965.
- Schreyer, L., *Erinnerungen an Sturm und Bauhaus*, München 1956.
- Tafari, M., «Il socialismo realizzato e la crisi delle avanguardie», u: *Socialismo, città architettura*, URSS 1917—1937, Roma 1971, str. 43—87.
- Wingler, H. M., *Das Bauhaus*, Köln 1962.
- Zevi, B., *Poetica dell' architettura neoplasticista*, Milano 1953.
- Zevi, B., *Storia dell' architettura moderna*, Torino 1955.

Marc Le Bot

Umetnost dizajn

»položaj umetnika naspram tih predmeta je često zabrinjavajući.«

Fernand Léger 1923.

»jedna univerzalna metoda, kako za umetnost, tako i za industrijsku proizvodnju.«

Théo Van Doesburg 1928.

Izvesne konfiguracije vidljivog istovremeno dobijaju oblik u području estetskih kao i običnih predmeta ili društvenih mesta. One se, barem po pravu, odnose na sveukupnost društvenog prostora i imaju vrednost istorijskih institucija. I u jednom i u drugom području se, dakle, sigurno radi o jednom te istom diferenciranom procesu koji ima isti objekat. On je taj koji danas može objasniti odnose između umetnosti i dizajna.

Ustanovljavanje jednog poretka vidljivosti kao idealnog modela i norme perceptivnom ponašanju vrši se prema postupcima koji su istovremeno i empirijski i reflektivni. Empirijski aspekt, bez sumnje, prevladava u proizvodnji prostornih oblika, čiju efikasnost njihovi proizvođači shvataju samo u jednom relativno ograničenom i ne mnogo konfliktnom polju delovanja. Pred problemom prostorne organizacije koji se tiče samo svakodnevne prakse članova jedne male zajednice — mesta ili predmeta rada, dokolice, različitih hijerarhijskih i simboličkih odnosa — svrhe i konkretna rešenja se shvataju kao posebni, i nedovoljno se razmatraju njihove implikacije u globalnom društvenom sistemu. Refleksivni aspekt postaje očigledniji svaki put kada se na lestvici jedne zajednice, u kojoj je vlast podeljena i hijerarhizovana na razgovetne instance, koje su priznate kao takve, postave analogni problemi. Definisanje svrhovnosti i rešenja je tada delo jednog intencionalnog računa, čisto političkog, jer ima za predmet društveni sistem u njegovoj sistematskoj dimenziji (i malo je važno, uostalom, da li će proizvođači oblika, u svojoj svesnoj na-

meri da budu sistematični, pokrenuti, u stvari, jednu nesvesnu ideologiju objektivnih svrhovnosti). U takvim slučajevima bi se, dakle, moglo reći, pošto se radi o tome da se opšte strukture vidljivog postave na mesto, da su crtež oblika i nacrt formalizacije jedno te isto. Nacrt i crtež: upravo dvostruki smisao termina *design* na engleskom jeziku.

U stvari, istorijski odnosi dizajna i umetnosti (u najužem smislu ovog termina, onom koji označava aktivnost slikara ili skulptora) jasno su pokazali stvarnost jednog takvog računa u svim slučajevima. Umetnost 20. veka je, u početku sa vrlo jasnom političkom namerom, načinila od dizajna svoj nuzproizvod, iako je samo ustanovljavanje dizajna kao autonomne discipline preokrenulo, glavom nadole, smisao tog cilja. I retrospektivno gledano, išhod jednog takvog računa kao i određenost jedne takve namere u istoriji oblika igrali su ulogu otkrivača svega onog što svaki umetnički oblik u suštini implicira u ustanovljavanju društvenog prostora. Jer, u industrijskom društvu 19. veka izbila je iznenada jedna kontradikcija, ili tačnije, sukob snaga između umetničke proizvodnje i proizvodnje običnih predmeta, a politička dimenzija stvari je jasno predočena upotrebom dvosmislenog termina koji kaže da svaki crtež, kao opšta struktura oblikovanja izvesnih aspekata vidljivog, zaista potiče od jednog političkog nacрта.

Plastične umetnosti — slikarstvo, skulptura — nisu nikada stvarno potcenjivale svoju političku funkciju, jedinstvenu ulogu koju igraju u normativnoj organizaciji društvenog prostora, u definisanju hijerarhijskih prostornih odnosa između različitih instanci jedne zajednice: bilo da se ta funkcija ostvaruje upotrebom konkretnih modela neposredno primenljivih na materijalni poređak prirodne i urbane okoline, ili, na manje direktan način, uspostavljanjem jednog ideološkog sistema vrednosti prikazivanja.

Srednjovekovni slikar ili skulptor morao je to dobro znati. Njegovi radovi su zamišljeni sa ciljem da zauzmu mesto u javnim zdanjima ili da se realizuju u društvenim predmetima kao što su knjiga, tapiserija, ili neki uobičajeni luksuzni predmeti. Ali, ovaj odnos umetnosti prema svom društvenom kontekstu nije, naravno, predstavljao prirodni spoj, jer je ta formalna i istovremeno simbolička proizvodnja uvek bila podvrgnuta cenzuri klerikalne ili civilne vlasti; a budući da su i sami umetnici, u svom ograničenom polju delovanja, namerno nastojali da definišu prostorne strukture koje bi bile homologne kosmičkom i političkom poretku izgrađenom u sporazumu sa teologijom koja se tada nalazila u dominantnoj ideološkoj poziciji. I slikarstvo i skulptura klasičnog doba su to isto tako dobro znali. Plastične umetnosti su od 15. do 19. veka bile među najinventivnijim i najefikasnijim pokretačkim silama humanističke ideologije i društvene logike koje je postavljaju na plan vizuelnog: sistematsko redukovanje svih investiranih vrednosti u vizuelno na jedan jedinstven sistem kvan-

titativnog merenja i opšte ekvivalencije, definisan na osnovu gledišta subjekta koji posmatra. Veličina površine koju zauzimaju elementi, jačina svetlosti, kao i kvantitet obojenih pigmenata, određuju se prema perspektivnoj geometriji. I taj opšti sistem jednakosti homologan je, dakle, političkoj ekonomiji. Što se tiče konkretnih, topografskih implikacija sistema merenja i njenih raspodela hijerarhijskih vrednosti u oblikovanju prostora pejzaža, urbanog prostora, prostora svakodnevnog individualne prakse, one su još efektivnije, u onoj meri u kojoj se intelektualna revolucija, koju je humanistička kultura ostvarila u domenu umetnosti, sastoji u prenošenju značenja plastičnog prostora na doživljeni prostor.

Međutim, nastankom industrijskog društva vrši se i istorijsko cepanje onih aspekata umetničke funkcije koji se odnose na logičko uređenje društvenog prostora i njegovih simboličkih značenja. To cepanje, njegovi uzroci i posledice, mogu se lako odrediti u konceptualnom prostoru. Filozofski jezik tokom 19. veka od prideva »tehničko« pravi supstantiv. Radi se o tome da se dopusti jedno posebno poimanje suprotnosti koje se između umetnosti i tehnike, između proizvodnje estetskih predmeta i proizvodnje uobičajenih predmeta sve do tada nije postavljalo. Jer ta distinktivna suprotnost nije prirodna datost niti čisti čin spoznaje. Ona se ne svodi na bolje shvatanje, prouzrokovano progresom razuma i društvene nauke, izvesnih konstitutivnih elemenata i aspekata ljudskog rada kao i njihovih materijalnih uslova.

U istorijskoj realnosti ta pojmovna distinkcija vrši se u trenutku kada su umetnost i tehnika konkretno postavljeni unutar dva domena društvene prakse koja teži ka apsolutnom razdvajanju sistema. Tačnije, praktično odvajanje dva domena, kao i suprotstavljavanje dva pojma, predstavlja zajedno konstitutivno elemente jedne radikalne transformacije ili revolucije društvenih odnosa: one koju ekonomska istorija označava imenom »prva industrijska revolucija«. U svim oblicima koje je ona mogla sukcesivno da poprими (»primenjene umetnosti«, »dekorativne umetnosti«, »dizajn«), pitanje odnosa umetnosti i tehnike upućuje na proces podele rada, rastuće apstrakcije i racionalizacije ljudske prakse, što je kapitalističkom načinu proizvodnje omogućilo da učvrsti svoj ekonomski, politički, ideološki sistem, progresivno proširujući zakon produktivnosti na sve sektore prakse.

Druga obeležja tog procesa mogu, naime, da se otkriju u pretrađenom polju konceptata, i ona omogućavaju da se precizira smisao te suprotnosti između umetnosti i tehnike u okviru jednog novog oblika podele rada. Do prve industrijske revolucije, tj. do 18. veka, termin »tehničko« kvalifikuje postupke »mehaničkih umetnosti«. U trenutku kada postaje supstantiv, njegovo semantičko pomicanje označava praktičnu primenu nauka. Aktivnosti promene materije, koje manje ili više složene instrumente dovode u zavisnost od jednog teorijskog znanja, postavljaju se u

vezu koja je, u krajnjoj analizi, u domenu imaginarnih oblika recipročno isključujuća sa invencijom. U isto vreme plastične umetnosti, naime, dobijaju naziv »lepih umetnosti« koji poništava vrlo staru i živahnu distinkciju između »mehaničkih« i »slobodnih umetnosti«. Taj naziv zadržava ideju o umetnosti plastičara kao manuelnom radu koji transformiše izvesne materijale kao što su: obojene mase, drvo, kamen, metal. Međutim, on usmerava tu aktivnost na istraživanje — ne korisnosti, već lepote — i pokazuje da se materijalnost i tehničke osobine tog rada brišu pred njegovom potpuno idealnom svrhovnošću.

Na taj način sva ta pomeranja smisla, kao i pojmovne igre, otkrivaju jednu odlučujuću društvenu realnost: industrijsko društvo teži da apsolutno razdvoji praktične zadatke izvršenja (manuelne ili instrumentalne tehnike) i zadatke koncipiranja (nauka i umetnost kao čiste činjenice kulture). Ta činjenica civilizacije koja, što se tiče umetničke prakse i onog u čemu se ona razlikuje od naučne i tehničke prakse, svedoči, između ostalog, o jednoj vrsti redukcije ili osiromašenja, kao i o njenom odbacivanju na margine društva. Dok nauka postaje istovremeno instrument, i alibi sistema i njegove tehničke organizacije rada, umetnost gubi svoje stare mogućnosti intervencije u proizvodnji. Ona više nije ni proizvođač društvenih predmeta niti proizvođač zanatskih modela. Ona takođe okončava svoje veze sa spoznajom koje su utemeljili slikari geometri i anatomii renesanse. Zna se, uostalom, kako je umetnost 19. veka protestovala — graničeći se skoro otvoreno sa ludilom — protiv te monstrozne dihotomije koja je odvajala rad od nekih ljudskih svrhovnosti, stavljajući ga pod zavisnost jedne istovremeno naučne i tehnološke racionalnosti, u čijem razvitku joj je čista instrumentalnost mašine oduzimala svaku mogućnost zahvata, i koja ju je takođe odvajala od, tobože čiste i samodovoljne umetničke kulture, te prema tome od te kulture činila diskriminatornu privilegiju, ideološki instrument državne vlasti kao i znak pripadnosti vladajućoj klasi. Jer u takvim uslovima se i sama umetnost, kao način društvenog rada, negira i isključuje iz odgovornih instanci — naravno, na jedan sasvim drugi način — isto kao i proleter: umetnost je sada samo ornament bogatstva i moći, jedan od znakova njihovih privilegija, dok istovremeno njeni proizvodi ulaze u promet ne samo privatnog vlasništva, već i trgovačkih spekulacija.

U obrnutoj istorijskoj perspektivi koja pokreće pitanje razmatranja postojanja dizajna danas, pokreti primenjenih umetnosti — sa ideologijom i praksom neke vrste neo-zanatstva — bili su ti koji su najpre postavili pitanje pomirenja umetnosti i industrijskog rada. U stvari, jedino će dizajn uspeti globalno da savlada tu protivrečnost — ali samo na planu ideologije — kada bude postao sposoban, već od *Bauhausa*, čak *De Stijla* ili sovjetskih »produktivista« dvadesetih godina, da pruži kvantificirane norme

za uređenje totaliteta društvenog prostora: od običnih predmeta do urbanizma, uključujući i prikazivanje ponašanja ljudskog tela. On će to, uostalom, učiniti tek kada ekspanzionistička logika industrijskog kapitalizma bude zaželela da njeni sopstveni proizvodi budu ponovo prihvaćeni u svojstvu jedne nove kulture povezane sa tehnologijom, one koja, naime, pretenduje na to da definiše dizajn. Međutim, ta strategija, uvek aktuelna u dizajnu, nikada nije stvarno imala za cilj da izmiri »lepo i korisno«, kao što se to govorilo oko 1900. godine. Različite funkcionalističke teorije dizajna koje se od početka 19. veka neprestano smenjuju i obnavljaju — bile su zapravo samo ideologije koje su nastojale da na prirodi (funkcije i potrebe) temelje zahteve sistema vrednosti razmene i profita. Nikada se nije radilo ni o tome da se, pod velom lepote, dozvoli da industrijski proizvodi posluže u cilju simboličke razmene među članovima društvenog tela. Namećući proizvodnoj normalizaciji rada masku kulture i funkcionalne racionalnosti, strategija nije težila ničem drugom do ubrzanju same te proizvodnje, uvodeći industrijske proizvode u ritmove mode i »potrošnje«.



Izgleda da su pojmovi i vrsta pitanja na osnovu kojih dizajn danas sudi o suprotnosti i mogućem pomirenju proizvodnje estetskih i industrijskih predmeta prvo bili razrađeni i formulisani u onom sektoru umetničke prakse koji se od 1910. godine naziva umetnošću avangarde. Te nove formulacije su gotovo istovremeno predložili i neki kubistički slikari u Francuskoj, italijanski futurizam; ruski, zatim sovjetski konstruktivisti, plastičari okupljeni oko *De Stijla*, kao i, na jedan negativan način, Dada. Nije beznačajna činjenica da dizajn, kao ideologija i kao praksa, ima jedno takvo poreklo. Ovakvo poreklo nas navodi da se zapitamo da li je dizajn stvarno preuzeo onu problematiku koju je definisala prva avangarda 1910—1920-tih godina — barem u izvesnim svojim aspektima — i da li ta problematika i danas ostaje odlučujuća.

Jer danas ponovo u tom istom suženom polju umetnosti avangarde, u svim tim oblicima zvanim tehnološkim, umetnost i dizajn uspostavljaju međusobno tako bliske odnose da se može činiti da se njihovi proizvodi — oni granični, u kategoriji drangulija — poklapaju. Izgleda kao da je dojučerašnja avangarda postavila tako radikalna pitanja koja se tiču oblikovne prakse i onog

što implicira društveni smisao i razmenu, da danas dominantna ideologija mora uporno da nastoji da se pridržava, kao neke odlučujuće strategijske tačke, tog sektora umetnosti koji se naziva avangardom. Ali, možda bi se isto tako moglo reći, i bila bi to ista stvar, da je avangarda u prvi mah uspostavila ambivalentan odnos prema industrijskom društvu, da se već od početka pokazala dvostranom: kao radikalna kritika sistema jer je prvobitni izbor akademske kulturne politike isključivao umetnost iz proizvodnih aktivnosti; i kao ona koja šurjuje sa sistemom da bi se ponovo u sistem uključila umetnička proizvodnja. Usled te prvobitne ambivalencije avangardna umetnost predstavlja neku vrstu čvrone tačke u kojoj se uvek iznova presecaju sve protivrečnosti što se i dalje javljaju u načinu stvaranja oblika.

Akademska tradicija je, dakle, imajući u vidu apsolutno odvajanje kulture i rada, preuzela jednu romantičnu koncepciju umetnosti kao privilegovanog domena ili mirovne zone u odnosu na celinu delatnosti industrijskog društva. Tačnije, ona je predstavljala jednu izokrenutu sliku objektivne logike stvari, po kojoj je izgledalo da je inicijativa za povlačenje u sebe («umetnost radi umetnosti»), kao i neka vrsta ostrakizma u odnosu na aktivnosti i proizvode industrije, potekla od same umetnosti. Može se reći da su se u toj konjunkturi prvi akteri i teoretičari avangarde pokazali revolucionarnim — naravno, na različite, ponekad suprotne načine — u pogledu kulture i politike. Svi su oni želeli da pomire umetnost i moderan život u onim aspektima koje su industrija i tehnologija na spektakularan način i na njihove oči transformisale. Oni su to učinili sa namerom da promovišu ili čak, govoreći jezikom ruske avangarde, da na neki način oslobode proizvodne snage, misleći da to kao umetnici-proizvođači oblika mogu učiniti. Ma kakve da su bile perspektive njihove dugoročne kulturne politike, svi su oni želeli jedno snažnije društvo koje bi umelo bolje da gospodari svojom sudbinom — najčešće čak jedno egalitarno, ako ne i socijalističko društvo. Ovde već nalazimo osnovne crte uvek aktuelne ideologije dizajna. Ali ono što prvu avangardu posebno karakteriše i što je surovo otcepljuje od mit-skih referenci slikarske tradicije jeste upravo njena želja da tehnička modernost postane obavezna referenca »umetničkog stvaralaštva«. Ona proizvodne tehnike industrije i nove načine svakodnevnog života u urbanoj sredini postavlja kao pozitivne i odlučujuće činjenice.

• Fernand Léger (F. Leže) je 1923. godine bez sumnje prvi sistematično, i pomalo strogo, formulisao mišljenja koja su se obi-

čno mogla čuti u različitim sektorima avangarde a koja se tiču odnosa između umetnosti i industrijske proizvodnje. Légera počinje da oduševljava činjenica da se u okviru grada kao i duž prometnih ulica javlja jedna nova kategorija znakova: reklama, njena svetla i žive boje. U isto vreme on hvali lepotu svojstvenu mašini i tehničkim predmetima, a inženjera i tehničara, kada se koriste logikom mehaničke proizvodnje, priznaje kao legitimne pronalazače oblika. On od umetnika traži da se nadmeće sa njima, kao i da se estetski predmet u lepoti takmiči sa tehničkim predmetom. Ali, evo šta daje stvarnu težinu njegovoj misli: u prvom trenutku slikar se u dovoljnoj meri ne obazire na mrežu društvenih značenja koju trasiraju ti novi znaci i predmeti, već zadržava samo opšti formalni raspored koji definiše kao kontrastni poredak. On, dakle, zadržava početak, u najopštijem smislu, te formalne strukture. Léger kaže da je totalitet društvene prakse obuhvaćen u istoriji potpuno novom proizvodnom dinamikom, koja svojim ubrzanim ritmom nosi heterogene, ili čak tradicionalno suprotne elemente; da je ona u stanju da pomiri suprotnosti i izgradi jednu novu, jedinstvenu kulturu, koja se već može opaziti u kontrastnom poretku vidljivog. Otuda proizlazi njegova teorija uopštenog kontrasta u slikarstvu — boje, svetlosne vrednosti, oblici, materije — teorija nezavisna od bilo kakve funkcije predstavljanja, tj. od bilo kakvog upućivanja slike na objektivnu stvarnost. U vezi ovoga se ne možemo prevariti. Taj apstraktni pojam kontrasta, onaj koji definiše vrstu nove kulture povezane sa modernom tehnologijom, dotiče se suštine. Ukratko, on kaže da je društveni sistem formalno opisiv kao jedan globalan splet diferencijalnih suprotnosti, i da poseduje ujediniteljsku snagu jer sam definiše vrednost svojih sopstvenih elemenata — pojedina i dobra — razlikama ili »kontrastima« u položajima koje im u svojoj strukturi daje. Iako se ovaj predlog ne nalazi doslovno u spisima Fernanda Légera, on se ističe u njegovom oblikovnom sistemu koji podređuje oblike i stvarj istoj kontrastnoj i, uostalom, često mehanomorfnoj formalizaciji.

Na primeru Fernanda Légera vidi se da prva avangarda u suštini nije želela da, pod vidom predstavljanja, svedoči o transformacijama koje je industrijska aktivnost konkretno izvršila, kako u urbanoj i prirodnoj sredini, tako i u društvenim i psihološkim odnosima koji se na taj način determinišu. Jedino su italijanski futuristi stavili akcenat na onaj aspekt stvari koji od slike pravi »umetničku« režiju prizora koje je novo industrijsko društvo već konstituisalo u konkretnom. Ali, avangardna umetnost obično želi

više: želi da učestvuje u uspostavljanju jednog novog sistema vrednosti koje su formalno upisane u vidljivom. Ona će, dakle, pokušavati apstraktno da definiše formalne sisteme homologne (»ekvivalentne«, kaže Fernand Léger) onom sistemu za koji ona smatra da postoji u najmodernijim aspektima društvene stvarnosti. Još tačnije, ona će želiti da u poretku vidljivog predloži nove konfiguracije čije će strukture, u njenoj želji da upravlja društvenim postajanjem u svim aspektima, naročito u tehnološkom, biti instrumenti mišljenja.

Dakle, vrlo je značajna činjenica da su umetnici na početku, u okviru kategorije »apstraktno umetnosti«, zamišljali odnose koji će se uspostaviti između oblika estetskog predmeta i oblika industrijski proizvedenih predmeta. Avangardna umetnost je, pod svojim tada aktuelnim oblikom, umakla problematici prikazivanja: onj koja se ponekad nazivala »krizom sižea«, koja je svojim kontradikcijama animirala slikarstvo i skulpturu 19. veka u trenutku kada industrija remeti spoljni izgled urbane i prirodne okoline i kada se postavlja pitanje, naročito »društvenoj umetnosti«, da li ona treba da kao svoje privilegovane reference — »sižee« — uzima prizore iz bednog života proletarijata, postajući tako (što Baudelaire nije, predvideo) svedokom izvesne »modernosti«. Avangarda nudi jednu sasvim drugu koncepciju društvene funkcije umetnosti, koncepciju koja više niti svedoči niti predstavlja. Njena fundamentalna hipoteza je da je umetničko »stvaralaštvo« uvek formalno solidarno sa istorijskim procedurama promene materije i naročito neophodno solidarno sa njihovim najaktuelnijim tehničkim modalitetima. Dakle, avangarda u tom određenom smislu — onom koji definiše formalnu praksu na najvišem nivou uspostavljanja ili apstrahovanja — odbija razdvajanje umetnosti od rada i traži njihovu integraciju. Na taj način ovo odbijanje i zahtev imaju pozitivan karakter koji raskida sa patetičnom negativnošću »društvene umetnosti« kada protestuje protiv nehumanosti sistema nudeći oku prizor štete koju čini industrijalizacija. Avangarda prekida sa humanističkom ideologijom. Problem principijelnih odnosa između umetnosti i tehnike pretvara se u praktični problem uključivanja umetnosti — kao načina društvenog rada — u tehnicističko društvo. Umetnost dakle teži tome da, imajući pozitivan odnos sa industrijskom proizvodnjom, ponovo interveniše u proizvodnji oblika uopšte. Ona želi da na osnovu svoje funkcije uređivača kolektivnog imaginarnog učestvuje u preobražaju društvenih odnosa.

U tim najkonkretnijim ili najočiglednijim aspektima, ova želja je oko 1917—1920. godine eksplicitno formulisana u polemičkim manifestima, teorijama i delima, kako u pogledu oblikovanja običnih predmeta, — dizajna u najužem smislu — tako i u pogledu arhitekture i onog što Maljevič već naziva novim gradovima ili »gradovima budućnosti«. Što se tiče industrijskih predmeta, pogotovo su važne inicijative sovjetskih konstruktivista kao i arhitekata okupljenih oko *De Stijla* koji razrađuju oblike serijskih

predmeta za industriju i reklamne ili političke plakate. U pogledu arhitekture i urbanizma reč je naročito o predlozima Maljeviča, Tatljina, Mondriana, Van Doesburga (Van Dusbura). Njihov društveni cilj, u vidu predloga umetnika plastičara, utoliko je karakterističan što predstavlja san ili mit o jednoj »totalnoj umetnosti«, koja umetničku misao opsega od kraja 19. veka. Taj san se prvo uvrežio u vagnerijanskoj operi; Eisenstein (Ajzenštajn) će ga uskoro preuzeti u domenu filma. U svom arhitektonskom i urbanističkom obliku, ono što taj san omogućava da se pojmi je izuzetno jasno: on želi da umetnička predstava, u logici svog formalnog rada, doista bude utopijska projekcija društvenog prostora.

Ali, da se radilo samo o tome — o želji da se umetnost ponovo uvrsti u društvenu praksu — desilo bi se isto što i sa stavovima i predlozima pokreta primenjenih i dekorativnih umetnosti: o njima bi se govorilo, dok bi luksuzna trgovina tu pronašla svoju računicu. One ne bi izazvale one skandale koji sablažnjavaju celu istoriju avangarde, niti onu recipročnu agresivnost između umetnika i publike, kao ni one progone što su zadesili sovjetske plastičare.

Ono što se u avangardnoj umetnosti sa žestinom napada jeste činjenica da ona mnogo drži do toga da se licem u lice ili ukoštac postave umetnost i tehnika, umetnost i ono što se naziva neumetnošću, umetnička kultura i ono što spada u rad i svakodnevnicu. Ona na taj način pokušava da prekorači granice koje odvajaju dva domena, konstituišući i jedan i drugi kao ekskluzivne instance, i da zauzme stav suprotan politici očigledne segregacije društvenih klasa na kultivisane i nekultivisane. Ali, ono što je bitno možda ne leži u toj vrsti arogancije niti u nekom od tih najspektakularnijih gestova kao što je bilo unošenje u muzej, od strane Marcel Duchampa (M. Dišan), jednog sanduka za boce i jednog kloteta. Pod vidom »apstraktne umetnosti« (bilo bi bolje reći formalističke, jer je od malog značaja da li postoje ili ne postoje elementi prikazivanja), avangardna umetnost je, time što između same sebe i cele umetničke ideologije postavlja distancu izvesnog znanja, započela u stvari jedan nepovratan kritički postupak u istoriji oblika. Upravo u toj fundamentalnoj tački, čak i ako se političke implikacije postupka ne pojave odmah, avangarda manifestuje svoje skandaloznu ambivalenciju.

Sistematičan karakter tog postupka se, barem u prvo vreme, može formulirati samo apstraktnim i sazajnim pojmovima. Apstraktna umetnost ne zaslužuje svoje ime samo zato što prekida sa svakim upućivanjem i, u tom smislu, sa svakim predstavljanjem. To je nezamislivo, barem u jednom sistemu mišljenja kojim upravlja struktura znaka. Ako jedna takozvana apstraktna slika

ima smisla, ona se nužno mora pozivati na nešto. Ali to zaista nije više pozivanje na spektakularan poredak proživljenog u svakodnevnom opažajnom iskustvu kao što to čini reprezentativna slika, u istorijskom smislu klasičnog sistema predstavljanja. Ona počinje da se upućuje na samu slikarsku proizvodnju. Apstraktna umetnost, formalistička umetnost, u onoj meri u kojoj omogućava da se spozna nešto od formalno-materijalnih uslova svake proizvodnje vizuelnih oblika, proizvodi dakle apstrakcije, i tako, na neki način, u svojim delima izgrađuje temelje jedne ikonične teorije ikoniteta. Umetnost avangarde misli da na tom fundamentalnom nivou spoznajnog cilja može da se suprotstavi (Léger, Maljevič, Mondrian, Van Doesburg o tome eksplicitno govore) i da čak sebi pripoji opštu i umetničku praksu. Spojiti, identifikovati »umetnost i život« — kaže se oko 1920. godine. Jer, za umetnike avangarde i jedna i druga praksa imaju zajedničku sudbinu. Njihov zajednički cilj je svakako uređenje društvenog prostora na planu logike izvesnih opažajnih radnji i pridavanja vrednosti koje te radnje nose, a na osnovu čega apstrakcije »apstraktne umetnosti« omogućavaju da se načini teorija. Prava potvrda formalističke umetnosti avangarde bi dakle bilo to da ona, kada se radi o logici i tehničkim modalitetima najopštije proizvodnje oblika u datom momentu istorije, zauzima spoljno stanovište, dakle, jednu kritičku poziciju u odnosu na svaku kulturu privilegije. Svojim sistematičnim postupcima avangarda pokušava da zameni ideološku funkciju umetnosti humanističke tradicije jednom, da tako kažemo, teorijskom i stvarnom kritikom kulturnog poretka koji tradicionalna umetnost uvodi u društvene odnose, smatrajući da kultura, pravno, nikako ne konstituiše odvojenu oblast i da ona ne može biti ograničena na zatvoreno polje umetnosti elite.

Praktično, da bi postala sposobna da stvara novo, pružajući najpre saznanje o najopštijim uslovima svakog istorijskog uspostavljanja jednog poretka vidljivosti, avangarda po svim tačkama raskida sa prostornim poretkom tradicionalnog predstavljanja. Ona, što je bitno, raskida sa svojim metafizičkim postulatima koji egzistenciju postavlja izvan tako reći apsolutnog poretka Lepote, koju umetnost može ponovo da preuzme jedino podražavajući prirodu stvari, a koji privilegovanima duhom — prvenstveno »geniju« — rezerviše pristup tom transcendentalmom poretku Lepog što, dakle, pre vremena opravdava odnos obostranog isključenja umetnosti i rada, potpuno ostvarenog klasnom dominacijom industrijskog kapitalizma.

Prvi pokret avangardne umetnosti — logički i hronološki (Léger, Tatlin, Maljevič, Mondrian, pre 1920. godine) — išao je ka tome da se postave temelji jednog novog ikoničkog kôda. »Neprikazivački«, »nepredmetan«, »apstraktan« kôd koji bi imao univerzalan značaj i bio primenljiv na sve aspekte konkretne organizacije vidljivog, kako uopštenošu svojih asocijativnih pravila, tako i svojim distributivnim elementima. Njegovi elementi su apstraktni sastavni delovi opažajnih datosti, kategorije estetske

percepcije i formalni uslovi plastičareve prakse: boja sa svojim varijantama nijansi, zasićenošću, jarkošću, zatim materijal, unutrašnje i spoljne granice različitih ikoničkih celina, počevši od pruge ili mrlje pa do celokupne površine slike (sheme, kompozicije, formati, proporcije) — i, konačno, sama materijalna podloga. Ukratko, sve ono što Mondrian naziva »plastičnim sredstvom« (što bi se bolje nazvalo slikarskim »formantima«, ako ponovo prihvatimo koncept koji su razradili lingvisti-formalisti revolucionarne Rusije) jesu formalni uslovi upisivanja svakog slikarskog ili skulptorskog predmeta koji se smatraju i tretiraju kao apstraktne varijable. Što se tiče pravila njihovih kombinacija, ona imaju isti karakter apstrakcije. Kombinatorije kojima je pribegla avangardna umetnost su raznolike i nisu ni u kom slučaju ujednačene. Iako bi se, bez sumnje, moglo reći da sve one potiču od jedne misli koja sledi diferencijalne varijacije i sistematske permutacije elemenata, iako bi se upravo o njima moglo govoriti pod pojmom kombinatorija, ipak su one svojstvene svakom slikaru ili grupi slikara. Ali, bitno je to da svaki od ovih slikara ili grupa uvek izlaže jedan čisto logički figurativni red tih kombinacija koji pokušava da temelji na razumu — na način Fernanda Légera, koji zakon uopštenog kontrasta u slikarstvu postavlja i zaista izvodi, primenom te logike, efekte optičke disocijacije slikarskih formata.

Što se tiče univerzalne vrednosti ovih apstrakcija, možda Van Doesburgove teorije i dela najbolje otkrivaju način na koji su nova figurativna pravila, koja će istovremeno determinisati i takozvanu geometrijsku apstrakciju i dizajn, povezana sa apstrakcijom društvenih odnosa u sistemu političke ekonomije u industrijsko doba. Ona naročito otkrivaju kako apstraktna uopštenost tog sistema vodi slikarstvo, istovremeno i protivrečno, ka spoznaji svakog sistematskog vizuelnog poretka u istoriji, kao i saučesničkoj fasciniranosti koju svaka sistematičnost provocira.

Van Doesburg kaže da se »novi plasticizam«, ili »nova plastika«, zasnivaju na »jednostavnom poznavanju primarnih i univerzalnih izražajnih elemenata«. Otuda, prema njemu, proizlazi mogućnost jedne »univerzalne metode, kako za umetnost, tako i za industrijsku proizvodnju«. Novi vizuelni modeli koje nude novi plastičari su, naime, oslobođeni simboličkih vrednosti koje prikazivačka umetnost tradicionalno pripisuje svetu prirodnih ili veštačkih predmeta koji se mogu imenovati i odrediti, predmeta naseljenog prostora i uopšte svake institucionalne podele doživljenog prostora. Oni su povezani samo sa onim što Van Doesburg označava kao društvene funkcije i potrebe tela u njihovoj univerzalnosti, tj. sa celokupnim sadašnjim poljem prostiranja dizajna. Zbog toga Van Doesburg citira Rietveldovu (Ritveld) stolicu — prvi stvarno realizovan predmet — dizajn koji, bez sumnje, nema prethodnika, osim u Maljevičevim »suprematističkim« projektima za nakit — i jednu arhitekturu ili jedan urbani blok kao one koji se mogu svesti pod istu konstruktivnu logiku u ko-

joj je upravo slikarstvu svojstveno da proizvede najopštije modele. Ili će pak Mondrian za svoje štafelajne slike reći da su kao »table za razvijanje«: rastegljive duž površine zida individualne sobe, kuće, grada. Maljevič i sovjetski konstruktivisti drže govore i nude analogne konkretne predloge.

U Van Doesburgovim namerama, u njihovoj težnji ka jednoj univerzalnoj formalnoj racionalnosti, manifestuje se u stvari zasnivački mit dizajna: onaj o ljudskoj prirodi koja u umetnosti neće više biti definisana psihološkim terminima kao što je Montaigne (Montenij) zahtevao u praskozorje humanističke misli, već terminima koji teže objektivnosti i racionalnosti, tj. takozvanim primarnim i univerzalnim terminima antropoloških potreba i funkcija.

Međutim, ideja o jednoj univerzalnoj antropološkoj istini o potrebama i funkcijama bez sumnje je samo ponovno izviranje jednog starog krupnog događaja na koji gotovo i ne vredi obraćati pažnju. On pomera debatu ka večnosti, daleko od nastanka industrijskog kapitalizma. Zapravo je nešto sasvim drugo okrenulo jedan deo formalističke avangarde ka mitologiji, a ne teoriji (*De Stijl* sa Van Doesburgom i *Bauhausom* u prvom redu, slikarski »purizam« Le Corbusiera (Korbizje) i njegov doprinos teoriji arhitekture u Francuskoj). To drugo je opčinjenost Vlašću i njenim simbolima: mašinom kao simbolom Vlasti koja postaje model perceptivnog ponašanja. Mašina se opaža kao jedan kombinatorij serijskih elemenata čiji raspored zavisi samo od čisto naučnog razuma. Dakle, ono što jedna frakcija avangarde govori jeste to da umetnost mora uzeti za model tu apstraktnu logiku jer ona odgovara društvenim svrhama koje razum apstraktno definiše i koja će tako biti potpuno ljudska. I pošto se smatra da umetnička funkcija uspostavlja jedan sistem ili vizuelni kod označavanja koji bi bio homologan novim tehnološkim oblicima delovanja u industrijskom društvu, i sam taj sistem će biti isključivo logičan i artificijelan, tj. potpuno semiološki: kombinatorij bez-značenjskih elemenata (apstraktni ikonički formanti) koji su artikulisani prema pravilima iz kojih se može videti da oni stvarno u tom slučaju oponašaju mehaničke račune i njihove primenjene oblike. Tako na planu apstraktne analize vidimo kako se istorijski povratak slikarstva sebi samom i svojim sopstvenim formalno-materijalnim uslovima proizvodnje, kako se ceo taj pokret kritičke spoznaje ovde okreće ka onom što je Jean Baudrillard (Ž. Bodrijar) nazvao perverznom strašću kôda, ali što isto tako dobro karakteriše i mistifikacije ili neka vrsta obožavanja predmeta-mašine.

Konkretno, modeli onog što bi se moglo nazvati umetnost-dizajn otkrivaju se, dakle, u svetu industrijskih predmeta; sa sopstvenim pokretima i ritmovima (prvi kinetički predmet koji je izradio Gabo, datira iz 1920. godine), sa raščlanjivanjem, sa oblicima koje je moguće svesti na geometrijske figure koje se daju tehničkim predmetima, prema tome, sa racionalnim konotacijama koje ova simbolika uglastih, kružnih oblika, i žestok geometrizam, kao i spirale, hiperbole, od kojih je Robert Delaunay (R. Delone) proizveo ne samo izvesne modele, već, pre svega, prve interpretacije u okvirima simbola još pre 1914. godine. Tako i sama mitska figura mašine pohodi slike, uostalom, vrlo raznovrsne, nekih kubista, konstruktivista, futurista i Dade. Ona se još izrazitije javila nedavno, kada je sa umetnošću koja se naziva kinetičkom, lumino-kinetičkom, optičkom umetnošću uopšte, stekla, kako se kaže, sledbenike.

Ovde se javlja uvek mogući dosluh umetnosti i sistema čiji estetski predmet onda obrazuje neku vrstu apologije — apologije tehničnosti u nekom ludičkom smislu. Tehnološka umetnost u svim svojim vidovima ili kategorijama, podrazumevajući tu i dizajn predmeta i okoline, preuzima na račun igre — one vrste igre koja uživa u novini spoljašnjosti, ali čuvajući se dobro, nasuprot tome, promene ciljeva onog poretka koji oponaša sekundarne optičke efekte funkcionisanja mašine i mehaniziranog urbanog sveta. Ona igra na efekat iznenađenja i dekoncentrisanja opažanih navika stečenih tokom tih svakodnevnih iskustava pogleda, koje su još uvek kodificirane starim strukturama čulâ i koje i dalje uspevaju da izbegnu racionalnost sistema: na šokove, kondenzacije, optička pomicanja prouzrokovana brzinom percepcije i novim postupcima bojenja, na simboličke vrednosti koje se pridaju geometrijskoj formalizaciji, na složenost povezanosti koja nameće ideju o jednoj nerazgovetnoj i otuda svemoćnoj nauci koja dejstvuje u tehnološkom svetu. Umetnost-dizajn i dizajn u užem smislu, u svom zajedničkom formalizmu igraju igru navikavanja i zadovoljavanja ovim efektima. U tom pogledu se ideološka funkcija dizajna očituje u dranguliji: beskoristan predmet u kojem se, međutim, akumuliraju sekundarni znaci tehničnosti i to tako da se tehnika javlja mitski, kao ona koja je Svemoćna, a Mašina, sada samo njen amblem, javlja se kao sveti predmet u koji bi se mogla uložiti verovanja i osećajnost. U tom domenu estetske proizvodnje nijedan oblik zapravo nema više moć apstrahovanja u onom kritičkom smislu o kojem je bilo reči kada se go-

vorilo o prvoj »apstraktnoj umetnosti«. Na-suprot tome, on i dalje funkcioniše kao simbol tehnološkog sveta.

•

Međutim, upravo na nivou apstraktnog i uvek aktuelnog formalizma postavlja se fundamentalno pitanje saučesničke ili kritičke vrednosti umetnosti nazvane avangardom; vrši se neka vrsta podela određene ambivalencijom odnosa ljudi prema njihovim društvenim predmetima a koja se tiče totaliteta savremene umetnosti. Da bi se proniklo u tu podelu i ambivalenciju, kao i u njihove stvarne konsekvence u umetničkoj proizvodnji, razmatranje eksplicitne ideologije umetnika dozvoljava bez sumnje da se ponovo kategorički postave pitanja koja su oni sami postavili. Ali ono ne može da objasni realnost stvari. Ona se vidi isključivo u samom umetničkom radu; i shvata se samo u određenom trenutku kada se jedna okarakterisana umetnička proizvodnja uvrsti u društveno.

Mondrian, za koga se može reći da je tvorac svih formalizama, zahtevao je od umetnika da ispunjava svoju društvenu funkciju — za njega je to bila neka vrsta duhovne »misije« — organizujući vidljivu materiju (slikarstvo i arhitekturu) prema principima ravnoteže koji su za sve postavili prava jedne iste ali ipak različite vrednosti. Jednom neugodnom i neutrališućom suprotnošću ravnoteža poništava individue kao posebne ličnosti i stvar, dakle, buduće društvo kao neko istinsko »jedinstvo«. Ta ideologija na avetinjskom planu pokazuje uznemirenost pred tehnokratskim društvom. Ona govori o gubljenju identiteta i vraćanju izgubljenom jedinstvu. Ona na planu političkog projekta predlaže umetnost koja bi bila društveno sposobna da integriše individue u jedan uvek otvoren sistem, u jedan beskrajn kombinatorij jednakih kombinacija, iz kojeg niko nikada neće usled svojih sopstvenih razlika biti izbačen. Ali, rečeno je: daleko od toga da sistem probija razlike i ustanovljava jednu komunikaciju ili intenzivniju razmenu između različitosti, on ih, definisan na taj način, negira i poništava. On ih artikuliše igrom diferencijalnih suprotnosti koja samom svojom pozicijom, uvek promenljivom, u strukturi sistema, definiše svaki elemenat.

Na planu ideološke kritike to je potpuno istinito. Ostaju učinci rada na transformaciji koje Mondrianove slike — kao i svaki oblik formalističke umetnosti — vrše u samom slikarskom polju i koji se otvaraju prema drugim oblicima estetskog pogleda, a ne ka idejnim raspravama. Eto čoveka koji je više od dvadeset godina slikao jednu stvarno beskonačnu seriju kombinacija u kojima se iste varijable podvrgnute varijacijama: monohromni kvadrati crvene, žute i plave boje (tri »primarne« boje u slikarstvu) koji variraju u veličini površine i lokalizaciji u polju; opseg bele ne-boje, takođe varijable; ortogonalne rešetke od širokih crnih li-

nija koje se presecaju po takođe promenljivim odstojanjima; najzad, površine (slika), pravougaonici, kvadrati, romboidi, promenljivih veličina i proporcija. Eto i Mondriana koji načinu na koji je 1914. godine predstavio *More u Scheveningenu*, pomoću mnoštva malih krstova, suprotstavlja ono što je za njega, takođe, oko 1920. postala jedna nova plastika. *More u Scheveningenu* je prikazano pomoću ortogonala koje su preuzele horizontalna ukrštanja pešćanih površina i mora sa drvenim ogradama koje se na plažama Holandije vertikalno podižu da bi se zaustavilo pomeranje dina. »Ali ja sam još uvek radio kao jedan impresionistički slikar koji izražava svoj sopstevni način na koji poima, ne stvarnost kakva ona jeste«. Stoga treba razumeti da se oko 1920. godine slikaru stvarnost otkriva »kakva jeste« u jednoj kombinatornoj varijaciji ortogonalnih linija i kocki upisanih u pravougaonu površinu, koju je moguće različito orijentisati, što su, kaže on, minimalne datosti celokupne figurativne prakse. Ona se može opaziti i optički zamisliti prema logici jednog rada koji je sebi dao za cilj da doista proizvede najopštije uslove te figurativne prakse, materijalne formante oblika i boje kao i njihove asocijativne virtualnosti.

Jer, stvarnost koju slikar treba da upozna, ne predstavlja ništa drugo, ništa više i ništa manje, nego specifične podatke o vlastitom oblikovnom radu i najopštijim uslovima na osnovu kojih ovaj pristupa značenju. I ono o čemu se, dakle, u tom postupku radi, nema ničeg zajedničkog sa oživljavanjem, u ime hipostaziranog modela, logike i optičkih efekata primenjene mehanike, niti sa mašinskom mitologijom. Postupak, bez sumnje, proističe iz procesa apstrahovanja čije se opšte istorijske determinacije otkrivaju u uopštenoj apstrakciji društvenih odnosa, čemu kapitalistički sistem teži da potčini totalitet praksi. Ali taj uopšten proces apstrakcije unosi u sistem nove protivrečnosti. Prve posledice koje Mondrianov apstraktni formalizam iz ovoga izvlači su, dakle, obelodanjivanje, putem samog slikarstva, nepromenljivih uslova vlastitog delovanja i načina uključivanja u društveno, na taj način što to saznanje može da modifikuje ovo delovanje i trenutak uključivanja.

Međutim, modifikacija će se sastojati u sledećem: razgradnja istorijskog kôda predstavljanja, ovde prvo opisana kao analitički postupak, što zapravo i jeste, vrši se prema kombinacijama varijabli koje u poslednjoj instanci zavise samo od kaleidoskopske igre slikarskih formanata. I ta igra se, dakle, odvaja od ciljeva imitativne reprodukcije, već utvrđenog vidljivog. Štaviše, upotrebljavajući samo slikarstvo kao sistem značenja, ta igra se konačno udaljava od svake svrhovnosti pozitivne proizvodnje, makar ona bila utopijski model idealnog društvenog prostora. Ona unosi optičke efekte koji skreću slikarsko vidljivo od svake logike i svakog intencionalnog smisla ka nepredvidljivoj ekspresiji afekata.

Jer u istraživanjima koja je vršio Mondrian, ono što najmanje začuđuje nije to što se radikalno prekidanje sa ideologijom predstavljanja i ono što se u njegovom slikarstvu javlja kao teorijski rad, pretvara u neku vrstu logičkog delirijuma. Kao da je umetnost iza askeze spoznaje otkrila dno svoje želje za znanjem. Mondrian u tri poslednje godine svog života iznenada otkriva radost što će moći da dočeka učinke besmisla koji izaziva njegovo slikarstvo: ne samo u pogledu zaustavljenih značenja i smisla uvek unapred propisanog za svako predstavljanje, jer pokušava da temelji svoju vrednost ili lepotu izvan sebe u poretku takozvanih »prirodnih« vrednosti ili lepota, tj. transcendirajućih u odnosu na rad oblikâ — već u pogledu same logike vlastitog sistema i njegovog spoznajnog cilja. Za tog ludog samotnika, radost što će se možda prihvatiti njegovo, da kažemo, ludilo strogosti, ali koje se iznenada pretvara u napuštanje sopstvenih planova i razloga za slikanje, ili pak — što bi bilo isto — što se u beskrajno otvorenom nastavljanju istraživanja njegov sopstveni pogled ponovo vraća ni na šta drugo nego na saglasnost sa onim što se odigrava prilikom uživanja u gledanju.

Na ukrštanju ortogonalna i na međama obojenih kocki Mondrianovog slikarstva, dešavaju se kao neke optičke omaške usled toga što se oko pomera po nekom fiziološkom fenomenu u kojem su slikari još od Seurata (Sera) i čak Delacroixa (Delakroa), meditirali, prenosi se opažena komplementarna boja na prazninu susjednog belog, tako da se disperzijom prekida sistematski poređak primarnih boja; ili pak zato što se crni kvadrat koji dobija oblik spajanjem dveju širokih linija, briše kao neka slepa tačka i postaje sivo, tj. neutralno, tako da se oprečan položaj dva horizontalna i vertikalna entiteta poništava. U Mondrianovim poslednjim platnima boja se premešta duž linije reza: uloge se menjaju i suprotne vrednosti se razrešuju. Boja zamenjuje ujednačenost skandiranja prostora pomoću crnih linija, koja se održava samo zato da bi mogla biti od nje negirana, ritmom svog nemira i svojih zaostataka. Poslednja slika ove serije ostala je nedovršena, ne samo usled slikareve smrti, već zapravo, da tako kažemo, zato što je u suštini celokupno Mondrianovo delo načinjeno da bi izazvalo želju da se vidi bez završetka. Ono nosi pobedonosno ime jednog brzog ritma kojem muzičari suprotstavljaju lagani ritam blua, kao tugu radosti: *Victory Boogie-Woogie*.

Kako drukčije interpretirati formalističko delo ako ne pokušajem da se uhvati logika njegovog istorijskog razvitka? U svojoj preteranoj strogosti, u tom spoznajnom postupku okrenutom samom sebi koji ide ka oslobađanju od sopstvenih obuda da bi pokušao da ispita želju koja ih nosi dizajnu — Mondrianova umetnost se suprotstavlja mehanomorfnoj umetnosti — ili svakom obliku optičke umetnosti, koji ne proizlazi, svojom sopstvenom istorijom, iz veselog preuređivanja krutog reda predstavljanja. Ali, tako ustanovljena suprotnost ili kategorička razlika, jer se postavlja unutar umetničkog polja, predstavlja jedini mogući na-

čin poimanja umetnosti ne kao sekundarnog učinka, ne kao parazitske i raskošne institucije društvenog sistema, već kao marginalnog i decentriranog mesta u odnosu na politički centar odlučivanja, gde društveni kôd i politički poredak istovremeno mogu biti i igrani i izigrani. S obzirom na kritički formalizam, njegove pobude i ludosti, umetnost-dizajn ili dizajn kao umetnost jesu veoma razumne i konformističke stvari, tj. saglasne klasnim interesima svojih deoničara jer se njihovi učinci mogu odnositi samo na svet-uzor-tehnologije.

Marc Le Bot.

•Art/Design•, časopis *Traverses*/2,

Novembar 1975, Editions de Minuit, Paris, str. 8—26.

Prevela: Nada Seferović

Filiberto Menna

Dizajn, estetska komunikacija i masovna sredstva

Historijski dizajn i stajling-dizajn

Premda su se ambijentalne prilike duboko izmijenile, možda je najteži problem kojemu industrijski dizajn treba da pristupi danas još uvijek onaj koji je nastojao riješiti od svojih historijskih početaka, tj. problem odnosa estetske kvalitete produkta i kvalitete koju traži tržište. Situacija u kojoj se danas javlja ova antinomija, naravno, posve je drugačija i sa sve više aspekata mnogo manje povoljna za djelatnost pomirenja, budući da su termini spomenutog binoma međusobno mnogo udaljeniji. Dovoljno je razmotriti na jednoj strani golemu ekspanziju današnjeg tržišta i formiranje ekonomskih i proizvodnih situacija (npr. Evropsko zajedničko tržište) koje zahtijevaju politiku visoke produktivnosti i, prema tome, nužno i visoke standardizacije; na drugoj strani semantičko trošenje i sklerozu kojoj se približavao funkcionalizam između dva rata, odnosno, upravo onu poetiku koja je u dizajnu — shvaćenom u njegovu najširem značenju kao projektiranje totalnoga ljudskog ambijenta — tražila instrument estetske komunikacije sposobne da djeluje na neprekidno povećavanje kvantitete. Racionalističke poetike, prije svega one najortodoksnijih i najradikalnijih deklinacija, tražile su da se iz osnova rekonstruira proces estetske komunikacije pomoću ostvarivanja jednog novog likovnog jezika formiranog kombinacijama jednostavnih elemenata na osnovi objektivnih strukturalnih razloga. One su, naime, smatrale da upravo oslobađanjem lingvističkih elemenata od svakog partikularnog značenja ambijentalne, historijske, simboličke

ili druge naravi jezik poprima veću objektivnost i univerzalniju prepoznatljivost, a prema tome i sposobnost da u umjetničkim formama slikarstva, skulpture i arhitekture, konačno sjedinjenih u bazičnim operacijama dizajna, vrši estetski utjecaj koji određuje individualni ukus i ponašanje. Radilo se o jeziku koji se svjesno postavljao iznad svake historijske tradicije i svakog uspostavljenog reda i koji je iz te težnje crpio svoj karakter i svoju revolucionarnu funkciju. Radilo se gotovo o esperantu, ali esperantu koji je postajao jezik historijski definiran i estetski kvalificiran u iskustvima što su ih umjetnici konkretno doživljavali, u krilu kojih se neizbježno odvijao proces ukorjenjivanja najrazličitijim putevima kao što je npr. put mističko-simboličke reinvestiture kojim je prošao Mondrian.

Da bi ostvario te težnje totalne estetske rekvalifikacije, historijski dizajn, kakav je proizlazio iz teoretskih pretpostavki *De Stijla* i didaktike *Bauhausa*, morao se, u iskušavanju snaga, nužno sukobiti s društvom u kojem je djelovao, bio tijesno povezan, u industrijom čiji je čisti economicizam namjeravao podvrći razlozima zajednice pomoću estetske kvalifikacije produkta. Ali u tom iskušavanju snaga dizajn nije pobijedio; slijedio je sudbinu umjetničke avangarde s kojom je, uostalom, bio tijesno povezan, bilo u Njemačkoj bilo u Rusiji, gdje su, kao što je poznato, bili zajednički likvidirani nakon početka koji je mnogo obećavao i otvarao mnoge nade. U drugim zemljama ideološke premissе dizajna nisu pretrpjele nikakvu očiglednu likvidaciju, ni nasilnu ni birokratsku, a ipak su prihvaćene samo da bi opet naglo bile apsorbirane i izgubile svoju prijelomnu snagu. Internacionalizam, koji je u tim pretpostavkama imao polemički napon i funkciju totalne obnove, zapravo se preobrazio bez prividnih skokova (štaviše, pružajući čak i neku vrstu kulturnog alibija) u čist i jednostavan lingvistički kozmopolitizam kakav je, uostalom, zahtijevalo širenje tržišta i samih produktivnih tehnika velikih industrijskih koncentracija. Taj se fenomen pojavio naročito u zemljama tzv. slobodne demokracije u momentu u kojem javna intervencija na političkom planu nastoji da djeluje kao korektiv čiste ekonomičnosti kapitalističke industrije, što je historijski dizajn pokušao ostvariti estetskim djelovanjem. Riječ je, dakle, o transformaciji dizajna tijesno vezanoj sa socijalnom evolucijom koju su proživljavale neke zemlje, počevši od Sjedinjenih Američkih Država.

W. W. Rostow u *The Stages of Economic Growth* (Cambridge 1960) dao je vrlo prihvatljiv model takve evolucije od paleoindustrijske faze, koju karakterizira tehnološki razvoj samo u određenim sektorima ekonomije, do današnje faze velike masovne potrošnje, prolazeći kroz fazu zrelosti koju opet karakterizira opći tehnološki razvoj i odgovarajući porast kolektivnog bogatstva. U toj fazi usmjerenje pojedinih zemalja dovodi do različitih rezultata: u nekima se novo bogatstvo i nove tehnološke mogućnosti angažiraju u politički prestiž i vojne moći (npr. u Njemačkoj), u drugima se bogatstvo počinje podvrgavati procesu redistribucije i nove se tehnološke mogućnosti angažiraju prije svega u smislu

postizanja blagostanja kao što je to bilo u SAD Rooseveltovom politikom *New Deal*a nakon ekonomske krize 1929. godine. Problem dizajna u takvoj situaciji sastojao se u tome da se proizvode u velikim serijama sve nova potrošna dobra i da im se dodaju određeni estetski rekviziti koji bi ih učinili što poželjnijima i što prihvatljivijima za što šire kategorije potrošača. Radilo se još jedanput o tome da se pristupi problemu standardizacije, kao što je to već bilo i sa samim historijskim dizajnom, s tom razlikom što sada industrija ima interesa da ostvari taj proces ne toliko na najvišem mogućem nivou kvalitete koliko unutar određenih granica utvrđivanih s vremena na vrijeme («Prag Maya» Raymonda Loewyja), iznad kojih invencija forme riskira da je publika ne shvati i ne prihvati. Drugim riječima, kvaliteta koju je tražio dizajner u toj situaciji nije više apsolutna već relativna kvaliteta — prema zahtjevima tržišta, jednako kao što je i funkcija tog dizajnera funkcija tehničara u službi kapitala.

Fenomen stajlinga (*styling*) rađa se upravo u tom momentu i u tom zahtjevu, označujući ključnu tačku u evoluciji dizajna od njegovih historijskih pretpostavki koje su postavili *De Stijl* i *Bauhaus* do danas, tj. tačku u kojoj se projektno djelovanje umjetnika počinje integrirati masovnim sredstvima. Stajling označava dakle, s obzirom na spomenute pretpostavke, određen prekid, bez sumnje manje dramatičan od onoga koji se zbilo u nekim evropskim zemljama, ali zato ne manje dubok i ireverzibilan. Činjenica je da je ideologija, koju je podrazumijevao historijski dizajn, pretpostavljala takvo društvo u kojem bi odnos proizvodnja—potrošnja kontrolirao prvi termin (proizvodnja), a ovaj bi opet bio pod kontrolom umjetnika kojega poziva prosvijećeni industrijalac (takav je bio odnos npr. između Behrensa i Rathenaua, direktora AEG). Umjetnik, odnosno dizajner, našao bi se naime na čelu proizvodnog procesa rješavajući u prototipu tradicionalne anti-nomije lijepog i korisnog, kontemplacije i korištenja, forme i funkcije. U fazi ekonomskog razvoja, koju karakterizira rađanje i razvoj američkog stajlinga, odnos proizvodnja—potrošnja još je uvijek odnos koji ide od prvog do drugog termina, i zbog toga što je riječ o ekonomiji tržišta koje počinje postavljati princip programiranja, ali se ovaj put industrija (prema tome i dizajner) nalazi po prvi put pred konkretnom kvantitativnom definicijom faktora potrošnje, a dizajner, koji je izišao iz svoga laboratorija da bi se kao tehničar uklopio među ostale tehničare u proizvodni ciklus, počinje uvidati da se njegovo projektiranje ne obraća više zajednici, formiranoj prema liberalnoj demokratskoj tradiciji od individuuma od kojih je svaki sposoban za slobodno motivirani izbor, već zajednici u kojoj golemo kvantitativno povećanje jedinki što je sačinjavaju određuju njenu modifikaciju ne samo u pogledu stupnja nego i naravi. Dizajner naime zapaža nesuglasnost između nekih polaznih hipoteza i nove društvene realnosti u kojoj djeluje, jednako kao što osjeća neadekvatnost apsolutne forme da sama kondicionira izbor novih potrošača. Kao što je napomenuo Silvano Tintori (*Cultura del design*, Milano 1964), na toj se tački

odigrava odlučan preokret u razvoju dizajna; ako je zaista prema Bauhausovoj didaktici i Gropiusovoj misli osobito »novi industrijski objekt morao riješiti staru antinomiju između umjetnosti i industrije, identificirajući kontemplaciju i korištenje, stajling na protiv odražava potrebu svijeta proizvodnje da se projicira na tržište oglašivački, čineći od binoma kontemplacija—korištenje čvor psihološkog kondicioniranja«.

Stajling se dakle rađa u godinama američke ekonomske krize poprimajući između ostalog značenje stanovite antikonjunkturne mjere. Kako je nedavno spomenuo Dorfles, upravo su u tim godinama, između 1930. i 1935, u Sjedinjenim Državama nikli snažni profesionalni biro čija je svrha bila da djeluje na stilizaciju i kozmetiku upotrebnih predmeta, ostavljajući općenito nedirnutim tehnološki problem na kojem počiva i sam predmet. Bilo je međutim dovoljno onih koji su digli viku kako su uvijek smatrali da odnos forma—funkcija treba da bude odnos koji počiva na istini. Otada stajling nije nikad imao dobru reputaciju, ali je ipak kao fenomen, ma koliko se činio paradoksalan, predstavljao sam po sebi neku istinu, budući da je svojom prisutnošću otkrivao procijep između nekih historijskih pretpostavki dizajna i nove društvene situacije. Nadalje, stajling nije nastojao da samo psihološki kondicionira ukus publike uz pomoć publiciteta, nego i da tumači njena raspoloženja i težnje vodeći o njima računa u projektiranju na bazi simbola ili vizuelnih konvencija u kojima se kolektivnost potrošača na neki način mogla prepoznati. Stajling je tako postajao instrument resemantizacije predmeta, ostvarene polazeći ne samo odozgo — tj. od dizajnerskog laboratorija i reklamnih biroa — nego također i odozdo — od raspoloženja potrošača koje se utvrđivalo sve primjerenijim sredstvima ispitivanja.

Socijalna struktura u kojoj se razvija i afirmira *stajling-dizajn* koincidira kao što smo vidjeli sa onom fazom zrelosti ekonomskog razvoja, svojstvenom modernom društvu, o kojoj je teoretizirao Rostow, ali je to krajnje mobilna struktura koja naglo ekspandira prema tipu *opulentnog društva* karakteriziranog velikom ekspanzijom potrošnje i odgovarajućom inverzijom odnosa proizvodnja—potrošnja u korist drugog termina binoma. Potrošnja se naime ne ograničava više na to da konstituira termin odnošenja proizvodnje, već postaje krajnji cilj čitave društvene strukture usmjeravajući prema vlastitim svrhama ekonomski proces i same osnovne težnje pojedinih individua. Ovu promjenu ekonomske strukture modernog društva u najrazvijenijim zemljama zamijetio je i vrlo pronicavo analizirao David Riesman (*The Lonely Crowd*). On je u toj preobrazbi upozorio na prijelaz od društvene strukture sastavljene od individuuma »interioriziranog« upravljajuća, koji se upravljaju sami, usmjeruju sve svoje energije prema sferi produkcije dobara i unose mentalitet »proizvođača« i u sferu dokolice i potrošnje, ka socijalnoj strukturi koju karakterizira pomicanje produktivnih snaga prema sferi »tercijarnih aktivnosti« a sačinjavaju je drugima upravljani individui koji kanaliziraju

svoje energije prema ekspanziji potrošnje sa sve izrazitijom tendencijom da na njih utječu perspektive i preferencije drugih. »Heterodirekcija«, o kojoj govori Riesman, pretpostavlja dakle snažnu i determinirajuću prisutnost masovnih sredstava komunikacije koja su jedina kadra kanalizirati fluktuirajući ukus i »želje bez predmeta« novog tipa potrošača. Nije stoga slučajno da je upravo jedan od najvećih predstavnika stajling-dizajna, Raymond Loewy, u svom djelu i u svojim parolama tumačio nove zahtjeve potrošača i u isto vrijeme djelovao na dva fronta: proizvodnje i potrošnje, uvjeravajući industrijalce »da se ružne stvari slabo prodaju« i da dobar dizajn znači ujedno i dobar posao, ali ne zaboravljajući upozoriti, obratnom parolom, da se »i najljepši proizvod neće prodati ako kupac nije uvjeren da je zaista najljepši«.

Estetska rekvilifikacija objekta

Kako smo vidjeli, stajling je izvršio operaciju resemantizacije objekta na osnovi ikonografije simbola koji se mogu lako identificirati i prema tome brzo konzumirati u određenom društvu potrošača. On je zato na svoj način ostvarivao tip komunikacije, ne nužno estetske, ali prilagođene »heterodirektivnom« tipu potrošača — koji je kulturno bez korijena a po tendenciji kozmopolitski — velikih modernih metropola i općenito društava ekonomske ekspanzije za koje su SAD bile i još uvijek jesu najreprezentativniji uzor. Nasuprot američkom stajlingu i odgovarajućem procesu standardizacije i uniformnosti, pokušalo se u nekim zemljama, naročito evropskog sjevera, estetski rekvilificirati upotrebne predmete obogaćujući ih novim značenjima i novim mogućnostima komunikacije pomoću ukorjenjenja na teren određene kulturne i ambijentalne situacije (priroda, tradicija, zanatske tehnike). Do toga je došlo osobito u skandinavskom dizajnu; njega je u tom pokušaju estetskog iskupljenja industrijskih proizvoda potakla i sama socijalna struktura koja je zacijelo još daleko od faze velikih masovnih potrošnji — od faze u koju je međutim američko društvo već davno ušlo. Rezultati kvalitativno značajni, koje je postigao nordijski dizajn, zbog relativno marginalnog karaktera socijalne situacije u kojoj su bili mogući, samo su parcijalno rješenje i jedva da mogu biti primjerni za onaj tip ekonomske strukture prema kojem se, čini se, poslije rata uputila i Evropa. Drugim riječima, i u situaciji koju izražava nordijski dizajn i u onoj koja dolazi do izražaja u američkom stajlingu čini se da je izostala ona opća valjanost rješenja koje je predložio historijski dizajn na osnovi recipročne integracije kvalitete i kvantitete. U Sjedinjenim Državama taj je odnos razbijen i ravnoteža je poremećena potpuno u korist kvantitativnog faktora. Razlog tog loma treba tražiti, kao što je u više prilika primijetio Argan, u činjenici da je u SAD odnos između umjetnosti i industrijske tehnike za-

mijenjen manje pomirljivim odnosom umjetnosti i industrije. Industrija je zaista formiranjem velikih monopola sve više gubila svoju kolektivnu funkciju socijalnog poboljšanja zbog čega, ako se još uvijek obraća masama, to čini samo zato da ustanovi njihov ukus i na njemu zasnue vlastito ekonomsko bogatstvo. Sasvim drugačiju situaciju imamo međutim u skandinavskim zemljama gdje, kako kaže Argan, dizajneri uporno idu za formalnom jasnoćom nastojeći dati predmetu izvornu jednostavnost. Ovaj stav nordijskih dizajnera, kao i drukčija proizvodna struktura zasnovana na malim industrijama, određuje prekid binoma kvaliteta—kvantiteta u korist prvog termina, pa dizajn gubi svoj osobiti socijalni odnos. U oba slučaja dakle, premda zbog različitih uzroka, dizajn pokazuje jasne znakove krize. Polazeći od ovih zaključaka, oko kojih se 1960. u kulturnim krugovima Italije vodila debata — kada su u njoj samo djelomično sudjelovali dizajneri — smatrao sam potrebnim sondirati mišljenja dizajnera, arhitekata i slikara o tom pitanju, a isto tako i mišljenja kritičara i učenjaka koji se bave estetikom. Anketa vođena 1961. i objavljena u jednom rimskom dnevniku, a zatim sakupljena u svezak (*Industrial Design*, Rim 1962), pomogla je da su se prilično radikalno ispoljile dvije suprotne pozicije. S jedne se strane ocrtala pozicija onih koji, premda ukazuju na krizu i udaljivanje dizajna od njegovih historijskih pretpostavki, ne osporavaju dizajnu umjetničku prirodu i postavljaju zahtjev za novom integracijom termina binoma kvaliteta—kvantiteta. S druge su strane oni koji negiraju svaki umjetnički karakter dizajna ili barem impliciraju zahtjev za različitošću naravi a ne samo stupnja između tradicionalnih umjetnosti (slikarstvo, skulptura, muzika itd.) i dizajna, vodeći prije svega računa o novim ambijentalnim situacijama u kojima dizajn treba da djeluje danas, u vrijeme kad prisustvujemo uvođenju novih automatskih postupaka i primjeni operativnih istraživanja u industriji. Ovi posljednji kreću se izričito u okviru Maldonadovih teza koje je iznio prilikom svjetske izložbe u Bruxellesu 1958. s namjerom da negira historijski kontinuitet između *Bauhausa* i *Visoke škole za industrijsko oblikovanje* u Ulmu, upravo na osnovi odricanja one estetske perspektive koja je prisutna u historijskom dizajnu i Gropiusovoj didaktici. Nedavno se Maldonado vratio na taj argument u jednom predavanju održanom u ulmskoj školi o problemima današnjeg industrijskog dizajna, ističući mišljenja prema kojem se dizajn ne može smatrati ni formom primijenjene umjetnosti ni umjetnošću kojoj je suđeno da zamijeni sve druge. Upotrebnim predmet, bez obzira na to je li dobro oblikovan, ne može preuzeti kulturnu funkciju umjetničkog djela, i nije tačno da se historijska sudbina umjetničkih djela zaključuje i apsorbira u tehničkim proizvodima. Maldonado se stoga suprotstavlja gledištu koje on smatra hegelijanskim i tipičnim za kulturu dvadesetih godina, prema kojem različite kulturne aktivnosti evoluiraju kulminaciji jedne konačne forme, tj. industrijskog dizajna. Naprotiv, razvoj se ne kreće prema standardizaciji već prema raznovrsnosti i, prema tome, dizajn nikada neće postati zamjena za umjet-

nost, kao što neće biti zamjene ni za književnost, filozofiju, politiku. Duhovni zahtjevi ne mogu biti zadovoljeni jednostavnim potrošnim dobrima, jer čovjek ne živi samo zato da se koristi predmetima, a još manje da konzumira proizvode.

Očito je da je Maldonadova polemika upravljena osobito protiv fetišizacije objekta i procesa merkantilizacije prema kojoj se čini da ide i sama umjetnost, u ekonomskoj strukturi koju karakterizira golema ekspanzija potrošnih sfera. »Antistilistički« stav Maldonada odnosi se zato ne toliko na termine već dalekog historijskog dizajna (čiju je on humanističku perspektivu sam nedavno ponovo istakao u jednom predavanju o aktualnosti *Bauhausa*), koliko na dizajn koji pod estetskim plaštom krijumčari svoje posve merkantilne ciljeve. Drugim riječima, Maldonado, ne implicirajući reduktivan sud, smješta djelovanje dizajna u područje tehničko-znanstveno više nego tehničko-estetsko, s ciljem da na neki način momenat projektiranja istragne iz začaranog kruga koji se stvorio u odnosu proizvodnja—potrošnja. Svjedočanstvo Maldonada poprima zato također i značenje određene »objekcije savjesti« protiv suvremene civilizacije potrošnje i iskorištavanja masovnih sredstava komunikacije u posve merkantilističke svrhe. Međutim, to svjedočanstvo na kraju ipak ponovo predlaže, iako sasvim implicitno, neku vrstu dihotomije između nezainteresirane aktivnosti kontemplativne sfere i korisnih aktivnosti praktične sfere, riskirajući usprkos svom pozitivnom naučnom zalaganju da se nađe na »pesimističkoj poziciji« odbijanja nasuprot današnjoj društvenoj stvarnosti, a takva je pozicija ekvivalentna »optimističkoj poziciji« onih koji još uvijek smatraju mogućim totalno estetsko iskupljenje. Riječ je, naime, o komplementarnim pozicijama koje predlažu jednaka rješenja ali suprotnog predznaka jednog te istog problema, prevladavanja standardizacije na kojoj djeluje stajling i odgovarajuće »krize« dizajna. Za Maldonada je riječ o tome da se stilistički formalizam zamijeni rigoroznim znanstvenim pozitivizmom; za druge je riječ o tome da se postigne specifično estetska rekvalifikacija i, ako je moguće, personalizacija upotrebnog predmeta.

Dizajn i umjetnički predmet

Kritika dizajna koja se želi postaviti na konstruktivan plan i pristupiti problemu konkretne rekvalifikacije upotrebnog predmeta, rekvalifikacije koja će taj predmet učiniti kadrim da odgovori očekivanjima suvremenog čovjeka ne samo na nivou materijalnih funkcija nego i onih koje je Francastel definirao kao »imaginarne funkcije« predmeta, našla se pred nužnošću da s potrošačem uspostavi odnos zasnovan na komunikaciji značenja, aluzivne ili simboličke naravi, koja se lako identificiraju jer su ukorijenjena i crpljena u zajedničkom kulturnom nasljeđu, ali u isto vrijeme ne smije izmaknuti zadatku da djeluje unutar (a ne izvan) podru-

čja konkretnih mogućnosti moderne tehnike, da bi se mogla uspješno suočiti s kvantitativnim problemima koje postavlja današnje tržište. Kao što sam već imao prilike spomenuti, zahtjev da se dizajn usmjeri prema personalizaciji predmeta, ali vodeći računa o nužnosti industrijskog realiziranja, istakao je još 1951. godine Etienne Souriau, teoretičar *implicirane umjetnosti*, koji je predviđao i nagovještavao da će nad ortodoksnim funkcionalizmom prevladati stil koji će biti kadar da u sebi uključi »određenu dozu besplatne ornamentacije, jednu ljudsku poruku koju treba dešifrirati pored osnovne i bitne poruke same funkcionalnosti, a to zato da se odgovori zahtjevu koji će *bez sumnje* postavljati naši skori nasljednici«. Ali odmah i dodaje: »Problem je u tome da znamo kako implicirana umjetnost u industrijskom ostvarivanju može povući sa sobom, apsorbirati i evidentno predstaviti malo eksplicitne umjetnosti i dati tako kreiranom predmetu nešto od onog bergsonovskog *dodatka duše* koju zahtijeva njegovo *prilagođivanje budućnosti*.«

Da se problem i danas postavlja u suštini u istim terminima unutar kojih ga je postavio Souriau, čini se da je dovoljno pokazala već famozna izložba priređena u Parizu 1962. godine u Muzeju dekorativnih umjetnosti pod naslovom *Antagonismes II* i posvećena *Objektu*, kao i kritička diskusija koja je za njom slijedila. Namjera pariske izložbe bila je izrazito u tome da potakne umjetnike i dizajnere na kreiranje predmeta čija bi funkcionalna namjena bila popraćena ili naprosto zamijenjena simboličnim ili literarnim elementima crpljenim iz domena memorije, fantastičnog ili sanjarije (*rêverie*), sa svrhom da se promovira kriza produkata kurentnog dizajna, koji su smatrani nadiđenima jer više nisu kadri da budu odgovor na naše preokupacije i naše probleme. I u ovom slučaju na nišanu je bio stajling, američki ili neamerički, stavljen pod optužbu naročito u pismu kojim je George Mathieu predstavio svoja djela u katalogu izložbe. »Ako se u Sjedinjenim Državama — pisao je on — forma automobila utvrđuje na osnovi podataka elektronskog računara IBM koji obavještava o željama većine čija je mediokritetnost najfatalnija, ni mi ovdje nismo daleko od tih barbarskih metoda, s tom razlikom što je kod nas racionalizacija manja. I neka nas bog sačuva — nastavljao je francuski umjetnik sporeći se direktno sa uzorom stajlinga — jedne druge verzije: *industrijske estetike*, koja, pošto je preplavila Ameriku pod vodstvom gospodina Raymonda Loewyja, prijeti sada da se proširi i u Evropi gdje upravo počinje da buja.« Ali ako su Mathieuova denuncijacija i denuncijacija pariske izložbe općenito pogadale cilj, ne može se to reći za »predmete« koji su realizirani i prikazani na toj izložbi, osobito ako se na njih gleda sa stanovišta moguće transpozicije na industrijski plan. U tom pogledu izložba je posve promašila svoju svrhu ostavljajući neriješenim problem personalizacije predmeta opće upotrebe. Drugim riječima, dok se ostaje u okvirima prijedloga izložbe »L'Objet«, proces rekvalifikacije predmeta nije ostvarljiv upravo

u onoj mjeri u kojoj on teži da postane *umjetnički predmet*, *Kunst-Objekte* a ne *Design-Objekte*, prema distinkciji koju je predložio Maldonado u 7. broju revije *Ulm*, odnosno dok teži da se asimilira sa skulpturom, da bude u suštini skulptura i da prema tome, kao takav, izbjegne problem vlastitog uklapanja u kvantitativni red današnje potrošnje. I to naravno u najboljem slučaju, tj. kad se ne radi o predmetima naprosto bizarnim i pelivanskim ili koji nose sasvim izvanjske tragove nadrealističkog oživljavanja (*revival*), a koji otkrivaju evazivan ili upravo reakcionaran stav autora prema problemima današnjice. Nasuprot tim ostvarenjima i kritičkim prijedlozima koji ih podržavaju, čini se sasvim opravdana radikalna Maldonadova osuda: »To su posve bezazleni predmeti. U najviše slučajeva gotovo trivijalni, koji ponekad dostižu konvencionalnu eleganciju. U manje slučajeva groteskni su ili vulgarni. To su predmeti, možemo reći, namijenjeni da ukrase (ili stimuliraju) život jedne emocionalno sasvim anemične buržoazije.«

Problem koji je postavio Suoriau, da se ostvare unutar a ne izvan dizajna predmeti koji nose »*un peu d'art explicite*«, ostaje dakle i dalje neriješen, jer resemantizacija predmeta opće upotrebe (a također i arhitekture) može biti ostvarena samo posredstvom integriranja tradicionalno suprotstavljenih termina, funkcije i dekoracije, strukturalnih i kompozitivnih elemenata, forme za sebe i slika nosilaca na neki način ilustrativnih značenja.

Već sam imao prilike spomenuti taj proces resemantizacije na području arhitekture i napomenuti kako arhitekti teže da u najčišće konstruktivne činjenice umetnu poruku, jednu osnovnu ideju koja će, kako kaže Louis I. Kahn, dodati *nešto* »što je iznad dizajna«. Riječ je o pokušaju — koji je ponekad sretno uspio (u Italiji npr. u slučaju Albinijeva Muzeja katedralne riznice u Genovi ili robne kuće Rinascente u Rimu) — da se lingvistička ekspresija ukorijeni na terenu jedne precizne kulturne situacije i povijesne memorije ostajući ipak vjeran apsolutno modernom kreativnom i produktivnom procesu. Na specifičnom području *dizajna* (potcrtavam izraz dizajn da jasno razlučim operativni proces od onog koji prethodi konstituiranju *predmeta primijenjene umjetnosti*) nisu nedostajali pokušaji da se na historijsko-ambientalnom terenu zasnuje poruka koju nosi predmet s ciljem da se on rekvalficira sa estetskog stanovišta. Primjer za to imamo između ostalog u naslonjaču koji su dizajnirali Albini i Helgova za proizvođača Poggija iz Pavije, a bio je prikazan i na XII trijenalu u Milanu. Riječ je o »predmetu« koji na prvi pogled može i zbuniti upravo zbog *novine* nekih formalnih rješenja što, čini se, idu iznad užeg rješavanja funkcionalnih problema. Takav je npr. kontrast između vrlo jednostavne tubularne strukture i sasvim impozantne podstave poput velikog štita koji se, kao što je primijećeno, »mirne duše mogao odrezati i svesti na formu koja bi više odgovarala efektivnoj funkciji oslonca za glavu«. Zapravo, ako se primijeni kriterij strogo funkcionalnog vrednovanja, kao

što je učinio Alfieri u navedenom citatu, onda ne možemo shvatiti značenje i vrijednost naslonjača Albinija i Helgove, budući da predlaže formalnu soluciju koja je *preko ali ne i protiv* funkcije shvaćene u užem smislu.

Monumentalna konstrukcija cjeline, heraldička elegancija štita, činjenica da na svoj način želi simbolički i rekao bih *figurativno* predstaviti vlastitu funkciju, pokazuje kod autorâ jasnu intenciju da u dizajn uključe tradicionalne elemente koji su kadri da personaliziraju predmet i da mu pridaju stilističku individualnost, nasuprot izvještačenoj ili nezgrapnoj stilizaciji današnje produkcije. Ali i u ovom slučaju proces resemantizacije objekta, premda se zasniva na korektnoj metodološkoj impostaciji, pouzda se u poruke koje se mogu definirati tek u uskom okviru posebne kulture koja je još uvijek kultura *elite* i kao takva sposobna da okuša vrstu komunikacije sačinjene od aluzija i kultiviranih odnosa.

Resemantizacija koju je ostvario Albini u ovom djelu vezana je upravo za ono što u njemu treba dešifrirati, i pored unutarnje poruke same funkcije, zbog čega se čini opravdano govoriti u povodu kao što se, nasuprot tome, može govoriti o *apstraktnoj prisutnosti* ako za primjer uzmemo naslonjač »Barcellona« od Miesa van der Rohea. U oba slučaja međutim (i upravo u granicama u kojima umjetnici ostvaruju određeni tip estetske komunikacije) »predmet« je u isto vrijeme i sam po sebi i vlastita predstava (također i u slučaju Miesa *predstavljanje* implicira opća značenja koja idu iznad funkcije, ako ni zbog čega drugog a ono jer obuhvaćaju poseban način interpretiranja same funkcije), pa prema tome *figurativnost* nekog današnjeg dizajna ne treba smatrati apsolutnim porastom estetske semantizacije već radije procesom resemantizacije jezika apstraktnog racionalizma koji je historijski lišen estetske potencijalnosti.

Paralelni problemi: nova figuracija, programirana umjetnost, pop-art, optička umjetnost

Tip resemantizacije predmeta koji je pokušao na osnovi eksplicitnijih figurativnih ili simboličkih referencija bilo u pravcu *Kunst-Objekte* bilo u pravcu *Design-Objekte* može se pridružiti, vodeći računa o razlikama inherentnim različitim tipovima jezika, sličnim pokušajima koji su učinjeni za nekoliko posljednjih godina na području likovnih umjetnosti, prije svega u onim strujama i među onim umjetnicima koji se označuju prilično dvosmislenim i nestalnim nazivom »nova figuracija«. Umjetnici koji se kreću u tom pravcu polaze gotovo svi od iskustva informela i izvlače preko njega neke instance nadrealizma između dva rata, nastojeći umetnuti te sugestije u kontekst koji vodi računa o ambijentalnoj povijesti ili o novoj urbanoj stvarnosti.

Nadrealistički i organički korijen ili baština memorije s jedne strane, a objektivne i definirane slike izvučene iz industrijskog i publicitarnog ambijenta s druge strane, uvjetovali su da je figurativno obnavljanje preuzelo fenomenologiju vrlo različitih i često intimno protivrječnih oblika. »Nova figuracija« zato, bez obzira na postignute rezultate, pokazuje unutrašnju teškoću — koja je s vremenom pokazala da je nije lako savladati — da kombinira u jednostavnom govoru *organičnost* ili *memoriju* i *objektivnost* stvari i slika izvučenih iz ambijenta, jednako kao što se dizajn susreće sa analognom teškoćom da zajedno kombinira nove simbolične i fabularne sadržaje sa objektivnim zahtjevima tehnike i serijske produkcije. Tako i »nova figuracija« i dizajn upadaju u opasnost da se prepuste imažeriji (*imagerie*) i fantastičnom fabuliranju, što je zaista bijeg pred stvarnim osvješćenjem o današnjoj stvarnosti. Slika, skulptura, predmet teže zato da se uklope u ambijent okoline i da u njemu crpu novu objektivnost obraćajući se nasljeđu slika i simbola moderne industrijske i publicitarne stvarnosti. Ali sukob s tom stvarnošću čini se u njima ublažen, prigušen dijafragmom memorije ili fabuliranja ili opet apriorističkim ideološkim shemama koje sprečavaju prepoznavanje stvarnosti bez predrasuda. Prema tome, umjetnik završava time da izmiče radikalnom osvješćenju o problemu koji postavlja estetska komunikacija ili naprosto o samoj mogućnosti preživljavanja komunikacije takvoga tipa u svijetu kao što je naš, kojim dominiraju *mass media* i koji karakterizira nastajanje društva *obilja* koje psihologiju štednje i proizvodnje zamjenjuje psihologijom rasipanja i trošenja (usporedi *Esthetics of Plenty: Architecture for Utopia* od J. M. Fitcha).

Tom su problemu međutim pristupile radikalno one struje koje možemo smatrati tipičnim za današnju internacionalnu umjetničku panoramu, tj. »programirana umjetnost« i »pop-art«. Tipičnost ovih tendencija potječe iz činjenice da one konačno uzimaju u obzir opći antropološki uvjet što ga sve određenije karakterizira tehnološki razvoj i njegove dvije osnovne dimenzije, tj. s jedne strane industrijska produkcija, a s druge strane masovna potrošnja. Nasuprot ovoj osnovnoj *datosti*, što karakterizira najvećim dijelom urbanu industrijsku i publicitarnu dimenziju u kojoj danas živimo, umjetnici koji pripadaju tim tendencijama zauzimaju vrlo precizan i *angažiran* stav, tim angažiraniji što više vodi radikalizaciji a ne kompromisu s evazivnim međupozicijama. U prvom slučaju, tj. u slučaju »pop-arta« (a ovdje mislimo u prvom redu na američke manifestacije, umjetnik kao da prima na znanje da je ireverzibilna činjenica nastajanje društva »heterodirektivnog« tipa u kojem je odnos proizvodnja—potrošnja definitivno pomaknut u korist drugog termina. Umjetnik je zato doveden do toga da prihvati suočenje s ambijentom u kojem živi na nivou potrošnje provodeći neku vrstu inventariziranja finalnih proizvoda tehnološkog postupka, dajući im dostojanstvo novih sadržaja umjetničkog čina i podvrgavajući ih, dakle, nekoj vrsti demistifikacije i reifikacije. Riječ je o ideološki individualističkoj poziciji koja je prividno

»heterodirektivna« a zapravo nosi anarhičnu snagu budući da pretpostavlja mogućnost iskupljenja i samoodluke na *atomističkom* nivou potrošnje a ne na *planifikatorskom* nivou produkcije. Za područje produkcije umjetnik ne pokazuje nikakva interesa možda i zbog toga što zna ili vjeruje da je riječ o datosti na koju individuum nema nikakve mogućnosti da djeluje u društvu tehnički specijaliziranom i upravljanom u ekonomskoj dimenziji, i ne samo ekonomskoj, velikih industrijskih koncentracija i masovnih sredstava komunikacija. Individuum i umjetnik osjećaju se *izvan*, prisiljeni da prihvate suočenje, ako za to imaju volje, svaki za svoj račun. U osnovi je toga stava suštinski pesimizam, ali koji se začudo ne ispoljava u kontemplativnoj manifestaciji ili potpunom odbijanju (kao što je to bio slučaj s umjetnicima informela) nego naprotiv u vitalističkoj aspiraciji prema kompromisu, prema *ulasku u igru*, što se može objasniti pragmatističkim korijenjem američke kulture. U drugom slučaju, tj. u slučaju programirane umjetnosti i vizuelnih istraživanja općenito, umjetnik još jednom polazi od konstatacije estetske nedostatnosti ambijenta, kršenja i povreda koje u njemu individuum neprekidno trpi. Njegov je odgovor posve suprotan odgovoru »pop-artista«, budući da on smatra da može djelovati u fazi proizvodnje rekvilificirajući u estetskom smislu njene operative postupke. Programirana umjetnost nastoji dakle djelovati ne na stvari, ne na proizvode, nego na metode i tehničke instrumente. U određenom smislu može se reći da ona ne cilja ni na to da realizira neki opipljiv rezultat kao što se može opipati i prodati običan predmet potrošnje i slikarsko ili skulptorsko djelo (podrazumijevajući i *pop-art*), već prije na to da istakne sam postupak koji se može verificirati u svakom momentu i u svakoj fazi i koji se iznad svega može prenijeti na različite planove širokog socijalnog dometa i čak do samog individualnog ponašanja. Programirana umjetnost nastoji se istrgnuti (a u tome se čini bliska Maldonadovoj poziciji) procesu merkanilizacije, tipičnom za društvo potrošnje, i restituirati u predmetu vrijednosti tipično »autodirektivne« aktivnosti. Ideologija koja zastupa tu poziciju ima ili bi trebalo da ima optimističniji akcent, budući da pretpostavlja mogućnost djelovanja u planifikatorskoj fazi proizvodnog procesa oduzimajući ga nadmašnoj atrakciji potrošnog polariteta. Programirana umjetnost situira se dakle, premda s različitim doprinosom i akcentom, na *ideološku liniju* pionira modernog pokreta čiji zahtjev za otvaranje humanističke perspektive u razvoju moderne tehnike ponovo postavlja. Programirana umjetnost javlja se stoga kao tipično evropska činjenica (jednako kao što su new dada i pop-art ako ne ekskluzivne a ono ipak tipično američke činjenice) upravo zbog toga što se nije mogla roditi i razviti u zemljama gdje se čini da društvena kultura i struktura još nisu usmjerene (ali koliko još dugo?) prema onoj ekonomiji koja se zasniva na potrošnji, a koju su opisali Rostow, Riesman i Firch upravo prema modelu američkog društva. Ali zanimljiva činjenica, koja se javlja u okviru ove nove tendencije i koju vjerojatno treba pripisati svjesnosti da se dje-

luje na liniji posljednjeg fronta, sastoj se u ovome: dok se *pesimistički* stav, koji je u osnovi pop-arta, transformira u svoju suprotnost, u voljnost da se bude unutar stvari i da se s njima sklopi kompromis, dotle se operativni *optimizam* programirane umjetnosti prevodi u stav koji bih nazvao puritanskim, stavom beskompromisnosti s onim svijetom koji upravo želimo iskupiti i izbaviti.

Programirana umjetnost i pop-art postavljaju se dakle na divergentne pozicije, čak i dijametralno suprotne ili upravo zbog toga i s jednom zajedničkom tačkom — polaznom tačkom koju čini suvremena tehnološka stvarnost — što uostalom pokazuje da su opasnosti kojima se izlažu jednake ali suprotnog predznaka. Ako zaista prva riskira da se zatvori na poziciji zadovoljne samodovoljnosti u novu kulu od slonovače *metode radi metode*, kao što se jednom zatvaralo u kulu *umjetnosti radi umjetnosti*, i prema tome izbjegne umjesto da riješi antinomije i problematičnost realnog, pop-art sa svoje strane riskira da ne uspije dugo izdržati na tananoj demarkacionoj liniji koja razdvaja pravi potrošni predmet od one vrste metafore koju o njemu predlaže pop-artist, i prema tome riskira da se i ona preobrazi u čisti predmet potrošnje lišen jasne i estetski kvalificirajuće intervencije umjetnika.

Ali heterogenost, koja postoji između programirane umjetnosti i vizuelnih istraživanja s jedne strane i *new dade* i *pop-arta* s druge, nije uvijek tako korjenita. Ponekad te suprotne tendencije ponovo nalaze tačku susretanja u definiranju one urbane panoreme od koje polaze, susrećući se ovaj put ne više na polaznoj tački, tj. na nivou zajedničkog nazivnika koji sačinjava današnja tehnološka stvarnost, već na završnoj tački odgovarajućih operativnih procesa. Razloge ovog stjecanja treba tražiti na samom području programirane umjetnosti, jasnije u njenoj mogućnosti da krene u dva različita pravca. Djelo programirane umjetnosti javlja se u svojoj najkarakterističnijoj definiciji kao struktura koja postoji, da tako kažemo, u potencijalnom stanju i koja poprima značenje i vrijednost operativnog procesa što ga ona udomljuje i prikazuje s najvećom mogućom jasnoćom. Kao što je već rečeno, programirana umjetnost ne teži dakle opipljivom rezultatu koliko tome da istakne postupak koji treba da bude verificiran u metodi kad će, prenesen na druge sektore, prijeći iz potencijalnog u stvarno stanje. U drugom slučaju, prije svega kad je istraživanje čistog kretanja zamijenjeno mnogo tačnijim eksperimentiranjem na osnovi datosti vizuelne percepcije u odnosu s estetskom percepcijom i komunikacijom, programirano istraživanje završava se u konstrukciji *konkretnih predmeta* koji ulaze u naš perceptivni horizont kao i mnogi drugi predmeti koji nas okružuju, i sa svojim intenzivnim svjetlosnim signalima obrazuju i u isto vrijeme karakteriziraju (na različite ali komplementarne načine u odnosu na modalitete koji se nalaze u djelima pop-artista) tehnološku, publicitarnu, industrijsku panoramu koju nam pruža urbana scena: rekli bismo da je to odmazda panorame suvre-

menog grada koji se sam postavlja kao *predmet* umjetnosti izbjegavajući programirane intencije umjetnika i namećući mu se instinktivno podzemnim posredstvima, jednako kao što je prije dva desetak godina panorama New Yorka slomila neoplastičku osnovu Mondriana, uzrokujući da eksplodira u bezbroj partikularnih epizoda sličnih bezbroju svjetala noćne panorame metropole.

Ovo konstituiranje u *objektu* eksperimentalnih istraživanja na datostima viđenja (tim istraživanjima, koja se različito definiraju, nedostajao je termin koji bi ih označilo očevidno, barem dok nam nije iz Amerike stigla definicija-slogan »optical art« ili, još bolje, »op-art«) otvara u tim tendencijama jedan drugi put razvoja koji na neki način konvergira s linijom new dade i pop-arta. Budući da se *predmet*, u kojemu se zaključuje i završava umjetničko djelovanje zasnovano na pretpostavkama perceptivnog reda, postavlja na isti konkretni plan na kojem se nalaze i različiti predmeti što sačinjavaju urbanu panoramu ili *folklor*, on u isto vrijeme vrši neku vrstu estetske korekcije, jednako kao i pop-art koja, čini se, s vremena na vrijeme teži upravo tautologiji, ali zapravo uvijek cilja na modificiranje, onoliko koliko je potrebno za estetsko iskupljenje stvarnosti koja nas okružuje. U oba slučaja djelo kritički prelazi, modificirajući ga u vidu svoje vlastite svrhovitosti, konstitutivni postupak predmeta koje mi dnevno konzumiramo, usmjeravajući pažnju potrošača sa uživanja efekta prema analizi formativnog procesa, odnosno vodeći ga napuštanju čisto pasivnog stava svojstvenog psihologiji potrošnje i transformirajući ga unutar određenih granica od potrošača u proizvođača.

Dizajn i masovna sredstva

Sa ove dvije tendencije današnja umjetnost u konkretnim premda ograničenim terminima postavlja problem estetske kvalifikacije u okviru društvene strukture kojom sve alarmantnije dominiraju masovna sredstva komunikacije i potrošnje. Ona naime ne nastoji odbiti svoj zadatak, s kojim su se sučelile sve vitalne struje moderne umjetnosti, da se uplete najdirektnije i najpotpunije u probleme svakodnevne egzistencije, ali za razliku od umjetničkih struja prve polovice stoljeća, podrazumevajući i *informel*, odbija da postavi samu sebe kao ključnu tačku u kojoj individuum i društvo razrješavaju ili raskrinkavaju sve antinomije i sve protivječnosti. Umjetnik primjećuje da ne djeluje više u okviru kulturne situacije karakterizirane jasnim kontrapostiranjem avan-

garde i konzervativnosti, nego u okviru opće antropološke situacije koja je mnogo kompleksnija i koju karakterizira koegzistencija i recipročna integracija različitih kulturnih razina što se šire od avangardnih istraživanja do najnižeg nivoa *lowbrowa* i kiča, prolazeći intermedijarijem *middlebrow* kulturne industrije. Ostati izvan ovog sistema nije moguće niti bi to imalo smisla. Umjetnik to zna i prihvaća da djeluje unutar sistema da bi ga transformirao, iako ne više djelom totalnog otkupljenja u koje više ne vjeruje, već posredstvom ograničenih posredovanja u okviru partikularnih i određenih situacija. Riječ je u biti o fenomenu redimenzioniranja, ne znam da li vrijednosti, ali svakako funkcije umjetnosti u današnjem društvu. O redimenzioniranju u koje nije mogao a da ne bude uvučen i dizajn, osobito ako se razmotre zadaci koje mu je pripisala umjetnička kultura poslije rata. Čini se da se dizajn danas zaista odrekao tumačenja svoga djelovanja kao totalnog projektiranja ljudskog ambijenta i kao instrumenta društvenog uzdizanja i preporadanja, kao što su to nekad tumačili pioniri modernog pokreta od Williama Morrisa do Waltera Gropiusa, da upotrijebim već poznati naziv Pevsnera. To odricanje nosi sa sobom rizik, koji je više puta istican, da se dizajner pretvori u publicitarnog agenta industrije a dizajn u kozmetičku djelatnost, ali bi moglo biti i rezultat svjesnog osvešćenja o vrlo kompleksnim problemima koji postavlja današnji industrijski razvoj i izraz jednog realističnijeg stava prema mogućnostima što se pružaju umjetniku da utječe vlastitim djelom na sudbinu kolektivnog života. Stajalište dizajnera mijenja svoj pravac, kao što se to dogodilo s programiranom umjetnošću. Umjesto da postavi problem proširenja vlastitih zadataka sve do obuhvaćanja idealnog totalnog projektiranja ambijenta, dizajn radije teži definiciji a katkad i pridijevanju urbane panorame posredstvom serije pojedinačnih intervencija ili realiziranjem *predmeta i slika* koje iz svoje svrhe isključuju bilo kozmetiku stajlinga bilo *apsolutnu formu* i više su usmjerene postizanju karakteristične tipičnosti do koje dolaze rigoroznim impostiranjem funkcionalnih problema i pribjegavanjem individualizirajućem potcrtavanju simboličke ili, ponekad, čak ikoničke vrste koja olakšava uključivanje objekta u ambijent, podstičući simpatiju ili psihološku sukrivnju potrošača. Predmet se u tom slučaju oslanja na tip komunikacije koji je zasnovan ne toliko na neposrednom učinku koliko na usporenom apsorpiranju koje bi trebalo da potrošača dovede do toga da *za svoj račun* otkrije njegovu poruku. Primjeri takvih *predmeta* ne nedostaju u panorami industrijske produkcije. Mogao bih podsjetiti,

među talijanskim proizvodima, na ostvarenja u plastici G. Colombinija za Kartell (stalak za tanjure, isprašivač i osobito ožimač za limun), šivaću mašinu i sjedačicu za djecu Z. Zanusa, aparat za točenje pive braće Castiglioni, Munarijeve naočale za sunce, ili pak kontejner od plastike R. Menghija, električni sat Section CI od Mangiarottija i u jednom drugom okviru već poznati radio »Phonola« Castiglionija i Cacia Dominionija, »Vespu 20« i »Fiat 500«. Riječ je, kako se vidi, o kurentnim proizvodima koji su gotovo posve imuni od stilističkih preokupacija i od kojih su mnogi već davno ušli u našu baštinu slika, dajući doprinos rigoroznog rješavanja tehničkih problema i jasno utvrđive *estetske* intencionalnosti, ali u isto vrijeme odbijaju bilo kakvu investituru u rang umjetničkog djela. Na toj tački dizajneri su eksplicitni i njihovo ušančivanje na terenu problema čisto tehničko-naučne naravi, svaki put kad ih pozivamo da diskutiraju na estetskom i umjetničkom planu, zdrava je obrana protiv estetskog fetišizma predmeta. U određenom smislu čini se da dizajn teži definiciji — za koju bih rekao da je *anonimna* (ne u limitativnom smislu koji su priželjkivali upravo pioniri modernog vremena) — našeg svakidašnjeg ambijenta, izmičući svjesno onom izazovu protiv vremena koji je uvijek karakterizirao umjetničko djelovanje barem dotle dok nije umjetnik, crpeći vlastite sadržaje direktno iz masovne kulture, kako se to događa osobito sa new dadom i pop-artom, započeo i sam izmicati tom izazovu i postavio svoje djelo i djelovanje na područje »potrošne estetike«, o kojoj je govorio Banham u povodu dizajna suprotstavljajući ga »estetici permanentnog« u koju bi, međutim, trebalo smjestiti ostale umjetnosti. Iskustvo umjetnika shvaćeno u tim terminima stječe se dakle u današnjoj civilizaciji *slika* i *predmeta* koji sačinjavaju neku vrstu slobodne zone gdje se susreću iskustva vezana za najrazličitije kulturne nivoe, od avangardnih istraživanja do *mass media*. Uobličavanju ove *civilizacije* dizajn može pridonijeti i stvarno odlučno doprinosi u svojstvu svojih vlastitih operativnih procesa koji mu dopuštaju da na planu kvalitete umetne formalna iskustva stečena u laboratorijama avangarde, u kojima ne tako rijetko djeluju i sami dizajneri. S te tačke gledišta dizajn poprima jasnu fizionomiju i jednu od najznačajnijih funkcija, smještajući se u onu intermedijarnu zonu skale kulturnih nivoea gdje se zbiva susret i sukob između kvaliteta i esteticiteta s jedne strane, i kvantiteta lošeg ukusa s druge strane. Dizajn je zato u neprekidnom kontaktu s *masovnim sredstvima*, čak je i sam masovno sredstvo, i

o načinu kako djeluje na tom nivou mogu ovisiti i krajnje važna pitanja, kao i to da se pokaže kako suvremena civilizacija potrošnje nije neizbježno osuđena da se poklapa s civilizacijom *lowbrowa* i *kiča*.

Filiberto Menna,

«Design, comunicazione estetica e mass media»,

u: *Edilizia Moderna*, br. 84, jan. 1965, Kim.

preveo: Matko Meštrović

tekst prenosimo iz časopisa *Život umjetnosti*, 3/4, Zagreb, 1967,

str. 95—105. (prim.ur.)

Gert Selle

Socijalna teorija i praksa dizajna danas

»Dobra« forma

Ko želi da se teorijsko kritički sučeli sa današnjim oblikovanjem suočava se sa kompleksom predstava, čiji koreni sežu daleko u prošlost dizajna. Pojam »dobre« forme ili *»good design«* sažima skoro sve u rasplinutu vodeću sliku, gotovo sve što je preneto iz procesa istorijskog obrazovanja teorije na motivacije i postavljanje ciljeva dizajna, doduše sa izuzetkom onih poticaja koji ništa ne treba da zahvale građansko-idealističkoj tradiciji i načinu mišljenja ili, koji se ne mogu sa ovim načinom mišljenja sjediniti.

Predstave o »dobroj« formi stoga jedva da mogu da se definišu kao povezana, zaključna teorija, već se mogu tumačiti kao kompleks vrednosnih stavova, čiji se koren može tražiti u predatim kulturnim normama i nesmanjenoj »reklami« za ove norme.

Činjenički »dobra« forma je jedan utvrđen, premda u osnovi isto tako nejasan vodeći pojam i jedan institucionalno potpuno osiguran fenomen, čiji pozvani interpretatori neprekidno brinu o društvenom dogovoru, tako da pri tome bezuslovno bude reč o jednom kulturnom događaju. Znatna ulaganja u propagandu, preko publicistike i izlagačkih prostora na nacionalnoj i internacionalnoj ravni, usmerena su na to da zavaraju, da zapravo niko ne može tačno da zna i objasni, šta je »dobra forma« i šta ona izaziva.

Ipak, za nju se u nepreglednom pejzažu savremenih proizvoda traži posebno mesto. Za nju se pretpostavlja i javno tvrdi

da je ona »bolja« od svih drugih jezički proizvedenih fenomena, kao diferencirani »industrijski kič«, na čije razumevanje i upotrebu su mase zaklete.

Ovo mišljenje neki kritičari dizajna danas uopšte ne mogu da dele, zato što osnovano sumnjaju da je ovde anticipirano nekontrolisano vrednovanje i etablirana teorija privida a naročito da se rasplinjuju granice tradicionalne »dobre« forme. Za sve one koji su naučili da razlikuju i da koriste »bolje« oblikovane proizvode masovne ponude, u svakom slučaju je šokantno i važi kao indicija za manjkajuće estetsko obrazovanje, za manjkajuće razumevanje kulture i naprosto za društveni nedostatak odgovornosti, ako neko izričito tvrdi da između »dobrih« i »rdavih« proizvodnih formi postoji principijelna razlika u društvenom delovanju. U ovom sukobu sudova ne radi se, međutim, o subjektivnim mnjenjima, već o navođenju dokaza sa društvenih aspekata.

Da bi kritika teorije i prakse »dobre« forme postala razumljiva, ovde ćemo ukratko izneti određene postavke (u poglavljima koja slede ovde započeti problemi su još jednom ispitani u obuhvatnoj kritici dizajna)*

1. Aspekt nadogradivanja

Jednostavno, opravdano uvodno pitanje glasi: Kome i čemu služi na taj način masovno propagirana ideja? Odgovor na ovo bi morao dati utemeljenje za pridev »dobro«, što stoji za vrednost i posebno funkciju osmišljenog načina uobličavanja:

»Dobra forma . . . ne predstavlja sama sebi svrhu ili vrednost za sebe, već je ona pojavna forma i izraz materijalnom obradom i funkcionalnošću određenog kvaliteta jednog proizvoda: dobra forma je znak kvaliteta. Pošto su ljudi ti koji rade sa stvarima i alatom, sa njima žive i rade, dobra forma poseduje likovnu i stvaralačku snagu u humanoj, socijalnoj i kulturnoj oblasti. Njeno privredno značenje rezultira iz njene moći da vizuelno reprezentuje savršenost i vrednost jednog proizvoda.«¹

Ova rana zvanična definicija trebalo bi da obuhvati sve individualno moguće interpretativne akcente i stoga ovde može da važi kao idealno sažimanje. Ona sadrži karakteristično uputstvo za relativno visoko obećanje o upotrebnoj vrednosti tržišnog proizvoda »dobre« forme i neophodnu tržišnu reprezentativnost. Ukoliko se ova definicija može naknadno racionalizovati, jer se oba obrazloženja za pridev »dobro« mogu gledati u logičnom sklopu sa privrednim sistemom, koji prisilno propisuje konkurentsku sposobnost, a time i svako raspoloživo materijalno-tehničko i estetsko sredstvo u konkurenciji.

* Zbog obimnosti teksta opredelili smo se da objavimo samo prvo poglavlje. (prim. prijr)

¹ Eduard Schaltejow (državni sekretar a.D. i nekadašnji predsednik Saveta za oblikovanje). »Die gute Form: Signum der Qualität«, *Textsammlung des Rates für Formgebung*, Darmstadt, s.a. (pre 1958), str. 1.

Tada, međutim, počinje neposredno — i to je karakteristično za sve interpretacije »dobre« forme — da deluje odnos osećanja prema objektu.

Iracionalni kauzalni odnos (uporedi citat gore: »Pošto su ljudi ti...« do kraja rečenice) signalizuje ovaj odnos osećanja, utoliko što u kontekst ne uvodi samo jednu nedokazanu pretpostavku, već se očigledno objašnjava preko vere u likovnu i stvaralačku snagu dobrog uobličavanja, kao faktičko u socijalnoj oblasti. Otuda je evidentna lažnost, obeležje ideološkog postaje očigledno. Ostaje još uvek neobjašnjeno da li se pri tome radi o čisto nesvesnom nadgrađivanju jedne stvarnosti druge vrste sa dobro mišljenim željama ili o opravdanju interesa koji izgledaju odveć goli. *Ludwig Erhard* je, u međuvremenu, kao savezni ministar za privredu bio već nešto jasniji:

»Već je poznata izreka da ne jedemo samo ustima i nepcima i stomakom, već takođe očima — to znači da našom potrošnjom povezujemo još nešto, što očigledno nagovara celog čoveka, što na bilo koji način dotiče duševno, ono ljudsko u najvišem smislu. Ne recite samo: to je filozofija, to je psihologija — ne, to je u krajnjoj osnovi takođe, privreda, u materijalnoj i u narodnoj ekonomiji. Narodna ekonomija će na duže uspeti samo ako se očuva u ovom smislu u čitavom svetu, i da tako kažem, u vrednovanju čoveštva. Nemačka privreda ne može odustati od toga da u ovom smislu bude vodeća. Vođstvo je, konačno nešto duhovno, ali upravo to se ne može svesti na jednu formulu. Ništa nije učinjeno time da se jedan predmet proizvede, već to pripada osećanju duha vremena, osećanju celog jednog naroda. Uz to se, prema mom mišljenju, naša privreda može vaspitati, i zato su izložbe i nastojanja koja dolaze od vas od izvanrednog značaja... u tome smo već daleko otišli. Otuda mislim na staru pivsku kriglu sa *Bismarkom* i oklopničkim šlemom kao poklopcem — sve do čaša koje su ovde izložene, onda nam postaje jasan ne samo napredak, već skoro promena rasploženja. Ovde se čovekov duh razvio u višem smislu.«²

Toliko o upravo klasičnom nadgrađivanju interesa moći sa odnosima osećaja i duhovnih vrednosti. O »vođstvu« preko osvajanja svetskog tržišta i dobrom uobličavanju robe bilo je već govora u ranijem *Werkbundu*, kada su 1914. godine otvoreno došle do izražaja imperijalističke tendencije.

Industrija i sama saraduje u nadgrađivanju, jedan primer njenog realističkog zahvata u estetiku kao akvizitersko sredstvo: »Lepše raditi — to posebno važi za vas! Naravno da se to ne radi mašinama. Lepim radovima pripada više: uz to idu lepe prostorije. To nam donosi nova Olivetti kuća, koju je projektovao profesor Eiermann... Uz to ide i lep nameštaj. I njega, takođe, donosi nova Olivetti kuća... Dajte podsticaja, recite šta vam

² Ludwig Erhard u svom govoru na otvaranju »Sonderschau formschöner Industriezeugnisse« na proljećnom sajmu u Hanoveru 1955. *Textsammlung des Rates für Formgebung*, na navedenom mestu, str. 1. ili delimično pod naslovom »Sinngebung und Gestalt«, *Rat für Formgebung, Informationsschrift* 2, Darmstadt 1960, str. 2.

se ne dopada, kako bi se moglo ulepšati. Okrenite se vođenju posla. Jer, lepše je raditi u stilu Olivetti.«³

Preduzeće, međutim, ima i jednu filozofiju kuće koja je na višoj ravni upotrebljena za reklamu i koja odgovara teoriji dobre forme:

»Olivetti pripada malom broju preduzeća koja su još ranije shvatala da industrija isto tako može i mora da preuzme društvene i kulturne obaveze. Ovo saznanje se, takođe, ogleda u razvoju proizvoda, u oblikovanju proizvoda, u marketingu u arhitekturi Olivetti gradnje, u reklamama, javnim i društvenim dostignućima za saradnike.

Filozofija koja stoji iza ovog jeste »stil Olivetti.«⁴ Preduzeće nije samo svesno dizajna, već je, takođe, vodeće na svetskom tržištu pisaaćih mašina.⁵

Otvoreno pitanje je da li ono što se ovde vrednuje kao filozofija, odgovara onome što je istorijski smatrala teorija dizajna, ili je u igri ono što je Bloch nazivao »filantropijom izrabljivača«⁶. Ako se stvaraocu i projektantu prizna dobronamernost u filozofiranju, onda je pretpostavka ovog nerazorenog odnosa prema društvenoj funkciji industrije očitno poverenje u humanizujuću snagu koja može da razvije dizajn u »neutralnom«⁷ okviru proizvodnje: »Uzdignuta od njenog specifičnog društvenog i političkog osnova industrijska proizvodnja izgleda kao neutralni, tehnički aparat: kao univerzum tehnički mogućeg unutar koga autonomno mišljena subjektivna intencija dizajnera dostiže napredak ka boljem.«⁷

Upravo na ovom mestu se teorija dobrog uobličavanja danas pokazuje slepom.

Odlučujuću zabludu Kuby je već ovde definisao u teoriji, jer ova neutralnost ne egzistira u stvarnosti. Ona može biti posmatrana samo kao rezultat ideološkog nadgrađivanja, kao interiorizovana prevara, gde ona određuje svest proizvođača i projektanta, i kao društvena prevara tamo gde se javno propagira i obavezuje.

»Neutralnost«⁸ i »odgovornost«⁹ su u kapitalističkom procesu proizvodnje jednoznačno i jednostrano određeni interesima. Ove teorije mogu važećoj teoriji dizajna da služe samo za to da bi idealistički zaklonile stvarne funkcije uobličavanja, a kulturno-duhovno nadvisivanje procesa uobličavanja ne može dovesti ni do jednog drugog cilja osim do opravdanja privrednih interesa

³ »Thema Olivetti, Schöner arbeiten«, Werbefaltblatt der Olivetti GmbH, s.a.

⁴ »Olivetti, Menschen, Ideen, Produkte, Zahlen«, Deutschen Olivetti GmbH, s.a., str. 1.

⁵ Uporedi na navedenom mestu »Position von Olivetti auf dem Weltmarkt«: Računsko-pisaaće mašine 1. mesto u svetskoj proizvodnji. Ručne kancelarijske pisaaće mašine — 1. mesto. Električne standardne pisaaće mašine — 2. mesto. Portabl pisaaće mašine — 2. mesto. Mikrokomputer oko jedna trećine svetskog prometa. Integrirane NC mašine — 1. mesto u kontinentalnoj Evropi. Olivetti je najveći proizvođač kancelarijskih mašina u Evropi i jedan od 100 najvećih preduzeća izvan SAD. Olivetti koncern: Društvo matrica Ing. C. Olivetti & Co. S.p.A. Ivræ. Osnovni kapital 60 milijardi lira. Društva-čerke: 20 radionica i montažnih fabrika, 27 prodajnih društava, 117 predstavništava u svih 5 delova sveta.

⁶ Ernst Bloch, *Freiheit und Ordnung, Abriss der Sozialutopien*, Reinbek, 1969, str. 173.

⁷ Thomas Kuby, »Zur gesellschaftlichen Funktion des Industrial Design« (Završni rad na HfG Ulm), *Komm.-Inform.* 1, Darmstadt 1971, str. 11.

moći, koji objektivno moraju da imaju prednost. Retko kad se imenuju istinski motivi produkcione oblikovane aktivnosti:

»Sve veća liberalizacija svetskog tržišta dovodi do toga da industrijska zemlja kao što je Nemačka, koja svoj visok životni standard mora da održava s jedne strane, u takmičenju sa zemljama sa niskim cenama, a s druge strane, sa zemljama sa visokom produktivnošću, kao što su SAD, i zadugo može da opstane samo visokim kvalitetom. Jedan od ovih kvaliteta koji se može dostići uz pomoć srazmerno malih troškova i ulaganja kapitala, jeste upravo oblikovanje . . .

Odlučujući rezultati kod potrošača postižu se uvek kada se račun daje potrebi koja visi u vazduhu. Iz jedne oblasti koja je veoma bliska oblikovanju — moda daje mnoge primere . . .

Pri tom se kratkoročna podgrevanja konjunktura mogu postići modnim gegovima, a dugoročnost mogu dostići samo kroz prave razvoje.⁸

Time je ideologija »dobre« forme, ukoliko hrani idealističku nadu u oblasti proizvodnje, dovoljno ogoljena. Za čitav niz praktičara ona ionako nije obavezujuća. Jedna od njenih protivteorija stoga glasi:

»Moralni zahtev pionira je sigurno u njegovo vreme bila »revolucionarna, luda stvar, takođe u uobličavanju, ali ona danas nije postala jedino važeći pravac; moglo bi se čak reći da je ona postala ideologija. Kao realnu alternativu, naravno, ne nudimo nikakvu novu ideologiju — neki misle da se to mora činiti — mi jednostavno nudimo usluge koje su orijentisane na upotrebu. Ideologije i njihovo moralno zaodevanje nemaju . . . pri tom više prostora i operišu mimo opravdanih želja ljudi i racionalno postavljenih ciljeva industrije.«⁹

Uputstvo za uobličavanje proizvoda, kao »jednostavne usluge koja je orijentisana na upotrebu«, prividno pozitivno se ne dotiče sa nekim napred navedenim citatima o »dobroju« formi, zato što se više ne vraća na filozofiju i zvuči realistično. Međutim, pri tom se ne misli samo na kraj ideologije, što navod koji sopstvenu nedokazanu tvrdnju naprosto objašnjava kao istinu — već, takođe, na kraj utopije.

Jer u statičkom stanju stvari predstava i stvarnost, teorija i praksa događaju se istovremeno, ali ne kao ispunjenje socijalne utopije, već kao stavljanje u zgradu sociološke imaginacije dizajnera. Ostaje ideologija slobode dizajna, apsurdnost u datim odnosima, koja dakako dalje ne ometa specijaliste dizajna, zato što se ovde, po običaju, operiše jednim posve nerazjašnjenim pojmom ideologije.

Nadalje se, dakle, mora računati na obe važeće predstave sa »neideološko« vrednosno-neutralnom uslugom i sa ideologi-

⁸ Ernst Schneider i Philip Rosenthal, »Bedeutung der Formgebung für die Wettbewerb, für die Konjunktur und für den Verbrauch«: *Die Formgestaltung als Wirtschafts- und kultur politischer Faktor, Denkschrift des Rates für Formgebung*, Darmstadt 1967, str. 2 (kopija rukopisa).

⁹ Edwin A. Schricker, »Design und Konsum (I) Die Pioniere und ihre Ideologie«, *Westdeutsches Fernsehen (wdr) 1971*, str. 23. (emitovani tekstovi).

jom »dobre« forme koja za dizajn — nadgradnju kako pre, tako i posle, ostaje određujuća, premda ona očito ne odgovara ni praksi uobličavanja, niti zakonitostima kapitalističke produkcije.

2. Aspekt nadgradnje

»Dobra« forma nije samo zamišljeni oblik, kome se prilazi samo teorijsko-kritičkim sredstvima, već podrazumeva potencijalno prisutnu ponudu proizvoda što nosi onaj »znak kvaliteta«, koji odgovara kvalitativnom jedinstvu uobličavanja, pravičnosti tržišta i sposobnosti konkurencije, i otuda je svake godine biran i nagrađen u SR Nemačkoj. Izložba za »Bundespreis Gute Form« ostaje jedan pregled određenih rodova dobara od kojih se pravi izbor najboljeg kvaliteta.

Kritička teorija može, dakle, svoje neposredne zaključke sama delimično da proveri na samoj praksi proizvodnje i procesnjivanja. Pre svega, protiv nastojanja da se proizvođač i projektant ohrabre na umno uobličavanje upotrebnih oblika sa visokom funkcionalnom korisnošću, ništa se ne može primeniti. Moglo bi se zamisliti da je ovde presudno stanovište korisnika i da nacрте treba u potpunosti podrediti njima. Bonsiepe je s pravom primetio:

»Priručna kombinovana klješta, čajnik koji ne kaplje, bolesnički krevet koji se pomera, daska za čitanje, ugodno sedište na traktoru, uočljiva ulična svetiljka, praktično pakovanje mleka, spretna klupa koja se okreće — svi oni grade delove kompleksnog sistema, koji zaslužuje da se njegovim primerenim rešenjima primeni inteligencija.«¹⁰

Ovde se navode odnosi korisnika i ergonomijska stanovišta o predmetima, koji su životno neophodni i samo delimično potrošna dobra. Njihovo uobličavanje zasigurno ne iziskuje posebno opravdanje i nadgrađivanje. Dobro ovde nije ništa više do svrsishodno rešenje jednog problema, koji se postavlja u upotrebnoj sferi. Za ovakve funkcionalne mogućnosti rešenja postoji već gomila primera, koji mogu važiti kao prevaziđeni tek kada se nađu još bolja rešenja, koja još jednom povećavaju upotrebnu vrednost. Stvarnost proizvodnje, međutim, sledi sasvim druge zakone koji odvođe od interesa korisnika, koji prisiljavaju na manipulaciju uobličavanje proizvoda, koji ne mogu služiti ni jednom funkcionalnom poboljšanju. Tako se često prisutna dobra rešenja površno, bez dobitka na upotrebnoj vrednosti, menjaju i prilagođavaju zamišljenim ili proizvedenim potrebama inovacije, takođe, u užem polju »dobre« forme.

Ovakvi iznenađujući skokovi u uobličavanju često izgledaju zagonetni. Oni, međutim, stoje u suprotnosti sa teorijom imanentnim obećanjem o stalnoj upotrebnoj vrednosti koja bi se iskazivala samo u trajnoj važnosti i prisutnosti forme, jer pretpo-

¹⁰ Gul Bonsiepe, *Design? Umwelt wird in Frage gestellt* (IDZ I), (priv.), Thomakreis im IDZ, Berlin 1970, str. 26 i dalje.

stavljena ova »utisnuta snaga« ne bi mogla da deluje drugačije, ako to uopšte može, u dobrom uobličavanju.

Brza promena formi odgovara kao estetički princip isplaniranom starenju proizvoda (*planned obsolescence*) i svesnom vremenskom ograničenju tehnički funkcionalnog trajanja objekta. Iznošenje primera po protivnom načelu »odavno dokazano«¹¹ ostaje pred licem vladajućeg principa besmislene diferencijacije i inovacije puko muzejska, doduše prijateljska, ali akcija bez posledica, koja socijalne nagodbe, uređene od strane interesa proizvođača, ne može da koriguje na osudnu promenu u potrošnji, jer promenljiva ponuda i na nju usmeren stav očekivanja uopšte ne dopušta doživljeno trajanje dodira sa formama.

Da se predstava dobre forme pred licem stvarnosti uobličavanja, u kojoj se njene granice već duže razilaze i njen sadržaj prazni, ipak ne prikazuju kao društvena zabluda, već da se ona propagandistički dalje podupire i njeno korumpirano obećanje upotrebne vrednosti uvek iznova obnavlja, jeste indicija za to koliko je potrebna za prikrivanje stvarnih odnosa — ili pak, za to da je ova predstava institucijama nadgradnje potrebna za opravdanje sopstvene egzistencije.

Bar jednom godišnje u slučaju »Bundespreis« ministra za privredno otvoreno kolidiraju teorija i praksa.

Tamo gde, s jedne strane, kvalitet roba a, s druge strane, kvalitet upotrebni vrednosti treba da budu mereni i dovedeni u sklad, nužno se mora pojaviti nesigurnost kriterijuma, ukoliko se ne želi nepromišljeno pretpostaviti da su oba kvaliteta identična.

Žiri za »Bundespreis« je nedavno pod mitom »društvena funkcija« notirao sledeći katalog kriterijuma:

»1. Doprinos napretku društva; 2. Interesi potrošača; 3. Tržišna potreba; 4. Nominalna vrednost; 5. Relacija prema tržištu; 6. Određenje formalnog i praktičnog roka trajanja; 7. Inovacija; 8. Sposobnost razvoja; 9. Podsticanje kreativnosti (na primer kod igračke); 10. Mogućnost komunikacije«¹².

Po ovome delimično rasplinutom, delimično protivrečnom katalogu kriterijuma proizvodi se u najboljem slučaju mogu razlikovati prema relativnoj, tehničkoj upotrebljivosti i prodajnoj ceni. Oni se, međutim, ne mogu meriti prema ovom društvenom dejstvu, što bi, na primer, bilo dobro za »napredak društva«.

Šta je zapravo društvena funkcija dizajna ostaje nedefinisano i ulazi u prosuđivanje kao nereflektovan osnovni kriterijum. Ovo dopušta zaključak na osnovu nesvesnog osnovnog stava, na osnovu mirnog slaganja sa datim odnosima.

U nabranjanju, naizgled, prividno jasnih kriterijuma takođe je podvučeno, da objekti u prvoj liniji čak ne mogu biti određeni navedenim interesima o korisnosti, tako da se stiče utisak da

¹¹ Katalog »Seit langem bewahrt«. Die neue Sammlung (priv.) Minhen 1969.

¹² Tačka IV aplska kriterijuma Žirija Bundespreises 1970. Kopija rukopisa, *Ret für Formgebung*, Darmstadt 1970, str. 2.

bi se proizvođačevi i upotrební interesi opravdano mogli izjednačiti, čak iako nisu potpuno identični. Ono što je u društveno-ekonomskoj situaciji u vreme Bauhauusa možda istorijski još bilo moguće, ograničeno postavljanje uzornih »znakova«, u kojima se odnosi korisnosti i konkretni društveni ciljevi mogu jednoznačno navesti, moglo bi se još istaći kao vodeća slika teorije dobrog oblikovanja, ali ipak ovo mišljenje opterećeno tradicijom nije primereno stvarnosti. Razvoj zapadnih industrijskih država u potrošačka društva visokog standarda, masovna proizvodnja i konkurentska borba na tržištu su, takođe, već davno prefunkcionisale istorijske principe »dobrog« uobličavanja.

Kada jedan objekat saopštava svoje stvarne kvalitete korisniku, dakle preko medija govora proizvoda treba da prenese značenje, (na primer, sa tim povezano saznanje »pravih« načina ponašanja spram objekta i »dobre« dobro shvaćene upotrebe) ili svet predmeta treba jezikom proizvoda tako struktuisati da se time povećava sposobnost interakcija korisnika, onda je poslednji navedeni kriterijum »mogućnosti komunikacije« odlučujući. Ona se očito još i neutralno pretpostavlja slobodno lebdeći, što se može otkriti kao teška zabluda.

3. *Aspekt komunikacije*

Pretpostavljena kulturna upotrebna vrednost dobrog uobličavanja proizvoda, koja se u teoriji dokazuje kao posve poseban instrument nagradnje privrednih interesa, je — ukoliko je uopšte prisutna — upućena na posredovanje. Osoben jezik proizvoda »dobre« forme mora, takođe, biti pravilno shvaćen od korisnika. Gola egzistencija značenja još ne deluje; njeno latentno prisutno biće u informaciji proizvoda tek mora da dospe u stanje evidencije, za adresanta očigledno nastupajuće razumljivosti. Tek tada može biti saopšteno razumevanje upotrebne vrednosti, a takođe, kulturna značenja, dakle, takođe ona upotreba objekta, koja se ispoljavaju u tome što korisnik ne preuzima nikakvo obećanje o bilo kojoj dodatnoj ili važećoj koristi, već je shvata u aktivnom refleksivnom užitku udela u kulturi, u procesu socijalno-duhovnog samoostvarivanja. Ovaj proces individualnog razvoja u društvu uz pomoć estetike proizvoda mogao bi biti opisan kao proces obrazovanja.

Neka ostane po strani da li je ovo moguće u jednoj masovnoj kulturi, rukovodenoj strategijom tržišta u njenom tempu konzumiranja. Sa priličnom izvesnošću može se, međutim, pretpostaviti da važeći jezički kôd produkta ove masovne kulture (koji kako je na početku ove studije definisan, jeste jedan socijalni i socijalizirajući kôd, kojim raspolaže potrošač roba) nije identičan sa elitnim kôdom »dobre« forme, ukoliko ova nije već identična sa stilizacijom. Ovo ne znači ništa drugo nego da tekući kôd kojim raspolaže konzument robe za dešifrovanje značenja

robe, ne postiže ispravno dekodiranje jedne na mogući način odstupajuće informacije o proizvodu.¹³

»Normalnom potrošaču« stoji na raspolaganju samo onaj kôd koji je njemu potreban za shvatanje i odlučivanje o značenju predmeta svakodnevne upotrebe opšte ponude roba, i koje je on naučio preko svih medija, uključujući i oblik proizvodnje.

Time je, međutim, razumevanje upotrebne vrednosti »dobre« forme za veliku većinu potrošača isključeno, ona se razume samo kao posebna roba, kao socijalno klasificiran tržišni artikal, što je reklama već zadugo realistički shvatila. Razumevanje dobrog uobličavanja je privilegija obrazovanja, izraz klasno specifične norme.

Iz slučajnog dodira sa »dobrom« formom izvoditi društveno pozitivnu funkciju (»stvaralačku snagu«) i likovnu delotvornost jeste čista fikcija.

Njena »obrazovna vrednost po sebi« počiva na uobrazilji obrazovanih ljudi, koji uopštavaju svoj subjektivni doživljaj i svoj sud ukusa, a da ne uzimaju u obzir objektivne zakonitosti kapitalističkog tržišta masovne komunikacije jezika proizvoda. Ovakvo mišljenje ne može nikako biti svesno svoje inkongruencije prema društvenoj stvarnosti samo zbog toga što mu, zbog njegovih istorijskih i socijalnih određenja, na primer, njegovo »obrazovanje« ne dozvoljava da sazna ovu inkongruenciju:

»Dobra« forma i njome estetizirana okolina stoga moraju imati jednostavno dobro dejstvo. U ideološkoj samoprevari kulturološki zahtev ostaje neoproban, dok se princip stilizacije na fiktivnim kulturnim dobrima shvata kao vladajući i razumljivi kôd roba, tako da u stvarnosti ne ostaje više mnogo od kulturološkog zahteva.

U pozadini ostaje privlačnost tela robe kao istinska dimenzija i funkcija dizajna. Tako izveštava *Der Volkswirt* o Braun AG:

»Članica američkog koncerna aparata za brijanje zapanjuje izvoznike. Već duže vreme ovo vodi tome da preduzeće koje pripada srednje velikim zapadnonemačkim elektronskim firmama (promet 1968/69: 320 miliona maraka) upravo u Japanu ostvaruje jednu od najviših stopa rasta njegovog ekspanzivnog poslovanja u inostranstvu. Nosilac uspeha: električni brijač. Recept uspešnosti: međunarodno priznat atraktivan dizajn proizvoda.«¹⁴

— Tehnička funkcija ili dimenzija upotrebne vrednosti već više nije vredna. Samo se po sebi razume da o kulturi, ili o razumevanju kulture, u tržišnoj statistici nema ni govora. Učenje o

¹³ Pierre Bourdieu, *Zur Soziologie der symbolischen Formen*, Frankfurt 1970, str. 159 i dalje (»Elemente zu einer soziologischen Theorie der Kunst wahrnehmung«)

¹⁴ »Trockenrasierer mit Stil«, *Der Volkswirt*, br. 8, 20. II 1970, str. 28.

kulturnoj vrednosti i na tome učvršćeno pozitivno razumevanje korisnika su i dalje iluzorni, produkcija kulturnih dobara pokazuje se kao reprodukcija fetiša potrošnje. Čini se da je do ovog uvida, takode, došla »nemarksistička« kritika dizajna.¹⁵

Gert Selle,
»Soziale Theorie und Praxis des Design Heute«, I deo,
Ideologie und Utopie des Design,
Verlag M. Dumont, Schaaberg/Köln,
prevela: Đordana Kurir

¹⁵ Arianna Giachi, »Die schönen Künste, Getarnte Werbung« (recenzija posebnog pregleda »Die gute Industrie form« na hanoverskom sajmu 1970), u *F&Z*, br. 108, 12. V 1970, str. 10.

Matko Meštrović

Dizajn i okolina

Okolinski nasuprot ekologijskom pristupu

Adekvatni pojmovi okvir u koji se može smjestiti promišljanje dizajna kao misli-akcije koja ide za cjelovitom transformacijom povijesnog svijeta, svoju bitnu pretpostavku mora naći u konceptualizaciji same znanosti kao »svjesne proizvodnje povijesnog kretanja«¹, znanosti povijesnog mišljenja koja izučava društvenu stvarnost prirode, a ne prirodnu stvarnost društva. I najelementarnije u vezu takvog poimanja dizajna sa naraslim problemima okoline, s kojima se susreću suvremena društva, implicira terminologijsku raspravu čiji ishod mora razlučiti ne samo točku gledanja ili razmjere teorijskog obuhvata, već stvarnu poziciju aktera na pozornici povijesnih zbivanja.

U rječniku mogu se naći slijedeće distinkcije: ekologija je 1. grana biologije koja izučava odnose između organizama i njihove okoline (bionomika), zatim 2. grana sociologije koja se bavi rasprostranjenosti ljudi i njihovih institucija, te međuzavisnošću koja iz njih proizlazi, dok je okolina (environment) 1. agregat okružujućih stvari, uvjeta ili utjecaja, zatim 2. čin okruživanja, pa onda 3. stanje okruženosti i 4. ono što okružuje.²

Uzimajući doslovno navedena primarna značenja tih riječi moglo bi se ekologiju shvatiti kao znanost ili znanstvenu disciplinu, a okolinu kao pojave i procese koje ta znanost proučava,

¹ Alfred Schmidt, *Povijest i struktura* — Pitanja marksističke historike, prijevod J. Brkić (naslov originala: Geschichte und Struktur, Fragen einer marxistischen Historik, Carl Hanser Verlag, München 1971), Izdavački centar »Komunist«, Beograd, 1976, str. 58—59.

² The American College Dictionary, Random House, New York, 1961.

pri čemu prva podrazumijeva znanstveni nazor određenog subjekta, a druga zbivanja u nekoj objektivnoj cjelini. Sekundarna i ostala značenja obiju riječi, međutim, osobito ako se pominje usporede i međuzavisno shvate, pokazuju nešto drugo, a to je: da se ekologija može smatrati i granom društvenih a ne samo prirodnih znanosti, a da okolina podrazumijeva ne samo stanje okruženosti nego i aktivno zbivanje u njoj, zapravo sve *agense* okruženja.

Ova posljednja distinkcija od bitne je važnosti: ne radi se samo niti prvenstveno o promatranju i izučavanju fenomena okoline sa stanovišta pozitivne znanosti (znanstveno objektivnog zora), niti o saznanjima ekologije kao bio-socio-logijske discipline (ili discipline)³, nego o odnosu spram svih djelatnih povijesnih snaga, o povijesnom odnosu koji i omogućava subjekt-objekt relaciju.

Stanovište pozitivne znanosti, naizgled nezavisno od ideološkog konteksta, jest ono na koje se poziva izvještaj Rimskog kluba u svom apelu vodećim političarima i svjetskoj javnosti, alarmantno upozoravajući na približavanje krajnjih granica do kojih može ići ekspanzionalni rast industrijske proizvodnje i broja stanovnika na planeti. Iako autori i promotori toga dokumenta izjavljuju da im je nakana postaći razumijevanje međuzavisnosti ekonomskih, političkih, prirodnih i društvenih komponenti koje čine globalni sistem u kojem svi živimo, praktično njihova se analiza stanja svijeta svodi na kompjutersku simulaciju interakcija pukih kvantitativnih pokazatelja rasta (populacije, industrijske i poljoprivredne proizvodnje, iscrpljivosti prirodnih resursa i zagađenja), praveći tako klasični quid pro quo između simptoma i uzroka bolesti što je zahvatila čitav svijet.⁴

Ta zamjena nije slučajna. Građanska znanost operira razdvajanjem prirodno-zakonitih i društvenih procesa koje pokušava nadići na sebi svojstven način, to jest svodenjem društvenih znanosti u okvire prirodnih. Ona kao da ne zna da je priroda za čovjeka uvijek posredovana kroz društvo, a društvo kroz prirodu.⁵ Zato za tu znanosti može biti prihvatljiva definicija ravnoteže svjetskog sistema kao što je ova iz »Granica rasta«:

»Ravnoteža znači stanje ravnovjesja, balansa, ili jednakosti između suprotstavljenih sila. U dinamičkim terminima svjetskog modela, suprotstavljene su one snage koje prouzrokuju povećanje broja pučanstva i zaliha kapitala (po želji visoka veličina obitelji, niska djelotvornost kontrole rađanja, visoka stopa kapitalnih ulaganja) i one koje uzrokuju opadanje broja pučanstva i zaliha

³ Edward O. Wilson definira sociobiologiju kao znanost koja istražuje biološku osnovu socijalnog ponašanja, unoseći u sociologiju genetske i druge biološke spoznaje, da bi istražila društvenu organizaciju čovjeka (oblike socijalnosti). Vidi članak Slobodan Lang, »Sociobiologija — rađanje nove znanosti«, u časopisu *Pitanja* 7/1976, Zagreb.

⁴ Donella H. Meadows, Dennis L. Meadows, Jørgen Randers, William W. Behrens, *Granice rasta* — izvještaj Istraživačke skupine MIT za nacrt Rimskog kluba o dilemama čovječanstva, prijevod J. Šentija (naslov originala: *The Limits to Growth*, Universe Books, New York, 1972), Stvarnost, Zagreb, 1974, Predgovor, str. XII.

⁵ Elizabet i Tor Inge Romoern, »Marks i ekologija«, *Marksizam u svetu* 10/75, Beograd, str. 135.

kapitala (oskudica hrane, zagađivanje, visoka stopa deprecijacije ili zastarijevanja).«

Tu mehanička relacija zamjenjuje povijesnu, a prirodna društvenu, pa i kapital funkcionira kao puka veličina bez društvenog značenja. Radi se o svojevrsnom oživiljavanju Malthusovih postavki o neposrednoj međuzavisnosti viška stanovništva od viška produkcije, i viška potrošnje od viška stanovništva, koje je već Marx oborio pokazavši da različitim društvenim načinima proizvodnje odgovaraju i različiti načini povećanja stanovništva i prenaseljenosti. Prekobrojno je stanovništvo povijesno određen odnos, granicama koje su postavili određeni uvjeti proizvodnje, a ne nekim apsolutnim granicama raspoloživih sredstava za život.⁷

Začetnik modelskog prikazivanja svijeta Jay W. Forrester, na čijem se naučavanju zasniva spomenuti elaborat što ga je po narudžbi Rimskog kluba izradila grupa znanstvenika na sveučilištu MIT, pošao je od uvjerenja da ljudski um nije u stanju tumačiti ponašanje društvenih sistema jer su to, po njegovoj definiciji, nelinearni sistemi povratnih veza sa višestrukim petljama retroaktivnog djelovanja. Mentalni modeli, slike svijeta, po kojima se inače ponašamo i donosimo dalekosežne odluke, ne mogu svojim intuitivnim načinom predvidjeti sve implikacije onoga što zamišljamo i predlažemo, jer su mnogostruke interakcije među skupovima različitih varijabli jednostavno nesagledive. I kompjuterski modeli, priznaje Forrester, potječu iz istog izvora iz kojih i te mentalne predodžbe, ali se oni bitno razlikuju od njih po tome što su kompjuterski modeli eksplicitni i što je njihov matematički jezik nedvosmislen. U ovom slučaju riječ je o modelima čiji se iskazi odnose na strukturu sistema, a ne na njegov statistički opis. Stoga takav model nužno sadrži pretpostavke o samom sistemu, pa može biti pouzdan, kaže Forrester, samo onoliko koliko je točna ekspertiza koja stoji iza njegove formulacije, to jest koliko zahvaća suštinu društvenog sistema. Jer, danas više nije problem u nedostatnim podacima već u našoj nesposobnosti da iz raspoloživih informacija ispravno sagledamo posljedice.⁸

Ta je Forresterova konstatacija prihvatljiva, jednako kao i njegovo mišljenje da se nalazimo na pragu nove ere u krčenju ljudskih puteva, pa su od presudne važnosti naponi da se dođe do boljeg razumijevanja naravi društvenih sistema. Ali, u tome i jest ključno pitanje: kako se poima društvo, po čemu se i kako razlučuju njegove strukture.

«Granice rasta» govore o svijetu kao cjelini i polaze od određenog pojma totaliteta, ali ne preciziraju društveno-povijesnu

⁶ Granice rasta, str. 141.

⁷ Marx, *Temelji slobode*, str. 257–259. O Mathusu Marx doslovno kaže: «Malthus epstrahira od tih određenih historijskih zakona kretanja stanovništva, koji su, budući da je historija čovjekova priroda, prirodni zakoni, ali samo prirodni zakoni za čovjeka na određenom stupnju historijskog razvoja, a određenim razvojem proizvodnih snaga koji je uvjetovan čovjekovim vlastitim povijesnim procesom.» Str. 260.

⁸ Jay W. Forrester, «Counterintuitive behaviour of social systems», *Environment and Society. A Book of Readings on Environmental Policy, Attitudes and Values*, Edited by Robert T. Roelofs, Joseph N. Crowley, Donald L. Hardesty, Prentice-Hall, Inc. Englewood Cliffs, New Jersey, 1974, str. 275, 278, 279.

prirodu toga pojma. One podrazumijevaju 'svijet' i 'čovječanstvo', ali ne i svijet kapitalizma. Kad bi taj izvještaj precizirao svoj pojam totaliteta, onda bi se morao izložiti djelovanju svoje vlastite analize, to jest analizirati same pretpostavke povijesnog bića u čije ime tumači stanje svijeta. Tada predmet njegove analize ne bi više bili 'zajednički problemi čovječanstva', već problemi što ih kapitalizam u svom državno-monopolističkom obliku generira i reproducira i u nacionalnim i u svjetskim razmjerima. Onda bi i kritička inicijativa što ju je poduzeo rimski konzorcij industrijskih velikana bila odista eksplicitna i nedvosmislena.⁹

I dosad je građanska misao u svojim najlucidnijim momentima uspijevala dati značajna indirektna osvjetljenja pojedinih kritičkih faza evolucije modernog kapitalističkog društva. Galbraithova teorija 'države blagostanja' u jeku privrednog procvata i golemih tehničko-tehnoloških pothvata javnog poduzetništva, podržavanog snažnim državnim fondovima u toku petog i šestog desetljeća, nije značila ništa drugo nego idejno-teorijsko dokrjačivanje ostataka liberalnih koncepcija i afirmacija državno-monopolističkog stadija u razvitku kapitalizma. Jednako tako i »Granice rasta« jesu prije svega ideološki izraz prerastanja državno-monopolističke faze u novu organizacijsku fazu kapitalizma što se ostvaruje u sklopu multinacionalnih kompanija, koje su postale prirodan oblik internacionalizacije kapitala u zreлом kapitalizmu. To je sada implicitna kritika državno-monopolističkog kapitalizma i njegove nesposobnosti da i dalje sačuva osnovne pretpostavke kapitalističke društveno-ekonomske formacije, to jest: privatno vlasništvo nad sredstvima za proizvodnju, klasnu vlast tih vlasnika i njihovu odgovarajuću klasnu svijest. Još u Galbraithovim analizama bila je uočljiva tendencija krupnih korporacija da prerastu granice nacionalne privrede i da u sprezi sa državnim vlašću afirmiraju svoju snagu u svijetu kao cjelini. Sada multinacionalni kapital koji predstavlja snažan ali još uvijek ne i dominirajući društveno-ekonomski odnos, eksplicitnom kritikom ekologije obilja inicira konfrontaciju starog i novog tipa kapitalizma. Razumljivo je da ta kritika ne može doseći bit svoga sadržaja; da bi to mogla, morala bi nadići svijet pojava i promisliti same temelje kapitalističkog načina proizvodnje života.¹⁰

Kao znanstvena disciplina ekologija je stara svega stotinjak godina. Njen osnivač Ernst Haeckel (Natural History of Creation, 1868) zamislio ju je kao poddisciplinu zoologije koja bi istraživala sveukupnost odnosa između životinjskih vrsta i njihove neorganske i organske okoline. Kasnije, koncepcija eko-sistema proširila je tu disciplinu na shvaćanje uzajamne zavisnosti svih mikro i makro stanovnika određenog područja biosfere. Uključivanje čovjeka u tu koncepciju učinilo je od ekologije veoma hibridnu disciplinu i izazvalo pometnju između dotad više-manje jasno razlučivanih kategorija i metoda prirodnih i društvenih znanosti.

⁹ Faruk Redžepagić, »Ekologija i kritika političke ekonomije zemalja u razvoju« (rukopila), Zagreb, 1975.

¹⁰ Ibidem.

Ako se ekologija uzme kao polazište u prognoziranju društvenih pojava, onda to mora dovesti do spornih pitanja koja se ekološki ne mogu razriješiti. Zato je i masovni ekološki pokret, potaknut hipotezama o budućnosti industrijalizacije, pored znanstvenih argumenata koji dijelom potječu iz biologije, asimilirao i čitav niz najčešće prikrivenih političkih motiva i interesa u jednu veoma konfuznu ideologiju.¹¹

Nesumnjivo, sve te probleme valja tretirati u jednom sveobuhvatnom okviru, ali ne samo ekološki i ne samo zato što ekološke posljedice (zagađenost oceana i atmosfere, širenje radioaktivnih izotopa i klimatske promjene) odista poprimaju svjetske razmjere.

U pitanju je čovjek, pa se posredovanje između cjeline i dijela, podsistema i globalnog sistema ne može objasniti biološki. To je posredovanje društvenog karaktera i njegovo objašnjenje iziskuje razrađenu teoriju društva i uvažavanje temeljnih pretpostavki o povijesnim procesima koje ekologija kao znanstvena disciplina ne može pružiti.¹²

Stoga kritika ekoloških stavova i ideoloških uobličjenja na osnovi saznanja ekologije ne smije ostati na razini ideologije. Takva je kritika u opasnosti da i sama postane ideološka, ako umjesto kritičke intervencije u metodološka istraživanja stvarnosti kroz teoriju i praksu, postane sredstvo obrane od same stvarnosti. Tom primjedbom Enzensberger aludira na neke tendencije ljevice i doktrinarnog marksizma u tumačenju ekoloških problema, koje su sklone 'kapitalizam kriviti za sve' i poricati relevantnost tih problema za zemlje socijalizma. Tek kad se kapitalizam shvati kao način proizvodnje, a ne samo kao odnos vlasništva, mogu se i ekološki problemi odista marksistički shvatiti kao poremećaji u mijeni materije između čovjeka i prirode, kao proturječnost između upotrebne i razmjenske vrijednosti koju ni socijalističko društvo još nije prevladalo. U njemu kao prijelaznom društvenom sistemu kapitalistički način proizvodnje u suštini i dalje postoji: uza sve nove elemente koje socijalistički društveni oblik donosi, u njemu još nije povijesno prevladan najamni odnos i sama robna proizvodnja, a upravo to vrši presudan pritisak na političku sferu i na odnose među ljudima. I sam razvoj društveno-ekonomskih odnosa u suvremenom svijetu, naročito posljednjih decenija, sve očitije pokazuje da proizvodne snage ne samo da nisu nezavisne od proizvodnih odnosa, nego i to da svaki pokušaj radikalnih promjena u proizvodnim odnosima implicira i promjenu naravi proizvodnih snaga, to jest promjenu načina njihove upotrebe.¹³

¹¹ Hans Magnus Enzensberger, «Kritika političke ekologije», *Marksizam u svetu* 9/74, str. 157, 158, 161—169.

¹² Ibidem, str. 172—175. Enzensberger navodi problem stabilizacije korištenja energije kao primjer ekološki nerješivog problema. Ako bi se umjesto američkog standarda potrošnje energije prihvatio današnji svjetski prosjek kao mjera buduće 'stabilne' kontrole energije, onda bi se eksploataciju dostupnih izvora energije, kao i toplotne, kemijske i radioaktivne posljedice, moglo zadržati na razini neznatno većoj od sadašnje. Ali tada se javlja pitanje kako globalno raspodijeliti te ukupne zalihe, jer bi takav zahtjev značio za zemlje u razvoju da koriste tri puta više energije nego danas, a za visoko razvijene zemlje da znatno smanje sadašnju potrošnju.

¹³ Ibidem, str. 177—182.

Velika akcija Ujedinjenih naroda, pokrenuta u slijedu rezolucija Generalne skupštine iz 1968. i 69. godine, koja je nakon svestranih priprema dovela do Stockholmske konferencije o čovjekovoj okolini (1972), zasnivala se na znanstvenom uvidu u ozbiljnost poremećaja globalne ekološke ravnoteže, ali u nastojanju da mobilizira svjetsko javno mnijenje i postigne konsenzus o okolinskoj etici među svim državama članicama, ta inicijativa nije propustila uočiti koje su i kakve snage u pitanju i kakvi su društveno-povijesni konflikti posrijedi, premda ih nije nazvala njihovim pravim imenom.

Čovjek je oduvijek živio u dva svijeta: u svijetu prirodnih stvari iz kojih potječe njegova fizička egzistencija, i u svijetu oruda i artefakata, društvenih i političkih institucija, koje je on za sebe iskovao. Razvoj u kvantitativnim aspektima ljudske akcije doveo je do kvalitativnih modifikacija fizičke osnove čovjekove egzistencije. Stoga se ne radi o prekomjernom porastu populacije naše planete i o načetosti pragova izdržljivosti njenih prirodnih sistema, nego također i prije svega o poimanju ekonomskog rasta i o neophodnom prijelazu od kvantitativnih na kvalitativne kriterije njegovih pokazatelja, ističe se u materijalima spomenute Konferencije.¹⁴

Do 2000. godine svjetska populacija dostići će brojku od 7 milijardi stanovnika, a 3/4 toga broja bit će u slabo industrijaliziranim zemljama. Zbog internih migracija urbani rast bit će dvostruko brži od ukupnog rasta populacije, pa će u jednoj generaciji, da bi se smjestilo toliko stanovništvo, biti potrebno izgraditi više građevina nego u čitavoj ljudskoj povijesti. U naseobinama ljudske su aktivnosti najintenzivnije i tu se dešavaju najdramatičnije promjene prirodne okoline; ta čovjekom stvorena okolina ima najkoncentriraniji i najdublji utjecaj na čovjeka.

Minimalni uvjeti prihvatljivosti okoline moraju sadržavati skrovište, zaposlenje i zadovoljenje bioloških, društvenih i kulturnih potreba. Stoga planiranje ne smije više slijediti jednostrane i krute obrasce, već mora biti shvaćeno kao *krajnje fleksibilan proces*, sa dinamičkom interakcijom između planiranja i izvodenja. Za takvo planiranje neophodno je utvrditi *okvir* koordinacije istraživanja u svim disciplinama prirodnih i društvenih znanosti, vodeći računa o tome da ni najbolja istraživanja nemaju značenja sve dok se ne uspostavi stvarna komunikacija između onih koji rade na istraživanju i teoriji, i onih koji rade na programima i akciji. Uz to valja osigurati i aktivno sudjelovanje najšire javnosti u poslovima planiranja i upravljanja ljudskim naseobinama. To će sudjelovanje imati smisla samo pod uvjetom dobre oba- viještenosti svih sudionika.¹⁵

U brojnim istraživanjima za konferenciju u Stockholmu, za koju je prikupljena ogromna građa od preko 10.000 stranica, po-

¹⁴ United Nations Conference on the human environment, «An Action plan for the human environment», Stockholm 5–16 June 1972, A/CONF. 48/5, str. 7–12.

¹⁵ United Nations Conference on the human environment, «Planning and management of human settlements for environmental quality», A/CONF. 48/6, Stockholm 5–16 June 1972, str. 3, 24, 25, 26, 5, 3.

sebna međunarodna grupa eksperata imala je zadatak da ispita kako se takvo stanovište o planiranju okoline može smjestiti u razvojne perspektive zemalja u razvoju, u kontekstu njihovih urgentnih potreba. Izvještaj te grupe (Founex, lipanj 1971) potvrdio je da, barem teoretski, sukob između razvoja i okoline nije neizbježan, već se naprotiv okolina i razvoj mogu uskladiti i uzajamno podržavati, ukoliko sam *obrazac razvoja* jednakovrijedno postavlja okolinske ciljeve sa ekonomskim, socijalnim i kulturnim ciljevima. Ali, napominje izvještaj, okolinske akcije industrijaliziranih zemalja mogu imati dubok i mnogostruk utjecaj na rast i vanjske ekonomske odnose zemalja u razvoju.¹⁶

Borba za doličnu okolinu nije ništa drugo nego zahtjev da čovjek bude kadar da se potpunije razvija. Okolina, kao materijalna kultura, nosilac je sistema vrijednosti. To shvaćanje okoline kao dimenzije ljudskog razvoja bitno je političko pitanje, pa i praktične solucije tih problema očito zavise od vladajuće političke ideologije. No, ostaje činjenica da bi u konačnoj analizi sve prihvatljive solucije morale voditi zadovoljavanju temeljnih potreba čovjeka koji, zahtijevajući da ima više, u isti mah teži da bude više.

Što se znanstvenika tiče, ne bi se moglo reći da je konačni cilj njihova istraživanja njihova glavna preokupacija. Stoga odgovornost za okolinu leži na više razina: političkoj, znanstvenoj i individualnoj. Oni koji odlučuju morali bi znanstvenom istraživanju odrediti prioritete u skladu sa stvarnim ljudskim potrebama; znanstvenici ne bi trebali preuzimati uloge donosioca odluka, ali im je moralna dužnost da razmisle o ciljevima svojih nastojanja; pojedinac, pak, svojim ponašanjem i svojim stavom prema postignućima tehnologije mora afirmirati svoja opredjeljenja i svoju slobodu. Ipak, ne može biti efikasne akcije sve dok se ne preispitaju strukture donosioca odluka, dok se ne osigura da prihvaćena politika odražava opće interese umjesto interesa moćnih grupa.

Rastuća svijest da se pojam okoline zglaba u samom čovjeku i da razvoj treba vratiti njegovoj izvornoj svrsi, povećanju ljudske dobrobiti, odražava se u aspiracijama za fizičkom i duhovnom zaštitom i sigurnošću, za *značitom okolinom*, u kojoj čovjek da bi kao čovjek preživio mora naći svoj smisao i svoja ljudska obilježja, svoju orijentaciju i svoj sistem vrijednosti. U njoj mora mu biti otvoren pristup drugima i omogućeno saobraćanje s njima, da bi razmijenio svoje doživljaje i iskustva, da bi obnovio svoje tijelo i rasonodio svoj duh. Neugodnosti i smetnje što ih loša okolina uzrokuje, od buke do fizičke i estetske zagađenosti, pojedinac doživljava kao napad na integritet svoje ličnosti. Ta se osjećanja nužno pretvaraju u tjeskobu, pa mnoge adaptacije i akulturacije u stvari znače deformaciju.

Borba za okolinu jest točka konvergencije najvećih socijalnih problema suverenog čovječanstva, sa velikim sukobom iz-

¹⁶ United Nation Conference on the human environment, "Development and environment" (Founex Report), A/CONF. 48/10, str. 1-5, Annex i str. 6.

među razvijenosti i nerazvijenosti. Okolina je slika društva prožeta njegovim vrijednostima, odražava njegovo stanje i njegovu spremnost za razvoj. Zla i nedaće okoline nešto su drugo nego puka cijena plaćena za progres: to su simptomi duboke krize u samoj evoluciji modernih društava. Nikakva dugoročna rješenja ne mogu biti nađena izvan toga konteksta.

Zato svaki čin uređenja okoline, svaka intervencija u odnos između čovjeka i onoga što ga okružuje, svaka procjena vrijednosti koje su u pitanju kad je o tome riječ, implicira odluke političke naravi. Valja reći i to da je i sama definicija pojma okoline politička — ona može biti konzervativna, progresivna ili pak revolucionarna.¹⁷

Stavljajući na raspolaganje svoju znanstvenu, tehničku i kadrovsku aparaturu i zalažući se za široki program međunarodne suradnje i koordinacije na maksimalno efikasnom korištenju raspoloživog znanja i sredstava u problematici okoline i razvoja, Ujedinjeni narodi su konferencijom u Stockholmu pokazali svoju načelnu otvorenost i prema društvenim promjenama što neminovno vode socijalizmu kao svjetskom povijesnom procesu. I mnoge radikalne frakcije i internacionalno povezane grupe ekološkog pokreta, okupljene na brojnim neslužbenim skupovima i manifestacijama, izrazile su tom prilikom i svoju spoznaju da će ekološki pokret, ne uložiti li svoje napore prema temeljitim promjenama u svim oblastima života, ostati puki zaštitni ventil postojećeg društveno-ekonomskog poretka.¹⁸

Upravo sedamdesetih godina došlo je do izvanrednog oživljavanja praktične političke aktivnosti i u međunarodnom radničkom pokretu, i do posve novih, teorijski produbljenih tumačenja marksističkog poimanja uloge proizvodnih snaga u razvoju društva. Pri tome je istaknuta bitna spoznaja da proizvodne snage i proizvodni odnosi nisu nezavisni 'entiteti' i da njihova interakcija nije mehanička.

Premda proizvodne snage koje se razvijaju na bazi proizvodnje i reprodukcije kapitala idu u pravcu sve potpunijeg podružljivanja raznih vidova procesa proizvodnje i u ogromnim razmjerima povećavaju čovjekovu moć da koristi prirodu, ne treba zaboraviti da se to postiže u takvom *društvenom procesu* koji stalno reproducira podređenost proizvođača kapitalu i produbljuje odvojenost radnika od objektivnih uvjeta njihove proizvodne djelatnosti. Jer, ističe La Grassa, ne postoji ekonomsko-tehnički 'prostor' odvojen od društvenog 'prostora', već postoji samo jedan jedinstveni društvenoekonomski prostor u kojem 'društveno' daje oblik razvitku 'ekonomskog'.¹⁹

Sadržaj te 'društvenosti' unutar danog društveno-ekonomskog prostora određuje i definiciju znanstvenosti i granice

¹⁷ United Nation Conference on the human environment, «Educational, informational, social and cultural aspects of environmental issues», A/CONF. 48/9, Stockholm 5—16 June 1972, str. 3, 8, 12, 13, 11, 14, 18, 23.

¹⁸ Vidi o tome iscrpan izvještaj i dokumentaciju u knjizi Rudi Supek, *Ova jedina zemlja — Idemo li u katastrofu ili u Treću revoluciju?*, Naprijed, Zagreb, 1973.

¹⁹ «Gianfranco La Grassa, «Proizvodne snage i odnosi proizvodnje», *Marksizam u svetu* 10/1974, str. 49; 64—65, 70—72.

znanstvenih oblasti, sam jezik i predmete znanosti pa i njene implicitne ideološke značajke. To je pitanje također odnedavno u središtu kritičkog razmatranja nezavisnih marksističkih teoretičara, lijevih intelektualaca i mnogih znanstvenih radnika koji uviđaju da vladajuća klasa uobličava i znanost u svoju korist. Suvremeno društvo uskraćuje etiketu znanosti i znanstvenog svim znanjima, sposobnostima i kvalifikacijama koje nisu integrirane u kapitalističke odnose proizvodnje, konstatira André Gorz. Ono je tu etiketu rezerviralo samo za ona znanja i sposobnosti koja se prenose zvaničnim sistemom obrazovanja, a znanja stečena na autonoman način, ma kako bila djelotvorna, "ne ulaze u kategoriju glavne kulture jer se ne slažu s hijerarhijskom podjelom rada koja je karakteristična za kapitalizam."²⁰

Selekcija koju vrši to društvo, u kojem autoritet ne zavisi od sposobnosti već sposobnost od funkcije autoriteta, čini znanost nedostupnom ne zbog teškoća u znanstvenom postupku, već zbog toga što je u toj znanosti razvitak teorije odsječen od prakse i života, od potreba i djelatnosti ljudi. Moderna je znanost rođena u kontekstu građanske kulture i ona nikad nije imala mogućnosti da postane popularna znanost, njen je stručni jezik razdvojen od svakodnevnog govora i oslanja se na potkulturu tehno-znanstvenog tipa, koji se može primjenjivati samo u kombinaciji s drugim takvim potkulturama u okviru velikih industrijskih institucija. Zato, bilo da se radi o teorijskom ili tehničkom, općem ili specijaliziranom, znanstvenom znanju i obrazovanju, ono u životu i autonomnim djelatnostima ostaje najčešće neupotrebljivo čak i za one koji ih steknu.

Znanost je funkcionalna u odnosu na društvo i dominaciju kapitalista ne samo zbog podjele rada, koja se odražava u jeziku, ili zbog određivanja i usitnjavanja njenih disciplina. Ona je funkcionalna prije svega po načinu kako izvjesna pitanja postavlja radije nego neka druga, i po tome što 'ne postavlja' pitanja koja sistem nije u stanju riješiti. U istoj mjeri u kojoj je industrija otkrivala da znanost može biti proizvodna snaga, u istoj je mjeri proizvodnje znanstvenog znanja potčinjavala podjeli rada koja vlada u proizvodnji svake druge robe. Znanstvenici je rad pretrpio istu evoluciju kao i proizvodni rad. Funkcija poslodavaca sastojala se upravo u spajanju rada koji su oni sami razdvajali i rasparčavali, zasnivajući na monopolu te funkcije svoju moć. U znanstvenoj proizvodnji, u industrijalizaciji istraživanja koja je prouzrokovala pretjeranu specijalizaciju i fragmentaciju znanstvenog rada, vlada ista ugnjetačka hijerarhija kao i u samoj industrijskoj proizvodnji. Zato znanstveni radnici nisu u stanju da zahtijevaju ili steknu moć, nisu sposobni ujediniti se na klasnoj osnovi i definirati zajednički projekt i koncepciju cijelog društva. Tip znanja koji oni posjeduju individualno je i kolektivno potčinjen i ne može se okrenuti protiv kapitalističkog sistema iz jednostavnog razloga što nosi obilježja društvene podjele rada i kapitalističkih proizvodnih odnosa.

²⁰ André Gorz, "Klasni karakter nauke i naučnih radnika, *Markizam u svetu*, 10/1974, str. 123—125.

Znanstveni je radnik u isto vrijeme i proizvod i žrtva te i takve podjele rada. On bi mogao prestati da bude njena žrtva samo kad bi odbio da bude njen proizvod. To je veoma težak izbor: etički i politički u isti mah. Morao bi poći od spoznaje da je čitav napredak u znanstvenom i tehničkom poretku kao i u poretku vlasti loš kad stvara trajnu razliku između stručnjaka i nestručnjaka. »Znanje kao i sve ostalo nema vrijednosti ako nije namijenjeno da postane zajedničko dobro svih.«²¹

Znanstvena akcija i povijesni subjekt

Marginalni položaj dizajna kao zasebne tehničke prakse u općem razvoju proizvodnih snaga nije priječio da najlucidniji mislioci te djelatnosti uoče povijesne dimenzije okolinske problematike i da se u stanovitoj mjeri izdignu iznad socijalno-klasne određenosti svoje profesije kao cjeline. Pri tome, prelazeći profesionalne okvire i praktične uvjete svoje djelatnosti oni su i kritičku misao dizajna izdizali do razine povijesnog mišljenja, potvrđujući tako i Fullerovu tezu da dizajn predstavlja točku u kojoj čovjek 'izvija vrat' u nastojanju da iskoristi svoj znanstveni potencijal.

Već je Gui Bonsiepe u rezimiranju teorijskog i praktičnog znanstveno-obrazovnog iskustva Ulmske škole naglasio da pitanje okoline ne može ostati sekundarno u odlukama da li i kako neko društvo ili društveni sistem može preživjeti, da se to pitanje nipošto ne može odvajati iz konteksta proturječnih povijesnih okolnosti. Ulmska je škola uzdrmla konzervativno stanovište da se problemi dizajna mogu rješavati dizajniranjem i upozorila na potrebu da se promisli odnos dizajnera prema znanosti. Taj odnos, smatrao je Bonsiepe, mora se pretvoriti iz receptivnog u produktivni. Dizajner ne može ostati pasivni potrošač postojeće znanosti, jer takav stav nema nikakve budućnosti.

Mogućnost da se prevlada eklektički stav dizajnera Bonsiepe je vidio u povezivanju različitih djelatnosti dizajna, od urbanog, arhitektonskog i produktnog do vizuelnog, u okviru jedne šire koncepcije okolinske znanosti, koja bi pored ostalog sadržavala ne samo dizajn okoline i znanost dizajna u užem smislu, nego bi jednako tako povezivala aktivnosti planiranja i upravljanja dizajnom.²²

U tome sklopu sociokulturna i komunikacijska okolina presudno djeluju na čovjeka. Te su interakcije slabo poznate i slabo istražene, ali se bez daljnega može prihvatiti opće stanovište da okolnosti formiraju čovjeka, pa upravo zato i te okolnosti valja formirati ljudski. Ljudski je oblikovana ona okolina koja ne ometa razvoj i zadovoljenje društvenih i individualnih potreba. Ljudsko biće može izmijeniti svoj način života samo onda

²¹ Ibidem, str. 126—127, 130—131, 133—134.

²² Gul Bonsiepe, «Commentary on the situation of the HfG», *Ulm*, 21. april 1968, str. 8. i 12.

kad i okolina surađuje u tim njegovim nastojanjima. Stoga je jedini globalni odgovor na taj zahtjev: ukloniti sve iracionalne oblike vlasti čovjeka nad čovjekom. Jer u društvu organiziranom prema iracionalnim i nehumanim načelima, pojedinačni racionalizam biva poništen, zaključuje Bonsiepe.²³

Pitanje domašaja dizajna kao primijenjene racionalnosti zadire, dakle, u temeljno pitanje organizacije društva. To je latentni motiv i Maldonadovih teorijskih preokupacija koje on razvija uvijek u krajnjim konzekvencijama kao okolinsku problematiku. »Stvaranje naše okoline i stvaranje nas samih odstaja je, filogenetski i ontogenetski, jedinstven proces.«²⁴ Ako ekolozi 'ljudsku okolinu' promatraju kao tek jedan od mnogih podsistema koji tvore ukupni ekološki sistem prirode, oni su mu ipak voljni pripisati stanovito posebno 'ponašanje'. A to nije puka antropocentrična fikcija, jer se naš podsistem razlikuje po svojoj sposobnosti da rabi (i zlorabi) svoje odnose sa ostalim podsistemima i da radikalno utječe na njihovu sudbinu. Taj 'agent provocateur' jest čovjekova svijest koja djeluje na svoje fizičko i socio-kulturno okruženje.

No, posve je očito da poseban način na koji svijest prisvaja realnost okoline odlučno utječe na konačno ustrojstvo te stvarnosti. Ako je rad s jedne strane činilac samoostvarenja, s druge strane je činilac otuđenja. Svijesti koju otuđenje rastače, slabi ili unizuje, uvijek odgovara određena stvarnost okoline koja se može dešifrirati jedino terminima otuđenja. Ali, ideja otuđenja, smatra Maldonado, kratkog je daha i može biti od pomoći samo do stanovite točke.

On je zapazio Marxovu dvojnju upotrebu pojma rada: kad Marx misli na Arbeit kao antropolog i ontolog, to čini uvijek u pozitivnom smislu, a kad govori kao ekonomista i revolucionar, čnda je to uvijek u negativnom smislu. Maldonado, naime, drži da ni Marx ni itko drugi od najznačajnijih marksističkih mislilaca nije prevladao tu pojmovnu dvojnost. On zna i to da je Marx teoriju otuđenja povezivao s teorijom emancipacije, ali mu je posve izmakla suština pitanja u tom kontekstu: Marxova problematika oslobođenja rada. Zato i pitanje što je to 'čovjekova okolina' on postavlja više kao pitanje apsolutnih nego povijesnih mogućnosti ostvarenja ljudskih težnji: »... uvijek smo, u krajnjoj liniji, upravo u našoj okolinskoj konotaciji uporno tražili (ali ne i nalazili) zadovoljenje jedne od najdubljih naših potreba kao živih bića: potrebu naše konkretne projekcije, potvrdu konačne opipljivosti svega onoga što na svijetu jesmo, činimo i želimo učiniti.«²⁵

Da bi se to pitanje postavilo povijesno, moralo bi implicitno sadržati i sam povijesni subjekt, to jest znati svoga stvarnog nosioca i njegovu vlastitu projekciju. Zato nije dilema kon-

²³ Gul Bonsiepe, »Okolina, Industrijski dizajn i treći svijet«, *Život umjetnosti* 15—16/1971, Zagreb, str. 84, 85, 88.

²⁴ Maldonado, *La speranza progettuale*, str. 13.

²⁵ Ibidem, str. 18—19, 13—15, 22—24.

kretna projekcija ili utopija, kako Maldonado misli, niti je u pitanju sama *volja* da se ostvare odgovarajuće strukture, akcije i ponašanja, nego je bitno pitanje *čija* se volja ostvaruje.

Zalazeći u probleme upravljanja Maldonado ih postavlja u okviru faktuelnog svijeta, kao razgovor o upravljanju činjenicama koje valja projektirati ili inovirati, i kao 'negotium gestio' o preuzimanju odgovornosti. Ali i tu on ostaje na razini opće znanstveno-tehničke definicije upravljanja kao spoznajnog i operativnog ponašanja putem kojeg se informacija transformira u akciju, priznajući da i taj proces kao i svi drugi ne može ne biti uvjetovan svijetom u kojem se i u čijoj se funkciji odvija. Ali se ustručava od povijesnog definiranja samog tog svijeta.

Polazeći od Bertalanffyjeve opće definicije da su društveni sistemi kao i svi biosistemi otvoreni, Maldonado uočava i njegovu distinkciju da je posebnost društvenih sistema u tome što se iz jednoga ne može izaći, a da se ne uđe u drugi. On također uočava da je tehnicitet u morfostatičkim procesima mnogo veći nego u morfogenetskim, kao i to da ne postoji mogućnost inovacija, a još manje revolucije, bez zasnivanja, planiranja i upravljanja tim procesima, ali ne pravi bitnu distinkciju između planiranog i planirajućeg, koja bi poblize govorila o povijesnoj naravi subjektiviteta koji je u pitanju.

On i Blochu zamjera što konkretnu utopiju ne kolaudira u kontekstu akcije, i što oklijeva učiniti korak dalje i utvrditi da kritička svijest mora biti i kritička svijest tehničke procesualnosti, a ne samo kritička analiza sadašnjice, ako se želi efikasno djelovati. Ali i tom prilikom više misli na *sredstva* kojima se može prevladati tvrdoglava viskoznost povijesti, nego na društvene snage čiji je to povijesni zadatak. Jer Maldonado ni sam nije posve prevladao elitistički stav svoje profesije. »Kad se projektant nađe u uvjerenju da *kao projektant* može pridonijeti preobražaju društva, on u tom smislu može djelovati samo u mjeri u kojoj vjeruje u relativnu inovativnu autonomiju svoga rada. Kao što je pogrešno misliti da je projektiranje alternativa za revoluciju, jednako je tako pogrešno projektiranju negirati svaku autonomiju.«²⁶

Ta proturječnost biva očita onog časa kad se postavi pitanje »funkcionalne ubikacije dizajna u društvu«. Maldonado priznaje da se taj problem ne može rješavati mimo određenog vrijednosnog suda, ali se o *povijesnim konstituentama* toga suda ne izjašnjava. Naprotiv, utječe se spekulativnoj, formalno-logičkoj igri: dizajn nije autonomna realnost, ni kao akcija ni kao rezultat akcije; ono što od njega čini heteronomnu realnost jest njegova potčinjenost onome što nije dizajn. Pri tome u isti mah kaže kako samo despotizam može isticati formalni red među stvarima, a zaboravljati stvarni red među ljudima.

Maldonado vjeruje da će komunističko društvo moći stvoriti stvarne, a ne samo spekulativne uvjete za 'rekonstrukciju prirode', time što će u kontekstu svoje vlastite društvene i kul-

²⁶ Ibidem, str. 88—89, 91, 95, 117—119; citat str. 124 (potcrtno u izvorniku).

turne prakse poroditi novi 'sistem potreba', i on taj problem povezuje prvenstveno sa »obimnom i složenom problematikom kontrole«. Svaki čin strukturirajuće intervencije u područje ljudskih potreba pretpostavlja čin kontrole, koji se vrši ne samo nad potrebama nego i nad predmetima, iz pukog razloga što nema potreba gdje nema predmeta — realnih ili imaginarnih. Sistem potreba i sistem predmeta međusobno su zavisni, i u stvari izražavaju sistem kontrole kapitalističkog društva, radi se o njegovom sistemu kontrole koji valja izmijeniti.«²⁷

Očito, Maldonado nije mnogo razmišljao o stvarnim principima socijalističkog društva, pogotovo ne o onim principima koji, prevladavajući njegov postojeći model, otvaraju perspektivu socijalističkog napretka kao svjetskog procesa. Zato on proturječnosti suvremenog svijeta i socijalizma u njemu doživljava kao nedostatak opće strategije kontrole, »strategije koja će sačinjavati upravljački odgovor socijalizma na kongestionalni kaos kapitalizma.«²⁸

Za nepostojanje te i takve strategije Maldonado okrivljuje »teorijsku inerciju marksizma« u pogledu svega onoga što se tiče izučavanja odnosa između 'sistema predmeta' i 'sistema potreba'. Donedavno se mogla gajiti iluzija da će utjecaj socijalizma moći stvoriti povoljne uvjete da se radikalno promijeni situacija koju je izazvao automobil, taj »najbrutalniji izraz robnog fetišizma« i »najdivljiji uzročnik razaranja 'humanizirane prirode' o kojoj govori Marx i bez koje je čovjek nezamisliv.« Na žalost, konstatira Maldonado, u socijalističkim je zemljama prevladao utjecaj ostatka kapitalističke nadgradnje. Taj je utjecaj blokirao sociološku i tehnološku imaginaciju od kojih bi se za prometanje ljudi i roba moglo očekivati rješenje nekog drugog tipa, nego što je automobil.

Mora da su postojali jaki razlozi da se je SSSR odlučio na takav pogrešan izbor, razlozi slični onima koji su ga dvadesetih godina naveli da napusti nastojanja za revolucionarnim preobražajem odnosa grad-selo. Među njima su zacijelo i ekonomski razlozi, jer je jeftinije usvojiti već uvedene solucije, makar i kapitalističkog porijekla, nego tražiti sasvim nove. Sada preostaju samo profilaktičke mjere da se od automobilizma obrani ono što se još dade sačuvati. No, ako su ti problemi u izvjesnoj mjeri zajednički i kapitalističkom i socijalističkom društvu, rezonira Maldonado, ne smije se previdjeti jedna bitna razlika među njima: dok kapitalističko društvo nije u stanju kontrolirati kongestionalni porast a da ne negira sebe, socijalističko društvo jedino tom kontrolom može potvrditi sebe.²⁹

Tu je misao on ponovio i na 9. kongresu ICSID-a 1975. godine u Moskvi. Tom je prilikom izrazio i uvjerenje da obnova prirode mora u isto vrijeme biti i obnova svega što je u prirodi umjetno, podrazumijevajući pod tim i znanost, i tehnologiju, i

²⁷ Maldonado, *Avanguardia e razionalità*, str. 217—220, 231—232; citat str. 232.

²⁸ *Ibidem*, str. 236.

²⁹ *Ibidem*, str. 238, 241—243, 246, 240.

dizajn također. »Sadašnja kriza okoline bit će riješena uz podršku znanosti i tehnologije i uz inovatorski doprinos dizajna, ili neće biti riješena uopće.«³⁰

O nemogućnosti te obnove bez temeljnih inovacija koje zahvaćaju u suštinu proizvodnih odnosa i uvjeta reprodukcije proizvodnih snaga, osvjedočio se Claude Schnaidt svojim pokušajem da nakon Ulma, u Francuskoj uz pomoć André Malrauxa u svojstvu De Gaulleovog ministra za prosvjetu i kulturu, započne pluridisciplinarno povezivati istraživanje i obrazovanje u kompleksu urbanističke, arhitektonske, industrijske i komunikacijske prakse kao kulturnih aspekata okoline. Kratkotrajni historijat francuskog Instituta za okolinu pokazao je, naime, da takav pokušaj, unatoč prosvijetljenoj volji vrhunskog intelektualnog autoriteta, proturječi onim društvenim pozicijama koje su duboko zainteresirane da se održi podvojenost između teorije i prakse, između obrazovanja i istraživanja, da se sačuvaju pregrade između profesija, i da se podržava takvo upravljanje i takva rentabilizacija istraživanja koji su ne samo retrogradni nego i direktno suprotni općim društvenim interesima.³¹

U svom kratkotrajnom i veoma zamašnom pokušaju Schnaidt se, pored eksternih teškoća u pogledu društvene podrške njegovoj inicijativi, morao suočiti i sa općim stanjem znanosti dizajna i znanosti uopće. Nedostatak korpusa specifičnih znanja i prikladnih metoda kojima bi se mogli rješavati složeniji problemi dizajna proizlazi, po njegovom mišljenju, i stoga što najveći dio raspoloživih teorija ne odgovara činjenicama koje bi one trebale objasniti. Dizajneri djeluju u izolaciji, a istraživački napori iziskuju odgovarajuću sredinu, istraživačku zajednicu, nacionalnu i međunarodnu. Nasušna je potreba za razmjenom relevantnih informacija, jer dizajn pokriva krajnje široko područje znanja i prakse, a iskustvo je u tom pogledu posve razmrvljeno. Kongresi su mondana brbljanja, stručni časopisi slikovnice, a dizajn-centri bazari.

Istraživanje dizajna situira se u stjecištu brojnih disciplina, čemu ne pogoduju tradicionalne institucionalizirane strukture koje su krajnje kompartmentalizirane. Obrazovne institucije ne podstiču istraživački poziv, ograničavajući se u tvrdoglavo na formiranje tradicionalnog tipa projektanta koji tobože u načelu može rješavati najrazličitije zadatke, premda nije u stanju znanstveno konceptualizirati iskustvene činjenice svoje prakse. Ni društvo u cjelini nije odgojem senzibilizirano za probleme materijalne kulture, mase nisu ni formirane ni informirane, ne postoji javno mnijenje koje bi podržalo istraživačke napore u dizajnu. S druge strane, logika kapitalističkog sistema očituje se u prisili što je krupne

³⁰ Tomas Maldonado, »Design and the future of environments«, ICSID '75 9th ICSID Congress, Moscow, Plenary Papers, str. 33.

³¹ Claude Schnaidt, »La morale de l'environnement« — Conférence prononcée à l'Union Rationaliste, Paris, 8 février 1972, objavljeno u knjizi Jocelyn de Noblet, *désign — Introduction à l'histoire de l'évolution des formes industrielles de 1620 à aujourd'hui*, Stock-chêne, 1974, str. 238—239, 237—238. Spomenuti institut je počeo djelovati u prosincu 1969. godine, a zatvoren je 31. listopada 1971.

firme vrše na državu da prioritetno financira ona istraživanja od kojih kapital očekuje neposredni rentabilitet, sve na uštrb istraživanja koja bi mogla pomoći poboljšanju općih životnih uvjeta.

Uz sve to ostaje i pitanje stvarnog predmeta istraživanja u tako širokom polju kao što je okolina, njeno unapređenje i zaštita. U potrazi za osnovnom tematskom klasifikacijom koja bi mogla poslužiti koordinaciji istraživanja, Schnaidt je prihvatio koncepciju istočno-njemačkih znanstvenika koja u tri grupe sabire bitne aspekte pod kojima se mogu promatrati arhitektura i dizajn kao predmeti znanstvenog istraživanja:

a. okolinu stvaraju ljudi i ona je rezultat proizvodne djelatnosti društva; proizvoditi građevine i predmete ne znači ništa drugo nego proizvoditi životni okvir, pa se okolina tu manifestuje kao cilj koji valja postići;

b. sa svoje strane okolina proizvodi učinke; ona je uzrok i determinanta uvjeta određenog subjektivnog ili kolektivnog ponašanja;

c. okolina je organizator najrazličitijih životnih procesa medijator komunikacije među ljudima; time ona uvjetuje sređeni život zajednice, pa je to suština njene društvene i kulturne funkcije.

Schnaidt je sklon prihvatiti njihovo mišljenje da u takvom trostrukom shvaćanju okoline kao proizvoda kolektivnog rada, kao uvjetovanosti ljudskog ponašanja i kao medijatora društvenog komuniciranja, postoje mogućnosti da arhitektura i dizajn općenito postanu predmet jedne marksističke teorije. Još više je sklon i u Istočnoj Njemačkoj prihvaćenom mišljenju da se ta tri aspekta ne smiju promatrati izolirano, jer je zakonitost zbivanja u okolini sistemskog karaktera, premda se, da bi istraživanje bilo efikasno, može dopustiti i relativno autonoman pristup pojedinim grupama problema.³²

Ali spremnost da se životni ambijent (le milieu ambiant) smatra jedinstvenim poljem misli i akcije, što jasno izbija u takvom poimanju dizajna okoline, uviđa Schnaidt, ne razjašnjava još i pitanje samog opsega koji valja dati tom polju zbivanja, da bi istraživanje postalo operacionalno. U svom institutu on je nastojao odgovoriti upravo na to pitanje, razlikujući infrastrukturu životnog okvira, to jest dispozitive glavnih društvenih funkcija (proizvodnja, stanovanja, transport, potrošnja, obrazovanje itd.) od svakodnevnog načina života koji se ne da analizirati funkcionalnim terminima, jer uz materijalne ima i duhovne dimenzije, i od samog stvaranja okoline, to jest društvenih i profesionalnih mehanizama koji usmjeravaju njeno generiranje. U tom pogledu on je zaključio: ako se pod okolinom razumije ukupnost životnog okvira proizvedenog čovjekom i za čovjeka, koji nastaje kao posljedica prakse što prethodi njenom zamišljanju i njenom ostvarivanju, i koja opet povratno uvjetuje način života pojedinaca i društvenih

³² Claude Schnaidt, «Une recherche qui se cherche», u ranije navedenoj publikaciji Busnell, str. 12–14; Schnaidt u tekstu ne navodi istočnonjemački izvor, ali se u bibliografiji nalazi slijedeća jedinica: Alfred Schwandt, Gegenstand und Methode der marxistischen Architekturtheorie, In Beiträge zur architekturtheoretischen Forschung, Deutsche Bauakademie, Berlin, 1967.

grupa, onda valja istraživati a) samo građenje ili proizvođenje, zatim b) nizvodno, njegove prirodne, društvene i psihološke posljedice, i c) uzvodno, uvjete i aktere zamišljanja i ostvarivanja okoline.

Upravo u tom trećem, »uzvodnom« području Schnaidt vidi glavne znanstvene teme kojima bi tek trebalo pristupiti, vodeći računa o tome da u preobrazbi životnog okvira učinci materijalnih i društvenih determinanti nisu nikad jednostavni ni jednoznačni, da se sama praksa zamišljanja i ostvarivanja okoline nalazi u recipročnom odnosu sa ulogom, statusom, organizacijom i profesionalnom formacijom praktičara, i da neophodna eksperimentalna elaboracija kao sprega između kreativne faze i samog izvođenja traži metodologiju koja gotovo nigdje ne postoji i koja se ni sama od sebe ne stvara.³³

U osnovnoj ideji Schnaidtova pokušaja i u njenoj tematskoj razradi vidljivo je teorijsko iskustvo dizajna što ga je u najvećoj mjeri razvio i sintetizirao njegov stariji kolega s Ulmske škole, Tomás Maldonado. No, Schnaidt je svoju zamisao teorijskog i praktičnog, istraživačkog i obrazovnog povezivanja problematike urbane, građevne, predmetne i komunikacijske okoline u jedinstvenu akciju zasnovao bez teorijskog poznavanja i praktičnog razaznavanja činjenica o relacijama društvenih struktura. A te relacije operativni prostor ne određuju kao puki »tehnički« prostor već kao društveno-ekonomski prostor, to jest daju svoj limitirajući pečat svakoj akciji oživotvorenja »nepovijesne« zamisli.

Kad postavlja zahtjev da se istraživački oslobode tehničkih, društvenih i finansijskih odgovornosti koje štete produktivnosti njihova rada, da se olakša i ubrza razmjena, obrada i korištenje informacija, osigura difuzija, tumačenje i primjena rezultata istraživanja pomiri lična inicijativa potrebna inovaciji sa neophodnim planiranjem, i sam dolazi do nerazriješenog pitanja kakvih bi razmjera, sastava i statusa trebale biti istraživačke ustanove, i kojim bi i kakvim organima trebalo povjeriti koordinaciju, upravljanje i kontrolu nad tim aktivnostima. Ali se ne pita za narav društva u kojem bi ta pitanja mogla biti na zadovoljavajući način povijesno razriješena. Schnaidt stvarne predodžbe o takvom društvu nema.³⁴

Ne projicira li svoju misao u tom pravcu, svaka akcija dizajna odustaje od nakane za transformacijom povijesnog svijeta, gubi svoju stvarnu povijesnu podlogu, ili se pak spušta na razinu opće »istine« koja, neosvijetljena kritičkom sviješću, i sama zastaje u području ideologije irelevantne za stvarni društveni napredak.

Matko Meštrović
Teorija dizajna i problemi okoline
Naprijed, Zagreb, 1980.

³³ Ibidem, str. 14—16.

³⁴ Ibidem, str. 16. I 17. Da o pitanju organizacije društva Schnaidt nema kritičkog stava govore njegove slijedeće rečenice: »Ta pitanja nisu nerješiva; njih su, barem djelomično, briljantno riješili istraživači u Sjedinjenim Državama, Sovjetskom Savezu i DDR-u. Ako se rješenja tih zemalja ne mogu u cijelosti prenijeti, svejedno nes mogu potaći da organiziramo sektor istraživanja koji nas zanima.« Ibidem, str. 17.

Victor Papanek

Razmetljiva potrošnja: dizajn i okolina

«Priroda nas je iznevjerila, Bog je izgleda ostavio spuštenu slušalicu pokraj telefona, a vrijeme ističe...»

Arthur Koestler

Ako je dizajn ekološki odgovoran, onda je također i revolucionaran. Svi se sistemi — privatno-kapitalističke, državno-socijalističke i hibridne ekonomije — zasnivaju na pretpostavci da moramo kupovati više, trošiti više i na taj način razoriti zemlju. Da bi dizajn bio ekološki odgovoran on mora biti neovisan o brizi o nacionalnom bruto-proizvodu, ma koliko velik on bio. Uvijek ponovno želim naglasiti da je za zagađenje okoline dizajner mnogo više odgovoran od drugih ljudi. Eksplozija smeća već je nadmašila eksploziju populacije. Kao što je profesor E. Roy Tiney, direktor Centra za ispitivanje vode države Washington, primijetio: «Mi nismo iskoristili svu vodu, ali smo iskoristili sve nove izvore koje bismo mogli zagađivati». Snaga naših kemikalija porasla je do te mjere da je sredinom srpnja 1969. jedna jedina vreća sa 100 kg njemačkog pesticida «thiodan», koja je slučajno pala s broda u Rajnu, uspjela usmrtili 75.000 tona ribe u Njemačkoj, Nizozemskoj, Švicarskoj, Austriji, Lichtensteinu, Belgiji i Francuskoj i spriječiti *daljnje razmnožavanje riba za razdoblje od 4 godine*. Danas se smatra da je automobil odgovoran za više od 60 posto zagađenja zraka u Sjedinjenim Državama, kao i za sve veća zagađenja u drugim zapadnim zemljama.

Učenjaci počinju shvaćati da mlazni avioni zagađuju gornji dio atmosfere (budući da na vrlo velikim visinama nema «ispiranja»), te će avionska izgaranja više puta običi zemlju prije nego što se, zbog gravitacije, spuste na nju. Dr Alfred Hulstrunck (Centar za istraživanje atmosfere, Državno sveučilište New Yorka) primećuje: «Ako se broj prometnih sredstava nastavi pove-

čavati sadašnjim tempom, moguće je da slijedeća generacija neće ugledati sunca«. Ako se to i dogodi (a postoji za to velika vjerojatnost do godine 1990), to i ne mora nužno značiti sveopću tamu, ali umjesto toga može doći do pojave efekta «staklenika». Transparentan za sunčanu toplinu, ali ne propuštajući reflektiranu toplinu od zemlje, jedan ovoj vlage i ugljičnog dioksida mogao bi površinsku temperaturu Zemlje dovoljno podići da se istope polarne ledene kape. To bi, u najmanju ruku, podiglo razinu mora za 300 stopa, (smanjujući na taj način nastaneno kopno za 64 posto). Po svemu sudeći, iznenadno pomicanje težišta Zemlje moglo bi je izbaciti iz osi.

Mogli bismo nastaviti nabrajati ovakve primjere mnogo brže nego što ih možemo čitati. Dosad smo spominjali samo «neutralne» događaje, dakle stvari koje se događaju same po sebi, a ne kao posljedica ili predvidiva posljedica zlih namjera. Ne trebamo trošiti mnogo vremena da se uvjerimo kako zlonamjernost može zagađivati i ubijati. 5000 ovaca ubijeno je slučajnim ispuštanjem nervnog plina što ga je Armija Sjedinjenih Država slučajno ispustila u Skull Valleyu, Utah, 21. ožujka, 1968. Nijemi smo svjedoci opasnosti kemijskog rata.

Ali što se događa kada su čovjekove namjere od početka dobre? Izgradnjom Asuanske brane Egipat je pokušao postići brz prijelaz od 6000 godina agrikulturne povijesti u tehnologiju dvadesetog stoljeća. Projekt Asuanske brane, jedan od najvećih te vrste, projektiran je da bi donio mnoštvo socio-ekonomskih koristi. Obradiva površina zemlje bi se povećala za najmanje 25 posto, a proizvodnja električne energije bi se udvostručila. Na žalost, stvari se nisu tako odvijale. Jezero Naser (dio Asuanskog kompleksa) zadržalo je većinu mulja o kojemu ovisi bogato plodno tlo delte Nila. Brana je također zadržala važne prirodne minerale, potrebne ekološkom lancu hidrološkog života u delti. Otkako je Asuan godine 1964. počeo regulirati tok rijeke, Egipat je pretrpio gubitak od 35 milijuna dolara samo u industriji sardina, a od 1969. postoje izvještaji da se smanjuje i ulov rakova u delti.

Profesor Thayer Scudder s kalifornijskog Politehničkog sveučilišta izvjestio je o sličnim posljedicama proizišlim iz podizanja brane na rijeci Zambezi u Južnoj Africi. Projektanti brane smatrali su da će gubitak poplavljenih obradivih zemalja biti nadomješten povećanjem ribarstva. Ali, ulov ribe je opao neposredno poslije dovršenja brane, a ubrzo su se zatim na obalama jezera razmnožili rojevi ce-ce muha koje su inficirale stoku i gotovo uništile stočarsku proizvodnju.

Ali, iz tih lekcija mi ništa nismo naučili. U vrijeme kad sam ovo pisao, inženjeri su projektirali najveće sisteme brana u povijesti čovječanstva za dvije od najdužih rijeka u svijetu: Mekong i Amazonu. Prijedlog Hudson Instituta za Amazonu predviđa stvaranje unutarinjenog mora velikog kao čitava Zapadna Evropa. Na Floridi su inženjeri Armije Sjedinjenih Država izgradili nizove malih brana preko sjeverne granice Nacionalnog rezervata Everglades. To je učinjeno da bi se navodnilo tlo na kojem bi pasla stoka

(općepoznato je da je to najneefikasnija upotreba zemlje) i da bi se udovoljilo zahtjevima stočara. Rezultat: isušavanje Evergladesa, razaranje životinjskog carstva, zemlja je postala slana, a dijelovi južne Floride poprimaju osobine pustinje. Kako bi se stvar dovela do kraja, postoji mogućnost da će se na južnom rubu Evergladela izgraditi i novi aerodrom za mlazne avione s njihovom bukom i zagađivanjem.

Zanemarujemo činjenicu da sve više sami uništavamo Zemlju. Osiromašena tla Grčke, Španjolske i Indije, pustinje u Australiji i Novom Zelandu koje je stvorio čovjek, gole visoravni Kine i Mongolije, pustinje koje je čovjek stvorio u Sjevernoj Africi, Mediteranskom bazenu i Čileu, sve je to dokaz činjenice da je *svagdje gdje postoji čovjek imao svoje prste*. Djelo »Nakon sedmog dana«, Ritchia Caldera to i dokumentira. Poučno je uspoređivati karte Sjedinjenih Država iz razdoblja 1596. do danas. Najranije karte koje su izradili španjolski, katolički misionari prikazuju jugozapad. Pustinja što sada pokriva dijelove 9 država jedva da je uopće postojala. Ali, kako se drveće bezobzirno sjeklo, kako se povećavalo otjecanje voda, kako je zbrisano otprilike 200 milijuna grla bivola, i kako je svakog proljeća ispiran gornji sloj zemlje, stvorile su se pustinje koje još uvijek nastaju. Jedina stvar koja se promijenila jest tempo same promjene. Aleksandru Velikom i drugim osvajačima trebalo je gotovo 1500 godina da pretvore Arabiju i Palestinu (»zemlju meda i mlijeka«) u pustinju. Za američku pustinju bilo je dovoljno samo 300 godina. Američki »know-how« je uspio, primjenom defolijacije i skretanja vodenih tokova, za samo pet kratkih godina tako promijeniti ekološki ciklus južnog dijela Vijetnama, da je sasvim sigurno kako se taj dio svijeta pretvara u trajnu pustinju.

Naravno, štete koje je učinio američki »know-how« nisu vidljive samo u stranim zemljama i u našoj dalekoj prošlosti. Neki dan sam u novinama čitao da gradski oci grade Butte, Montana, razrađuju planove za preseljenje cijelog grada u obližnju dolinu, kako bi »Anaconda Company« mogla povećati svoje površinske rudnike. Pa čak i u svemiru: prije više od 8 godina jedna ekipa američkih vojnih »znanstvenika« izazvala je eksploziju kristala u gornjem sloju ionosfere. To je učinjeno unatoč snažnim i glasnim prigovorima znanstvenika širom svijeta — samo »da bi se vidjelo što će se dogoditi«. Posljedice tog eksperimenta možda su već neprocjenjive genetske štete za čovječanstvo, životinje i usjeve. *A mi to nikada nećemo saznati, budući da očito nemamo nikakvu kontrolnu grupu koja bi mjerila posljedice.*

Zamorno bi bilo dalje gomilati primjere za primjerima, statistike za statistikama, jer u jednom nas trenutku obuzima osjećaj duboke letargije i naša je reakcija: »Kakva korist od toga?«, ili »Što jedan čovjek može tu učiniti?«. Reagiramo li na taj način, izgubljeni smo. Jer, baš skrećući probleme s trivijalnog na tragično, zanemarujući osobno gledište na račun kozmičkog, mi se uspijevamo osloboditi vlastite odgovornosti. U sve su te probleme upleteni ljudi, ali ne svi u jednakoj mjeri. Odgovornost i

udio dizajnera mnogo su veći. On je odgojen da analizira činjenice, probleme i sisteme i da na osnovi toga barem pokuša pogoditi što se može dogoditi »ako se ovako nastavi«.

Od prosinca 1970. Los Angeles je prvi grad u kojem je ukupna površina cesta i parkirališta nadmašila stambenu površinu. Očito, automobil je krajnje efikasan zbog mnogih stvari i potrebno je **dizajnirati novo rješenje**.

Nedavno su dizajnirani i na tržište izbačeni uređaji koji smanjuju ispušne plinove automobila. U nekim zemljama (Švedska), a i kod nas (u Kaliforniji) zakonom je propisana upotreba tih filtera za ispušnu cijev i na prvi pogled to izgleda kao rješenje problema. Ali, zapravo to nije. Od potrošača se traži da potroši više novaca za postavljanje jednog od tih uređaja i da nastavi trošiti više novca jer potrošnja benzina naglo raste. Konačno, sam uređaj je sasvim neefikasan. Čak i to bi se moglo opravdati kada bi automobil na svim drugim područjima radio na zadovoljavajući način, ali to nije tako.

Odgovor ovdje mora neizbježno ležati u potpunom ponovnom razmatranju transporta kao sistema, kao i u ponovnom razmatranju svakoga sastavnog dijela tog sistema.

Prije više od pola stoljeća u Wuppertalu, Njemačka, u svakodnevni je promet pušten jednotračni brzi vlak. Taj se sistem pokazao kao brz i čist, minimalno zadire u samu fizičku i vizuelnu okolinu. Sigurno je da jednotračni sistemi mogu pridonijeti olakšanju prometne zagušenosti u mnogim od naših velikih priljavih gradova. Dapače, tehnologija koja može čovjeka poslati na Mjesec, već je sigurno uspjela tokom poslednjih pola stoljeća otkriti i bolja sredstva od jednotračne željeznice.

Pa ipak, prosječni individuum u zapadnom svijetu mnogo drži do svojeg osobnog i individualnog prometnog sredstva. Naročito u Sjedinjenim Državama obiteljski automobil okružuje cijeli niz predodžbi koje se odnose na nezavisnost, samostalnost i pokretljivost — predodžbe koje su okruživale kočiju u danima Divljeg zapada: ta narodna mitologija je u redu tako dugo dok automobil smatramo nekom vrstom super-konja i dok smo slijepi na njegove nedostatke. Čim počnemo automobil promatrati samo kao jednu kariku u sveukupnom transportnom sistemu, lako ćemo pronaći i alternativno rješenje.

Danas prosječni Amerikanac vozi svoj automobil (prostorni ekvivalent dvije telefonske govornice ili velikog zahoda) da iza ugla ubaci pismo u poštanski sandučić. U drugom će se slučaju on i njegova žena jedanput tjedno odvesti otprilike kilometar daleko u kupovinu. U trećem slučaju on se može zveziti (sasvim sam) u svom golemom čeličnom lijesu oko 60 km dnevno na posao i natrag. U četvrtom slučaju on može utrpati cijelu obitelj u automobil (2 ili 3 puta godišnje) da bi posjetili baku udaljenu oko 60 km. Postoji i peti nivo: on zna da u svako doba može uskočiti u svoj automobil i vozeći satima stići recimo u Kaliforniju iz New Yorka za samo 5 dana. On to rijetko čini. Umjesto toga leti avionom i u Kaliforniji unajmljuje automobil.

Analizirajmo sada taj sistem. Udaljenosti veće od 800 kilometara najefikasnije se svladavaju avionima. Udaljenosti između 80 i 800 km najuspješnije se prelaze s pomoću željeznice, autobusa, jednotračnih sistema i drugih, novijih metoda koje će razviti dizajntimovi.

Za udaljenosti manje od 80 milja postoje mnoga sredstva od kojih neka još nisu dovoljno iskorištena. Dizajntimovi će izumiti i nova sredstva. Ovdje treba navesti djelomičan popis u odnosu na kompleksnost. Najjednostavniji način da bi se prešle kratke udaljenosti još je uvijek, izgleda, hodanje. Ima nešto apsurdno kod milijuna Amerikanaca koji se voze onih nekoliko metara do poštanskog sandučića, ali zato svake večeri 10 minuta ozbiljno okreću kotače aluminijumskog stroja za mršavljenje što su ga platili 276 dolara. Koturaljke možda zvuče smiješno, međutim upotrebljavaju ih u skladišnim prostorima i za obilaske u tvornicama opreme za svemirska istraživanja. Na međunarodnom aerodromu Kastrup, izvan Kopenhagena, prispjeli putnici, s uspjehom koriste romobile.

Prije nekoliko godina jedan je student industrijskog dizajna u Chicagu napravio dizajn i proizveo aluminijumski skuter na električni pogon, težak 9 kg, složiv i kad je složen nije veći od kutije za cipele, s radijusom kretanja od 25 km. To sredstvo nikad nije bilo komercijalno proizvedeno, iako bi omogućilo ljudima odličnu pokretljivost, bez zagađivanja ili zagušivanja poslovnih dijelova grada. Tim bi se sredstvima ljudi mogli prevoziti s mjesta na mjesto, na platformi veličine 25x45 cm (dok kadilak «F Dorado» zaprema otprilike prostor 3x6 metara) ušteda na prostoru je golema. Treba svakako primijetiti da je naš student u Chicagu radio 7 mjeseci sam i potrošio ukupno 425 dolara na razvoj svog električnog mini-skutera veličine ručne torbe. Uzevši u obzir da samo General Motors troši na istraživanja i razvoj godišnje 3,4 milijuna dolara, uzevši u obzir mogućnosti i talente dizajnera kojima se raspolaže, lako možemo vidjeti da čak ni taj odličan skuter ni u kojem slučaju nije posljednja riječ u osobnom prijevozu.

Bicikli se koriste za kretanje u radijusu od 80 km, i u Danskoj i u nerazvijenim zemljama. Mnogi od njih se mogu sklopiti, neki se mogu lako prenositi. Postoje i bicikli s minijaturnim motorom na benzin, bez poteškoća bi se mogli proizvesti sistemi malih električnih pomoćnih motora. Neka od sredstava koja su moji studenti dizajnirali za vježbanje i sport normalne i paraplegične djece, mogu poslužiti kao primjer novih načina prijevoza. Mopedi, motorizirani skuteri i motor-kotači ne dolaze u obzir u ovom razmatranju jer su u svom sadašnjem obliku primarni zagađivači okoline. Napokon, automobil.

Iz razloga prestiža, »dobrog ukusa«, statusa i seksepila, kao i jednostavnosti u stjecanju profita, koji garantira umjetno zastarijevanje, od godine 1895. je napravljeno samo nekoliko razumnih promjena u dizajnu automobila (ne računajući površinsko stiliziranje i faktore »komoditeta«). Većina promjena konfiguracije

usmjerena je na prostornost i uglađen »blještav« izgled. Međutim, nekoliko izuma u dizajnu, kao što su Bubble Simca, dvosjed Messerschmidt, pa čak i Morris Mini-Minor i Mini-Cooper ukazuju da i manja vozila mogu, u posljednja dva primjera, primiti 4 odrasle osobe i dijete, a osim toga imaju dovoljno prostora za prtljag.

Sve što nam sada treba jest nov (vjerojatno električni) pogon. Budući da su današnje baterije masivne, teške i kratkog vijeka, takvi bi se automobili mogli puniti preko utičnice na parkiralištima ili u garažama. Međutim, treba pretpostaviti da će se baterije smanjiti u veličini i težini uz istodobno produženje vijeka trajanja. To će se dogoditi kada industrija otkrije nove potrebe i kad se podigne razina tehnološkog znanja.

Sjedinjavanjem svih triju sistema, koja su već u praksi, možemo pronaći barem jednu vjerodostojnu alternativu za rješavanje gužve u poslovnom centru i saobraćajnih problema. Ako kombiniramo (1) vozni park minijaturnih taksija na baterijski pogon, sličnih Messerschmidtu, s (2) prijevoznom kreditnom karticom i kompjuterskim obračunom korisnika krajem svakog mjeseca i (3) jednosmjernim radio-aparatom veličine ručnog sata, dobit ćemo začetke racionalnog sistema prijevoza u poslovnom središtu grada.

Korisnik bi s pomoću svog radio-aparata mogao pozvati mini-taksi na željeno mjesto i time eliminirati najjači argument protiv javnog transporta: dugu šetnju po kiši, a zatim čekanje na autobusnoj stanici. Mini-taksi bi ga zatim mogao odvesti do željenog odredišta, ponovno eliminirajući »neodređena odredišta«. Plaćanje bi se provodilo putem kreditne kartice i naplaćivalo mjesечно. Čak i uz tisuće takvih mini-taksija u središtu grada, oslobodilo bi se više prostora sada okupiranog garažama, parking-prostorom i servisnim stanicama. Eliminirali bi se ispušni plinovi. Veći dijelovi ulica mogli bi se iskoristiti za nasade, parkove i šetališta. Na kraju radnog dana korisnici bi se dovezli do terminala jednotračnih željeznica i odvezli svojim kućama.

Za one romantične dušice koje bi unatoč tome preferirale da »same mijenjaju brzine« i osjećaju slasti snažnoga sportskog automobila u svojim rukama, našle bi se u istom položaju u kakvu su danas jahači konja. U garažama, lociranim u perifernom području oko velikih gradova, mogli bi se unajmiti kombiji ili ctvorena sportska kola na nekoliko sati ili nekoliko dana radi vožnje po prirodi. Ta bi se oprema također mogla unajmljivati po sistemu kreditnih kartica za prijevoz. Međutim, takva vozila ne bi imala pristup u naseljena mjesta ili gradove.

Važno je naglasiti da je čitav ovaj scenarij isključivo plod razmišljanja i da ni u kojem slučaju nema pretenzija da postane rješenje problemu transporta u urbanim sredinama. To je jedino pokušaj da se pokaže jedno od mogućih rješenja, a u isto vrijeme namjerno pokazuje u kojoj su mjeri dizajner i dizajnerski tim umiješani u svaku fazu ovog rada.

Sve do nedavno je najveća gustoća radne snage u Manhattanu postojala na spojevima 42. ulice i Madison, Park i Lexington Avenije. Nekoliko najvećih njujorških nebodera tamo apsorbira više od pola milijuna radnih ljudi dnevno, zajedno s opskrbnim centrima i uslužnim djelatnostima samo za to područje. Neki od najvećih dućana smješteni su u radijusu od samo jedne milje. Na stanici Grand Central spaja se 9 različitih nivoa podzemne željeznice. Terminali za 2 od ukupno 3 njujorška aerodroma udaljeni su samo pola milje. A sama stanica Grand Central sastoji se od 5 podzemnih nivoa, dok je istodobno terminal gotovo svih željezničkih pruga. Prenatrpanost i zagušenost je golema. Odgovor dizajnera i planera na taj problem bio je da podignu uredsku zgradu sa 46 katova (opremljenu s helidromom), direktno nad stanicom Grand Central (time se u prometnu gužvu dovodi novih 120.000 ljudi dnevno). Iako smo sugerirali da dizajneri trebaju pridonijeti pozitivnom rješavanju današnjih problema, okoline i drugih, najmanje što mogu učiniti u slučaju poput ovoga, bilo bi da obuzdaju svoj talent i odbiju da sudjeluju u takvim luđačkim i destruktivnim akcijama.

Dizajner je često u situaciji da kontrolira, ili djelomično kontrolira, izbor materijala i postupka. Na primjer, izbor aluminija kao boljeg materijala za konzerve piva učinio je prodajni kadar tvrtke Alcoa. Ostaje činjenica da su dizajneri kreirali konzerve i nove »zip otvarače« na njima koji su toliko privlačni za kupce. Industrijski dizajneri su izumili konzerve, kreativni rješavači problema su izmislili nov način otvaranja (i strojeva za proizvodnju), a vizuelni i grafički dizajneri su se pozabavili označivanjem marke, općom identifikacijom proizvoda, etiketom, zaštitnim znakom i plasmanom cjelokupne ambalaže. Što u tome ima lošeg?

Prije svega proces troši milijune tona dragocjene sirovine koja *se nikada ne može nadomjestiti*. A što je još važnije, aluminij je materijal koji se vrlo sporo razlaže. Gotovo tisuću godina morat ćemo živjeti s bačenim konzervama piva koje se danas bacaju u smeće ili su sinoć, slučajno izbačene iz automobila. O švedskim eksperimentima u proizvodnji boca za pivo za jednokratnu upotrebu, izgrađenih od bio-razgradive plastične mase, bilo je govora u petom poglavlju.

Boce od piva i ostale konzerve nisu jedine štetočine. Aluminijaska folija, premda mnogo tanja, jednako je toliko otporna na rđu, koroziju i biološku razgradnju kao konzerve. Iskorištene aluminijске folije pune naša smetlišta i efikasan su štit protiv »disanja« gornjeg sloja zemlje. To direktno pogađa apsorpciju kiše kao i podzemne tokove i prirodne rezervoare vode. Nivoi temperature zemlje ispod smetlišta razlikuju se od temperatura okolne zemlje za čak 3°F. Osim stvaranja manjih klimatskih promjena unutar malih ekoloških sistema, to ujedno stvara tendenciju da smetlišta s tom vrstom otpada zadržavaju vitalne minerale i sprečavaju da ih apsorbira korisna plodna zemlja u okolini. I ovdje bi domišljati dizajneri trebali biti u mogućnosti sugerirati alternative tog sistema.

Uvođenje »aerosol« ambalaže za većinu tekućih i polutekućih artikala pod pritiskom u toku je pedesetih godina revolucionirala prodaju lijekova, hrane, sredstava za čišćenje, kozmetike i mnogih drugih artikala. Industrija je spremno prihvatila »aerosol« koncepciju, ona joj omogućuje da prodaje manje količine uz znatno veće cijene. Gotovo bez iznimke limenke »aerosol« su tako konstruirane da se čak ni mala količina koju kupac kupi ne može potpuno iskoristiti. Dakle, stvara se više otpada. »Aerosol« limenke uspijevaju zagađivati prirodu isto tako brižljivo kao i sve ostalo, ali osim toga one su potencijalne bombe koje će raniti svako dijete koje je toliko neoprezno, da eksperimentira s limenkama nad vatrom. Dizajneri, i industrijski i grafički, snose velik dio odgovornosti za uvođenje »aerosol« limenki.

Još više ih se može osuđivati zato što nisu kreirali bolja rješenja problema. Boca za stiskanje poput harmonike koja je godine 1955. dizajnirana za Imco Container Corporation, bočica za pastu za zube Egmonta Arena, dizajnirana 1957. za Bristol-Myers, razni evropski sistemi za pakovanje i prodaju majoneze, kavijara, senfa, sireva i ostalih živežnih namirnica u tubama, upozoravaju na mnogo bolje pristupe. Sve je to izrađeno od plastike, pa se mogu koristiti bio-razgradivi materijali, a potrošač bi tako bio na dobitku jer bi za pristojnu cijenu dobio pristojnu mjeru.

Nedavni projekt izolacionih zidnih sendvič-ploča, koje se koriste u građevinarstvu, kombinacija je staklenih vlakana, azbestnih vlakana i sloj ostalih vlaknastih proizvoda. Za smrt ili ozbiljnu bolest dovoljno je da se jedno vlakance slučajno udahne. Iako su radnici zaštićeni maskama, okolni prostor bi također trebao biti čist. To je dovelo do montiranja gigantskih ventilatora koji zapravo tejraju otpad na ulicu. U poslednjih nekoliko godina nekoliko je ljudi slučajno udahnuo taj materijal, a direktna posljedica je bila njihova — smrt. Ista se stvar dogodila u Manhattanu za vrijeme nepažljivog montiranja tih ploča u zgradama ili stambenim (prema dokumentaciji Berton Roechè). I ovaj put značajan dio odgovornosti leži na dizajneru što je dizajnirao proizvode s kojima se može loše rukovati, zloupotrebjavati ili koji zagađuju okolinu.

To su samo neki od mnogobrojnih (raznoraznih) primjera, lista te vrste mogla bi biti beskonačna.

Ako pogledamo okolinu koju je čovjek uredio za život, situacija je gotovo jednako tako mračna. Često nam izgledaju hladni, nehumani i sterilni stambeni blokovi podignuti u Istočnom Berlinu, u Aleji Karla Marxa, ubrzo poslije drugoga svjetskog rata. Ali, razlika između tih i sličnih masovnih prebivališta, koje osiguravajuće kompanije grade širom New Yorka, jest neznatna. Ljudska bića i ljudi kao jedinke postale su »komponente« koje treba odložiti poput kopija dopisa u gigantske sanduke koji predstavljaju današnje stanove. Kad se začuje krik »urbane obnove«, rezultati su često nehumaniji od uzroka redizajna. Nedavno »renovirani« geto, područje locirano na jugoistočnom dijelu Chicaga, izgrađeno je u nizu stambenih blokova (i u svakom ima više od

50 obiteljskih stanova), razvučenom u lancu dugom 4 milje koji je pomno smješten između 12-tračne superauto-cesta (koja potpuno odsijeca razvoj od ostalog dijela grada) i, s druge srtane serije golemih proizvodnih postrojenja (s vječnim oblakom smrdljiva dima) i golemoga lokalnog smetilišta. Unatoč svim nedostacima starog geta, on je imao »duh zajednice«, a to je potpuno razoreno. Stanovnici nemaju parka, zelenih površina, pa čak ni usamljenog drveća na udaljenosti koja se može proći pješice. Svaka je obitelj strogo odvojena od ostalih, noću čuče u svojim stanicama poput ćelija; dok se dolje obračunavaju huliganske ulične bande. U samo jednoj od tih zgrada dnevno ima više od jednog napada i otmice, a svakog tjedna između 3 i 4 slučaja ubojstva ili pokušaja ubojstva. Geto je uredno srađeno sa zemljom i pretvoreno u seriju nebodera. Vizuelno su sve te zgrade identične i djeluju poput serije cementnih ploča u koje je dijete urezalo nedovoljan broj maljušnih prozora.

To je područje gotovo potpuno odsječeno čak i od najosnovnijih prodajnih središta. Samoposluživanje i drogerija udaljeni su oko 500 metara od najsjevernije zgrade, a javnog prometa nedostaje. To znači da jedna starica koja živi, na primjer, u jednoj od zgrada na jugu, mora prewalkiti 8 kilometara (amo i tamo) da bi obavila kupovinu. Tako je majci male djece onemogućeno da nadzire svoje mališane puna tri sata dok kupuje. Ali dizajn tih staja za nekvalificirane radnike i njihove obitelji ne razlikuje se mnogo od sličnih nastambi za bolje stojeće ili bogate stanovnike.

Čudan je to paradoks u području dizajna (barem u Sjedinjenim Državama) da se paralelno s povećanjem naših obitelji i većeg prostora koji je potreban za namještaj koji se za nas dizajnira, veličina naših kuća i stanova, kao i pojedinačnih soba, neizmjereno smanjila. Kada obitelj sakupi financijska sredstva da napusti te magablokove od stanova, propagandom ju se navodi na to da kupi »vlastitu kuću«. Te kuće, opet, nemaju ni malo individualnosti i građene su kako to najbolje odgovara spekulativnom graditelju, njegovoj mašineriji, kanalizacijskoj i uličnoj mreži koju postavlja, a ne potrebama ljudi. Ako kupac nije toliko ušišen sa 600 imitacija »New Englanda«, koje su istovetne po izgledu u materijalu, zbijene jedna do druge, jedini izbor koji mu preostaje jest da se preseli u drugo naselje koje se sastoji od 600 jednako zbijenih imitacija stila »French Provincial«. Čak i na niskom nivou cijena u godini 1969, cijena jedne od takvih kuća (u Sjedinjenim Državama) iznosi otprilike trogodišnji prosječan prihod. Naravno, te se kuće kupuju po različitim sistemima plaćanja, opterećenim hipotekom i sličnim, koji obično pokrivaju razdoblje od 20 ili 30 godina. Kamate se obično dodaju na cijenu u iznosu od 70—100 posto, a stanar se bez iznimke seli nakon 3 ili 4 godine. Ako je dovoljno lud da pokuša individualizirati svoj dom uređivanjem okoline, nasadima ili drugim poboljšanjima, susjedi će ga prezirati i izvrljeđati. Učini li on to ili ne, stanarina će mu vjerojatno biti povećana.

Ali, sve to je daleko od cilja. Ono o čemu bi dizajner trebao voditi brigu jest veza između kuće i načina na koji ljudi danas žive. »Prodaja« masovnih kuća se obično mjeri time do koje se mjere kuće prilagođuju idealu kolibe pokrivene ružama, s ogradom od letvica koja je karakterizirala kasno devetnaesto stoljeće. Činjenica da naš način života spada u sedamdesete godine ovog stoljeća (i uključuje faktore kao što su: najmanje četiri različita sistema telekomunikacija, pokretljivost, povećano vrijeme odmora, kao i fragmentaciju osnovne strukture obitelji) nikada nije uzeta u obzir. Isto tako ne obraća se pažnja na činjenicu da se prosječna američka obitelj seli otprilike svake 4,6 godine. Međutim, najvažnije je da nikad nije uzeta u obzir osnovna ljudska potreba da ima neke veze sa zelenilom i rastinjem, kao i želja da se čovjek malo bavi vrtlarstvom ili poljoprivredom (gajeći usjeve za svakodnevnu potrošnju, kao što je rajčica, salata, tikvica i dinje). Isto kao ni prostor za šetnju, igrališta za djecu i odrasle.

Čini se da je većina dizajnera (ne samo u području stambene izgradnje i komunalnog planiranja) razvila asortiman sredstava za zasljepljivanje. To ne samo da ih sprečava da izmisle nove koncepcije već (što je katastrofalno) *uspješno ih sprečava u razmatranju jesu li slični problemi možda već negdje pametno riješeni.*

Recite »Frank Llyod Wright« bilo kojem od dizajnera stanova. On će odmah pomisliti na Guggenheim muzej, Imperial hotel u Tokiju i neke od prijašnjih »Prerijskih kuća«. Možda će čak pomisliti na određenu manirističku, neobaroknu interpretaciju prostora. Ali, po svoj će prilici biti potpuno nesvjestan činjenice da je Wright kreirao važnu »nepoznatu kariku« između individualnih kuća i stambenih blokova.

Godine 1938. Frank Llyod Wright je dizajnirao »kuće sa sunčanim krovom« za Ardmore, Pennsylvania. Sagrađena je samo jedna od četiriju predloženih. To je zapravo vezivanje 4 individualne kuće u obliku lista djeteline. Svaka se sastoji od jednoipokatnog dnevnog prostora, a u ostala dva kata su smještene soba za rekreaciju, spavaonice, kuhinja i ostalo. Svaka pojedina četvrtina konstrukcije od 4 kuće tako je napravljena da čovjek uopće nije svjestan ostalih triju jedinica. U sredini je kompleksa jezgro s uređajima za grijanje, klima-uređajima i vodoinstalacijom. Međutim, svaka pojedina jedinica ima svoje zasebne klima-uređaje, instalacije i rasvjetu, kao i vlastiti povrtnjak i prostor za rekreaciju koji su drvećem skriveni od ostalih jedinica. Cjelokupna zgrada je bila vrlo jeftina, a prvi prototip napravljen je godine 1941. U Pittsfieldu, Massachusetts, trebalo se izgraditi stotinu takvih kuća (za smještaj 400 obitelji).

Originalni prototip Sun Top Homes (kuće sa sunčanim krovom) još uvijek stoji u Armoru, Pennsylvania, iako je već prošla trećina stoljeća. To je nijemo svjedočanstvo kratkovidnosti Savezne vlade.

Mješavina uredâ za tešku industriju, laku industriju, privatnih kuća, stanova, klinika, dječjih ustanova, škola i sveučilišta, rekreacionih centara, biciklističkih staza, sporednih puteva, pošumljenih područja, parking-prostora, trgovačkih centara i mreže javnog transporta i brzih auto-cesta, koje je Frank Lyod Wright dizajnirao u 1935. kao Broadacre City, još uvijek označava visok stupanj humanističkog planiranja. S lokalnim varijacijama Wright je zamišljao Broadacre City kao eventualnu sponu čitavog sjevernoameričkog kontinenta. Ponavljam, da ni ovo nije pokušaj da se sugerira kako je Broadacre City ili naselje Admore idealno rješenje.

Prema mišljenju Frank Lyod Wrighta, stupnjevanje je najveća opasnost za društveni značaj. Još četrdesetih godina je pisao: »*Mali* oblici, *mali* domovi za industriju, *male* tvornice, *male* škole, *malo* sveučilište u koje će se upisivati većinom ljudi iz vlastitog interesa . . . *mali* laboratorij . . .« (istakao Wright).

Poput Tapiole nedaleko od Helsinkija, Broadacre City i Admore samo su parcijalna rješenja ili rješenja koja više računa vode o kvalitetu života i ljudskog dostojanstva nego gotovo 12 milijuna zečjih kućica koje su dosad napravljene kao ljudske nastambe.

Cjelokupna je koncepcija humanog stupnjevanja skrenula ne samo kad su u pitanju domovi, već i u drugim područjima. Čovjek bi očekivao da će barem društveni sistem, orijentiran isključivo na osobne interese i privatni profit, pokloniti više pažnje izgradnji svojih prodajnih središta. Međutim, nije tako. »Stroget«, šetalište puno dućana u centru Kopenhagena, izgrađeno je za dokonu šetnju i impulsnu kupovinu. Dva njegova segmenta, Frederiksbergade i Mygade, dugi su zajedno otprilike 120 metara, a na tom prostoru ima više od 180 dućana.

U suvremenom američkom prodajnom centru ta će ista razdaljina od 120 metara razdvajati ulaze u dvije robne kuće: supermarket i, recimo, drogeriju. Međuprostor se sastoji od praznih izloga bez izložaka, monotonih i nezanimljivih. Ljeti sunce nesmiljeno usijava 4 akra betona, u toku čitave zime vjetar nanosi hrpe snijega u visini automobila. Nije ni čudo da čim obave kupovinu u supermarketu, ljudi žure do automobila kako bi se odvezli do drogerije. U toj okolini ne postoji ništa što bi izazvalo želju za šetnjom, dizajnirana je samo za automobil u pokretu. Većina trgovačkih središta u Sjedinjenim Državama sastoji se od reda dućana smještenih uz tri strane velikog trga, čiji centar je prostor za parkiranje. Četvrta slobodna stranica vodi na super auto-cestu. To možda kupovinu čini »efikasnom«, ali istodobno je čini mnogo manje ugodnom.

Taj problem stupnjevanja naročito je dramatičan u našim predgrađima i prigradima, koja su se pretvorila u velike gradove s mnoštvom problema.

U posljednjem desetljeću tvornice su se u većini slučajeva selile iz velikih gradova: jeftina radna snaga i veliki otpisi poraza natjerali su ih da se sele u takozvane »industrijske zone«.

Kao što se moglo pretpostaviti, sve se veći broj tvornica počeo skupljati na takozvanim prostorima za parkove. Oko svake od tih industrijskih aglomeracija iznikli su dućani i eventualno nizovi stambenih zgrada — bez ikakva plana, razloga ili projekcije budućeg razvoja. Transportne mreže ubrzo povezuju ta industrijska središta sa stranim gradovima, prelazeći preko nekadašnjih predgrađa i prigrada. Uskoro se razvija čitava infrastruktura manjih postrojenja, popravljajonica, skladišta i slično na relativno širokom graničnom prostoru između grada i pregrađa i satelitskih industrijskih središta. Bez bilo kakva racionalnog plana niknuo je grad po faktoru 20 ili 30 (zbog prirode toga specifičnog, višenamenskog procesa razvoja).

Čak ako smo i spremni prihvatiti psihološke, socijalne i fizičke opasnosti od zagađenja naše okoline, postoje mnogo neposredniji i teži razlozi da se tome stane na kraj. Nove informacije koje dobivamo od svemirskih meteoroloških satelita, izravna zapazanja iz svemirskih raketa i statistike koje prikupljaju meteorološke stanice (opservatoriji) jasno upozoravaju na jednu bitnu promjenu. Čini se da će golema struja trajno zagađenog toplog zraka zapravo ubrzati loše vrijeme. Na američkom Srednjem zapadu i Istočnoj obali u posljednjih deset godina sve jače i jače oluje, snježni nanosi, snježne mećave i tornada pogađaju velike industrijske gradove. Taj fenomen može s vremenom imati trajne klimatske efekte (povećanjem područja koje zahvaća širom svijeta). To je nevolja stupnjevanja ako ju se zanemari. Kao što Julian Huxley primećuje: »Jednostavno povećaj objekt bez mijenjanja njegova oblika, bez namjere da to učiniš, i promijenio si sva njegova svojstva«.

Čak i studija dizajn-sistema nas uči očitom činjenici da je sistem sastavljen od svojih sastavnih dijelova i da izmjena svakoga pojedinog dijela mijenja i sam sistem. Ispitujući neke od tih sistema možda ćemo biti u mogućnosti locirati neke od faktora koji su pridonijeli distorziji. Bolnice i institucije za mentalno zastale obično su dizajnirane s većom brigom nego drugi interijeri. Arhitekti, arhitekti za unutarnje uređenje i medicinski stručnjaci već rutinski sudjeluju u planiranju. Na osnovi nacрта katova može se napraviti dobar raspored. Odjel za odmor i rekondescenciju duševne bolnice može biti namijenjen konverzacijom grupacijama, relaksaciji, društvenim igrama i sl. Ali čim se taj odjel dovrši, personal bolnice će odmah napraviti novi raspoređaj. Stolicе će biti uredno, uzorno i simetrički raspoređene. To stvara osjećaj sigurnosti bolničkom osoblju, skraćuje vrijeme čišćenja i pranja podova, a ujedno olakšava guranje kolica s osvježavajućim napicima kroz prostorije. Međutim, takav raspoređaj namještaja stvara velike barijere interakcije među pacijentima i u nekim slučajevima može biti poticaj uvlačenja u sebe i katatonije. Postavljanje stolica oko svakog stupa, tako da je svaka od njih okrenuta u drugom smjeru, strahovito otežava konverzaciju među ljudima koji sjede u blizini i potpuno onemogućuje konverzaciju s bilo kim drugim.

To nije izoliran problem, već uobičajena praksa u bolnicama. To je ilustracija kardinalne greške među dizajnerima: pomanjkanje odlaženja da se vidi kako njihov rad funkcionira i na koji je način primijenjen. Koliko mi je poznato, pacijenti ili duševni bolesnici nisu nikada bili »predstavnici grupe klijenata« koji bi surađivali u dizajn-timu. Slična se zapažanja mogu navesti u vezi stanovnika zatvora, aranžmana prostora za dnevni boravak u kasarnama, studenata sveučilišta u studentskim domovima i ostalih grupa koje su žrtve zatočeništva, čak u područjima gdje bi se moglo očekivati kako će sistem lova na profit najefikasnije pružiti krakove.

Edward T. Hall je u svojim studijama ljudskih proporcija došao do zaključka da tipovi i veličine sjedala u većini suvremenih aerodromskih terminala tako snažno odudaraju od zapadnjačkih koncepcija da je u svako doba prazna sigurno trećina sjedećih mjesta. To je tako čak i kad u zgradi vlada velika gužva: mnogi ljudi radije stoje ili hodaju uokolo, nego što sjede suviše blizu neznancima. Većina Amerikanaca prilikom posjeta Evropi ili Latinskoj Americi pokazuju znakove uznemirenosti kad ih se zamoli da u restoranu sjednu za stol s nepoznatim ljudima. Thorstein Veblenova teorija »razmetljive potrošnje«¹ nije otišla dalje od golemih filmskih vestibula namještenih pozlaćenim i grimiznim stolicama, u kojima nikada nitko ne sjedi, ili slično namještenih čekaonica u velikim korporacijama, gdje hrastovina i koža, čelik i staklo zamjenjuju luckasti šarm imitacije stila French Empire.

Očito su svakom od tih slučajeva donesene odluke o dizajnu, ali na nesreću one su bile pogrešne. U svakom pojedinom slučaju dizajner je »izgradio« kombinaciju svoje osobne estetike, želja svojih klijenata i svega onoga što se na razini potrošača smatra »dobrim ukusom«. Međutim, ako se radi s dizajn-timom, ako se zaključci provjeravaju s pomoću šesterokutnog kompleksa funkcije i ako se koriste iznašašća biheviorističkih znanosti, takve se greške u dizajnu mogu izbjeći.

Promjena je uvijek bila prisutna, ali dimenzije te promjene još uvijek nisu u potpunosti shvaćene. Kao što Alvin Toffler u *Šoku budućnosti* konstatira: »Mi proživljavamo drugu veliku prekretnicu povijesti čovječanstva, koja se može usporediti samo s onim prvim prekidom povijesnog kontinuiteta — prijelazom barbarizma u civilizaciju...«. Unutar životnog vijeka mnogih od nas dogodilo se mnogo stvari koje se u potpunom opsegu mogu poistovjetiti samo sa celokupnim prijašnjim životom čovjeka na zemaljskoj kugli. Polovica cjelokupne energije koju je čovjek utrošio u toku proteklih 2000 godina, utrošena je u poslednjih 100 godina. Prekretnica za mnoge statističke podatke o materijalima (kao metalu) čini se da je bila oko godine 1910. To znači da je čovjek iz rudnika izvukao otprilike jednaku količinu materija u prvih 6 milijuna godina svoga boravka na ovoj planeti kao u poslednjih 60.

¹ Teorija doklaciarske klase Thorstein Veblena — upadljiva ekstrapolacija kod kupovine ili kod korišćenja robe ili usluge sa svrhom da se na okolinu ostavi dojam bogatstva, statusa (prim. prev.).

Novine nam kažu da 25 posto ukupnog stanovništva planete živi danas, da 90 posto svih učenjaka i istraživača koji su ikada živjeli živi danas, broj tehničkih informacija se udvostručuje svakih 10 godina, u čitavom svijetu se štampa oko 100.000 novina na više od 60 jezika, a taj se broj udvostručuje svakih 15 godina. U Sjedinjenim Državama (zemlji u kojoj demografske eksplozije nisu toliko izrazite) prosječna je gustoća stanovništva prije 200 godina iznosila jedan stanovnik na četvornu milju. U krugu promjera od 20 milja (uz pretpostavku da je 10 milja najveća udaljenost koju čovjek može dnevno prijeći pješice na posao i natrag i još uvijek obaviti cjelodnevan posao) to iznosi 314 osoba unutar kruga, s očitom šansom da se dvoje ljudi sretnu od 313 prema jedan. Mogućnosti interpersonalne komunikacije (razmjene informacija i ideja) prije su bile vrlo ograničene. Danas Chicago ima koncentraciju stanovništva od 10.000 ljudi na četvornu milju, unutar kruga od 20 milja u promjeru. Mogućnost kontakta među ljudima veća je od 3 milijuna prema jedan.

Mnoge od tih promjena prošle su svojim vlastitim tokom i čini se da su izvan svake kontrole. U knjizi *Bijeda izobilja* Alberta Romascoa nalazimo: »U Cejlonu je uvođenje DDT-a u velikoj mjeri razlog što je za manje od 10 godina stopa mortaliteta smanjena za 57 posto, broj stanovnika povećan za 83 posto, a posljedica je smanjenje prihoda *per capita*«. Dalje se nastavlja: »Svakodnevno se rađa gotovo 300.000 djece, od toga dvije trećine u obiteljima koje su siromašne, gladne, neobrazovane, bolesne«.

Razmotrimo li što znači veliko povećanje populacije, naći ćemo da nas to prisiljava na pronalaženje novih načina rješavanja problema jer su stari zakazali. Komisija osnovana u Tokiju sa svrhom da planira potrebe grada od 20 milijuna stanovnika za idućih deset i pol godina ubrzo je ustanovila kako *ništa u sadašnjoj praksi, nikakva tehnika koja je prije prihvaćena ne odgovara problemima koji iskrsavaju u razmatranju buduće koncentracije stanovništva*. Za manje od 15 godina nekoliko će gradova u Indiji imati više od 36 milijuna stanovnika svaki, a za isto to vrijeme će se populacija Sjedinjenih Država povećati za više od 100 milijuna stanovnika. Do 35 godina (nastavi li se sadašnji trend) bit će blizu 7 milijardi Afrikanaca, Azijaca i stanovnika Latinske Amerike, što će predstavljati 86 posto svjetske populacije. »Ako imate normalan puls«, kaže Willian Vogt, »on ne uspijeva održati tempo s povećanjem svjetske populacije. Svaki put kad vaše bilo otkuca, svjetsko stanovništvo je dobilo jednog novog člana«. Čovječanstvu je trebalo otprilike 8 milijuna godina da dostigne svjetsku populaciju od 10 milijuna ljudi. Daljnjih 12.000 godina trebalo je da se dostigne brojka od 1 milijarde, daljnjih 75 godina da se dostigne 2 milijarde, 37 godina za 3 milijarde, a za manje od 18 godina premašit ćemo brojku od 5 milijardi. Porast populacije promijenio se iz *kvantitativne u kvalitativnu* snagu društvene promjene.

Počinjemo shvaćati da osnovni problem našeg društva nije više proizvodnja dobara. Umjesto pitanja »koliko mnogo?« mo-

ramo se baviti pitanjem »koliko dobro?«. Ali promjene i naša svijest o njihovoj prisutnosti dolaze tako brzo da naša osnovna vještina postaje da se samoj promjeni »dade smisao«. Moralne, estetske i etičke vrijednosti evoluirat će paralelno s izabranim stvarima na koje će se primjenjivati. Možda još uvijek smatramo da su religija, seks, moralnost, struktura obitelji ili medicinska istraživanja daleko od tehnologije i dizajna. Ali granica se rapidno smanjuje.

Unatoč tim promjenama, dizajner se (kao dio multidisciplinarnog tima za rješavanje problema) može i mora umiješati. On može izabrati da to čini iz sasvim humanitarnih pobuda (u zapadnom svijetu još daljnih 100 godina ili slično). Bez obzira na to, u ne tako dalekoj budućnosti, on će biti prisiljen da to čini iz jednostavne potrebe da se preživi. Ako ljudima u tom našem zapadnjačkom društvu pokušate reći kako će za vrlo kratko vrijeme, otprilike za 7 ili 10 godina, mnogo ljudi umirati od gladi, oni vas jednostavno ne žele slušati. Reakcija je kratak, nervozan smijeh: oni uzrujani mijenjaju temu razgovora. Ali u Calcutti, Bombaju, i New Delhiju sanitarne ekipe već sada svakog jutra uklanjaju na tisuće mrtvih tijela.

Nema tome tako dugo, možda negdje 1963. kako je, kao što je rekao William Paddock, »roda preskočila plug«. Danas se ljudi množe mnogo brže od sredstava njihove prehrane. Danas u svijetu po glavi stanovnika ima manje hrane nego za vrijeme velike ekonomske krize prije otprilike 30 godina. Populacija se povećava u odnosu na proizvodnju hrane po stopi od 2:1 godišnje.

Proizvodnja hrane i otkrivanje novih izvora hrane nisu nimalo zanimali profesiju dizajna. Pa ipak, svidalo se to dizajnerima ili ne, oni su umiješani u to kao ljudska bića. Raymond Ewel izdavač »Population Bulletin« prije nekoliko godina je rekao:

»Ako se nastave sadašnji trendovi, vrlo je vjerojatno da će početkom sedamdesetih opća glad dostići ozbiljne razmjere u Indiji, Pakistanu i Kini, da bi za nekoliko godina zahvatila Indoneziju, Iran, Tursku, Egipat i nekoliko drugih zemalja, a zatim će do 1980. zahvatiti većinu ostalih zemalja Azije, Afrike i Latinske Amerike. To će biti gladovanje masovnih razmjera, koje će pogoditi milijune, možda čak i milijarde ljudi. Ako se to dogodi, što je moguće, bit će to najveća katastrofa u povijesti čovječanstva«.

Ta »briga« za porast populacije u svjetskim razmjerima samo najvešto pokriva nasilje i neku vrstu »izmotavanja«. Više nije »zgodno« biti rasist. Ali, specifične riječi koje upotrebljavamo kada govorimo o ljudima u nerazvijenim područjima, getima i sirotinjskim četvrtima vrlo su ružne. *Njihovo* stanovništvo »eksplodira«, kažemo. *Oni* su »populaciona bomba«. *Oni* se »legu kao muhe«. Govorimo o »nekontroliranom rađanju« i kako ih moramo »učiniti da kontroliraju populaciju«, pa govorimo (narочito u vezi Afrike, Azije, Latinske Amerike) o »uzgoju pčela«. Te riječi odražavaju naš način razmišljanja. A to razmišljanje je uslijed našeg prirodjenog rasizma, predrasuda, kolonijalizma, superiornosti bijelog kapitaliste. Kad u neku zemlju šaljemo »ekipe za kontrolu

populacije» da »pomognu«, onda je to i neokolonijalizam. Oko godine 1800. je prema procjenama stanovništvo Evrope brojilo 180 milijuna ljudi. Oko 1900. taj se broj popeo na 450 milijuna. Ali, to fantastično povećano stanovništvo imalo je mnogo veći životni standard, bolje se hranilo, bolje odijevalo i živjelo dulje od svojih pradjedova. Malthusov zakon kaže: hrana se nikada ne može povećavati paralelno s porastom pučanstva. Ali ta jednostavna formula sadrži samo dva faktora: zemlju i populaciju. Nauka, dizajn, planiranje, istraživanje potpuno su izostavljeni. Malthusova teorija može biti primjenljiva na životinje (poput laboratorijskih štakora), ali jedna isključivo ljudska funkcija, sveobuhvatno anticipirajuće razmišljanje i planiranje drastično mijenja njegov zakon.

Napokon samo prije 90 godina u Sjedinjenim Državama se velik broj poljoprivrednika (gotovo 75 posto stanovništva) očajnički borio da spriječi gladovanje populacije od 85 milijuna ljudi. Danas se samo 8 posto stanovništva još uvijek bavi poljoprivredom, broj stanovništva je premašio brojku od 200 milijuna, a najveći agro-kulturni problem jest što učiniti s megatonama suvišne hrane svake godine. Poljoprivredni strojevi, irigacija, kemijska umjetna gnojiva, naučno povećanje uroda, kontrola štetočina, konzervacija, pošumljavanje, selektivno gajenje stoke — plodovi su nauke primijenjeni na maltusijanovsko razmišljanje i upravo oni razaraju njegovu mehanicističku koncepciju.

Naravno, obitelji ne bi smjele imati više djece nego što bi ih mogle postaviti na noge. Ali, *mjere kontrole rađanja su efikasne tek pošto se životni standard nepriviligiranih podigao*. Ljudi se počinju zanimati za ograničavanje veličine svojih obitelji tek pošto osjete sigurnost, pošto postignu ljudsko dostojanstvo i cilj i kad više nisu opsjednuti brigom i strahom od gladi, bijede neznanja i bolesti. Velik dio novorođene djece samo su genetsko osiguranje za roditelje koji su izloženi opasnosti smrti za mnogu od svoje djece.

Stotine godina smo sa zadovoljstvom smatrali kako su »lijenost« ili nepokretnost, smanjena energija, mentalna zaostalost, kratak životni vijek i tupost rasne karakteristike u mnogim nerazvijenim zemljama. Danas znamo da ne postoje rase lijernih ljudi, ti su ljudi kronično neishranjeni do te mjere da više nemaju ni energije ni nade. Neishranjenost izaziva visoku stopu mortaliteta male djece, a to se često pojavljuje u obiteljima koje su postale velike u nadi da će to na neki način kompenzirati. Glad i mentalna retardacija idu ruku pod ruku.

»Mozak se razvija mnogo brže od ostalih dijelova tijela, njegove stanice profiliraju se tako brzo da je do doba djeteta od četiri godine oblik njegove glave 90 posto normalnog oblika. To profiliranje gotovo isključivo ovisi o sintezi proteina, do koje se ne može doći bez prisutnosti esencijalnih aminokiselina koje se crpu iz hrane«. (»Bioscience«, travanj 1967).

Proizvodnja osnovnih prehrambenih artikala za nerazvijena područja svijeta donosi manji profit od proizvodnje blještavih

stvarčica za bogato društvo. Većina dizajnera ne smatra oblikovanje agrikulturnih sistema i alata »slavnim poslom« ili »zabavom«: koliko je veće veselje »prilagoditi« mercedes SS 1931. proizvodnji u fiberglasu, nego unaprijediti plug za Pakistan.

Dizajnom i analizom sistema mogu se postići fantastični rezultati u poljoprivredi. Da bih potkrijepio tu tezu navest ću citate iz izdanja »Keiser Aluminium News« pod nazivom »Glad 1975?«² (iz kojega je izvučena većina citiranog materijala). Naslovi dijelova su »Zemlja«, »Voda«, »Umjetna gnojiva«, »Pesticidi«, »Zaštita i prerada«, »Stoka«, »Mehanizacija«, »Transport«, »Prodaja« i »Obrazovanje«. Svaki od tih dijelova je dodatak koji upotpunjuje sve ostale.

»Nijedan se problem ne može riješiti izolirano. A nijedan sub-problem ne pruža krajnje rješenje gladovanju u svijetu, kao što se niti s pomoću jednog radio-prijemnika ne rješava komunikacija globusa. Svjetska kriza hrane sistematski je problem u kojem svaki pojedini dio pridonosi rješenju, ako mu je dan impuls dovoljnoga političkog, socijalnog i ekonomskog angažmana«.

U mnogim dijelovima Azije gdje je voda presudna trebalo bi 100 godina da se dobije 1 akar obradive zemlje po stanovniku. U međuvremenu *bi se populacija povećala 16 puta*. Kad bi se povećanje obradivih površina željelo dovesti u omjer s povećanjem populacije, godišnji troškovi za unapređenje zemlje i vode po stanovniku morali bi se povećati za više od 4 puta od sadašnjeg nivoa. Značajnije poboljšanje usjeva jedina je alternativa. Ali dvostruka ili trostruka žetva zahtijeva veću upotrebu umjetnih gnojiva, bolju irigaciju i bolju kontrolu štetočina. Troškovi osposobljavanja obradivih površina znatno variraju, od 973 dolara po akru u Keniji do 612 dolara u Sjedinjenim Državama i 32 dolara po jednom eksperimentalnom projektu u Gvatemali. Pretpostavimo li prosječno koštanje od 375 dolara po akru, za 4 milijarde akara obradive površine samo u tropskim predjelima trebale bi investicije od 1,5 trilijuna dolara.

Studija o zemljištu dovodi do zaključka: »... budući da još nije točno ustanovljeno koji nam izvori stoje na raspolaganju, primarna potreba je da se napravi inventar plodne zemlje i vode, kao i raspoloživih sredstava investicija radne snage i dostupne tehnologije«.

Godine 1963. je Bucky Fuller s grupom radnika počeo raditi na »Inventaru svjetskih izvora« na sveučilištu Južni Illinois u Carbondaleu. Ta studijska grupa dizajnera je objavila 6 od planiranih 10 izvještaja. Međutim, za dovršenje tog rada ostala je samo jezgra od 5 ljudi, jer su dizajneri, studenti i škole dizajna digle ruke od čitave stvari proglašivši je »glupom«, »nezanimljivom« i »beskorisnom«.

² »The World Food Crisis« (Svjetska kriza gladi), Kaiser Aluminium News, tom 26, br. 1 (travanj 1968). (prim. prev.).

Ista je tvrtka prije nekoliko godina angažirala Olafa Helmera i Buckminstera Fullera za futurološka istraživanja. U okviru tog angažmana Olaf Helmer je razradio specifičnu metodu futurologije, baziranu na teoriji igre, iz koje je poslije razvijena poznata futurološka metoda DELPHI.

Ako se pozabavimo vodom, vidjet ćemo da je manje od 11 posto obradive zemlje u svijetu irigirano. Dio problema je u izgradnji jama za kontrolu probijanja, kruženja vode i uklanjanja otpada. U prijašnjem poglavlju sam već opisao loš cirkulacioni sistem na afričkom kontinentu i istaknuo nekoliko načina na koje se mogu koristiti jednostavne ručne naprave za »izradu cijevi« čime bi se na seoski način pomogla irigacija i smanjilo zagađenje.

Podzemne vode, za koje se procjenjuje da ih ima 3.000 puta više nego u svim rijekama svijeta, leže ispod Zemljine površine na dubini manjoj od 1 km. Na primjer, Sahara u golemim podzemnim bazenima sadrži 100 milijardi akra-stopa vode, to je dovoljna količina da se irigiraju milijuni akri zemlje za najmanje 4 stoljeća. Nova mogućnost dizajna jest otkriće metoda otvaranja, bušenja i distribucije te vode. Desalinizacija morske vode postupak je koji se sada koristi u Izraelu. Racionalni dizajn bi mogao omogućiti redukciju troškova.

O gnojivima i pesticidima i njihovu utjecaju na okolinu već je bilo riječi. Međutim, u području zaštite i prerade hrane dizajneri bi mogli dati značajan doprinos.

»Gubici namirnica poslije žetve kreću se čak do 80 posto u zemljama gdje vlada nestašica hrane, što je u velikoj mjeri rezultat lošeg uskladištenja i obrade. Mikroorganizmi, insekti i glodavci glavni su uzročnici tolikih gubitaka nakon žetve. Štakori utroše 16 puta više hrane od ljudi u odnosu na tjelesnu težinu. U Indiji štakori izjedu 30 posto uskladištenog žita, u nekim zemljama čak 60 posto. Jednu trećinu poźnjenjenih žitarica u Africi pojedu glodavci. Zbog oskudne i zastarjele opreme, nedostatka rashladnih uređaja i neadekvatnog transporta, u krajevima koji oskudijevaju hranom 50 posto prodanog voća i povrća propada, jer se veći dio živežnih namirnica mora potrošiti samo 24 sata nakon ubiranja.«

U stočarstvu ima malo toga što bi izravno spadalo u područje dizajnera. Ali, stoka je danas krajnje neefikasan i skup način za dobivanje proteina. Na tom bi području otkriće i uzgoj »jednostaničnih proteina« omogućili pravu prekretnicu. Proizvodnja i opremanje laboratorija za uzgoj protein-bakterija i te kako je u okviru posla dizajn-tima. Prednosti su fantastične: »Pun potencijal proteinskih bakterija lakše se može shvatiti ako ga usporedimo s dobro hranjenim teletom, težine 500 kg. Tele stvara samo pola kilograma proteina dnevno. Za ista ta 24 sata, pola tone selekcioniranih mikroorganizama hranjenih uljem pet puta povećavaju veličinu i težinu, od čega polovica otpada na koristan protein. Drugim riječima, dok tele stvara pola kilograma, bakterije u ulju proizvode 1.250 kg proteina« (Profesor Alfred Champagnat).

Trenutna cijena tog proteina, zbog nedovoljnog znanja i loše dizajnirane opreme, jest oko 40 centi po kilogramu. A što se okusa tiče:

»Asortiman mesu sličnih ali bezmesnih preradevina uključuje šunku, kobasicu, hrenovke, pečene pillče, odeske, mesnu pašetu, sjeckanu govedinu i mesni doručak. Nemaju kosti, kože ili prekomjerne masnoće . . . zanimljivo je da je većina tih proizvoda visoko ocijenjena i u pogledu okusa i izgleda.« (Successful Farming, listopad 1967.).

Mehanizacija je slijedeća zagonetka. Studije pokazuju da je za postizanje visokih prinosa, za svaka dva i po akra zemlje potrebna mehanička energija od oko 0,5 konjskih snaga. U Sjedinjenim Državama i Evropi nivo energije je dva puta veći. Ali u gladnim nacijama je vrlo nizak: manje od 0,3 KS u Latinskoj Americi, ispod 0,2 u Aziji i samo 0,05 u Africi. Kaiserov izvještaj zaključuje: »najteži zadatak bit će regrutiranje i školovanje 10.000 dizajnera koji su potrebni . . .«. Od 692 »profesionalna« člana Udruženja industrijskih dizajnera Amerike (jedine grupe profesionalnih dizajnera) samo 18 ih se bavi dizajnom poljoprivrednih strojeva. Dvanaestorica ih dizajnira mini-traktore i automatske kosilice za travnjake s pomoću kojih bogataši dotjeruju svoje zelene površine. Šestorica preostalih radi za proizvođače poljoprivrednih strojeva. A i njihov se posao u velikoj mjeri sastoji u dotjerivanju vanjskog izgleda, dizajnu zaštitnog znaka i trikova za seksi reklamiranje i dizajnu udobnijih sjedišta na traktoru.

Transport je, čini se, najneefikasniji tamo gdje je najpotrebniiji.

Samo u Indiji je više od milijun sela udaljeno od ceste više od 5 milja, a mnoge od tih cesta nisu prohodne u vrijeme nepogoda. Jedna od alternativa skupim prometnicama i vozilima bio bi razvoj i široka primjena efikasnih kopnenih vozila kojima ceste ne bi bile potrebne i koja ne bi pokretali strojevi s unutarnjim sagorijevanjem.

Opaska: jedina vozila na zračnom jastuku, koja su sada u prometu, dizajnirana su ili za prijevoz turista i njihovih automobila preko kanala La Manchea ili ih Armija Sjedinjenih Država koristi za spaljivanje ljudi i sela u delti Mekonga.

Od osobitog je interesa usporediti nastanak, razvoj i marketing relativno novog proizvoda široke potrošnje. Sredinom šezdesetih godina tvrtke su u Sjedinjenim Državama, Švedskoj, Zapadnoj Njemačkoj i nekoliko drugih zemalja počele uvoditi na tržište niz saonica na mehanički pogon. Ti »automobili« za snijeg masovno se kupuju i koriste u zimskim sportskim središtima. Prodaju se gotovo isključivo bogatim i nestašnim »atletama«, kojima ti luckasti mali uređaji omogućuju da prelaze snijegom pokriveno terene »udobnošću fotelje«, dok im mehanički grijači pomažu da izdrže »mučan način života«. Ti se samohodni skuteri prodaju po cijeni od 995 dolara. Organizirani su specijalni klubovi i reliji da se pomogne prodaja tih vozila, a sada već za »kupca koji zna razlikovati dobro od lošeg« postoji čitav niz atraktivnih dodataka (ugrađen krov, radio-primopredajnik s dva kanala, prikloika i sl.) Kako bilo, nova potreba manifestirala se na svoj način.

Ruralne populacije u Kanadi i Finskoj, Laponci u Norveškoj i Švedskoj i stanovnici polarnih regija Sovjetskog Saveza ustanovili su da bi vozila te vrste korisno došla u lov, ribarenju, uzgoju sobova i potrebama hitnog transporta. To je u svakom slučaju područje kojim bi se mogli pozabaviti dizajneri sa svojom već tradicionalnom sposobnošću redukcije troškova masovne proizvodnje. Takvo bi vozilo, kad bi se prodavalo po cijeni od 100 dolara ili manje, korisno poslužilo golemom broju ljudi koji danas žive pod vrlo teškim uvjetima. Umjesto toga »snježni automobili« postaju sve složeniji, sve natranjiji mamcima za potrošača i sve skuplji.

Dizajnerski tim mojih studenata pokušava sada izumiti i izraditi prvi prototip jeftinog automobila za snijeg na baterijski pogon, specijalno namijenjen potrebama Eskima, Indijanaca na sjeverozapadnoj obali i Laponaca. Prije nego smo pristupili razradi ovog projekta povelili smo razgovore s odgovarajućim sektorima industrije, koji su odbacili cjelokupan pristup kao nepraktičan, smiješan i »nepotreban«. Pokušat ćemo da naš skuter bude gotovo bešuman i da ne zagađuje okolinu.

»Obrazovanje« čini završni dio Kaiserova izvještaja. Poljoprivredni razvoj zemlje je u upravno proporcionalnom povećanju razine općeg obrazovanja njezina stanovništva. U nerazvijenim zemljama ima 750 milijuna nepismenih ljudi. Činjenica je što danas u tim zemljama ima 20 milijuna nepismenih više nego što ih je bilo prije samo 5 godina, upozorava na neadekvatnost sistema obrazovanja. Jeftin tranzistor, slika i opis kojega su prikazani na drugom mjestu u knjizi, može poslužiti kao dobar primjer kako jedna mala »napravica« može postati karika u cjelokupnom sistemu obrazovanja i time nadmašiti ograničenu ulogu koja joj je prvobitno namijenjena.

Pravi je zločin da trenutno ni jedno područje dizajna za poljoprivredu ne tvori čak ni najmanji dio nastavnog programa dizajna bilo koje škole. Umjesto da se bave takvim potrebama svoje okoline, škole za industrijski dizajn usredotočuju svoje napore edukaciji dizajna o suvišnim pojmovima.

U proljeće 1969. šest vodećih američkih škola dizajna bilo je angažirano na natječaju i izložbi za dizajniranje stambenih i radnih objekata na dnu oceana. Golem publicitet koji je okruživao ta nastojanja bio je skoro potisnut od drugog programa koji se bavio dizajnom centra za rasonodu koji će se graditi na Mjesecu. Nema sumnje da će uskoro čovjek morati početi ubirati plodove proteinom bogatih polja što se kriju pod morskom površinom. I neće proteći dugo vremena kada ćemo bušiti dno oceana u potrazi za mineralima i naftom i uzgajati ribe i morske alge. Sigurno je da će i prije završetka ovog stoljeća čovjek promatrati zvijezde živeći u polupermanentnim nadsvođenim naseljima na Mjesecu. Ali, potrebe današnjice se ne mogu zanemarivati na račun ekspedicija u neizvjesnu sutrašnjicu. Natječaji za dizajn poput prije navedenih obično se raspisuju zato što su to privlačniji, »časniji poslovi« koji pružaju više zabave nego hvatanje ukoštac sa stvar-

nim problemima. Osim toga, u interesu je establishmenta da omogućiti mladima bijeg u naučnu fantastiku kako ne bi postali svjesni okrutne realnosti.

Dizajn će biti potreban kad se čovjek utemelji na dnu oceana i na planetama koje kruže oko udaljenih sunaca. Ali, čovjekov skok do zvijezda i njegov život pod morem u velikoj je mjeri uvjetovan okolinom koju stvaramo ovdje i sada. Ima nešto pogrešno u tome da su mladi ljudi manje upoznati sa životom na farmi u južnom Appalachianu, nego s konstrukcijom kasina na Marsu. Zavaravanje je kada su bolje upoznati s atmosferskim pritiscima u Mindanao Deepu, nego s atmosferskim zagadenjem nad Detroitom.

Victor Papanek,

Design For the Real World

Thames and Hudson Ltd, London, 1972.

tekst prenosimo iz našeg prevoda:

Victor Papanek, *Dizajn za stvarni svijet*,

Nakladni Zavod Marko Marulić, Split, 1973, str. 218—248.

prevela: Branka Đukić

Henri-Pierre Jeudy

Simbolička funkcija i dizajn

Svet predmeta dizajna ne isključuje simbol. Uloga predstavljanja ne iščezava sa pojavom funkcije već gubi svoju polisemičku strukturu kako bi stekla novo značenje, zasnovano na društvenom vrednovanju. Simbolika predmeta i ambijenta zasniva se na upotrebnosti i na funkciji, ona je svedena na monovalentnu strukturu pomoću koje se reprodukuju društvene vrednosti i predstave. »Simbol« predmeta postaje dominantan simbol — referentni znak. Prevazilazeći funkciju predmeta, simbolička dimenzija uspostavlja semantiku ambijenta koja se zasniva na klasifikaciji. Predmet dobija smisao isključivo u igri različitih odnosa koji uslovljavaju njegovu koncepciju i ulogu u prostoru.

Nema sumnje u to da su odnosi u koje predmet stupa ambivalentni. Kriza antifunkcionalizma, karakteristična za epohu dadaizma i nadrealizma, nastavila se i u neofunkcionalizmu. Predmet ne uznemirava, on isključuje. Njegov simbolizam je samo odraz njegove funkcije. Vršenje serije funkcija, podela funkcija, raspored predmeta u prostoru upravo zahteva simboličku funkciju pomoću koje se ostvaruje prelazak unutrašnjih protivrečnosti u svakodnevnu praksu. Suočavajući se sa problemom ambijenta u celini, težeći da uspostavi najbolji mogući odnos između funkcija i potreba, između proizvoda i funkcija, dizajn postaje simbol onoga što je neophodno — stvarnosti i ljudske slobode. Od sada sav simbolizam poklapa se sa ideologijom, kojoj pridaje ontološku dimenziju. Predmeti nisu više samo apstraktni znaci, formalni elementi jedne kombinatorike, oni sada predstavljaju »novu« kulturu. Ipak, ovaj jezik predmeta se ne odvajava od tradi-

cionalnih humanističkih vrednosti iz kojih on i crpe svoju simboliku. Značenjske celine ambijenta ne uspevaju da budu nosioci značenja. Svet dizajna traga za potvrdama u istoriji! Predmetu i ambijentu je potrebna istorija, geneza, koje bi, pomoću izvornih elemenata, opravdale »novu« ideologiju i pridale joj tako transcendentálnu dimenziju. Dizajn traga za simbolom kako bi se ukorenio u svetu i ispunio svoj poziv posrednika i nosioca promene. Kako bi on mogao, bez oslonca na istoriju, bez priznatih vrednosti, da se održi kao faktor koji narušava strukture socijalnog ambijenta?

Ovaj povratak simbola ne treba da bude parodija figura modernog stila, kiča, neodadaizma... On nije samo vezan za koncepciju predmeta, već treba istovremeno da se manifestuje u celini i totalitetu ambijenta, kao i u perspektivama, ciljevima i strategiji dizajnera. Simbolička funkcija omogućuje ostvarenje homogenosti između ambijenta i svakodnevne prakse, između rada i okolice. Ona obezbeđuje stvaranje značenja pružajući »supstancijalnu« podršku predmetima-znacima koju diskurs dizajna neprekidno preuzima kako bi afirmisao smisao svoje akcije. Međutim, simbol ostaje i dalje zavisán od sveta kojim vlada transcencija sistema predstavljanja i jedino on uslovljava razmenu. Kako dizajn, koji neutralizuje svaku manifestaciju ambivalentnosti, može da izmeni organizaciju razmene?

Potvrda jedinstva proizvodnje i potrošnje

Dizajn je idealan posrednik u onoj meri u kojoj se ne prilagođava podeli rada, uobičajenim hijerarhijama, protivrečnostima između proizvodnje i potrošnje. On u nekom smislu igra ulogu sasvim simboličke »veze« u celini društvenog života, u kojoj stalno dolazi do raslojavanja. U dizajnu se odražavaju svi fenomeni koji prete da izazovu rascep u jedinstvu društvenog i ekonomskog sistema, čime on vrši funkciju idealnog totalnog ambijenta. Dizajn se čas okreće potrošačima, da bi odgovorio na njihove zahteve i da bi proširio granice jednog prostog potrošačkog društva, kao i da bi odgovorio na osnovne zakone vezane za upotrebnú vrednost, čas teži da izmeni način proizvodnje, suprotstavljajući se pojmu profita, pokazujući prezir prema marketingu, tražujući stalno za sve inteligentnijom primenom tehničkog napretka.¹... U svakom slučaju, dizajn pokušava da prevaziđe konflikte proistekle iz društvenih razlika, ponovo osmišljavajući i poboljšavajući i same uslove proizvodnje! Kao unutrašnja kritika sistema, dizajn, dakle, igra ulogu katalizatora i posrednika, simbolizirajući dolazak velikog ideološkog jedinstva u svetskim razmerama.

¹ »Industrijski dizajn je kreativna aktivnost čiji je cilj da odredi formalne kvalitete industrijski proizvedenih predmeta. Ti formalni kvaliteti se ne tiču samo spoljnih karakteristika, već pre svega odnosa struktura i funkcija koji jedan sistem preobražavaju u koherentnu celinu, kako sa gledišta proizvođača, tako i potrošača.« (Kongres ICSID, London, 1969).

Pitanje simboličkog se, dakle, postavlja na dva nivoa: prvi se tiče samog predmeta, njegove funkcije i njegovog odnosa sa globalnom sredinom, a na drugom se postavlja pitanje o samoj ideologiji dizajna u potrošačkom društvu. Dva nivoa se neprestano seku, jer predmet daje viši smisao svrhovnosti dizajna — njegovim teleološkim perspektivama u društvu. Stvarajući modele simulacije, zahvaljujući principima ergonomije i uspostavljanju kinestetičke harmonije u radu i u svakodnevnom životu, dizajn obnavlja sistem razmene osmišljavajući kako proizvodnju, tako i potrošnju. Nema više konflikata između proizvodnje i potrošnje! Dizajn pokušava da uspostavi transcendentalno jedinstvo ambijenta, jedinstvo koje služi kao dominantan simbol, delujući na sve načine artikulisanja značenja. Simbol postaje, dakle, bitni ideološki element koji omogućuje međusobnu kombinaciju značenjskih celina i koji svaku protivrečnost svodi na logiku suprotnosti i komplementarnosti nastalu na osnovu različitih funkcija predmeta. Otuda neophodnost da se odrede strukture i boje na način kako bi ambijent dobio direktno značenje socijalne identifikacije. Otud i proračun svih određenja idealnih zona za sve osnovne operacije ima za cilj da ponašanje čoveka, u radu i svakodnevnom životu, dovede u stalan odnos sa predmetima njegove okoline.

Simbolika i sintagmatski poredak

Smisao i simbol zavise od serije, od sistema kombinacija celina, isključujući svaku metaforičku igru, svako vraćanje subjektu koje bi prevazišlo činjenicu socijalne identifikacije i projekcije. Simbol je refleksivan, stvoren od uništenih vrednosti i arhetipova, on proizlazi iz rada racionalnosti, integrisan je kao završni momenat delatnosti znaka. Celokupna simbolička referencija se ostvaruje u sistemu predmeta-znakova, i to takvom da se pojam simbola misli polazeći od znaka. U meri u kojoj je simbolička funkcija vezana za seriju, za asortiman, ona se ostvaruje u beskrajnim nizovima zgusnutih sintagmi od kojih zavise sve mogućnosti prostornih kombinacija. Manipulacija predmetima u ambijentu ne uništava sintagmatski poredak, čak ni antifunkcionalnost ne uvodi nered u prostor, pošto se inverzija funkcija ostvaruje na principu stalne kombinatorike. Izgleda da bi samo poremećaj mogao da stvori novu sakralizaciju prostora.

U ambijentu simbolička funkcija vrši ulogu povezivanja svih odnosa čoveka i predmeta. Podrazumevajući jedan drugi, predmeti preuzimaju na sebe izvesnu igru predstavljanja, koja se ne može svesti samo na zaštitni znak, na znak razlike. Ako racionalnost forme i funkcije predmeta isključuju čoveka, stvari stoje sasvim drugačije od onog trenutka kad se predmet posmatra kao deo celine, poretka, u kojem i pomoću kojeg on stiče značenje, simboličku dimenziju — s one strane funkcionalnosti. Socijalna i afektivna strana ove simboličnosti ne zavisi od jedinstva pred-

meta ili njegove funkcije, ona se ispoljava u samoj uređenosti ambijenta. Zbog toga osvajanje prostora često zavisi od serije predmeta kojoj je implicitno gotovo zabranjeno da se rasparčava. Nameštaj-dizajn je u izloženim salama i katalogima često predstavljen kao nerazdvojna celina, kao zgnusnuta sintagma.

Protiv unifunkcionalnosti

Predmet se ne definiše samo svojom funkcijom, on treba da izgleda kao da je prevaziđen mnoštvom funkcija koje mogu da se kombinuju na različite načine. S one strane funkcionalne estetike, dizajn uspostavlja sistem formi i funkcija koji, u suštini, svaki predmet predstavlja u njegovom sopstvenom jedinstvu. Drugim rečima, predmet može stvarno da vrši neku funkciju i da je istovremeno prevazilazi postajući deo celine koja mu daje smisao svoje funkcije. Negacija unifunkcionalnosti vodi funkcionalnoj simbolici.

Kako razumeti to saučesništvo funkcije i simbola u ambijentu? Nije li funkcija nešto suprotno od simbola? Ako se o predmetu ne misli kao o elementu ambijenta², određivanje njegove funkcije se vrši u igri odnosa pomoću koje se stvara izvesna polisemija prostora. Samim funkcijama se može pridati više različitih smislova. Oni su, zapravo, isto toliko ograničeni kao i funkcije, ali oni stvaraju istinski proces diferencijacije koji predmetima daje simboličko određenje. Međutim, takva igra ostaje efekat zbira elemenata, dakle, zbira funkcija. Ako se ambijent *a priori* predstavlja kao integralna funkcija, sa mnogobrojnim spletovima različitih funkcija, onda polisemija prostora nije više rezultat — ona predstavlja početno stanje. Boreći se protiv unifunkcionalnosti, dizajn teži totalitetu ambijenta koji nije lišen simboličkih dimenzija na nivou celine, dakle, s one strane isključive valorizacije predmeta. Smisao predmeta nije više imanentan formi, niti funkciji, on se stvara u prostornim strukturama.

Ovo prevazilaženje samo jedne funkcije postavlja problem transformacije simbola. Može se zaista uočiti da sistem znakova teži da se rekonstituiše u simboličkom, da svetu znakova pruži jezik koji ne bi bio samo jezik znakova. Naravno, predmet nije iznova supstantificiran, već se igra sopstvenim funkcijama, strukturama, samo na izgled unoseći nered u organizaciju ambijenta. Prostor se tako neprestano preliva, što stvara utisak prvobitne nestabilnosti značenja predmeta, čime se uvodi proizvoljnost, a samim tim i mogućnost simboličkog ulaganja. U pitanju je simulacija, pošto mogućnost simboličkog, virtuelni činovi simbolizacije, nikada ne postaju ambivalentni. Prevazilaženje asketskog funkcionalizma se ostvaruje pomoću karikatura simbola. Ukoliko na kompoziciji prostora ima više da se radi, utoliko se u većoj meri stvara iluzija simboličke igre. Samo, ne treba zaboraviti da

² «Nasuprot sinergičkom dizajnu, kakvim se može nazvati tradicionalni dizajn, kreacija jednog predmeta se može posmatrati kao element jednog ambijenta, a ne kao jedna od funkcija tog ambijenta.» (Gilles de Bure, *CRÉE*, br. 3, februar—mart 1970.)

su konstitutivne matrice prostora i dalje čvrste i da negacija prostora ne znači destrukciju svake funkcionalnosti. Modeli i dalje vladaju na taj način što im se simbolika prostora neprekidno prilagođava. Organizacija ambijenta i dalje je u rukama dizajnera, arhitekata, ekologa . . . Stvaranjem mnogobrojnih spletova funkcija, odbijanjem uspostavljanja jedne jedinstvene globalne funkcije, oni pokušavaju da uspostave simboličku dimenziju.

Koeficijent simboličkog

»Dati proizvodima ljudsku vrednost, poduhvatima socijalnu funkciju, i dati smisao ljudskom radu — u tome je uloga dizajna.«³ Funkcionalni racionalizam ambijenta ne isključuje smisao i simbol! Dizajn je izraz humanosti! Čovek će se ponovo roditi u apstraktnoj formalizaciji svog ambijenta; boje i forme uzdižu čisto funkcionisanje predmeta i omogućuju najrazličitije identifikacije . . . Potrebno je da čovek shvati da predmeti imaju svoj jezik koji nije vezan samo za funkciju, već implicira stvarnu značenjsku praksu u kojoj smisao ljudskog može da varira. Simbol treba da opravda funkciju; simbol treba da je uzdigne do višedimenzionalnosti; funkcija se rađa sa simbolom . . . Predmet je u potpunosti odraz čoveka, on ne učestvuje u njegovom otuđenju, on omogućuje igru harmoničnih odnosa u totalnom ambijentu.

Simbolički koeficijent je jedna vrsta nesvesnog humanističkog značenja, značenja koje prethodi realizaciji predmeta, značenja koje se rađa u organizaciji ambijenta. Kriza funkcionalizma se prevazilazi mnogostrukim učinkom simboličkog koeficijenta koji na izvestan način predstavlja povratak sakralizaciji prostora. Predmet-dizajn ne treba samo da fascinira svojim mnogobrojnim funkcijama — on igra društvenu ulogu obnavljanja smisla, što dovodi u pitanje čisto funkcionalnu analizu. Simbolički koeficijent je očigledno isto toliko racionalan kao funkcije i forme predmeta. Na primer, falusni simbol proizvešće istinsku operaciju redukcije smisla: pridjev falusan nedvosmisleno će označavati sve aspekte ljudske moći sadržane u predmetu. On će služiti kao opšti ekvivalent u simboličkoj funkciji, predstavljajući jedinstvenu oznaku za razna značenja. Simbol se tako poklapa sa društveno-kulturnom stvarnošću. On služi kao obeležje načina predstavljanja,⁴ racionalizujući želje i pridajući im značenje koje ih objektivizuje. Poznat je simbolizam »centra« gde grad ili sveti hram predstavljaju vezu neba i zemlje. Mircea Eliade u svojoj knjizi *Mit večnog povratka* navodi različite nazive za grad Vavilon: »Kuća osnove Neba i Zemlje«, »Veza između Neba i Zemlje« . . . Međutim, ovaj simbolizam nema ograničenu funkciju obezbeđivanja komunikacije i razmene. Nasuprot tome, u modernom urbanom prostoru izvesni predmeti igraju referentnu ulogu. Na primer, projekt konstrukcije kule *Schöfer* na trgu Défense nema isti smisao kao Aj-

³ Vid. primedbu 1. Kongres ICSID.

⁴ »Vrednost simbola je u tome što on treba da učini racionalnim misao i ponašanje i da nam omogući da predvidimo budućnost.« Charles Peirce, *Existential Graphs*.

felova kula. Kula *Schöfer*, koja bez sumnje nikad neće biti realizovana, trebalo bi da predstavlja ideju jednog centra iz budućnosti čije bi programiranje funkcionisanja trebalo da odgovara različitim kretanjima mase na trgu Défense. Igra boja i zvukova, sav estetički kinetizam treba, dakle, da bude odraz »urbanog života«, ritmičkog, iseckanog, podeljenog . . . Takva kula ne bi imala ulogu samo da oličava određen način života, ona parodira život koji se zasniva na radu, istovremeno ga uzdižući estetičkom kojim dominira simbol supermoći. Cilj je da se istaknu određene društvene strukture, da se one kristalizuju u vidu obeležja društva i u idealnoj formi vrate celini društvenog života. Ova simbolika dolazi, dakle, pre svesnog saznanja, ona služi kao koeficijent društvene harmonije.

Simbolička funkcija i označeno

Simbol se vraća u red označenog u kombinaciji predmeti/znaci. On je tu da bi evocirao »prvobitni smisao« predmeta, da bi predstavio metafizičke osobine objekta. Na primer, kolevka je »simbol budućnosti, ljudski ekvivalent građenja gnezda« i, u tom smislu, ona prevazilazi svoju sopstvenu funkciju kako svojom formom, tako i svojim položajem u ambijentu. Kolevka od poliestera u obliku školjke može takođe za simboličku funkciju imati izražavanje edipovske situacije, na šta ukazuju kako njena forma, tako i njen položaj koji podseća na položaj fetusa . . . Radi se, dakle, o takvoj organizaciji označenog gde igra denotacije i igra konotacije postaju ekvivalentne. Izgradnja gnezda postaje izvorno predstavljanje edipovske strukture. Simbol služi kao neka vrsta »halo-efekta« za predstavljanje predmeta koji istovremeno obuhvata stara humanistička načela i nove pojmove uzete iz psihanalize i lingvistike. Polazeći od prvobitnih označenih koja reprodukuju vrednosti društva, stvara se promenljiva celina budućih označenih. Celokupna simbolička funkcija predmeta vodi ovoj vezi i ovoj reprodukciji označenih.

Isto je sa ulogom koju igraju forme što podsećaju na ljudsko telo, na žensko telo u konstrukciji fotelja i divana.⁵ Radi se zapravo o odnosu komplementarnosti i identiteta između simboličke funkcije, označenog i značenjske funkcije koju izražavaju same strukture ovog ponašanja. Forma evocira zgusnut smisao koji nikakva višesmislenost ne može da izmeni. Međutim, funkcija više ne igra primarnu ulogu u jeziku predmeta, ona je apsorbovana u procesu označavanja koji je koristi kao »potporu«. Novi pokušaji imaju za cilj da predmetu daju afektivnu rezonancu, da mu pridaju dimenziju sna ili fantazme. Ali, ne postoji li izvestan sistem fantazmi artikulisani kôdiranom metaforičkom igrom? »Fantazmatička« aktivnost se obavlja polazeći od procesa označavanja koji reprodukuje predmet, ona ne prevazilazi značenjsku

⁵ Vid. fotelje predstavljene na IX salonu nameštaja u Milanu 1970. Treganje za konturama i njihovom sugestivnom snagom predstavlja ispunjenje ove simboličke funkcije.

strukturu predmeta u »drugom« značenju koje bi neizbežno dovelo do iščezavanja funkcije. Fantazma postaje, u nekom smislu, moguće označeno koje stvaraju evokativne forme predmeta. Zbog toga jezik predmeta podrazumeva jezik prvobitnih društvenih fantazmi koji rukovodi igrom afektivnih ulaganja u predmet.

Ova koincidencija između fantazme i simbola omogućuje različite komunikacije, razmenu, zato što fantazme mogu da simbolizuju jedna drugu i da tako stvaraju mogućnost za igru snova oko predmeta. Dizajn na taj način učestvuje — pomoću svojih konstrukcija — u strategiji povratka potisnutog i predmet-dizajn postaje privilegovano mesto gde se manifestuje ovaj povratak. Ovo se može konstatovati uzimajući u obzir izvesne ideološke perspektive dizajna.

Organizacija fantazmi i povratak potisnutog

Društvene funkcije predmeta-dizajna počivaju na idealističkoj transformaciji društveno-ekonomskih struktura. Na prvi pogled izgleda da se društvena svrha dizajna ne poklapa sa uspehom kapitalizma! Ettore Sottsass (E. Soccas), govoreći o izradi nekog kancelarijskog nameštaja, kaže da se »elementi združuju skoro prirodno, sa skoro očiglednom jednostavnošću, izbegavajući ipak da se pretvore u nov oblik formalizma jednostavnosti, tako da dizajn na taj način postaje sredstvo koje ostavlja radnom čoveku slobodu pristanka i izbora.⁶ Drugim rečima, predmet treba da omogući čoveku da izbegne protivrečnosti u kojima radi, da ih prevaziđe zahvaljujući ostvarenom jedinstvu između »radnog mesta« i »instrumenta«. Dizajn, u nekom smislu, otkriva protivrečnosti sistema i pokušava da ih resorbuje. On omogućava da se ispolji potisnuto, odnosno inhibicije izazvane strukturom rada i strukturom organizacije ambijenta i, u isto vreme, kao krajnju svrhu svojih ostvarenja, dizajn nanovo strukturise to potisnuto. Tehnološke fantazme su mnogobrojne, ali one se stvaraju kao dobro organizovani prizori u kojima se manifestacije protivrečnosti okreću protiv samog subjekta s obzirom na čin odbrane koji sprovede funkcionalne celine predmeta. Zaista, ergonomički principi prevazilaze okvir čisto funkcionalnih činova kako bi osvojili fantazmu, restrukturisali želju u odnosu prema poretku ambijenta u trenutku samog javljanja inhibicije. Težeći da prevaziđe ideologiju funkcionalizma, dizajn na izgled uzdiže ono što je u društvu potisnuto, ali on ga premešta, čini od njega dinamički princip u kombinatorici prostora. Radi se o istinskom dovođenju u centar pažnje odbačene želje kako bi se pridao smisao radu, životu ljudi. Ettore Sottsass takode ističe: »Industrija takode treba da preuzme na sebe odgovornost za sve reakcije do kojih bi moglo da dođe kad predmeti osvoje prostor i stupe u kontakt sa ljudima.« Odgovornost samo za funkcionisanje predmeta nije dovoljna: dizajn uzima u obzir odnose čoveka i predmeta, iskazujući ih u

⁶ Ettore Sottsass, De l'élément de base au système, CREE, br. 15, mart—jun 1972.

svojim maštovitim formama. Više od proste ekonomije pokreta, dizajn teži da stvori društvenu strategiju u radnom ambijentu i u svakodnevnom životu uopšte.

Nasuprot fantazmama koje je stvorio svet kiča, gde se imaginarno i simboličko prilagođavaju principima akumulacije, premeštanja i kondenzacije, fantazme sveta dizajna su u svojoj suštini reprodukcija struktura društvene organizacije: one su, da tako kažemo, isto toliko »konkretne« kao i sami predmeti dizajna. Paradoksalno, ideologija »demokratizacije Lepog« funkcioniše sa izraženijom reprodukcijom diskriminatorskih hijerarhija. Spektralna vrednost robe naglašava pojavu potiskivanja koje proističe iz društvene logike. Ako se može reći da »sesti na fotelju Charlesa Eamesa znači sestiti na šest meseci plate sitnog službenika«, to ipak ne znači da se društveno značenje predmeta poklapa sa isticanjem društvenih protivrečnosti! Nasuprot tome, mogućan povratak onog što je u društvu odbačeno apsorbovan je demagoškim predstavama o idealnom i totalnom ambijentu bez društvenih protivrečnosti. Dizajn učestvuje u društvenom sistemu tako što vrši strateško premeštanje kolektivnog potisnutog, umnožavajući, kako bi obavio svoju akciju neutralizacije, prvobitne fantazme unutarmateričnog života, izbegavajući fantazme kastracije.

On tako pokušava da nađe rešenje u predstavljanju buduće društvene harmonije, podržavajući viziju sveta iz kojeg je nestao predmet kao bitni element čovekovog otuđenja, sveta u kojem bi čovek bio slobodan od predmeta.⁷ Ali, paradoksalno, ovo ponovo stvara opsesiju predmetom kao da njegovo stvaranje zahteva celokupnu raspoloživu ljudsku energiju.

Može li to što se na društvenom i afektivnom planu predmetu više ne poklanja pažnja stvoriti druge oblike razmene? Ako predmet sam za sebe gubi moć privlačenja, on i dalje ostaje ono označavajuće u okviru ambijenta; on upravo postaje znak razmene. Tako se u predmet-dizajn i dalje ulaže kao u fascinantni predmet koji sam mora da ostvari svoju funkciju. Simbolička funkcija omogućuje posebno ulaganje u fascinantni predmet, pošto ovaj, u krajnjoj liniji, predstavlja mit jedne idealne samoreprodukcije koja se oslobađa učešća čoveka. Drugim rečima, radi se o kontrolisanom, odmerenom ulaganju, pošto simbolička funkcija omogućuje odnos identiteta između ulaganja u predmet i ulaganja u jednu predstavu. Kad se ulaganje u predmet izgubi usled savršenog funkcionisanja predmeta, ulaganje u predstavu se, da tako kažemo, pojačava. Kad je reč o zanatskom predmetu, ulaganje u predmet je vrlo naglašeno; kad je reč o predmetu-dizajnu, bitno postaje ulaganje u predstavu. U svakom slučaju, vrsta ulaganja je sve manje ograničena, ona je vezana za društvene vrednosti, za stvorene motivacije, za fiktivne potrebe — ona nije tako složena kao što bi se pomislilo. I za to postoje razlozi! Ona ne može sadržati protivrečnosti jer je odraz racionalnosti ambijenta.

⁷ «Le design, c'est la mort de l'objet» (Georges Patric: *Design et environnement*, Paris, Casterman, 1973.).

zato što upravo treba da opravda ovu racionalnost, uvodeći po delu »energije žudnje«, po modelu organizacije ambijenta.

U dizajnu se simboličko može svesti samo na stepen funkcije, koeficijenta, u onoj meri u kojoj je materija predmeta demistifikovana i u kojoj konstituisanje predmeta nije više očigledno kao što je to slučaj sa zanatskim predmetom. All to nije sve. Upotrebnost, vrednost, materijalnost predmeta, njegova ergastička funkcija, nisu jedine »garancije« simboličkog, jer simbol igra i ulogu supstance. U formama razmene je bitno da se simbolička dimenzija gubi zbog fascinacije i isključivanja koje proizvodi kombinacija predmeta. Simbol ima samo opšti karakter; on je isto tako repetitivan i ograničen kao funkcija, ali on preuzima na sebe reprodukciju semantike predmeta-znakova. Simbol stalno prati funkciju, prethodi joj i garantuje joj odnos sa ljudskim, odnos sa smislom. Simbol potpuno liči na predmet koji simbolizuje; on je njegova neposredna predstava. Dizajn nije nikad negirao ontologiju: predmet treba da evocira prvobitnost koja se nalazi s ove strane njegove funkcije i zasniva se na samim vrednostima humanizma. Predmet je u isto vreme znak i ideja koja igra ulogu simboličkog vrednovanja.

Međutim, ako simboličko pohodi ambijent, kombinatorika predmeta — drugačije nego u ideološkim formama koje ga kanalizuju i redukuju — takva je da poredak i igra funkcija počivaju na proizvoljnim znacima pomoću kojih se može konstituisati svaki mogući smisao. Simbolička višesmislenost pretpostavlja da tekst prostora može uvek iznova da se napiše a da nijedno upisivanje nema vrednost znaka. Svet dizajna se, nasuprot tome, razvija istovremeno na strategiji označavajućeg i na mogućnosti simboličkog naboja — isticanja ljudskih vrednosti.

Henri-Pierre Jeudy,
»La fonction symbolique et le design«,
Traverses/2, nov. 1975, Ed. de Minult, Paris, str. 41—48.
prevela: Svetlana Stanković

Gillo Dorfles

Automobil kao „statusni simbol“

Ako su se radio i televizija više od bilo kog drugog sredstva trudili da uzdrmaju sistem masovne komunikacije a telefon mogao da skрати psihološku i psihičku razdaljinu među ljudima, automobil je prvo sredstvo za individualno (ili kolektivno) kretanje, što s jedne strane, u društveno-ekonomskom pogledu, predstavlja nastavak starinskih sredstava kretanja (poput kočije i konja), a s druge najintimniju vezu između *industrijskog predmeta* (sa svim obeležjima serijske proizvodnje planskog i nezantskog tipa) i ličnog doživljaja.

Ne iznenađuje, dakle, što je automobil morao da u sebi sakupi ne jednu, već čitavu seriju simbola kojima je obeležen život čoveka dvadesetog veka, te je stoga morao da stvori neku vrstu »koncentrata« vrline, poroka, nada, tog *animal symbolicuma* oličenog upravo u čoveku.

U tekstu koji sledi želeo bih da se ograničim na posmatranje automobila kao posebnog »društvenog simbola«, simbola datog društvenog uslova ili, da upotrebimo jedan već univerzalno prihvaćeni termin, *statusnog simbola*. Naravno, ovo nije moguće a da se barem u glavnim crtama ne osvrnemo na ergonomske i psihološke premise.

Ergonomija se, kao što je poznato, bavi izučavanjem tehničko-psihološkog odnosa između čoveka i mašine i na taj način postaje naukom koja nam još preciznije može objasniti razloge zbog kojih korisnik u izvesnim situacijama, u odnosu na svoje vozilo, na sebe preuzima određena ponašanja, praktična i funkcionalna; a to je zapravo ista ona nauka koja je u stanju da bolje

odredi zajedništvo promućurnosti i motivacije koji mašini, delikatnoj poput ove o kojoj govorimo, omogućavaju da pronade svoj izvanredni »sklad« sa onim ko njome upravlja (a posebno sa onim koga vozi).

Što se psihologije (ili psihoanalize) tiče, ova doktrina, orijentisana na izučavanje »dubinskoga ja« svakoga od nas, tumači jednostavno mnoge prividno apsurdne, smešne i — avaj — često okrutne, pa čak i grozne situacije u kojima se automobilista nađe.

I upravo u vožnji automobila, tipičnom primeru izvođenja kompleksa međusobno usklađenih pokreta koji su najvećim delom rezultat jedinstvene uslovljenosti koja ih čini skoro ili potpuno automatskim (pa time donekle i izvan svesne kontrole), uočljive su mnoge situacije, psihologiji dobro znane i od nje temeljno proučene, u kojima iskonski instinkti, potisnuti libido, frustracije i raznovrsne inhibicije s posebnom frekvencijom i žestinom eksplodiraju ili to nastoje.

Nije mi namera da ovde istražujem psihoanalitičku motivaciju u odnosu prema automobilu. To su mnogi istraživači već podrobnije učinili. Želeo bih, međutim, da podsetim na to da je libido u velikoj meri prisutan u čovekovoj privrženosti »svome« automobilu.

Identifikacija mašine i čoveka često je bila podvlačena. I sama antropomorfnost automobila, ne znamo da li kao uzrok ili posledica, to dokazuje.

Automobil ima oči (farove), usta (hladnjak), unutrašnje organe (karburator, razvodnik paljenja, cilindre, klipove i tako dalje), srčane zaliske (»ventile«), centralni i periferni nervni sistem (električna instalacija), krv (gorivo), skelet (samonošeću karoseriju ili šasiju) i tako dalje. Ko god se i najmanje zbližio s automobilom došao je u situaciju da počne da liči na svoj automobil, da sopstveno »gušenje« (teško disanje) identifikuje sa gušenjem automobila kojem nedostaje gorivo, grč srčanog mišića sa »trokiranjem« motora, bubrežne smetnje sa »priljavim« karburatorom, »gumi-defekt« sa iščašenjem skočnog zgloba ili ankilozom u kolenu, pregoreli far sa gubitkom vida i tako dalje: primeri su suviše jednostavni i isuviše elementarni. Ali, ako je ovo antropomorfizovanje automobila očigledno (i ako bismo želeli da ovde jednu tako široku temu proširimo na kuću, na mašine uopšte, na alat koji je čovek »po sopstvenoj slici« stvorio još u najdavnijoj prošlosti kao prave produžetke sopstvenih udova, projekciju svoje ličnosti . . .), prirodno je tim više da čovek (u ovom slučaju muškarac) u automobilu vidi seksualni ekvivalent suprotnog pola. Auto je dakle prijateljica, ljubavnica, supruga, avantura: automobil i pas su dva najtipičnija primera ropskog totala dveju »kreatura« kojima čovek može da posveti sentimentalnu pažnju, osećajući se pri tome njihovim potpunim »vlasnikom«. Čovek svoju patetičnost poklanja na isti način i svome psu i svome autu (pere ih, izvodi u šetnju, glanca, češlja, igra se njima) i kao što to *nikada*, ili skoro nikada, ne čini sa

svojom decom, suprugom ili prijateljima. Automobil prihvata nežnosti svoga gospodara bez protivljenja i sa očiglednim zadovoljstvom (činjenica da se sija i blista dolazi kao znak zadovoljstva ili čak »zahvalnosti«: »Bio je tako prljav da se stideo«, »vidi kako se zadovoljno blista« . . .). Možda upravo to i utiče na činjenicu da se tako dugo u upotrebi zadržao određeni tip karoserije, krhkiji no ikad, podložen guljenju farbe, neotporan na gužvanje, što bi drugi materijali i drugi lakovi možda mogli da eliminišu. Ili su, pak, blistave karoserije i svetlacvi lak dovoljni da vlasniku uzvrate za trud oko održavanja.

Ali, tu se javlja još nešto u seksualnoj simbolici automobila o čemu treba voditi računa, a to je fenomen »utočišta«, »skloništa«, dakle »naručja«: očigledno je da je automobil zapravo ženski elemenat, štaviše majčinski, elemenat koji je u stanju da u očima ljudi (kao svojevremeno barka ili kočija) predstavlja zaštitu. [Već je Marie Bonaparte (*Mythes de guerre*, II, od. 3) insistirala na seksualnom karakteru mašina, dok Gilbert Durand¹ primećuje: »le 'saint patron' des automobiles n'est-il pas le cristophore, l'homme-nef qui assure la sécurité du fardeau qu'il porte . . .?«].

Automobil se, dakle, može uključiti u široku kategoriju majčinskih elemenata, kao i konj (»noseća« životinja), kit ili delfin. Možemo čak i tvrditi da čovek svake vremenske epohe stvara svoja »noseća životinja«, koja je zapravo majčinski elemenat koji može da produži funkciju i veze čovekovog libida prema majci i to, u zavisnosti od epohe, biti konj, kamila, lama, potom kola, kočije, čez, barka, brod, danas skuter, automobil, a sutra, možda, helikopter.

Ovih nekoliko napomena bilo bi dovoljno da nam pokaže zbog čega jedna analiza automobila u smislu određenja društvenog položaja i ponašanja ne bi trebalo da apstrahuje pojam ergonometrije i psihoanalize, kao pak ni dublje poznavanje ove druge discipline usmerene prevashodno na estetsko izučavanje objekta koji je u ovom slučaju industrijski proizvod, a što zapravo predstavlja *industrijski dizajn*.

Automobil danas predstavlja, kao i u poslednje tri ili četiri decenije, i još će izvesno vreme (mada verovatno *kraće no što se danas misli*) biti jedan od najindikativnijih primera jednog mehaničkog proizvoda, potpuno standardizovanog sredstva koje se može identifikovati kao statusni *simbol*, kao društveni simbol naših dana.

Nije svakako neophodno da se pozovemo na najnovija istraživanja Packarda, Rosenberga, Adorna, Riesmana, Andersa i drugih u pogledu onoga što se može smatrati *statusnim simbolom*: možemo eventualno da izložimo različite teorije tvrdeći da se ovim terminom označavaju onaj predmet, situacija ili splet okolnosti koji su u stanju da subjektu prezentiraju jedan simbolički elemenat posebnog društvenog stanja (društveno-ekonom-

¹ »nije li 'sveti zaštitnik' automobila kristolfor, oslonac koji osigurava bezbednost tereta koji nosi . . .?« (prim. prev.)

skog, rasnog, klasnog, imovinskog, ambijentalnog, i tako dalje) u kojem se dotična osoba nalazi ili koji će vredeti gotovo kao »obeležje« takve situacije.

Prisustvo određenih *statusnih simbola* nije samo obeležje današnjice; ono se beleži i u drevnoj prošlosti (rimski latiklavijum, grčki šlem, barokna kočija, vojna uniforma), ali nikada kao danas nije moglo biti niti je bilo potrebno istaći njegovu važnost što je upravo posledica progresivnog nestajanja klasa i kasti u našoj civilizaciji. One su u prošlosti, više nego danas, bile vezane za momente rođenja, porekla, nasleđa, pa čak možda i fiziologije.

Činjenica da se danas, barem u zemljama Zapada, jedan čovek od drugog ne može razlikovati na osnovu svog fizičkog izgleda ili načina govora (osim i samo do izvesne mere kada se radi o toliko izučavanom engleskom jeziku koji nije *Queen's English*) utiče na to da čovek da bi se razlikovao od sebi sličnoga i svima stavio na znanje svoju, autentičnu ili tobožnju, pripadnost višem društvenom sloju, treba, svesno ili manje, da pribegne sredstvima poput kroja odela, kvaliteta materijala, znaka raspoznavanja u rupici na reveru ili u zamenu za to izgledu, upotrebi i pokazivanju jednog izuzetnog privatnog automobila.

Nema, naravno, samo automobil osobine *statusnog simbola*: to je i stan; njegova lokacija (posebno u SAD), veličina, opremljenost starim ili novim nameštajem i tako dalje, svakako su statusni simboli prvoga reda kao što su to i druge nekretnine poput vila, palata, zamkova, poseda ili pak pripadnost određenim udruženjima ili »ekskluzivnim« klubovima, ili kao što su to (u zemlji poput Italije) jedna obična torba za štapove za golf i, samo do pre nekoliko godina, teniski reket ili par skija (koji su sad već postali simbolima masovnog sporta, pa su kao takvi i potpuno prevaziđeni), i kao što su to još uvek, naravno sopstveni, konji, motorne jahte i druga atraktivna sportska plovila. Biti uostalom, »in« ili »out« može kao što je poznato, zavisiti od beskraino mnogo stvari: od članstva u kakvom klubu do pripadnosti jednoj ili drugoj religiji ili anglosaksonskog (za razliku od slovenskog ili romanskog) porekla u SAD, od plavih očiju i kose do govora sa *oksfordskim naglaskom* (kod Engleza), od toga da li nož držite u levoj ruci (u Evropi ali *ne* i u Americi), od toga da li ćemo nekome više ili manje pomoći (kod Engleza) do toga da li vam je »r« meko (poput određenih slojeva u Lombardiji ali *ne* i u Toskani, što isto važi i za određene društvene krugove u Norveškoj ali *ne* i u Švedskoj!) i tako dalje.

Objavljeni su celi tomovi o problemu kategorije »out« ili »in« i dokazano je da su skoro uvek obeležja kategorije »in« karakteristična za ekonomski dominantne ili politički reakcionarne, odnosno kulturno zaostaliye grupe.

U slučaju automobila, društvena diferencijacija je pretrpela promene koje su verno pratile demokratizaciju sredstva i njegovu popularizaciju. Danas čak ne bi ni vredelo izdvajati različite kategorije korisnika automobila koji ovo sredstvo više ili

manje doživljavaju kao *statusni simbol*. Ali, vredi pak pokušati da se razume u čemu se automobil kao statusni simbol razlikuje od golfa i jahte: automobil je, ipak, i dalje u prednosti jer se smatra »odevnim predmetom«, predmetom kojim se ogrće, koji najzad predstavlja sastavni deo sopstvenog društvenog ja, skoro poput vlastitog odela ili vlastite kože.

Kako se onda u krajnjoj liniji tumači činjenica da je automobil uprkos neverovatnoj dostupnosti i rasprostranjenosti tako važan statusni simbol?

Smatramo da odgovarajući odgovor zavisi od raznih činilaca.

Pre svega, kao što smo već videli, automobil je na kraju krajeva naslednik čez, gospodskih kočija. Samo do još pre šezdesetak godina samo su izvesne porodice, i to u veoma malom procentu, mogle da imaju takvo sredstvo individualnog prevoza. Prirodno je da se to njihovo obeležje statusnog simbola automatski prenosi na automobil iako se on danas po rasprostranjenosti ne može porediti sa svojom pretečom koju je vukla životinjska zaprega.

Ovaj prvi uslov automobil je nasledio pod uticajem dva veoma različita aspekta suštinski vezana za posebnu, esencijalnu strukturu industrijskog proizvoda, koja u našem slučaju treba da obeleži dvosmisleni situaciju, zanimljiviju nego ikad.

a) U nekim sporadičnim i danas sve manje aktuelnim slučajevima, automobil je zaista nasledivao obeležje izuzetnosti i »unikatnosti« čez i to se moglo videti (a delimično se i vidi) u slučaju Rolls Roycea (i gizdavih, atraktivnih automobila Isote Fraschinija, Cadillac, koji su deo epohe u kojoj su malobrojne primerke tih modela naručivale iste one osobe koje su u prethodnoj generaciji koristile karuce i vlastite konje.

b) U najvećem broju slučajeva, međutim, automobil se prilagođavao onome što je zapravo svojstveno industrijskom dizajnu: brzom tehničkoj transformaciji, zastarevanju dizajna, tehnološkoj i estetskoj demodiranosti pa, donekle, i neminovnosti i želji za uvek novim modelima koji bi bili *up-to-date*², a kao takvi i prikladniji za stvaranje efikasnih statusnih simbola.

Otud i neprekidna gama novih modela ili barem različitih karoserija automobila koje su, više od ozbiljnih tehničkih i funkcionalnih razloga, odgovarale i odgovaraju uslovima tržišta, konkurencije, upravo u skladu sa sopstvenom ulogom društvenog simbola. (I baš je to jedan od razloga koji objašnjavaju, na širokom planu, uspeh onoga što je posebno na području automobilske industrije u SAD poznato kao »Styling« i što je kao ekskluzivna »kozmetika« skoro uvek najprisnije vezano za neophodnost stvaranja sve novijih simbola društvenog prestiža kao kupca novih modela automobila.)

c) Pored ovih dveju osnovnih tipologija postoji još jedna, više od ikada svojstvena trenutnoj razvojnoj fazi naše »potrošačke« civilizacije i možda predodređena da u bliskoj budućnosti

² savremen (prim. prev.)

brzo i nestane (ili bude zamenjena kakvom odgovarajućom situacijom) a to je tipologija »personal auta« (macchina d'autore), nekada slavnog prototipa van upotrebe, popravljenog i potpuno sredenog sa ciljem da pokaže:

1. dugo posedovanje automobila, čak i više decenija, i
2. kupovinu polovnog modela automobila, u tehničkom smislu potpuno prevaziđenog ali veoma bogatog simboličkim kvalitetima visokog »statusa« upravo zbog svoje male praktične vrednosti i visoke cene.

Tako nastaju i prvi kolekcionari starih automobila, prve trke »oldtimera« pa čak i rekonstrukcija i nova proizvodnja starih modela koji ma koliko kabasti i neudobni ispod svojih hauba kriju nove, savremene motore koji se »ne bi obrukali« u poređenju sa novim.

O novom, vanserijskom restaurisanom starom ili našminkanom automobilu moglo bi se u nedogled govoriti. Ali, verujem da je dovoljno ovo malo napomena da se ilustruje do kakvih tehnoloških i estetskih apsurdna može dovesti isključivo podsticaj na nabavku društvenog simbola iz snova.

Ali, ako je samo do pre tridesetak godina »imati automobil«, barem u Evropi, značilo i izvesnu diferenciranost od »mase«, od nemalaca automobila, danas se, sa sve većom rasprostratnošću ovog prevoznog sredstva, njegova delotvornost kao statusnog simbola smanjuje. Tu se spontano i oprezno javljaju raznovrsni modusi za oživljavanje izgubljenog prestiža: drugi, treći porodični automobil čine jedan novi već veoma važan motiv razlikovanja. To važi i za automobil koji će služiti samo »za po gradu« (obično je male kubikaže, te stoga upotreba velikog automobila po gradu opada), za brzi, udobni auto pored onoga »za putovanja«, za seriju »sprinteva«, »super sprinteva«, »sportskih kupea« i strani automobil, što je drugi, često samo prividni primer statusnog simbola kod nekih kategorija korisnika koji veruju da će kupovinom automobila strane proizvodnje ali manje snage, za iste pare ostvariti veću društvenu diferencijaciju.

»Mali brojevi« registarskih tablica u nekim zemljama, kao na primer u Švajcarskoj, mogu biti statusni simbol jer tablica prati vlasnika, što dalje znači da što je broj na tablici niži automobil je ranije nabavljen. Isto tako i »visoki brojevi« u drugim zemljama, na primer u Italiji gde se registarske tablice stalno menjaju i usavršavaju, označavaju potpuno nov automobil.

Tu su, najzad, i mnogi apsurdni kojima se vlasnici na raznovrsne načine služe u cilju izdvajanja po svaku cenu i u ubeđenju da će tako uspeti da sebi stvore, iako skroman, element društvene diferencijacije u odnosu na beskrajnu gomilu (po obliku, tipu, boji i tako dalje) istih automobila koji kruže ulicama gradova i sela. Mogao bih da podsetim i na kućice od mebla, igračke, amajlije, strane nalepnice, šahovska polja, ukrasne trake i frizove pa čak i na rukom »ostlikane« beat automobile, a da o vanserijskoj opremi poput sportskih volana, dodatnih retrovizora, dugačkih »banana« antena, vunjenih jastučića i presvlaka živopisnih boja i ne govorimo.

Ako je moj zadatak bio da automobil posmatram kao statusni simbol, a tako i kao jedan od najvažnijih simbola za stvaranje posebne civilizacije unutar ove u kojoj živimo, treba ipak imati u vidu i jednu drugu činjenicu: treba voditi računa o tome kakva je zapravo zasluga automobila što je u poslednjih nekoliko decenija došlo do neverovatne društvene homogenizacije koju danas predstavljaju gradovi svih industrijskih zemalja. Automobil, osim u malobrojnim slučajevima na koje sam ukazao, kao na primer, što se tiče stotinak Rolls Royceva, Bentleyja, Masseratija ili »oldtimer«, predstavljaju sredstvo društvenog pomiritelja.

Upravo dok se krupnim koracima približava vreme u kojem će druga privatna ili javna prevozna sredstva zameniti postojeća, ili vreme u kojem će se sa automobilom dogoditi isto što i sa tranzistorskim radio-aparatom (progresivno i neizbežno smanjivanje njegovih dimenzija i iščezavanja ranga statusnog simbola) bilo bi možda korisno precizirati momente kulminacije njegovog slavnog srećnog doba: doba u kojem je čovek prvi put u svojoj istoriji stekao utisak da je postao »moćan« poput mašine koju je vozio kao i da je, pošto je jedanput već seo u kabinu svog automobila, izgubio svaki motiv za individualni kompleks inferiornosti.

Gillo Dorfles,
»L'automobile come status symbol«,
Senzo e insensatezza nell'arte d'oggi,
Ellegi edizioni, Roma, 1971.
preveo: Zoran Radisavljević

Umberto Eco

U retrospektivi italijanskog dizajna

i ove fenomene treba uzeti u obzir, u protivnom
nećemo razumeti ni šta je Italija ni šta je dizajn

1. Okruženi smo veštačkim predmetima ili predmetima fabrikovanim čovekovom rukom. Pojam je, uostalom, veoma širok budući da obuhvata sve: od kuće do zavrtnja. Želeći da definiše idealni dizajn veliki arhitekta i teoretičar italijanske arhitekture, Ernesto Rogers, izmislio je slogan: »od kašike do grada«. Veštački predmeti su »dizajnirani«. Engleski termin *design* je mnogo dublji i mnogo širi od italijanskog termina *disegno*. U stvari, izraz *industrial design* ne može se prevesti tačno italijanskim sinonimnom *disegno industriale*. *Disegno* sugerise ideju profila, nacrt a nečega što se više tiče spoljašnjeg oblika predmeta, nego njegove organske forme. Crtač crta (na engleskom bi se reklo *sketches*) oblik konja, ali konj kao prirodni objekat je *designed*, projektovan u odnosu između unutrašnjeg i spoljašnjeg i u skladu sa oblikom i funkcijom.

Govorimo zato o dizajnu, ali ne samo o *industrial designu*: razmišljanje oko pojma industrijske estetike koje je trajalo između druge polovine devetnaestog veka i prve polovine našeg, omogućilo je da se uvidi da je dizajn postojao pre dolaska industrijskog društva i pre pojavljivanja mehaničkih zanata u osamnaestom veku. Šta drugo reći za rad žene u neolitu (reč je očigledno o ženi: muškarac je bio u lovu; a žena, ostavši u selu, pravila je predmete) koja je, prva, nakvasivši ilovaču i okrećući je na točku izmislila oblik vaze, savršen, funkcionalan, revolucionaran oblik, osim da je njen rad dizajn. Mi smo prema tome ustanovili najmanje dve stvari: dizajn se dotiče koliko grada toliko i vaze, dizajn je ljudska delatnost koja je postojala pre industrijske revolucije.

2. Treba, međutim, napraviti razliku između tri tipa dizajna:

— potpisani dizajn kao rezultat proklamovane teorije i prakse u kojoj je predmet dat da bi eksplicitno ilustrovao teoriju autora. U ovu kategoriju spada Seagram Building, automobil koji je nacrtao Pininfarina, ali i podmornica, ili ratna mašina koju je projektovao Leonardo da Vinci;

— anonimni dizajn, nepotpisan (o kojem, iako je autor nekad postojao, danas, nema zapisa); u ovom slučaju dizajn ili nije izraz eksplicitne teorije, ili pak nema pretenziju da bude ilustracija teorije. Njegov autor poznat ili anonim, samo je želeo da reši konkretan problem. Ovoj kategoriji pripadaju, na primer, različite mašine za kafu koje postoje u Italiji, one industrijski proizvedene za restorane, kao i one fabrikovane zanatskim metodama što su se nekad koristile u kućama;

— ne-svestan dizajn, koristim ovaj termin jer mi se čini neprimerenim da govorim kao što je uobičajeno, »divlji dizajn« (*design sauvage*). U ovu kategoriju ulaze alatke seljaka ili kovača, i mnogi drugi predmeti koji su u opticaju u našem industrijskom društvu; onaj koji ih je napravio nije mislio da bude dizajner, nije želeo da pokaže nikakvu teoriju i nije ni pomišljao da njegovo ime jednog dana uđe u istoriju; on je želeo da napravi predmet koji dobro funkcioniše. Tako je radio izumitelj prvog puga i krme; tako su radili bezimni izumitelji desetina i desetina (možda i stotina) vrsta testa što se koriste na italijanskom poluostrvu; ne govorimo o divljem dizajnu (čak ni u smislu u kojem Levi-Strauss govori o »divljoj misli«), jer iza ovih stvaranja stoji tehničko umeće vrlo blisko onom koje danas poseduje fabrikanti industrijskih predmeta.

Ove tri vrste dizajna postoje u svim društvima. U jednom arhaičnom društvu — pomislimo na piramide i sarkofage kao primere potpisanog dizajna, na ratne mašine kao primere nepotpisanog dizajna, na zemljoradničko oruđe kao na primere ne-svesnog dizajna. U Sjedinjenim državama, Seagram Building je delo potpisanog dizajna, benzinska stanica predstavlja anonimni dizajn, a šećerleme ne-svesni dizajn. Towers u Njujorku su potpisani dizajn, a stanovi u lepim kvartovima anonimni dizajn. Što se Manhattana tiče, a posebno kvarta Wall Street — gotovo je nepredviđen rezultat divljeg planiranja — oni otkrivaju ne-svestan dizajn, a, kad se pogledaju s mora, mnogo su lepši nego statua Slobode koja je potpisani dizajn.

3. U tri slučaja koja smo upravo opisali, izumitelj predmeta pokrenut je sledećim motivacijama:

a) Željom da predmet služi svojoj svrsi i da može da bude korišćen na odgovarajući način. Ideja se čini elementarnom, i onaj ko je napravio prvi plug sigurno je imao sličnu ideju. U tom slučaju u prve teoretičare dizajna možemo ubrojiti stare mislioce koji su sebi postavljali pitanje o odnosu lepote i korisnosti. Sveti Toma Akvinski, na primer, želeo je da zna da li je komad kristala lep predmet i odgovarao negativno, jer komad kristala ne ispu-

njava nikakvu funkciju. Sullivanova formula »form follows function« (»forma prati funkciju«) treba da se odnosi ne samo na »formu« predmeta već i na izbor materijala.

Predmet treba da bude doraden da bi koristio svrsi kojoj je namenjen. Ako je ovaj uslov nužan za definiciju pojma dizajna, on nije i dovoljan.

b) Nužnošću da predmet označava ono čemu služi i način na koji treba da bude upotrebljen. U stvari, postoji »komunikativni« aspekt predmeta koji, takođe, čini sastavni deo dizajna. Savršen primer za to su makaze: njihov oblik čak i nekome ko ih nikad ranije nije video pokazuje gde treba staviti prste da bi se upotrebile. Makaze su remek-delo dizajna. Ne samo da seku, već pokazuju i način na koji treba da budu upotrebljene. Ovaj aspekt dizajna je suštinski, ali o njemu se dovoljno ne vodi računa. Mora se priznati da je ne-svesni i divlji dizajn često jasniji od potpisano-g dizajna koji, podvrgavajući se estetskim imperativima, proizvodi nove oblike zbunjujuće za korisnika.

c) Simboličnim funkcijama dizajna. Pod ovim ne podrazumevam primarne funkcije koje predmet treba da ispuni, već niz drugorazrednih komunikacija koje omogućavaju da se predmet koristi kao znak društvenog prestiža, moći, i tako dalje. Ne treba misliti da su simboličke funkcije elemenat pridodat dizajnu — naprotiv, one čine njegov sastavni deo — i bilo bi pogrešno misliti da »ako oblik proističe iz funkcije«, oblik ne proističe i iz simboličnih funkcija. Najjasniji primer daje nam automobil Rolls Royce. Ako je *raison d'être* jednih kola da prelaze određeno rastojanje određenom brzinom, očigledno možemo kupiti i Fiat ili Ford. Ali, ukra-sni i simbolični elementi Rolls Roycea ispunjavaju društvenu funkciju koja je isto tako značajna kao i mehanička. Prema tome, i u ovom slučaju možemo reći da oblik proističe iz funkcije. Ode-đenije, oblik je takav kakav treba da bude da bi se Rolls Royce koristio za šta je smišljen — društvene funkcije ovog automobila ispunjavaju se čak i kad je parkiran ispred kancelarije ili ispred hotela Hilton.

4. Bilo bi zanimljivo napisati istoriju italijanskog dizajna od Rimskog carstva do danas. Pronašli bismo divne primere potpisa-nog dizajna, anonimnog dizajna (pomislimo na akvadukte) i ne-svesnog dizajna. I to primere divnih predmeta koji ispunjavaju, izražavaju i komuniciraju svoju vlastitu funkciju dok, takođe, po-seduju simbolična značenja. Prvi predmet koji mi tim povodom pada na pamet jeste krčag iz koga se još služi vino u italijanskim krčmama. Krčag ispunjava svoju svrhu jer sadrži vino i ne može da se prevrne; on jasno pokazuje gde ga treba držati i kako sipati vino a da se stolnjak ne isprlja; najzad, krčag stvara pravo ose-ćanje autentičnosti, radosti življenja i narodske jednostavnosti. Ali, ova analiza odvela bi nas predaleko i možda je bolje početi našu priču od industrijskog doba, onog po čemu je Italija poznata u Americi, a čiji su predmeti, na žalost, izloženi u Muzeju moderne umetnosti u Njujorku (mašina za pisanje »Lettera 22 Olivetti«, među tolikim drugim). Počnimo, dakle, od ovog visokog dizajna,

jer je Italija, možda, zemlja u kojoj je pojam dizajna više nego-
van nego drugde, čak i u poređenju sa političkim i društvenim
pitanjima. Ako je negde drugde izgrađena teorija dizajna, za Itali-
ju treba reći da je izgradila filozofiju dizajna — ako ne i ideolo-
giju. Godine 1972. Muzej moderne umetnosti u Njujorku priredio
je izložbu italijanskog dizajna drugačijeg od svog utoliko što je
istakao potpisani dizajn i njegove konceptualne aspekte. Doga-
đaj je omogućio i samim Italijanima da ponovo prođu celom isto-
rijom snova, utopija i kriza kroz koje je prolazilo razmišljanje o
dizajnu. Pokušajmo da ustvrdimo vreme najinteresantnije za raz-
voj *haute designa* u Italiji. Iako su neka pitanja već bila posta-
vljena pre rata, ja ću ih, sa svoje strane, smestiti u razdoblje iz-
među pedesetih i šezdesetih godina, u klimu ekonomskog, politi-
čkog i građanskog preporoda koji sledi posle rata. U toku pedese-
tih godina arhitekti i dizajneri zauzeli su u Italiji privilegovano
mesto jer su otelotvorili »vinčijevski san«, odnosno pokušali su
da ponovo stvore sliku čoveka Renesanse zainteresovanog za
sve vidove života. Dok se Italija industrijalizovala i dok su se u
svim sektorima afirmisale veoma određene specijalnosti, arhite-
kta je imao ambiciju da bude intelektualac potkovan politikom,
umetnošću, književnošću, filozofijom, sociologijom. Želeo je pre-
ko predmeta koje je gradio da stvori nov način života, nastojeći
da ovi predmeti reflektuju sve ideje i sve ideale koji su se stva-
rali u domenu književnosti, umetnosti, politike i filozofije. U to
vreme bilo je zadovoljstvo videti u glavnom centru italijanskog
dizajna, to jest u Milanu (gradu koji je vekovima bio centar ev-
ropske kulture, na raskršću Francuske, Nemačke, Švajcarske,
slovenskih zemalja i same Italije), arhitekta koji raspravljaju o
savremenoj filozofiji, psihologiji percepcije, estetici, naučnoj or-
ganizaciji rada, društvenom planiranju, ekonomiji. Kad je Rogers,
kako smo rekli na početku, tvrdio da dizajner treba svime da se
bavi, »od kašike do grada«, želeo je da kaže da je san modernog
arhitekta da utiče, svojim predlozima, na život u svim vidovima.
Baviti se dizajnom značilo je baviti se politikom, pomagati u re-
šavanju društvenih pitanja. Bilo je to vreme u kojem je jedan in-
dustrijalac, erudita osetljiv na društvenu stvarnost, kakav je bio
Adriano Olivetti, oko sebe okupio istraživače različitih disciplina
i najbolje dizajnere tog vremena, ne samo sa ciljem da proizvode
predmete koji bi funkcionisali i dobro se prodavali, već i da bi
preko industrijskih projekata doprinosili stvaranju pravednijeg i
humanijeg društva. Ne nastojimo ovde da iznosimo politički sud
o ovom projektu: samo konstatujem činjenicu da bih pokazao u
kojoj se atmosferi razvijao dizajn tih godina, dizajn koji je, na-
ravno, poticao iz industrijske estetike. Arhitekta i dizajner želeli
su da »grade društvo«. Velike ideje Waltera Gropiusa ili Franka
Lloyda Wrighta nalazile su tu teren povoljan za sazrevanje i pro-
cvat.

Dizajneri su uzvikivali poverenje u kulturu kao u samosta-
lnu snagu kadru da utiče na politiku. Kriza je nastala onda kada
su arhitekti i dizajneri shvatili da je taj ideal nemoguć, jer su se

zakoni ekonomije i politike isprečili njihovim dobrim namerama, Recimo kao zaključak da je njihova drama bila drama svih intelektualaca koji su, odlučivši da koriste moć industrije da bi obrazovali i povelili mase u bolji život, odabrali da izađu iz kule od slo-novače umetnika ili mislioca da bi ušli u kompromis sa ekonomskom snagom. Ovi intelektualci su tada primetili da su promenili koliko oblik toliko i tehničke funkcije radija, časovnika, pisaaih mašina (čak i stanova); da su sigurno stvorili lepše predmete, ali da nikako nisu promenili niti na bilo koji način usloveli ekonomsku i političku moć.

Ne kažem da je ovaj san doživeo totalni krah niti da su dizajneri sasvim odustali od svojih ideja. Kažem da je san pedesetih godina sveden na realnije osnove i da je stav dizajnera postao kritičkiji i oprezniji. Ili je utopija dala povoda za cinizam (a dizajner krenuo da proizvodi ono što je industrija od njega tražila), ili je pak dizajner reagovao na ovu krizu stvarajući i provokatorske programe (radikalni dizajn).

5. Najinteresantnije na ovoj izložbi u Muzeju moderne umetnosti jeste što je ona omogućila da se shvati kako su mnogobrojni predmeti potpisanog dizajna prouzrokovali, nezavisno od krize i obmane proistekle iz kraha utopije, civilizaciju anonimnog dizajna. Ova civilizacija je protivurečna jer, pored kič predmeta, beskorisnih i neprimerenih svojoj funkciji, ona proizvodi skromne, lepe i efikasne predmete koji dobro ispunjavaju svoju funkciju, svima pokazuje kako treba da budu korišćeni i pričaju, sa simboličnog stanovišta, kako živi, radi ili se zabavlja prosečan Italijan.

Odatle proizlaze posledice dostojne promena. Moglo bi se reći da u Italiji postoji široko rasprostranjeni stil, plod anonimnog rada malih industrija i zanatskih radionica koje, nezavisno od političkih i ekonomskih kriza, doprinose održavanju određenog kvaliteta svakodnevnog života. Nismo toliko naivni da mislimo da »prosečna« lepota italijanskih predmeta štiti narod od mnogobrojnih problema, na drugi način ozbiljnih. Ali, kad tvrdimo da je pošten anonimni dizajn (ili ne-svesni) sveprisutan u Italiji, ne kažemo samo da on predstavlja bezbrojne manje važne i bezimene umetnike koji ne prestaju da proizvode, iako ekonomska kriza kuca na vrata, a teoristi pucaju na ulici; želimo da privučemo pažnju na pojavu koja omogućava da se razume zašto ekonomske krize, terorizam ili loša administracija još nisu zemlju dovele do propasti.

U Italiji se često koristi naziv »paralelna ekonomija«. Izraz odražava veoma rasprostranjenu gamu malih i osrednjih preduzeća kako komercijalnih tako i industrijskih, koja niču u svim malim italijanskim gradovima i koja lepo napreduju i kad velike nacionalne industrije zapadaju u krizu. Mogli bismo reći da paralelne ekonomije doprinose spasavanju Italije. Dakle, anonimni i ne-svesni dizajn jesu fasada ove paralelne ekonomije. Iza »poštenog« oblika aparata za *espresso*, para cipela, komada odeće.

stoji ljudski rad, stvaralačko umeće, ekonomska produktivnost koji, sami, nikad sasvim ne zapadaju u krizu.

Et o zašto izložba koja, pored dela potpisanog dizajna, sakuplja, takođe, dela anonimnog i ne-svesnog dizajna, ne navodi dve različite priče, niti čisto estetsku priču koja nema nikakve veze sa stvarnim životom u zemlji. Ona ne opisuje dve različite priče jer smo svedoci uticaja i prilagođivanja koji vezuju predloge potpisanog dizajna za uspehe anonimnog dizajna (kao što je često i ne-svesni dizajn nadahnjivao potpisani dizajn). A ona ne pripoveda ni čisto estetsku priču jer, kao što smo upravo rekli, iza ovih predmeta stoji kreativnost i optimizam jednog društva koje nije prestalo da proizvodi, i to da proizvodi na efikasan način.

6. Jedan aspekt izložbe, koji može da iznenadi posmatrača, jeste velika količina predmeta koji se tiču zabave. U suštini, čak i italijanski kafić-bar, sa svojim aparatima za kafu, čašama, posudama za šećer, predstavlja suštinsko lice slobodnog vremena ova-kvog kakav se živi. Italijan ne uživa u dugačkom vikendu, već on prekida svoj radni dan (ili nastavlja da radi) svraćajući u restoran. A restoran sam po sebi jeste veoma značajna društvena mašina. Isto tako listi sredstava za uživanje tako možemo dodati sportske automobile, opremu za odmor na moru ili na planini, sportske pribore, čak i bicikl. I bilo bi pogrešno govoriti o ovim predmetima isključivo u granicama uživanja: iza ovog fenomena stoji civilizacija radnog vremena i najsnažnijeg i najzdravijeg aspekta jedne ekonomije.

7. Najzad, dozvoliću sebi da kažem da anonimni dizajn često ispravlja greške potpisanog dizajna jer među uzrocima krize utopije dizajna pedesetih godina, postoji i nesvesna izdaja različitih funkcija predmeta. Sa ciljem da ostvare funkcionalne predmete, dizajneri su pokušali da naglase komunikativne funkcije, ali, paradoksalno, umesto da proizvedu predmete koji bi ukazivali na način na koji treba da budu korišćeni, oni su proizvodili predmete koji su prenosili »filozofiju dizajna«. Drugim rečima, predmet više nije govorio »hoću da me koniste na ovaj ili onaj način«, već »ja sam savršen predmet dizajna«. Ovde ću dati samo jedan jednostavan primer. U okviru pribora za jelo, proizvoda anonimnog italijanskog dizajna, nalazi se i viljuška sa dugačkim zupcima. To je lep predmet koji podseća na čovečiju ruku. Bruno Munari je čak nacrtao čitavu jednu knjigu u kojoj viljuške »govore« pokrećući zupca kao prsti ruke (Italijani se, kao što znamo, mnogo izražavaju rukama; zašto viljuške ne bi to isto činile?).

U određenom trenutku dizajneri su odlučili da naprave još lepše i još funkcionalnije viljuške, a da bi ih načinili inspirisali su se modelima danskog dizajna. U stvari, oni su uspeali da proizvedu veoma lepe viljuške sa kratkim zupcima.

Kupiti ovakve viljuške za mnoge je značilo biti moderan. Viljuška je govorila: »Ja sam moderna viljuška«.

Na žalost, Italijani su jeli špagete, dok su Danci mnogo jeli grašak. Dakle, viljuške sa kratkim zupcima služe na neki način

kao kašika, to jest, zupci sa jedne strane služe da se uhvati meso, a sa druge, da se pokupi grašak. Ali, pokušajte da namotate špagete pomoću te viljuške. Nemoguće. Potrebna vam je viljuška sa dugačkim zupcima, koja se vertikalno grune u špagete i koju možemo okretati tako da se špageti namotaju.

Viljuške ovih dizajnera mogle su, ako baš hoćete, da se koriste u građanskim kućama gde se više jede meso od špageta, ali ne i u narodu. Nikako nisu mogle da se koriste ni u restoranima gde su bogati, takođe, naručivali špagete kao specijalitet kuće. Pretpostavljam da je u tom ili tom slučaju izbor dizajnera bio svestan: dizajnirajući viljušku želeo je da menja navike u ishrani ljudi i da se obrati bogatijem društvu. Ali dizajner nema moć da odlučuje ko će više jesti meso. Njegov projekt je, prema tome, dao lepe predmete za muzej, ali veoma ružne za restorane. U ovom slučaju, anonimni dizajn se osvetio. On je popravio greške »autorske« utopije i zemlju snabdeo običnim, dobrim viljuškama. Običnim znači efikasnijim, logičnijim, a, prema tome, i lepšim i humanijim.

8. Mislim da istorija italijanskog dizajna ne treba da se razmatra na linearan način. Ona je, naprotiv, proizvod naizmeničnih protivurečnosti koje je sačinjavaju i tekla je sukcesivnim pokušajima; a u tom smislu ona je interesantna čak i za one koji nisu Italijani. I mislim da ova izložba daje elemente koji svakome omogućavaju da, mirne duše i u filigranu svoje sopstvene istorije, čita istoriju italijanskog dizajna tako da se italijansko društvo vidi pod raznim uglovima.

Ovaj višeznačan i protivrečan aspekt italijanskog života zasluguje da se istakne s nekoliko dodatnih zapažanja. Reč je o zapažanjima koja se, prividno, više tiču načina života Italijana nego dizajna u pravom smislu reči. U svetu koji podrazumeva mnogobrojne odeljke, ova zapažanja bi proistekla iz polja istraživanja odeljka kulturne antropologije pre nego odeljka arhitekture, što bi bilo greška jer ne možemo razumeti šta je ne-svesni dizajn kao fenomen društva ako ne razumemo potrebe koje društvo izražava. Mi smo, na primer, već govorili o kafić-baru. U Parizu je to kafić-terasa, mesto susretanja i uživanja gde je svako za stolom. Sartre je u njima pisao svoja dela, ljubavnici zakazivali preljube, filmski producenti se susretali sa glumcima. Nešto slično ne postoji u Njujorku. Postoje mesta gde se stojeći pije sok od pomorandže, između prodavca kokaina i klošara, a zatim postoje veoma ugodni *coffee shops* gde se jede odrezak ili gde se može porazgovarati na miru.

Italijanski kafić-bar je posebno mesto, sličnije francuskom bistrou nego američkom *coffee shopu*, ali to nije sve. U italijanskim kafićima veći deo vremena provodi se stojeći. Ako neko hoće, može da sedne, ali to nije obavezno. Uđe se, naruči se *espresso* koji je gotov za dva minuta, popije se i izađe. Ali u tom vremenskom intervalu, stojeći ispred kase, svašta se obavi. Vođe se poslovnih razgovori, prodaje se ili kupuje stan, raspravlja

o političkim kandidatima, o ljubavi. Popije se kafa ili aperitiv, pojedje kifla, sendvič ili čak biftek.

Kafić-bar ne pripada ni slobodnom ni radnom vremenu. To je *no man's land* (ničija zemlja), na pola puta između zadovoljstva i profesionalne delatnosti. Ima ljudi koji hoće da igraju sportsku prognozu i kafić je stoga i mesto kladenja ili rasprava o sportu. To je, takođe, mesto na kome nije važna klasna pripadnost; osim u nekim gradskim četvrtima gde postoje kafići u koje svraćaju službenici i oni u koje svraćaju radnici; kafić-bar je mesto gde se naručuje nešto, ali i gde se odabere i uzme nešto svojim rukama, (sendvič, karta za kladenje, guma za žvakanje). U kafiću treba sve da bude »čitljivo«, a svaki predmet dizajniran tako da omogućava brzu, neposrednu i samostalnu upotrebu. Bez ove antropološke pozadine ne bi se čak razumela ni funkcija aparata za *espresso*. Ako je *espresso* simbol italijanskog u celom svetu, prava italijanska kafa je napuljska. U Napulju se ona spravlja pomoću aparata zanatske proizvodnje, sporo, s ljubavlju i ritualom, bez žurbe, odmeravajući vodu, toplotu i vreme. U komadu »Questi fantasmi« (»Ova priviđenja«) Eduarda De Filipa, ima jedna divna scena koja opisuje ritual kafe. U stvari, aparat za *espresso* u kafić-baru je italijanski u smislu u kojem je Makinowski ustanovio da neki bicikli koji se koriste u afričkim zemljama, ali proizvedeni u Japanu za afričko tržište, nisu predmeti evropske civilizacije već novi predmeti afričke civilizacije. *Espresso* je kafa plus civilizacija kafića. A isto je i sa šoljicom, posudom za šećer, vitrinama sa poklopcem gde se čuvaju kolači.

Drugi primer: bicikl. Da li Italijani koriste bicikl da bi otišli na posao ili se bavili sportom. Teško je razgraničiti gde se prava aktivnost završava, a gde počinje druga. Godine 1940. bicikl je sigurno bio oruđe za rad. Pedesetih i šezdesetih godina, sa automobilskim bumom, bicikl je gotovo nestao. Sećam se da mi je jedne večeri 1962. godine, Rogers, videvši našeg zajedničkog prijatelja, bogatog industrijalca, da stiže biciklom rekao: »taj čma sreće kad može sebi da kupi bicikl«. U to vreme vožnja biciklom je bila luksuz i gore od toga, bizarna stvar, prihvatljiva samo za kakvog milionera, poput činjenice da se neko vozi balonom. Danas, sa krizom nafte, zahtevima ekologije, prenaseljenošću gradova, bicikl je postao ponovo prevozno sredstvo. Ali onaj ko ga koristi ne želi samo da se preveze brzo: on se prevози, nanavno, radi posla, ali postiže i ono što Amerikanac postiže *joggingom* rešava pitanje holesterola. Ovo je uticalo na oblik bicikla. Pre rata, postojale su dve vrste bicikla: obični ili za trku. Obični bicikl, bez dodatnih delova i specijalnih mehanizama, bio je prav. Bicikl za trku bio je projektovan tako da postiže što veću brzinu. A danas je bicikl pravi kontaur. Sprava u isto vreme funk-

cionalna i simbolična koja treba da služi kao prevozno sredstvo, za održavanje mišića u formi i da simbolizuje ekološki izbor njegovog vlasnika (bicikl je istovremeno i prevozno sredstvo i filozofski manifest). A kakav mu je oblik? Oblik mu je ambivalentan, takav da se u njemu funkcionalni elementi spajaju sa simboličnim elementima. Ne može se uvek lako praviti razlika između onoga što služi za pokretanje točkova (za smanjivanje snage), i onoga za održavanje nogu u formi (za povećavanje snage) ili za duhovno zadovoljstvo. Šta u slučaju modernog bicikla znači princip »oblik proizilazi iz funkcije«? U stvari, koja je njegova prava funkcija? Evo nekoliko činilaca o kojima treba voditi računa, ako se želi razumeti dizajn današnjeg italijanskog bicikla. Drugi značajan aspekt života u Italiji je pojam vremena. Stručnjaci za proksemiku, to jest za nauku koja ispituje društveno značenje prostornih razdojavanja, napravili su razliku između centripetalnih i centrifugalnih prostora. Centripetalni prostor nastoji da ljude dovede u vezu, a centrifugalni da ih razdvoji. Klasični italijanski grad, gde kuće okružuju trg, i gde ulice, raspoređene u koncentričnim ili spiralnim krugovima, konvergiraju ovom centralnom trgu, jeste prostor smišljen da bi ljudima omogućio da se susreću (bez obzira da li je društveni odnos prijateljski ili neprijateljski). Struktura američkog grada, naprotiv, sa glavnom ulicom i radnjama duž te arterije, sa svojim decentralizovanim staništima, napravljena je tako da garantuje intimnost svakoga, i teži da razdvoji ljude.

Mnogo je rečeno o ovoj strukturi urbanog prostora. Međutim, ova pitanja su podjednako aktuelna i kad ispituje strukturu nekog restorana ili italijanskog bistroa, centralne prostore *par excellence* koji pospešuju društvene odnose.

Dovoljno je pomisliti na tipičnu strukturu voznog vagona. Američki vagon je kao autobus gde su sedišta poredana jedna iza drugih duž hodnika tako da svako vidi samo leđa ili potiljak onog koji sedi ispred njega: voz garantuje intimnost. Italijanski vagon je podeljen na kupee koji izgledaju kao mali saloni u kojima ljudi sede jedni naspram drugih. Kupe pospešuje društveni odnos, razgovor. U američkom vozu najvažnija stvar je da se ima pred sobom stočić na rasklapanje kako bi se na njega odložila čaša ili obrok (šta bi bez toga?). Italijanski kupe ima malo stočića. Nije potreban jedan za svako sedište: pitanje se drugačije postavlja. U američkom vozu osvetljenje se ne razlikuje od osvetljenja u avionima; mala lampica je prema svakom pojedincu. U italijanskom vozu osvetljenje doprinosi stvaranju kolektivnog ambijenta. U američkom vozu boje su zagasiite i naglašavaju intimnost, u italijanskom vozu one su svetle i privlačne.

Shvatiti ovu italijansku koncepciju prostora znači shvatiti ne samo dizajn predmeta već i neke skorašnje odluke povodom uređenja gradskog prostora. Tokom poslednjih godina Italija je pretrpela pojavu svojstvenu velikim industrijskim društvima, upoznala gradsko nasilje i težnju građana da se drže svoje kuće ili posećuju tek poneke dobro »zaštićene« i nadzirane lokale, izbe-

gavajući javne prostore. U mnogim američkim gradovima, određeni prostori otvoreni su za najraznovrsnije delatnosti tek nekoliko časova dnevno (pomislimo na Washington Square ili Central Park), a nikad posle zalaska sunca. Čim padne noć grad se »raseli«, izuzev umetničkog kvarta (Broadwaya). Italija je bila na putu da prihvati ove američke navike, pre nekoliko godina, ali sama struktura njenih gradova nije pogodna za ova vremenska i prostorna zatvaranja. Italijanski grad je sagrađen tako da se u njemu odvija život tokom celog dana i to na centralizovan način.

Nedavno smo se suočili sa brojnim zanimljivim inicijativama povodom oživljavanja istorijskih centara posredstvom festivala, kolektivnih manifestacija i predstava. To je pokušaj da se ponovno oživi grad kao mesto nalaženja. Ove inicijative uključile su mnoge druge projekte dizajna (dizajn uživanja kroz defilee, predstave, maskarade) i otkriće predmeta i situacija (arhaični dizajn kakav je kotarica za namirnice, kiosk sa napicima, provizorno i improvizovano mesto za prodaju). Nije reč, izvesno je, o inovacijama, već o obnavljanju starih tradicija seoskog praznovanja, ponovo osmišljenog u velikoj metropoli. Trgovačke atrakcije, ali pre svega elementi burno vođene politike, katkad diskutabilne, mada baš zbog toga bitne i značajne. U retrospektivi Italijanskog dizajna ovi fenomeni, takođe, treba da budu uzeti u obzir jer bez njih nećemo shvatiti ni šta je Italija, ni šta je dizajn.

Umberto Eco,

»Dans une rétrospective du Design italien...«.

katalog *Ré-evolution italienne, le désign dans la société italienne des années 80*, La Jolla Museum of Contemporary Art-Musée d'art Contemporain, Montréal.
prevela: Milena Marjanović

Jean Baudrillard
Sumrak znakova

*Duša i materijalne stvari*¹. Izolujući ova dva pojma, podrazumevamo da su predmeti nešto materijalno, to jest objektivno — sirovina kojoj se ljudi suprotstavljaju da bi je menjali — a da, s druge strane, oni imaju dušu, mi ljudi imamo dušu, te da je treba spasiti. U najboljem slučaju ovakvo shvatanje može da vodi samo ka dodatnoj duhovnosti, ka tom »dodatku duše«, putem kojeg politički i tehnološki poredak danas traži svuda svoju ideologiju i opravdanost.

Ali nesporazum u vezi s dušom i nije najteži. Prava mistika, dakle prava mistifikacija odigrava se na polju materijalnosti stvari. Dok god stvari smatramo materijalnim, dotle ih doživljavamo kao da su odvojene od nas, te nas one i razdvajaju. Postaju neodgonetljivi hijeroglifi. To se može proveriti, na primer, u Marksovoj analizi robe: tek od trenutka kada on više uopšte ne sagledava robu kao nekakav materijalni proizvod, već kao društveni oblik, nikako više kao predmet, već kao društveni odnos, tada se otkriva društvena tajna robe i tajna kapitala.

Nikada nećemo izići nakraj s društvenim protivurečnostima koje izazivaju proizvodnja i potrošnja stvari ako ne shvatimo ovu istinu: predmet nije ni duša niti materijalna stvar, već je u biti od postanka društveni odnos. Drugim rečima, predmet sâm po sebi nije ništa: to je *subjekat za neki drugi subjekat*. Upravo tu u isti mah počinju i sociologija i kriza dizajna — jer su današnji predmeti odraz čitavog jednog sistema koji čini da *subjekti postaju jedan za drugog objekti*.

¹ Tema sa kongresa I.C.S.I.D. (Kioto, 1973.)

Status subjekata imamo i mi i naši predmeti. Ako naši predmeti imaju materijalni status, to znači da mi, subjekti, jedni za druge nismo ništa drugo do sirovina. Ako naši predmeti imaju funkcionalni status, to znači, shodno istoj filozofiji, da ljudi među sobom imaju isključivo funkcionalne odnose. Ako ih dizajniramo, odnosno ako idemo za time da izgrađujemo okolinu ne samo kao sistem funkcija, već kao sistem znakova i značenja, to znači da kao idealan društveni sistem nudimo tu izričitu ravnotežu između funkcija i potreba, tu sračunatu, racionalnu adaptaciju jednih ljudi prema drugima, isto kao kod adaptacije elemenata u arhitekturi neke prostorije ili urbane celine. Možemo se zapitati da li je tu ideal.

Zatvoreni smo u jednom svetu predmeta, u potki znakova, funkcija i potreba vezanih za predmete. *Dizajnirati* ih, zamisliti ih u sve većim celinama, možda samo predstavlja sve veće zatvaranje u društvenu apstrakciju i podvajanje. Ako predmeti izražavaju postvaren društveni odnos, oni moraju nestati da bi se iznašao neki drugi društveni odnos. Ako se dizajn sastoji samo iz savršenog računa tog sveta predmeta i znakova, onda treba i on da nestane. Treba postaviti neophodnost *prolaženja kroz predmete*, to jest smrti dizajna, da bi ljudi ponovo došli do simboličke razmene. U svakom slučaju, neka praksa je živa samo ukoliko pretpostavlja i sopstveni kraj.

U knjizi *Principi higijene (Principes d'hygiène)*, Čuang-Ce priča priču o mesaru: »Kada je mesar princa Ven-Hue sekao vola, rukama bi obuhvatao životinju: ramenom bi je pritiskivao, nogama bi se čvrsto odupirao o pod a kolenima bi je pridržavao. Zario bi nož po muzikalnom ritmu koji se savršeno približavao slavnim melodijama što se sviraju prilikom plesova šume i duдова(. .).

»Kako tvoja veština može da dostigne takav stupanj?«, reče mu princ Ven-Hue.

Mesar odloži nož i reče: »Volim Tao i tako napredujem u svojoj veštini. Na početku svoje karijere, samo bih video vola. Posle tri godine vežbanja, više nisam video vola. Sada mi deluje duh više nego oči. Čula mi više ne deluju, već samo duh. Poznajem prirodnu konfiguraciju vola i načinjem samo međuprostore organa. Tako ne oštećujem vene, arterije, mišiće, nerve, a tim pre ni velike kosti! Isti nož meni služi već dvadeset godina. Raskomadao sam njime hiljade volova, a oštrica još uvek izgleda kao da je sad izoštrjena. Istinu govoreći, u zglobovima kostiju ima međuprostora, a oštrica noža je tanka. Onaj koji ume da zarije veoma tanku oštricu u te međuprostore rukuje nožem s lakoćom jer radi kroz prazna mesta. Zato se služim svojim nožem već devetnaest godina, a oštrica mu je još uvek kao nova. Svaki put kad treba da rasčlanim zglobove, zapazim posebne teškoće koje treba rešiti i zadržim dah, fiksiram pogled i polako radim. Lagano rukujem nožem, a zglobovi se razdvajaju tako lako kao kad spuštimo malo zemlje na tle. Izvučem nož i ustanem, pogledam na

sve strane i tu i tamo se rasonodim; očistim svoj nož i vratim ga u korice.«

»Vrlo dobro«, reče princ Ven-Hue. »Pošto sam saslušao mesarove reči, shvatio sam veštinu kako da se očuvam.«

Ovaj tekst je nesumnjivo najlepša ilustracija simboličke praxe po tome koliko u sebi nosi radikalnu mutaciju subjekta i objekta. Da bi nož mogao tako da kruži po telu vola, a da se nikad ne istroši, treba da prestane da bude nož, taj puni, oštri, ubilački, funkcionalni predmet kojim se služi loš mesar. Recipročno, telo vola treba da prestane da bude taj puni anatomski objekt, ta materijalna, neprovidna očitost s kojom se sreće i pred kojom se loš mesar zaustavlja. Treba da telo vola ponovo nađe svoju tajnu arhitekturu, arhitekturu praznoga, međuprostora, a da tanki nož verno i polako opisuje tu tajnu arhitekturu. Treba da se između tela i noža uspostavi nešto drugo no objektivni odnos snaga i da i jedno i drugo izgube svoje oprečne karakteristike — prvi čeličnu, a drugi telesnu — koje čine da prvi vrši silu nad drugim i potčinjava ga svojoj delotvornosti. Tada se između njih ustanovljava jedna simbolička razmena. Čudo te razmene nastaje iz činjenice što se nož ne može više nikad istrošiti, upravo zato što je prestao da bude taj funkcionalni predmet koji nazivamo nožem.

U isti mah i mesar prestaje da bude mesar. Na isti način, da bi ponovo došao do simboličkog odnosa, dizajner treba da prestane da bude dizajner.

Jer danas je jasno da je naše korišćenje prirode i okoline grubo, ubilačko, u bukvalnom smislu reči anatomsko. Pod znakom tehničke racionalnosti zasecamo ono što nas okružuje tačno onako kako to čini loš mesar svojim nožem. Mi, shodno našoj racionalnosti zvanj materijalističkom, operišemo na punim materijama, punim predmetima, punim znakovima; planom ih uokvirujemo, pridajemo im precizne funkcije, tkamo sve gušču mrežu funkcija i računata, obeležavamo svoj prostor — ništa ne ostavljamo praznome kojeg se naša racionalnost užasava. Nema međuprostora, postoji samo punoća, koherentnost, homogenost. Naša sablast je na taj način sablast zasićenog sveta s maksimumom spona i internih odnosa, ali u kojem princip identiteta i ekvivalencije ostaje fundamentalni zakon: vo ostaje vo, a mesar ostaje mesar.

Međutim, zaboravili smo da međuprostori vezuju međusobno objekte ili subjekte — praznina ih razdvaja. Praznina takođe čini snagu džudiste u napadu, u njoj se snage poništavaju, a zajedno s njima i funkcije i koordinate u koje zatvaramo predmete i sebe. Upravo tu prazninu treba ponovo izmisliti. Sve racionalne discipline stavljaju sebi u zadatak da svoj predmet okruže i opišu. Dizajn, urbanizam, arhitektura crkavaju od te divljačke discipline koju su sebi i svom predmetu istovremeno nametnuli nastojeći da ga racionalizuju.

Dovoljno je uporediti strukturu metropole iz tehničke ere, Njujork na primer, sa strukturom naših gradova iz srednjeg veka

ili renesanse ili pak s onim što Roland Barthes (Roland Barthes) govori o simboličkoj organizaciji starog grada Tokija. I tu se grad organizuje oko praznog prostora, oko zabranjenog kruga carske palate. Upravo oko tog nenastanjenog, skoro imaginarnog prostora, oko tog doma odsutnosti ostvaruje se simboličko jedinstvo jednog grada i jednog društva. Isto je tako bilo i u evropskim gradovima do modernih vremena, s njihovim trgovima, arkadama, pijacama, crkvama — prazan prostor usred grada, slobodan prostor, društveni prostor i to ne samo u političkom i ekonomskom, već i u simboličkom smislu reči. Kad taj prostor nestane, grad umire. To je slučaj metropole kao što je Njujork. Apsolutno plansko iskorišćavanje ne ostavlja nimalo prostora bez ove ili one namene — jedini nefunkcionalni prostori su mrtvi prostori, zone u kojima se više ne može stanovati a u koje pak zalaze oni koje sistem odbacuje. Ova funkcionalna redukcija je, uostalom, ono što omogućava gradu da se bezgranično razvija, horizontalno i vertikalno, po ugledu na sâm industrijski sistem.

Najlepši primer nesumnjivo su dve kule »Svetskog trgovinskog centra« (»World Trade Center«). Savršeni paralelopipedi, četiri stotine metara visoki, bez prozora, klimatizirani: to je čist znak vrtoglavo razvijenog sistema političke ekonomije. Zašto dve kule? Zato što savremeni znak, nemajući više u svom središtu tu simboličku gravitaciju, može samo da se ponavlja i udvostručuje kao u ogledalu. Sobica mrtvacu u srcu piramida iščezla je iz *World Trade Center-a*, a ovo čini razliku između tradicionalne organizacije i našeg savremenog grada, ortogonalnog i s velikim prigradom.

Naša moderna arhitektura, koja proizlazi iz sračunatih potreba i funkcija, nije u stanju da ponovo izmisli tu vrstu suprotnog prostora, taj dom odsutnosti i simboličkog zračenja. Ona može samo beznađežno da ih simulira, kao na zelenim površinama. Da li su to ostrvca u prirodi u zavadi s urbanim stegama, disanje usred gradskih blokova? Sve je to samo simuliranje. Zelena površina je i sama planom zacrtana, predviđena, funkcionalizirana — ona or, tog trenutka pa nadalje u urbanom planiranju odgovara funkciji, igri, funkciji-prirodi, funkciji-dokolici. Ona ulazi u regulisanu poziciju, naime, u sistematsko saučesništvo sa izgrađenim i nastanjenim prostorom. I ona sama je određen i popunjen prostor. Dakle, to ni u čemu ne menja funkcionalni terorizam grada. Zbog toga što više ne postoji stvarni prazan prostor u središtu grada, zato se oko njih povećava ona druga praznina — društvena i prirodna pustinja koju nazivamo okolinom.

Upravo se tu izlažemo opasnosti da se izgubimo u tom nadmetanju u proizvodnosti, konstruktivnosti, racionalnosti, u toj prezasićenosti funkcijom, znakom, računom. Upravo tu opasnost svi teže da izbegnu traganjem za novim vrednostima i novom ravnotežom životne sredine. Međutim, svi ti novi sistemi vrednosti veoma podsećaju na zelene površine: isti moralni alibi u središtu dominirajućeg sistema.

U izvesnom smislu zamisao da se pomire duša i materijalne stvari nije nova: postojala je već u samom začetku dizajna. On istovremeno proizlazi iz dve dimenzije: političke ekonomije i filozofije prosvetiteljstva, a u traganju je za društvenom pedagogijom industrijske ere. U tome se dizajn ne izdvaja od drugih institucija, kao što su nauka, tehnika i škola. Mislilo se da će sve ove institucije, prema idealu o stalnom i racionalnom napretku, izmeniti društvene odnose, ukinuti ugnjetavanje i društvenu nejednakost i dovesti do prozirnosti i sreće ljudi. Danas su sve one u dubokoj strukturalnoj krizi jer je zlatno ideološko doba prosvetiteljstva mrtvo; došlo je do rascepa između oba elementa te harmonične sinteze Progresa u koju se u XVIII i XIX veku moglo verovati. Drugim rečima, ideal prosvetiteljske filozofije nije se odupro razvoju političke ekonomije koja je bila njegov objektivni osnov.

I kada jednim čudnim poremećajem te idealne vrednosti, prestanu istorijski da utiču na objektivni sistem, one nastavljaju da mu služe kao alibi. Jednostavno doprinose reprodukciji dominirajućeg poretka. Tako je i sa školom čija nam je konzervativna društvena funkcija danas poznata. Tako je i sa tehnikom i proizvodnjom čiji je proces otvoren. Tako je i sa dizajnom u onoj meri u kojoj su koreni njegovih protivurečnosti isti.

Što se dizajna tiče, ta protivurečnost izbija na tri bitna nivoa: estetskom, društvenom, antropološkom.

1. Estetski nivo

Dizajn je iznikao iz projekta o sintezi oblika i funkcije industrijskih predmeta. Odbaciti iracionalne oblike da bi se predmetu vratila njegova objektivnost, njegova unutrašnja ravnoteža koja bi ga istovremeno činila i lepim. Mislilo se da dizajn može pronaći pravu jednačinu predmeta, progresivnu istinu koja bi na kraju pobedila kič i modu. No, jasno je da je to utopija. Da li je ovaj oblik racionalniji od nekog drugog? Kratkoročno ili srednjoročno gledano, konstrukcija neke stolice ili zgrade može izgledati apsolutno superiorna u odnosu na neku drugu. Postoji, dakle, srednjoročna istina o estetskom projektu dizajna — ali pod uslovom da se zaboravi jedna druga logika, sistematska logika znaka, ciklična logika mode koja igra na dugu stazu, a uvek pobeđuje. Na neki način postoje segmenti apsolutnog razvoja oblika, ali pod širim uglom postoji totalna relativnost oblika pod režimom mode, zato što je to dominirajući sistem, jedini koji je odista postao univerzalan i koji posvuda zapoveda proizvodnji i prometu znaka.

Tako, ono što smo nazvali »estetikom prozirnosti« (»*esthétique de la transparence*«) suprotno je klasičnoj koncepciji koja je svim predmetima bez razlike davala najjednostavniji oblik, dovodeći time do »stila-kutije« (»*style-boîte*«). U stvari, kakva je zapravo bila razlika, u ovoj klasičnoj verziji, između komada name-

štaja, automobila, tranzistora i konfekcijskog modela Kurežove (Courrèges) haljine? Kuća, upaljač, električni brijač, ženska haljina: svuda kutije, ambalaža, geometrijski ili aerodinamični stolnjaci. Kao reakcija na ovu opštu tendenciju — koja je od prve izgledala kao i svaka druga moda, odnosno kao istorijski datiran i prolazan stil, kao »modern style« ili »stil-rezanci« — podigli su se glasovi u ime jedne estetike istine iznad predmeta: estetske istine njegove strukture. Rekli su nam: »Čemu želja da se sakrije, po svaku cenu, tolika tehnika i tehnički mehanizmi? Zašto strukturu prekrivati krutim pokrivačem? Šta je lepše od stare parne mašine sa njenim klipovima i polugama? Šta je lepše od Ajfelove kule i bicikla čija se cela konstrukcija vidi? Pokažimo mehanizme, uključujući i pokrete ljudskog tela. Pojasnimo ih dajući ih na razumljiv način. Uzmimo staklo i prozirne materijale. Otkrijmo funkcionalne organe kuće, kola, ulice, tela, grada. Stvorimo predmete koji se neće stideti svog tela!« Time se podrazumeva: dizajn će onda biti odraz prozirnog društva čija bi se grada videla, društva bez tajni i manipulacija. Ultrafunkcionalizam koji njegovi sledbenici smatraju revolucionarnim završiče zapravo kao promena dekora. Jer, nije tačno da haljina ili elastičan hulahop, kroz koji se telo vidi, bilo šta oslobađa: u kategoriji znakova to je dodatna sofisticacija. Razotkriti strukturu ne znači doseći do nultog stepena istine, već ih prekriti novim značenjem koje će se dodati svim ostalim značenjima. A to će biti mamac za novi stil oblika, za novi sistem znakova. Takav je ciklus formalne inovacije, takva je logika mode, i tu niko ništa ne može. No, to nije razlog da to zaboravimo.

Dizajner može pobesneti videći kako kič svuda pobeđuje, ali pravi neprijatelj dizajna nije kič, već činjenica što Knoll i Saarinen i sami postaju modeli, to jest modni znakovi i modni pokazatelji. Za njima ceo dizajn postaje modni pridev: dizajn-komplet, dizajn-stolica, dizajn-boja. Šta učiniti? Treba priznati da danas više nije moguća prozirnost:

— nema je, s jedne strane, ni između predmeta i njegove funkcije (njegove upotrebne vrednosti) u sistemu u kojem dominira politička ekonomija. Upotrebna vrednost svuda doživljava kratak spoj koji izaziva prometna vrednost.

— nema je, s druge strane, ni između funkcije predmeta i njegovog oblika u sistemu u kojem dominira moda. Oblik svuda doživljava kratak spoj izazvan ciklusom mode.

Nijedan oblik, nijedan znak ubuduće ne izmiče logici mode kao što nijedan proizvod ne izmiče logici robe. Otud dvoumljenje dizajnera koji u svojim najradikalnijim, najnovijim koncepcijama i dalje radi na usavršavanju dominantnog sistema. Otud istorijska dvosmislenost dizajna koji je u svom pokušaju da oslobodi predmete u okviru njihove idealne funkcionalnosti, istorijski nesumnjivo samo doprineo *buržoaskoj revoluciji u sistemu formi*. Kao što je buržoaska revolucija na političkom planu krčila put univerzalizaciji kapitalističkog ekonomskog sistema, biće da je

tako i revolucija dizajna samo prokrčila put univerzalizaciji sistema mode.

2. Društveni nivo

Iluzija dizajna proizlazi takođe iz njegove idealističke filozofije što potcenjuje moć dominirajućeg sistema i ne poznaje objektivne uslove svoje prakse. Od svog nastanka, sa Bauhausom, dizajn je sebi postavio društveni i politički cilj. Ideja dizajna je da, kroz funkcionalno oslobađanje okoline, pospeši veću prozirnost društvenih odnosa, demokratizaciju i jednakost svih pred predmetom. Uvek ta prosvetiteljska filozofija — misao o konačnoj i neizbežnoj sreći za sve ljude, pod uslovom da se unosi sve više savesti ili nauke, sve više tehnike ili morala. Dizajn je zadržao ponešto od svih ovih snova, a posebno crte racionalističke eufrije XIX veka. Bauhausov projekat sastojao se u tome da se na kvalitativnom planu, putem formalne i estetske revolucije svakodnevnice, dovrši ono što je ranije na kvantitativnom planu obavila industrijska revolucija.

Primitimo da su se sa erom zagađivanja, od 60-tih godina naovamo, stvari izmenile: dizajn sve više i više teži da se definiše nasuprot tehničkoj racionalnosti — tvrdi se da je post-tehnološki. Na ovaj način dolazi do raskidanja prvobitnog pakta dizajna sa tehnološkim društvom. Međutim, njegov društveni i politički projekat nije se izmenio. Šta je od njega ostalo?

Proizvodi dizajna su skupi, to je činjenica. Međutim, ova je primedba suviše laka i prikriva ozbiljnije protivurečnosti. Zameriti dizajnu da je suviše skup i nedemokratski, da je stvorio jednu vrstu nove aristokratije potrošača koja se na izgled slučajno poklapa s privilegovanim ljudima što se novca i kulture tiče — znači, u osnovi, optužiti ga lažno. Dizajn je industrijski proizvod i ne vidi se kojim bi čudom izbegao zakonima tržišta — isto kao što ne može da, kao produkcija oblika i znakova, izbegne sistemu mode. Tačno je: proizvodi dizajna pothranjuju igru prometne vrednosti, dakle, nejednakosti društvenih klasa u lepezi potrošnje. Pojačava je čak i kad unosi novine i onda kada veruje da će se te inovacije širiti po celom društvu, jer proizvodi distinktivni materijal koji će poslužiti društvenoj diskriminaciji.

Poznat je primer »multipla«, tog pokušaja da umetničko delo bude dostupno svima eliminisanjem privilegije unikata, odnosno umnožavanjem originala. Poznate su špekulacije i ekonomski bum koji su imala ta umnožena dela ponovo postavši redak materijal i »višak« prometne vrednosti. To je pomalo sudbina svih kreacija dizajna, pošto su serije silom prilika ograničene, i to istovremeno proračunom industrijalca i pečatom, dizajnerovim potpisom. Svesno ili ne, predmetima dizajna se uvek odbija status serijskih predmeta — uvek su bili, ako ne zamišljeni, a ono proizvedeni i ostvareni kao modeli sa svom društvenom, ekonomskom i kulturnom diskriminacijom koju to implicira.

Ali ovo je samo sporedna protivurečnost. U suštini, ovde je dizajn žrtva, kao što su arhitektura ili urbanizam žrtve dominirajućeg sistema — dvoglavog sistema tržišta i mode. Ne može se tražiti da dizajn sâm promeni zakone političke ekonomije, niti one druge još suptilnije i terorističkije — političke ekonomije znakova, kôdova, razlika. Dakle tu, na nivou diferencijalne potrošnje proizvoda, ne leži istinski problem: već na nivou same proizvodnje — u rascepu između proizvođača i potrošača, stvaralaca i korisnika. Jer proizvodnja stvara nešto još gore od nejednakosti: istinsku diskriminaciju. Ovog puta, međutim, dizajneri su odgovorni jer mogu da biraju način proizvodnje. Izbor je — politički izbor — uživati izdvojen status proizvođača, a svima drugima davati izdvojen status potrošača. U društvenom smislu, tu se odigrava današnja kriza — sve ostale protivurečnosti samo pojačavaju taj rascep, tu podelu rada, koju svi pokušaji da i korisnik učestvuje, dođe do reči, nikada neće uspeti da smanje.

»Jednostrani odnos između dizajnera koji pruža dizajnerske usluge i korisnika koji ih prima onakvim kakve jesu sada je doveden u pitanje(. . .). Sve više smo svesni činjenice da korisnici mogu biti pozitivan faktor u stvaralaštvu dizajna. Kako razumeti odnos koji postoji između takozvane odluke dizajna i procesa donošenja odluka od strane korisnika? Komunikacija između jednog i drugog je poželjna(. . .)«²

»Poželjno« nije jaka reč. Nije dovoljno učiniti korisnika »pozitivnim faktorom« u procesu koji mu u bitnom izmiče. Treba sloiniti tu svetinju proizvodnje, svetinju odluke i inovacije koja je za korisnike ravna kulturnoj ekskomunikaciji, ekskomunikaciji u bukvalnom smislu, jer tu komunikacije više nema. Od trenutka **kada su predmeti proizvedeni na taj izdvojeni način**, fundamentalna poruka je ona o izdvajanju. Oni mogu da budu lepi i funkcionalni, bogati značenjima, međutim, ako su ta značenja proizvedena jednostrano, ti predmeti ne mogu ni u čemu da izmene oblik društvenog odnosa.

Nemoralnost naše kulture (time podrazumevam i materijalnu proizvodnju i sistem medija i sferu politike), nije u nemoralnosti sadržaja, ideologije, lažnih potreba, razbacivanja, niti čak u ogromnom materijalnom i psihološkom zagađivanju. Ona leži u činjenici da sve te sfere izmiču kontroli grupe i na taj način, dakle, za grupu kao i za individue koje je čine, gube svaku simboličku vrednost.

I sâm dizajn je deo ove nemoralnosti, ne zbog neke saučesničke ideologije kapitalističkog sistema, već samom praksom izdvojene proizvodnje. »Udaljavanje dizajna od života običnog čo-

² »An unilateral relationship between designers and users of the products, that the former provides design services and the latter accept them as they come to them is now becoming questionable (. . .) We are increasingly aware that the users can be a positive factor in creative design (. . .) How can we understand the relationship between the so-called design decision and the decision making processes on the part of the users? Communication between the two is desirable(. . .)« (Uvodni tekst na kongresu I.C.S.I.D. Kioto, 1973).

veka možda predstavlja integralni deo njegove filozofije. Možda je moderni dizajn oblik privilegovane subkulture.³

Dizajn želi — na demokratski način, naravno — da unapredi estetski ukus, svakodnevni smisao za lepo, kulturu namenjenu i dostupnu svima. Publika ima obično iskvaren ukus: više voli staro i rustično, malograđansko dekorativno ili barokno stilizovanje. Stidljivo ćemo reći da je tako zato što mu nedostaje prava kultura koja bi mu omogućila da voli lepe stvari; na ovaj način dizajn spasava sopstvenu poziciju. Ali zašto se u toj nenaklonosti publike ne uviđa sociološka odbrambena reakcija, tipa: »Te stvari nisu za nas«. Žele joj podmetnuti proizvodnju za upućene, kulturu namenjenu naslednicima kulture. Publika jednostavno reaguje klasno: odbija je.

Dizajn je prepušten sopstvenoj mistifikaciji sve dok ne postane svestan latentnog govora kulture. Nuditi nekome nešto što ne može da asimilira, najgora je vrsta agresije. »Masovna kultura, masovne informacije, govorio je Queneau (Keno), stvorene su da bi ubeđivale neznalice.« Zar nije isti slučaj s dizajnom, koji suočava ljude s njihovom vlastitom nesposobnošću da razumeju? Kultura koja im se na taj način pruža postaje nekim zagonetnim obrtom živi dokaz njihove ne-kulture. Pod izgovorom da ih unapređujemo, vraćamo ih na njihovo mesto. Tako se razjašnjava njihova objektivna društvena sudbina koja ih vodi ka kiču kao jedinom raspoloživom izboru kojim izražavaju svoj otpor. Tako se razjašnjava ideologija stvaralaca: oni teoretišu svoju praksu u jednom demokratskom govoru, a pri tome su nesvesni temeljne društvene strukture svoga rada. No, postoji tu i jedna društvena pravda: ta im ista potisnuta struktura kvari sve napore.

Dakle, sama je publika izrekla klasnu kritiku dizajna. Dodao bih da ovu kritiku ne treba svesti na tradicionalnu marksističku kritiku koja tvrdi da dizajn samo namenski proizvodi za privilegovane klase — to je ona ista vrsta kritike koja se upućuje školskim institucijama da umeju samo da reprodukuju radnu snagu namenjenu kapitalu. Ova kritika zahteva samo jednakost u uživanju kulturnih dobara. Međutim, radi se o nečemu višem od toga: nenaklonost publike izražava odbijanje nečega što sama nije proizvela, onoga čije joj je stvaranje unapred uskraćeno. Radi se u stvari o kritici kasta — kaste korisnika, kaste stvaralaca, kaste izumitelja, kaste potrošača — a cilja na one koji kulturnim zakonom manipulišu u svoju korist.

Ne zaboravimo da je Bauhaus u svom projektu zapisao smrt umetnosti kao aristokratskog individualnog stvaralačkog oblika i odmerimo razdaljinu koja nas deli od tog zahteva. U tome bi u stvari bila jedina radikalna revolucija koja bi dovela u pitanje kulturu kao kodeks, koja bi razbila kulturni zakon i otvorila se prema istinskoj totalnoj kulturi svakodnevnice. Dosad su svi

³ »The departure of the design from lives of common people today may be built in the philosophy of design itself. It may be that modern design is a high culture, a form of subculture.«
(Isto)

napori uspeli da samo demokratizuju, i to prilično loše, proizvode dizajna, ali nikada i sâm proces njihove proizvodnje. Tu još uvek u odnosu na ovu radikalnu revoluciju imamo posla isključivo s buržoaskom revolucijom. Nesumnjivo, mnogi će se utešiti pri pomisli da je ta buržoaska revolucija neophodna etapa ka krajnjoj revoluciji, i da je dovoljno malo dijalektičkog strpljenja i dobre volje. Ali stvari ne stoje tako. Treba videti koliko sva ta društvena osvajanja, oslobađanja društvenih i individualnih potreba, obilje znakova, predmeta, informacija, razmnožavanje poruka i ljudskih odnosa — koliko nas ovo sve više i više zarobljava u našu potrošačku sudbinu i društvenu neodgovornost. Zato što je i sloboda uživanja svega toga zapravo dirigovana sloboda, to obilje samo pojačava izdvajanje o kojem smo govorili. Možemo se ugušiti u najlepše dizajniranoj okolini — zato što je i najlepša okolina mrtva, a oni koji u njoj žive samo su funkcionalne promenljive veličine te okoline. No, upravo tu leži sudbina korisnika-potrošača: on je samo element celokupnog razračuna. U najgorem slučaju, biće prisutan jedino u ispitivanjima tržišta; a u najboljem slučaju, biće obuhvaćen sindikatom potrošača.

Danas dizajn nastoji da se orijentiše ka većoj slobodi korisnika, stvarajući višefunkcionalne, polikombinatorske, nefunkcionalne i ludičke predmete, itd. Ostalo je da se vidi da li ova prekvalifikacija nije suviše dockan uključena u proces, jer bi u tom slučaju korisnikova sloboda bila samo sloboda manipulacije, sloboda kombinovanja. Da li je time korisnik promenio svoj status? Dali su mu simulakrum odgovornosti, ali ne i ključ kôda. Sve što korisnik može da uradi jeste da uđe u igru — igru slaganja ili pak, na primer, lumino-kinetičku igru. To je bolje od pasivnog korišćenja, ali je još uvek veoma nalik izboru, recimo, marke praška za pranje. U svakom slučaju, to je veoma daleko od istinske odgovornosti, to je čak daleko i od igre deteta koje predmete menja prema sopstvenoj mašti, a ne prema kodu unapred upisanom u predmet.

Dijalektika — ta čuvena dijalektika između proizvodnje i potrošnje, između inovatora i korisnika — ne postoji. Uprkos svim *povratnim spregama (feed-back)* i drugim lukavstvima o participaciji, nikad nema istinskog odgovora korisnika proizvođaču, dakle, nema istinske odgovornosti. Isto je i na političkom planu gde se, uprkos svim izbornim konsultacijama, anketama i oblicima društvenog dogovaranja na svim nivoima, sve više širi jaz između onih koji donose odluke i onih na koje se te odluke odnose.

Ne treba se, dakle, uzdati u neku dijalektiku koja će premostiti ovaj jaz. Sami činioci podvajanja, odgovarajući statusi proizvođača i potrošača moraju nestati. Tačno je da se celokupna sadašnja arhitektura društvenih odnosa suprotstavlja ovoj simboličkoj revoluciji. Ali zahtev postoji, svuda je prisutan — zahtev za jednom radikalnom alternativom sadašnjem diskursu predmeta. Javljuju se vitalni i duboki otpori koji svuda ciljaju na taj monopol i tu neodgovornost. Naspram ovakvog zahteva, pretenzija dizajna da stvara istinski lepe predmete u jednom izdvo-

jenom svetu predstavlja opasnu utopiju. Da bi se danas došlo do simboličkog, treba se vratiti na definiciju datu na početku: objekat je subjekat za drugi subjekat. Dakle, nema proizvođača niti potrošača ni s jedne ni s druge strane, već su to dva subjekta koji se simbolički razmenjuju posredstvom jednog predmeta. Takav je status slobodne reči. Do gubitka simboličkog dolazi se onda kada jedan subjekat postaje objekat za neki drugi subjekat — tako korisnik-potrošač postaje objekat za dizajnera. Ovo je naš dominantni društveni oblik i on se za nas utiskuje u svaki predmet. Zato što nije izveo revoluciju koja bi omogućila mesto i predmetima i nosiocima poruke i samim znacima čija bi inventura pripadala svima, dizajnu preta opasnost da podeli istu sudbinu sa tim dominantnim društvenim oblikom.

3. Psiho-antropološki nivo

Postoji jedan drugi teren na kojem se dizajn spotiče u opasnu prepreku, a koji je u suprotnosti s njegovim vlastitim zahtevom. »Dizajn je dosad bio zaokupljen jedino stvaranjem proizvoda, ali ga se nikada nije ticao *celokupan proces, od stvaranja do uništenja predmeta*. Drugim rečima, nismo imali dovoljno u vidu čitav ciklus proizvodnje. To je možda razlog zbog kojeg ostajemo bez odgovora suočavajući se sa problemom rasipanja.«⁴

Pitanje odumiranja predmeta zapravo je fundamentalno i nije slučajno što naše društvo više ne vlada starenjem ni umiranjem svoje materijalne okoline. A kada ovde govorimo o umiranju, nije toliko reč o materijalnom nestanku koliko o simboličkom uništavanju. Videli smo mašine Tinguelya (Tingeli) napravljene s ciljem da se i same dezintegrišu nakon izvesnog vremena — mašine-utvare koje razotkrivaju jednu od teskoba naše tehničke civilizacije: umreti pod teretom svojih predmeta koji su prividno namenjeni brzom kraju na osnovu imperativa proizvodnje i mode ali koji nas u stvari i dalje opterećuju u vidu otpadaka mrtve, pa ipak, nerazorive i neuništive okoline — kao što je to slučaj s plastičnim materijama. Danas je, bez sumnje, pod pretnjom smrti gušenjem, preče izići nakraj s predmetima nego ih sve više proizvoditi. Zaboravili smo, tj. cela naša funkcionalna civilizacija je u euforiji proizvodnje zaboravila jednu bitnu, vitalnu funkciju — funkciju smrti, funkciju razaranja.

Velika svetska kriza 1929. godine izbila je, znamo, zbog teškoća vezanih za prodaju proizvedene robe. Upravo se u vezi s tom krizom, koja je bila u osnovi stvarnog razvoja društvenih nauka, ljudskih odnosa i celog ideološkog arsenala potrošnje, moglo reći da je »čovjek čoveku postao naučni predmet od onog trenutka kada je automobile bilo lakše proizvesti nego prodati«. Prema istoj formuli mislim da novu veliku krizu 70-tih godina,

⁴ »The design activity so far has only to do with giving birth to products, but never has been concerned with the entire process, from birth to death. Put another way, we have not taken sufficiently into account the whole life-cycle of products being made. This may be the reason why we have no answer when facing the problem of waste.« (isto)

krizu okoline i zagađenja u koju smo zapali, karakteriše činjenica da »okolina, priroda, postaju za čoveka naučni predmet tek od trenutka kada je predmete (i sve proizvode uopšte) postalo lakše proizvoditi i prodavati negoli uništiti«.

Nije dovoljno proizvesti predmete koji služe, treba proizvesti predmete koji bi umeli da umru. Treba znati kako ih se otarasiti. Primitivna društva su to dobro znala: *proizvodnja je zločin koji treba znati otkupiti žrtvom*, uništenjem koje će kompenzirati besčasni čin proizvodnje i ponovo uspostaviti simboličku ravnotežu. Tradicionalno seosko društvo sačuvalo je još ponešto od te simboličke ravnoteže — predmeti se u rukama ljudi sporo rabe i umiru s njima. Jer, smrt je nešto što se deli i treba je znati podeliti s predmetima, kao i sa drugim ljudima.

Danas jedino smrtonosni automobilski udes, u neku ruku, vaspostavlja, iako na karikiran i glup način, tu žrtvenu ravnotežu. Uglavnom, predmeti umiru bilo kako, dok nam odgovornost za tu smrt izmiče. Ovde treba napraviti razliku između simboličke smrti predmeta i industrijskog rasipanja, ili jednostavno njihove potrošnje. Trošenjem predmeti postaju otpaci, a znamo kako stoji sa fizičkim i materijalnim zagađenjem koji iz toga proizlaze.

Međutim, pravo zagađivanje ne leži u tome, već u ostatku koji ti predmeti sačinjavaju zato što nisu uzimani u obzir ni u psihološkom niti u simboličkom smislu i zato što jedan deo tih predmeta, tj. ono što bi Bataille (Bataj) nazvao »prokletim udelom« (*«la part maudite»*), industrijski civilizovani ljudi stalno zapostavljaju. Našim predmetima ne priznajemo više pravo da se polako istroše, stare i umiru — pravo na žrtvu i smrt. Pridajemo im samo instrumentalni status, a kad ga izgube, ostaje im samo status otpatka. Uostalom, predmeti samo prenose jednu vrlo uopštenu sudbinu identičnu sudbini subjekata i njihovih tela u industrijskom sistemu — čistu sudbinu instrumentalnosti, nikad života ili smrti.

Ovaj sistem nije u stanju da integriše starce, starenje i smrt, dok su to nekadašnja društva uvek umela da čine. Neke su se kulture čak fundamentalno organizovale oko te simboličke integracije smrti, mrtvih i predaka. No, svako društvo koje nije u stanju da simbolički integriše smrt možda je, kao naše društvo, civilizacija i nikada neće biti kultura.

Prisustvo smrti, odnosno njeno duboko značenje za zajednicu, bliskost smrti (bića i predmeta) kao živog materijala simboličke razmene, za nas je izgubljeno. Umesto simboličkog, od smrti imamo samo simulakrum, kao prilikom sahranjivanja u *Funeral Homes* u Sjedinjenim Državama, gde se sve čini kako bi se značima života smrt otklonila — što, jednostavno rečeno, znači da u društvu koje više ne ume da kolektivno i simbolički prihvati smrt, i živi ljudi nisu ništa drugo do tek preživeli.

Ova gotovo etnološka razmatranja o smrti tiču se i dizajna. Jer je i dizajn u svojoj koncepciji predmeta naslednik i zatvorenik te idealističke i u suštini regresivne koncepcije koja hoće da čovek bude na zemlji da bi bio srećan i da bi izbegao smrt. To

je racionalistička koncepcija potreba i njihovog zadovoljenja, funkcionalistički račun maksimalne dobrobiti, komfora, informacije, estetski račun maksimalne koherencije i organizacije. »Civilizovani svet je u suštini plod ljudskih napora da prirodu učine udobnijom«⁵ — možda je to definicija civilizacije, ali to je upravo ono od čega naša civilizacija crkava. Dublje posmatrano, to je savršeno netačno: netačno je da čovek ima za cilj tu ekonomsku racionalnost, to maksimalno izvršavanje pozitivnih funkcija i sreće. To proizlazi iz jednog pojednostavljenja koje čoveku ostavlja samo jednu stranu — stranu akumulacije, pozitivnog računovodstva i podešavanja opstanka. Nema potrebe posegnuti za celokupnim arsenalom psihoanalize ili za nagonom smrti da bismo saznali da je čoveku, individualno i kolektivno, potrebno sasvim nešto drugo, i da duboko traganje za željom i uživanjem daleko prekoračuje civilizaciju zasnovanu na sreći. To traganje može eventualno proći kroz nasilje, prestup, žrtvovanje — nije mu dovoljna racionalnost oblika i struktura, skladna hijerarhijska funkcija. Ta duboka ambivalentnost izaziva naše otpore prema ovom društvu čiji je cilj sreća za sve ljude po svaku cenu. To je traženje jedne revolucije koja ne bi bila samo industrijska, niti moralna revolucija vrednosti, već *revolucija principa realnosti* tog racionalnog sistema koji svakoga od nas osuđuje da iz sebe izvuče vrednosni maksimum. Ako još postoji neka moguća etika, to je etika ne-vrednosti, destrukcije i izbegavanja vrednosti. Jedino se po tu cenu može među ljudima ponovo roditi simbolička komunikacija, odnosno jednostavnije, zajednica.

No, ne verujem da dizajn u svojoj celokupnoj praksi otvara put ka nekom sveobuhvatnom zahtevu. Ne vidim da predmeti koje stvara nose tu simboličku moć, tu anti-vrednost i da se u njima ogleda nasilje, preokret ili smrt. Ne maštam o nasilju radi nasilja, već govorim o simboličkom nasilju: nasilju deteta, na primer, kad pravi lutku od krpa ili kad otvori mehaničku igračku da bi videlo šta ima unutra. Poznat nam je neuspeh superfunkcionalnih igračaka kod dece: dete upravo neće preciznu namenu igračaka — stalno je menja ili eventualno igračke razbije. U svakom slučaju, ono u svojoj želji čini nasilje nad predmetom i to nasilje je simboličko. Ova transgresija predmeta može, dakle, biti i igra, ali može postati i smrtonosna: dokaz je spaljivanje kola za vreme pobune maja 1968. godine. U svakom slučaju, ovo menjanje ili ubijanje predmeta ne može se ubeležiti u funkcionalno predviđanje, niti u racionalnu simulaciju — dizajn ih, dakle, ne može preuzeti na sebe. Tu postoji apsolutna granica, a u isti mah i neuspeh dizajna u zahtevanju totalne prakse. Jer duboka inspiracija dizajna ostaje u krajnjoj liniji racionalnost (racionalnost znaka, funkcije, potrebe) i u to ime mu izmiče onaj skriveni, »prokleti deo« predmeta.

Jer, na Zapadu je znak opsednut svojim menjanjem. Ko zna nije li prava funkcionalnost predmeta u tome da se i njima menja

⁵ »The civilized world is essentially the product of men's endeavour to make nature more comfortable.« (Isto)

namena, to jest da budu premeštani, izigrani, prekoračeni, potrošeni? Primitivna društva vršila su tu potrošačku funkciju činom žrtvovanja. Nama je jedino ostala potrošnja — i tu je izvor naše kolektivne teskobe.

Treba izmeriti tu duboku ambivalentnost pre nego što potražimo pomirenje duše i materijalnih stvari. U protivnom, izlažemo se opasnosti da ponovo zapadnemo u ciklus humanističkih vrednosti koje samo maskiraju moć tehnokapitalističkog sistema. Govoriti o kvalitativnim potrebama, o kvalitetu življenja, dodatku duše ili o osmišljavanju okoline znači ponovo uzdizati ono što je bilo humanistički ideal u prvoj industrijskoj revoluciji — tom idealu je, međutim, došao kraj u poslednjih pedeset godina s objektivnom evolucijom ka tehnološkoj i kibernetičkoj organizaciji svih sektora života. Obnavljati ga značilo bi kasniti za jednu revoluciju nad sistemom.

Dvadesete i tridesete godine, s ključnim događajem svetske krize iz 1929., označavaju trenutak kada proizvodni sistem, pod pretnjom da će se srušiti pod teretom prekomerne proizvodnje, počinje da uvodi strukture masovne potrošnje. Masovna potrošnja postaje osnovni momenat proširene reprodukcije sistema proizvodnje. Istovremeno, naravno, potrošnja se nameće kao individualni ili kolektivni ideal: ova idealizacija je za kapital pitanje života ili smrti.

Dizajn je nastao iz tog spoja, iz te potrebe da se proizvodnja spoji sa masovnom potrošnjom. Od predmeta (i od prostora u arhitekturi) činimo društveni cilj, vitalnu sredinu, — što ranije nikada nije bio slučaj, — ali samo u funkciji objektivnih ciljeva sistema. Pojava predmeta i prostora kao specifičnog problema na horizontu industrijskog društva je istovremeno znak njihove funkcionalizacije i integracije u sferi ekonomske politike — robne političke ekonomije i političke ekonomije znaka. U tom trenutku nekom vrstom univerzalizacije »sve postaje arhitektura«, kako kaže Le Corbusier (Korbizije), sve postaje dizajn, a arhitektura i dizajn dobijaju neku vrstu terapeutsko-društvene misije. Oni uostalom dele taj poziv sa ljudskim odnosima, psiho-sociološkim naukama, čak i sa reklamom, urabanizam itd. Potrebno je svuda stvoriti koherenciju u podeljenom društvu. Međutim, ta je koherencija svuda koherencija vladajućeg sistema.

S ovom novom fazom dirigovanog širenja potrošnje sistem prometne vrednosti zalazi u sve domene društvenog života. Telo, seksualnost, informacije, kultura, svakodnevni predmeti, prostor — sve što je do tada još izmicalo političkoj ekonomiji i što je čuvalo neku vrstu autonomije i odmah upotrebljive vrednosti, sve to odsad pada pod udar prometne vrednosti. Još je Marks, u obliku robe, analizirao jednu realnu dijalektiku između upotrebne vrednosti i prometne vrednosti. Na našem stupnju razvijene proizvodnosti — tehnostrukturne, neokapitalističke, kako hoćete — ta dijalektika je mrtva. Nema više, u pravom smislu reči, upotrebne vrednosti i ne možemo je više suprotstavljati kao drugu krajnost prometnoj vrednosti — ona je postala njen satelit. Ovo se kon-

kretno otkriva u gubitku autonomije I to ne samo radnika u svome radu (to datira još od XIX veka i prve faze političke ekonomije), već i stanovnika u svome mestu, građanina u svome gradu, korisnika u svojoj potrošnji, biološkog bića u svojoj prirodnoj sredini, subjekta u svom telu. Svuda, u svim našim praksama, upotrebnost vrednosti stvari nam izmiče u korist upštene prometne vrednosti.

Ta univerzalna prometna vrednost nije, niti je u suštini više samo ekonomska prometna vrednost, ona je takođe i pre svega prometna vrednost/znak. Ona vlada čitavom našom sredinom i okolinom putem mnogih kôdova i govora, reklama i propagande, mode i medija. Nalazimo se u svetu kôda u kojem se svi znaci, u krajnoj liniji, razmenjuju a da ne odgovaraju jednoj stvarnoj upotrebnoj vrednosti i da ih ne možemo razmeniti za nešto stvarno. To kruži, to komunicira, to emituje, to daje znake a da se ne zna ni kome, ni zašto — u toku je gigantski proces totalne semantizacije životne sredine, tj. semijurški proces paralelan sa usponom materijalne proizvodnje, čiji se ishodi ne mogu sagledati.

U ovoj totalnoj semijurgiji koja cilja da kontroliše naš život i upravlja njime preko jurisdikcije kôdova i modela, ruše se veliki kriterijumi tradicionalnih vrednosti.

Uzmimo reklamu (medije upošte): ona je s onu stranu istinog i lažnog — D. Boorstin (Burstin) je upravo rekao da se sva njegova umetnost sastoji u izmišljanju ubedljivih izlaganja koji ne bi bili ni istiniti ni lažni. Uzmite modu: ona više nema nikakve veze s lepotom u pravom smislu te reči, ona pravi lepo od bilo čega, nameće svoj ciklus za koji više ne postoje generički kriterijumi lepote — ona je s onu stranu lepog i ružnog. Uzmite masovnu propagandu i politiku: njenoj praksi nije potreban moralni kriterijum, ona svoj moral nalazi u sebi, svom govoru — koherencija političkog govora je s onu stranu dobra i zla. A sami predmeti: jasno je da se pitanje njihove stvarne upotrebe više ne postavlja u sistemu koji proizvodi da bi proizvodio — oni su s onu stranu korisnog i nekorisnog.

I tako redom. Ista bi se analiza mogla primeniti na racionalno i iracionalno, na kvantitativno i kvalitativno. Svi veliki humanistički kriterijumi vrednosti, kriterijum čitave jedne civilizacije rasuđivanja kakva je bila naša — moralno, estetsko, praktično rasuđivanje — poništavaju se u našem sistemu slika i znakova. Tehnološko-strukturalni, semijurški ili kibernetički sistem, nazovimo ga kako hoćemo, objektivno je neutralisao sve velike suptrotnosti koje su strukturirale našu istoriju. Da bismo rezimirali celinu, možemo reći da je sâm sistem s onu stranu cilja i sredstava, jer je postao sâm sebi cilj. U tom smislu je tačno da je »individualnost ostatak moderne humanističke tradicije«.⁶

Takva je objektivna situacija. Dopadala nam se ili ne, treba prihvatiti revoluciju koju je sistem izvršio pre pedeset godina i

⁶ »Individuality is simply a vestige of modern humanistic tradition.« (isto)

iz koje više nema povratka. Ako ima drugih perspektiva, one postoje samo odatle, a ne unazad prema nekom predašnjem idealu.

No, kakva je svrha dizajna ako ne da, na nivou cele naše sredine, pronađe ravnotežu između cilja i sredstava? Pronači etiku znaka, estetiku i fundamentalnu simboliku. To jest, s onu stranu vladavine političke ekonomije i prometne vrednosti, pronači jednu vrstu superiorne upotrebe vrednosti predmeta. Pronači kulturu, stvarni habitus, živi afinitet između čoveka i njegove okoline, i to pod znakom korisnog, odnosno pod takvim znakom pod kojim je sve ovo moglo da postoji, ili bi postojalo u nekom zlatnom dobu upotrebne vrednosti.

No, danas nema više etike znaka. Postoji samo politika i strategija znaka, strategija samoga sistema — materijalna i simbolička vrednost je mrtva, sistem je nju ubio, a iluzija koju o njoj čuvamo je retrospektivna iluzija. I nijedno nadmetanje u radu znaka (kako bi to hteo G. Dorfles, na primer, za koga je sadašnja situacija prouzrokovana »nedostatkom prosvetlene planifikacije i semantizacije sredine od strane dizajnera«⁷, ne bi nas odvelo s onu stranu vrednosti/znaka, niti s onu stranu terorizma kôda, kao što nas, isto tako, nijedno nadmetanje u proizvodnji ne bi odvelo s on ustranu političke ekonomije.

Jedino do čega može dovesti to nadmetanje u racionalnom semantičkom računu je estetika simulacije, etika simulacije, simbolika simulacije (ne u smislu prikrivanja (dissimulation), već u smislu operativnog simulakrumsa, tj. u smislu koji se dobija u kibernetičkim sistemima). A ovo s onu stranu estetskog ili moralnog *stylinga* sastoji se u ponovnom unošenju forme ili duhovnog dodatka. Na najvažnijem nivou koji ide za tim da, preko predmeta, dođe do svakog mogućeg značenja, *dizajnirani* predmet, ma šta činio, nudi nam se kao model simulacije, model predviđanja gde je već moguće i nemoguće uhvaćeno u funkciji, gde je imaginarno ubeleženo u neku kombinatoriku.

Najveća opasnost leži u tom kidnapovanju imaginarnog od strane modela simulacije, u kidnapovanju simboličkog semijurijom, u tom priviđenju totalnog univerzuma ponovo stvorenog mnoštvom znakova. To je pokušaj kibernetičke racionalizacije jer je ona u krajnjem ishodu pokušaj totalne kontrole nad ljudima i stvarima. Dizajn u svojstvu institucije je odlučan momenat te kibernetičke revolucije. A ovaj novi kvalitet života, ta nova etika o kojoj je danas reč, nije ništa drugo do lukavstvo kibernetičkog uma.

Ne može se ovladati imaginarnim i simboličkim. Postoji nešto u fundamentalnom traganju ljudi, u njihovom traganju za simboličkim što definitivno izmiče jurisdikciji dizajna i njegove etike. Tim snagama, tim otporima treba ostaviti njihov karakter divljeg izbivanja — karakter cepanja. Hteti ih uhvatiti i unapred *dizajnirati* bilo bi isto što i cenzurisati ih.

⁷ »A lack of enlightened planning and semantisation of the milieu by the designers.« (isto)

Još jednom, svaka disciplina se razvija samo ukoliko se odvoji od svog predmeta i pusti u igru i sopstvenu smrt. Iako zvuči paradoksalno, jedino u tom pravcu dizajn može ponovo otkriti smisao simboličkog.

Jean Baudrillard,

«Le crépuscule des signes»

časopis *Traverses*/2, nov. 1975, Ed. de Minuit, Paris, str. 27—40.

prevela: Zlata Muradbegović

Gulio Carlo Argan

Kriza dizajna

Postoji izrazita kriza dizajna. Ona je najupadljivije pogodila proizvodni dizajn (*product design*) i ideju dobre forme (*gute Forme*) kao rezultat saradnje umetnika i industrijskih tehničara. U stvarnosti, ona se odnosi na čitavu sferu projektovanja i njegovih metodologija. Kriza se, uglavnom, objašnjava sadašnjim stanjem kapitalističke ekonomije i kvalitativnim skokom industrijske tehnologije, razvojem masovne kulture istovremeno sa rasprostranjem potrošnje, protivrečnošću između brzog razvoja nauke i tehnike i težnjom ka političkom konzervatizmu. Kriza se manifestuje kao rastuće razilaženje između programiranja i projektovanja: programiranje, kao proračunato i gotovo mehaničko pre-uređivanje, ne teži više da prethodi projektovanju već da ga zameni kao istraživanje dijalektičkih rešenja za protivrečnosti koje se s vremena na vreme ispoljavaju u društvu.

Projektovanje je još uvek proces integrisan u koncepciju razvoja društva kao istorijska budućnost, dok se programiranje predstavlja kao prevazilaženje istorije, kao načela reda u životu društva. Čitava zapadna kultura, od srednjeg veka naovamo, postavljala je koncept istorije kao organsku strukturu svakog društva zasnovanog na svrhovitosti svojstvenoj svim njenim članovima: ideja istorije je, u stvari, vezana za tehnološku koncepciju koja u projektovanju nalazi svoj praktični momenat. Sam moral u suštini je tek projektni red koji čovečanstvo daje vlastitoj egzistenciji. Programiranje, naprotiv, oduzima pojedincima i prenosi na vlast svaki izbor i odluku; i budući da teži snažnom potiskivanju svake protivrečnosti vlastitog sistema, negira društvu sva-

ki oblik istorijskog postojanja. Postoji li motiv da se veruje da programiranje predstavlja napredak i prevazilaženje projektovanja, da je problem istorije zauvek zatvoren i da je perspektiva budućnosti imuna na probleme i protivrečnosti? Da li je moguće misliti da programiranje, izraženo od malobrojnih grupa na vlasti, obezbeđuje pozitivne uslove života čitavom čovečanstvu? Najzad, ako se pretpostavi da programiranje obezbeđuje blagostanje, može li se prihvatiti teza po kojoj čovečanstvo nema i ne može da ima drugi cilj od materijalnog blagostanja?

Ako je istorija, kao shema projektovanog života, osnovna struktura zapadne kulture, kriza dizajna je, tim pre, simptom opšte krize te kulture. Odnosno, temelj čitave zapadne kulture, strukturno dualističke, jeste razlikovanje i paralelizam, simetrična ravnoteža objekta i subjekta. Nije moguće misliti na objekt nezavisno od subjekta: subjekt je subjekt ukoliko postavlja stvarnost kao drugačiju i različitu od sebe, objekt samo ukoliko je dostignut i mišljen od subjekta. U tom smislu može se reći da stvarnost ili fragment stvarnosti postaju objekt ukoliko, mišljeni od subjekta, poprimaju jedinstvenost subjekta: isto tako čovek je subjekt ukoliko shvata i prihvata stvarnost ili jedan njen deo. Ako se dizajn objašnjava kao proces života sa svrhom ne samo društva, već cele stvarnosti, dizajn je taj koji jednu stvar postavlja na stepen objekta i postavlja oblik kao usavršen, tj. učesnikom svrhe ljudske egzistencije. Aktuelna kriza je prema tome opšta kriza: moderni svet nastoji da ne bude više svet objekata i subjekata, mišljenih stvari i ljudi misle. Svet sutrašnjice bi mogao biti ne više svet projekatata, već svet programatora.

Ono što se naziva krajem ili smrću umetnosti samo je kriza objekta kao vrednosti: u stvari, od svog početka, umetnost je model proizvodnje utoliko što je delatnost koja proizvodi predmete s maksimumom vrednosti. Umetničko delo je *jedinstven* objekat koji ima maksimum kvaliteta i minimum kvantiteta; to je vrh piramide, u čijoj osnovi nalazimo ponovljene objekte i objekte slabe vrednosti, u kojima je kvalitet minimalan, a kvantitet maksimalan. Postoji, ipak, odnos između maksimalnog i minimalnog ili između kvantiteta i kvaliteta: to je odnos između unikatnog i mnogostrukog, koji na drugim planovima predstavlja odnos-osnovu društvene agregacije. U hijerarhijskom društvu umetničko delo biva prihvaćeno i prisvojeno od ljudi iz slojeva najbližih vrhu i najviše zastupljenih u njegovom upravljanju i rukovođenju: ako su umetnička dela »modeli« i ako je društvo sastavljeno od rukovodećih i rukovodjenih klasa, bez sumnje je logično da modeli budu zadržani od rukovodeće klase, da ih prenesu zavisnoj, radničkoj klasi, u onoj meri u kojoj mogu utisnuti obeležje kvaliteta u serijsku ili kvantitativnu proizvodnju. Umetničkom delu pripisuje se idealna ili duhovna vrednost jer same rukovodeće klase tvrde da njihova vlast vodi duhovno, pa čak i božansko poreklo. Kriza objekta, kao neraskidivo vezanog za idealni objekat kakvo je umetničko delo, jeste bez sumnje povezana sa krizom hijerarhijskog ili klasnog društva: nije još uvek mogu-

će (a to je jedno od najvećih uzroka mōre našeg doba' znati da li će nakon društva podeljenog na klase uslediti društvo demokratskih masa ili društvo apsolutističkih masa. Demokratsko društvo je ono koje sebe samo projektuje, apsolutističko društvo je projektovano od grupa na vlasti koje nastaju unutar njega iz nerešenih protivrečnosti: ova razlika važi i za režime koji se nazivaju socijalističkim.

Jasno je da masovna kultura, ma koje da su njene ideološke pretpostavke, ne može da prihvati da su suštinske vrednosti života otrgnute od zajednice, u rukama grupe pojedinaca, ustupljene zajednici samo u onoj meri u kojoj je to korisno za vodeću klasu: kako može biti masovno društvo razdeljeno između rukovodećih slojeva i heterodirigovanih slojeva? Pokušaj nekih grupa da hegemonizuju i, u svom interesu, upravljaju masovnom kulturom nesumnjivo je jedan od velikih uzroka nezadovoljstva i opasnosti modernog sveta.

Zapadna misao, strukturno objektivizirajuća, objektivizuje stvari, ljude, celu stvarnost. Pored krize objekta i subjekta postoji dakle kriza grada, kao istorijske agregacije društva, i kriza prirode, kao istorijske konfiguracije stvarnosti.

Kriza objekta označava krizu proizvoda. Pokušaj prelaznja sa proizvoda od pojedinačnog interesa na proizvod od kolektivnog interesa, tj. sa zanatskog proizvoda na industrijski proizvod, datira s kraja prošlog i početka našeg veka. Dve velike pretpostavke bile su: 1. vrednost bilo kojeg proizvoda tehnike potiče iz kvantifikacije manje više raširenog kvaliteta i *unicuma* umetnosti postavljenog kao model; 2. poistovećujući kvalitet sa estetskom vrednošću, umetničke i zanatske tehnike imaju cilj da proizvode estetske vrednosti, tj. da pripišu estetsko iskustvo, mada različitog stepena, svim stvarima koje se koriste u životu. Industrijska proizvodnja trebalo je, dakle, da bude dovedena u situaciju da proizvodi predmete estetske vrednosti, ali pošto je stavljala u opticaj beskonačne serije identičnih predmeta, ovi se nisu mogli kvalitetno razlikovati po društvenoj klasi koja ih je koristila. Drugim rečima, industrijalizam, u svojoj izvornoj ideologiji-utopiji, trebalo je da promeni staro vertikalno, plasno i hijerarhijsko društvo u jedno novo, horizontalno, bez klasa i funkcionalno. Ova reformistička perspektiva bila je u osnovi najorganskijeg pokušaja transformacije društva uniformisanjem njegovog materijalne kulture obavljenog nakon Prvog svetskog rata. Gropiusov Bauhaus nije samo bio mesto za izučavanje metodologija projektovanja, već model društva-škole, tj. društva koje projektujući vlastiti ambijent, projektuje svoju reformu. U ideologiji Bauhauusa predmet je bio samo broj u seriji i zato je imao kvantitativno obeležje, ali je dobijao vrednost kvaliteta od projekta-modela čije je on ponavljanje. Tako je, strogo uzevši, predmet bio samo slika projekta što je prenosio korisniku, tj. društvu, bio je — određeni je rečeno — poredak procesa projektovanja. Preko predmeta za svakodnevnu upotrebu društvo je učilo da je svaki moralno vredni čin projektovanja, tj. jedan korak ka ostvarivanju ideologije u čijoj je perspektivi bio mišljen.

Posle Drugog svetskog rata projektovanje je trebalo sebi kao cilj da postavi obnavljanje razrušene Evrope; zato je krenulo u otvaranje drugog Bauhauusa sa Hochschule für Gestaltung u Ulmu. Promišaj pokušaja delimično je usledio zbog opiranja krupne industrije da radi za društvene svrhe umesto za neposredan profit; ali to je, takođe, usledilo zbog činjenice što je predložio maksimalnu standardizaciju objekta kada, u opštim okvirima kulture, koncept objekta (i, nasuprot njemu, subjekta) više nije mogao biti predlagan.

Da li se izvan ovog prevaziđenog ideala *gute Forme* moglo još misliti na estetske činioce u okviru masovne kulture? Konvencionalno, još od doba romantizma estetičnost je označavala kreativnost; ali radikalno laička kultura nije mogla oblikovati svoj koncept kreativnosti na božanskoj kreativnosti koja je za cilj (a u isto vreme i kao granica) imala stvaranje sveta. Da li je, međutim, zamisliva kreativnost bez načela i cilja, koja bi jednostavno bila kvalitet bića i koja se ne bi umnožavala u stvaranju nečeg realnog? Na polju umetnosti, u kojoj se jednostavno reflektuju ideje koje se tiču stvaranja, sve otvorenije se ističe (sa Duchampom, na primer) da umetnik nema za cilj stvaranje umetničkog dela i da se njegova kreativnost može objasniti u estetskom doživljavanju realnosti ambijenta tj. slobodno i kreativno. Socijalna i didaktička funkcija umetnika bila bi, dakle, prenošenje svima sposobnosti ili ponašanja koncipiranja stvarnosti životnog ambijenta ne kao so-seina, već kao Werden pod uticajem kreativnih impulsa koji više nisu božanski, već ljudski. Sve dok Werden ne postane automatski i mehanički razvoj bilo je nužno da polazi od kritike društvene stvarnosti i volje da se ona promeni. Da bi bila kreativna, evolucija društva trebalo bi da bude suštinski revolucionarna: uostalom, slika istorije u eri industrije uila je upravo dramatično smenjivanje progresivnih revolucionarnih impulsa u korist suprotnih, represivnih ili konzervativnih. Avangardni umetnički pokreti, koji su se razvijali krajem prve decenije ovog veka, bili su nadvladani rasprostranjenim konzervativnim duhom koji je usledio posle Prvog svetskog rata; sa izuzetkom Rusije, gde je kulturna avangarda prihvatila podsticaj društvene revolucije u toku. Dok se u Rusiji revolucija podudarala sa procesom industrijalizacije, koja je na Zapadu već bila znatno uznapredovala i stoga nije više mogla imati revolucionarno obeležje, u srednjoevropskoj kulturi između dva rata, progresivne struje (kao što je upravo Bauhaus) dobile su više reformističko nego revolucionarno obeležje, više socijaldemokratsko nego marksističko. Ne treba zaboraviti da su De Stijl i Bauhaus Evropu upoznali sa novinama sovjetske avangarde dok su revolucionarne i reformističke težnje istovremeno i odlučno bile potiskivane kao buržoaske u Sovjetskom Savezu, a kao boljševičke od nacizma i fašizma.

Nije teško razumeti da je za sve avangardne umetničke struje problematika umetničkog objekta, šta više sasvim kratko objekta, bila proširena na grad; grad je bio za društvo ono što

je objekt za pojedinca. Društvo se prepoznaje u gradu kao pojedinac u objektu; grad je prema tome objekt za kolektivno korišćenje. I ne samo to; grad se može poistovetiti sa umetnošću utoliko što objektivno proizilazi iz prožimanja svih umetničkih tehnika u formiranju ambijenta, koliko životnog toliko i bogatog estetskog vrednostima. Kada se govori o krizi umetnosti govori se, u stvari, o krizi grada, a kriza grada je jedna od najopasnijih i najstrašnijih pojava modernog doba.

Grad je gomila bogatstva i mesto maksimalno rasprostranjene ekonomije; ipak, kao ekonomski organizam on je svuda očigledno pasivan. Veliki grad staje više nego što daje: cena javnih službi raste u geometrijskoj proporciji sa stanovnicima, a postoji gradovi u kojima je krajnje teško uskladiti odgovarajuće službe sa potrebama stanovnika. U velikim gradovima, pored toga, razvijaju se mnogi socijalno-patološki fenomeni (terorizam, nasilje, droga, kriminal, i tako dalje) koji mogu da se objasne jedino kao oblici odbacivanja otuđujućeg ambijenta grada. Imam razloga da verujem da su životne teškoće mnogo veće u gradovima koji su nastali u staro doba: ne samo zato što su stare urbane strukture svuda neadekvatne automobilskom saobraćaju, već zato što se populacija sačinjena velikim delom od došljaka, oseća stranom staroj gradskoj zajednici, a ne želi da formira novu. Pretpostavka o čisto industrijskom gradu, u kojem ljudi u fabričkom radu pronalaze duh zajednice srednjovekovnih gradova, nije imala potvrdu u stvarnosti. U stvari, težina industrijskih delatnosti nastavlja da deluje na stare i trošne urbane strukture, a ranije ili kasnije ona će ih iskoreniti. Gde god se strahuje od nadvladavanja modernog nad stariim, postoje javne i privatne ustanove za spašavanje takozvanog istorijskog jezgra; ali želja da se ona spasi ne zavisi samo od njihove istorijske i umetničke vrednosti, već i od vlasti i prednosti koju joj daju u odnosu na modernu funkciju grada. Ako su prostori i kanali za komunikaciju u stariim gradovima neadekvatni i neadaptirani za zapreminu i brzinu saobraćaja modernog grada, usmeravajuća jezgra nastoje da se smeste u istorijske gradove gotovo kao da se time želi preokrenuti tradicija centralizma vlasti i njene suštinske istorijske osnove. S druge strane, kad bi se ovim usmeravajućim jezgriima dala manje prestižna a više funkcionalna središta, istorijski gradovi bi izgubili svaku funkciju i umrli bi od paralize ili bi bili sačuvani kao arheološki kompleksi.

Postoji jedan dublji razlog zbog čega je grad istorijski i kao takav biva sačuvan. Veliki grad je koncentracija kulturnih vrednosti: spomenici, muzeji, biblioteke, arhive, i tako dalje. Ove vrednosti sačinjavaju danas nezamenljivu osnovu za izučavanje moderne kulture, čak i u njenim najspecifičnijim naučnim ograncima. Još je u opštem interesu kulture da univerziteti budu usko vezani za te velike kulturne depoe, među kojima su mnogi još neistraženi. Samo naprednije naučno istraživanje mora da se uklopi u sisteme odnosa koji ga spajaju sa opštom kulturom, sa širenjem i kanalima informacije. Čini se, dakle, nužnim da uni-

verziteti u kojima se obavlja naučno istraživanje budu smešteni u velike gradove i da, dok koriste svoj veliki kulturni potencijal, deluju kao podsticajni činioci moderne kulture. Isto obrazloženje može da se učini za kulture avangarde (umetnost, pozorište, muziku, itd.) koje su nužna dopuna visokog naučnog istraživanja.

Postoje, međutim, i podsticaji u suprotnom pravcu, koji teže decentralizaciji univerzitetske nastave i naučnog istraživanja preko raseljavanja univerzitetskih ustanova u male centre, ili čak izvan svih urbanih jezgara. Nastoji se opravdati umnožavanje univerziteta i, prema tome, opadanje nivoa naučnog istraživanja, tvrdeći da moderne metodologije nisu istorične i, prema tome, nemaju potrebu da se pozivaju na istorijska dokumenta. Bez sumnje je moguće da se opšta struktura kulture pretvara iz dijahroničke, kakva je bila u eri istoricizma, u sinhroničku. Odatle će sigurno proisteći preovladavanje pojedinačnih činilaca nad univerzalnim, ali ako se želi izbeći opšta degradacija kulture potrebno je da istraživanje čija je svrha industrijska primena, zadrži naučni postupak. A ovo se može ostvariti jedino u celokupnom sistemu kulturnih vrednosti velikih gradova.

Prava kriza grada ispoljava se ne samo u opadanju njegovog kulturnog nivoa, već u gubitku njegovog prvobitnog obeležja kulturnog organizma. Ovo opadanje vrednosti određeno je činjenicom da grad više nije dobro i instrument zajednice, čiji napori ka zajedničkom cilju olakšava, već da je predmet iskorišćavanja od strane privilegovane manjine. Strahovitom brzinom zemljišna špekulacija preuzela je, gotovo bez razlike, upravljanje gradom čije se stanovništvo brzo množilo usled uspona industrije. Budući da se špekulisanje sa zemljištem i stanovima vrednuje isključivo kroz cenu, vrednosti kvaliteta (koji su se poistovećivali sa vrednostima istoričnosti) postepeno su bile istisnute čisto kvantitativnim vrednostima.

Oko istorijskih centara koji su samo delimično sačuvani, nikle su ogromne prenaseljene periferije bez ikakvog načela osim maksimalne rasprostranjenosti populacije. Budući da je špekulisanje težilo integralnom iskorišćavanju zemljišta često su periferije slabo opremljene službama i tako opterećuju klimave strukture grada. Šteta je bila veoma velika u zemljama kao što je Italija, gde su dugo vremena vlade sklone kompromisima i konzervativne vlade štatile privatno vlasništvo. Rim koji je od evropskih gradova imao jedno od najvećih i najstarijih kulturnih nasleđa, bio je grad koji je najteže oštećen: špekulisanje sa zemljištem dovelo ga je u veoma težak položaj, koji ozbiljno ugrožava njegov život. Istovremena odbrana istoričnosti i funkcionalnosti grada, koje su urbanistički zakoni omogućili u mnogim zemljama severne Evrope, posebno u Holandiji, bila je, a biće još uvek, smatrana za opasnu i neprijateljsku u Italiji. Jedini zakon koji je konačno proguran u Italiji, da bi uveo reda u iskorišćavanju zemljišta, bio je posle nekoliko meseci poništen kao neustavan. Iako su postojeći zakoni jasno konzervativni, za stambene špekulantere oni su previše liberalni i ovi ih vešto koriste: sprečili su i uti-

cali na kasnije studije o regulacionim planovima, u velikoj meri su ih uslovlili, a sada ih sistematski narušavaju. U Italiji špekulisanje nalazi svoj prirodni podstrek u građevinskoj zloupotrebi: u Rimu, trećina stanovnika stanuje u zgradama podignutim bez ikakvog plana, otežavajući i čak onemogućavajući urbanističke zahvate. Nasilje nad gradom i njegova zloupotreba ima za posledicu udaljavanje urbanista sa odgovornih mesta: gradovima raspoložu vlasnici prostora, a pošto urbanisti nužno vode računa o istorijskim i estetskim vrednostima ovi im negiraju svaku sposobnost odlučivanja, čime se produbljuje obeležje neistoričnosti i neestetičnosti grada.

Slučaj Rima je graničan slučaj, ikako zbog toga što je njegovo istorijsko i estetsko obeležje maksimalno, tako i zbog toga što je stambena špekulacija delovala sve do pre nekoliko godina bez prave kontrole od strane vlade i odgovornih opština. Ali urbana kriza, u Rimu zaoštrenija nego drugde, jeste simptom opasnije i opštije krize urbane institucije. U čitavom svetu danas, veliki grad je pasivan ekonomski organizam, politički se ne može kontrolisati, opasan za fizičko i psihičko zdravlje stanovnika. Velika razlika u načinu života različitih slojeva isključuje manje imućne iz uživanja u kulturnom dobru koje grad predstavlja: unutar gradova ispoljavaju se zato anturbane težnje, šta više prave krize odbacivanja koje se manifestuju u nasilju, zločinu, vandalizmu nad zajedničkim dobrom, neurozi, drogi. Grad, maksimalna tačka društvene agregacije, jeste i tačka maksimalnog zagađenja ambijenta, danas je problem grada ne samo urbanistički, već i ekološki.

Da bi se suprotstavili degradaciji grada do koje je došlo usled industrijalizma, špekulisanja, nekontrolisanog demografskog rasta, veliki arhitekti racionalizma smislili su sheme gradova u kojima su raspored i raspodela prostora odgovarali rasporedu i raspodeli funkcija. Međutim, Le Corbusierovi, Gropiusovi i Wrightovi modeli bili su samo retki i nepotpuni eksperimenti, a zatim su ostavljeni po strani kao utopijski. To, međutim, nisu bili: polazili su od nade da bi buržoasko društvo, razvijajući se u skladu sa vlastitim prosvetiteljskim pretpostavkama, napredovalo na putu demokratije sve do eliminacije klasične hijerarhije, do podjednake raspodele bogatstva, do mirne saradnje koja vodi zajedničkom civilizacijskom poduhvatu. Danas ove pretpostavke, koje su bile osnovane, izgledaju apstraktna utopija. Buržoasko društvo ih nemilosrdno odbacuje i umesto da se razvija u skladu sa svojim vlastitim prosvetiteljskim pretpostavkama, ono stvara strogo reakcionarne režime koji samo mogu dovesti, kao što su i doveli, do izbijanja rata. I budući da su reakcionarni režimi logično neprijatelji kulture, grad je kao kulturni entitet bivao pregažen gradom kao političkim instrumentom: grad-društvo zamenio je grad-država.

Na krizu dizajna predmeta, čiji je kvalitet interesovao proizvođače samo u granicama kvantiteta profita, nadovezuje se kriza dizajna tog kolektivnog objekta kakav je grad. Ko je gajio

iluziju da će moderni delovi grada da se nadovežu na stare, po logičnom prelazu sa antičkog empirizma na moderan naučni duh, morao je da se razuveri: moderni delovi razlikovali su se od starih, od takozvanih istorijskih središta, samo po konfuziji i neredu. Poslednjih godina, zatim, trebalo je ne bez zaprepašćenja priznati da je pohlepa koja je dovela do knize predmeta i do krize grada posebno dovela u opasnost prirodne izvore i, šta više, pretila da zatruje čovečanstvo. Ispravno je Richard Neutra govorio o dizajnu kao o jedinju nadi da će se preživeti. Danas se problem postavlja u još radikalnijim granicama. Bar na planu metodoloških analiza i projektovanja dizajn proizvoda razvija se u urbanistički dizajn, a urbanistički dizajn u ekološki dizajn. Velika dilema sa kojom bi se trebalo suočiti u bliskoj budućnosti jeste izbor između projekta i ne-projekta, dizajna i ne-dizajna, planske urbanistike i proste urbanistike ili čak kasnije kontrole spontanog razvoja grada.

Veliki značaj, čak i programski, dobio je poslednjih decenija koncept »istorijskog centra«. U veoma opštim granicama označava ono što se mora ili želi sačuvati od antičkog grada. Bilo je vreme kad su se želeli sačuvati samo spomenici, drugo vreme kada su se hteli sačuvati samo dokumenti nekih istorijskih perioda, veliki deo srednjovekovne arhitekture bio je uništen jer je smatran za dokument vremena ne-kulture. U stvari, svako vreme čuvalo je od prošlosti samo ono što je smatralo za »istorijsko«, a »istorijsko« je bilo sve i samo ono što je pokazivalo stabilnost ili čak, karizmatičko obeležje religiozne i političke vlasti. Kada su počeli da se smatraju »istorijskim« ne samo podaci o »velikim«, već i o narodu, to jest o privredi, radu, umetnosti. Vrednost istoričnosti jednog grada nije više mogla da se ograniči na spomenike, već se proširivala na celokupno gradsko tkivo. I hronološke granice su se promenile: zašto bi istorija trebalo da se zaustavi na 18. ili 19. veku, kao da podaci o današnjici ne bi mogli biti predmet razmišljanja i istorijskog vrednovanja?

Koncept »istorijskog grada« može imati pragmatičnu konist, ali je lažan koncept. Zašto bi neki delovi grada bili »istorijski« a drugi »ne-istorijski«? Grad je u celini istorijska konstrukcija. Same gradske deformacije i zloupotrebe, nastale usled kapitalističkog upravljanja, činjenice su, iako neslavne, istorije našeg vremena: isto tako u istoriju našeg doba ulazi pokušaj promene upravljanja gradom i sistema koji ga drži.

U praksi, pod »istorijskim centrom« podrazumeva se deo grada koji ne može ili ne treba da se imenja; drugim rečima, deo grada koji ne može da se koristi u sasvim drugačije svrhe od onih koje je imao u prošlosti. Uslov integralne konzervacije je da usmeravajuća jezgra delatnosti u gradu budu smeštena ili pomerena u moderne četvrti. Da bi se decentralizovale funkcije koje se gomilaju u istorijskim centrima ili parališu ih potrebno je dovesti periferijske zone u stanje da ih mogu prihvatiti. Ovo nije moguće jer su periferije osmišljavane, špekulisanjem, kao

jednolična građevinska gomila. Delovanjem u suštinu (što bi pak zahtevalo otvoreniju urbanističku politiku od strane javnih vlasti) još se mogu, bar delimično, zauzeti dinamičnije društvene strukture. Dovoljno bi bilo dobiti prostor za velike saobraćajne arterije, periferijska parkirališta, javne službe, kulturne ustanove i gradsko zelenilo. Ako se pak ne želi da grad izgubi svako organsko jedinstvo, potrebno je da sama metodologija projekta može da se primeni na konzervaciju antičkih tkiva i poboljšanje novih. Danas je, bez sumnje, važnije izlečiti bolesne gradove nego smišljati gradove budućnosti. Perspektiva »spašavanja postojećeg« može se činiti previše prilagodljivom ili šta više minimalističkom; ali spašavanje nije nužno empirijski izlaz, već treba da bude strogo naučan, a projektima treba da prethodi ozbiljna kritička analiza činjeničkog stanja. Posao urbanista tako će biti uklopljen u najrazvijeniju i najkonstruktivniju političku perspektivu: analizu i kritiku buržoaske degradacije, povratak ideoloških pokretača radničkih klasa suzbijanih teškom hegemonijom kapitalizma, oslobađanje demokratskih dostignuća odstranjenih totalitarnih režima, reafirmaciju konstruktivnog htenja nasuprot destruktivnim nagonima.

Masovna kultura nema u sebi političku kvalifikaciju: to je jedina moguća kultura u snažnom industrijalizovanom svetu, koji zbog ekonomskih i tehnoloških nužnosti teži maksimalnoj standardizaciji ili jednoličnosti proizvoda. Poznato je da se masovna kultura ostvaruje putem sistema informacija i njenih kanala komunikacije. Ovi kao obični tehnički aparati, mogu podjednako da pospešuju napredne i nazadne procese u društvu. Ipak, progresivan je svaki proces kulturnog napretka, regresivan je ili pak, konzervativan svaki proces nekritičkog širenja određene kulture. Odatle proizilazi da se pozitivnost ili negativnost sistema procenjuje novinom ili ne-novinom informacije. Načelo novine ne protivreči načelu serije jer, kad ne postoji jedinstvenost predmeta, nema novine bez promene serije, tj. bez prelaska iz jednog standarda u drugi.

Nije rečeno da je masovno društvo nužno potrošačko društvo. Promena jedne serije proizvoda uvek je određena trošenjem proizvoda, ali ovo trošenje može da ima objektivne ili subjektivne motive. Ako projektno istraživanje, putem kritike proizvoda serije, određuje novi omiljeni proizvod kao bolji, jer više odgovara svrsi, ili ima širi spektar primene, ili ima ista obeležja kao i prethodni ali manje košta i bolje se može koristiti, dobija se odgovor na objektivnu potrebu, odnosno podrazumeva se objektivni napredak. Ako pak, promena serije ima za cilj da tip učini zastarelim u psihologiji korisnika, ili da pospeši odbacivanje predmeta pre nego što istekne predviđeni rok po projektu, do promene dolazi zbog subjektivnih motiva na koje je moguće delovati spolja različitim sredstvima, od kojih je najčešći reklama. Dok se u prvom slučaju dobija proporcionalna potrošnja, u drugom se dobija potrošnja neproporcionalna potrebi: iz ove disproporcije proizilazi načelo spirale potrošnje bez

kraja. Poznato je da nemotivisane potrebe proističu odatle delujući na nesvesno, tj. pospešujući nagon čiji je krajnji rezultat nasilje, krađa, rat, jednom rečju neracionalna potrošnja.

Poremećen i manjkav projektni proces koji vodi projektovanju koje za jedini cilj ima maksimalnu potrošnju i, prema tome, maksimalan profit preduzimača dobio je naziv *styling*: on se sastoji u preterivanju sa činionicima koji čine predmet primamljivim ili »potrošnijim«. *Styling* je, u suštini, industrijski kič: reklama preteruje u primamljivosti proizvoda, a proizvod ponavlja vlastitu reklamnu sliku i kao takav, utoliko brže zastareva što je uzbudljivija »novost« deformativna reklamom. Izzivajući umišljene i nesvesne potrebe, odstranjajući svaki interes za kritiku i razuman izbor, potrošnja se uobličava servilnim podvrgavanjem mase interesima kapitalističke vlasti. Prema tome, dobija izrazito reakcionaran zaokret jer omogućava, u politici, slepu poslušnost propagandi koja se, na isti način kao i trgovačka reklama, služi sloganicima bez smisla. Najstrašnija činjenica je da izazivajući impulse koji ne nalaze, išta više ne treba da nađu odgovor u proizvodu, potrošnja rađa stalno patološko, frustrirano osećanje nezadovoljstva: potrošačko društvo koje voli da se prikazuje kao društvo blagostanja, u stvari je nezalečivo bolesno društvo. Teško je ustvrditi da je potrošnja fenomen paralelan stambenoj špekulaciji: kao što su neokapitalističke trgovine pretrpane proizvodima koji podsećaju na bolne potrebe što nikad neće biti zadovoljene, tako je i nemali broj metropola krčat kućama koje su osuđene da ostanu nenastanjene i ljudima koji beznađežno žele kuću a nikad je neće imati.

Otkako je zasnovana teorija dizajna ona je za cilj imala društveno blagostanje, smatrajući pak da stanje blagostanja koje sebi obezbeđuju pojedini povlašćeni slojevi, iskorišćavajući druge, nije moralno i politički ispravno. Za pretpostavku društva blagostanja danas se ne vredí zalagati; ne samo zato što se ona pokazala objektivno nezvodljivom, već, pre svega, zato što tehnički aparati koji bi trebalo da je ostvare postižu suprotne efekte. Bez ulaženja u detalje, odavno je pokazano da spirala potrošnje za relativno kratko vreme dovodi do srcašenja čak i bioloških izvora. Istovremeno stalno se stvaraju uzroci koji mogu dovesti do zastrašujuće uništavajućeg rata.

Postizanje ekonomske ravnoteže u smislu proporcionalnog odnosa između potreba i proizvodnje može biti moguće samo novim načinom projektovanja života, tj. dizajnom koji neće biti u funkciji blagostanja, već potreba. Ni na koji način ne bi bilo moguće zaustaviti proces pretvaranja klasne kulture u masovnu kulturu, niti zamisliti masovnu kulturu drugačije od globalnog sistema informacija; prema tome, očigledno je da moderna metodologija projektovanja može samo da se tiče masovne kulture i sistema informisanja. Kriza objekta, poistovećujući se sa svešću o već prevaziđenim granicama zapadne kulture nije povratna. Prema tome, ne može biti dizajna predmeta ili *product designa*, bez obzira koji je njihov nivo, već samo dizajna toko-

va informacija. Ne može više biti industrijskog projektovanja osim u onaj meni u kojoj su proizvodi, izgubivši stari statut objekta, dobili statut novine. Dizajn očekuje zadatak da podjednako izbegava oskudicu i rasipnost, manjak ili obilje informacija: takozvana skromnost neće biti žrtva nametnuta okolnostima već *Grundbegriff* nove ravnoteže ili nove ekonomije u društvenom korišćenju bogatstva, kulture, ambijenta, prostora i vremena.

U prvom studiju dizajna, Gropiusovom *Bauhausu*, cilj je bio stvaranje predmeta čija vrednost nije zavisila od materije već forme, a koje bi koristili i ekonomski neprivilogovani slojevi; ali, ako posredovanje i korišćenje proizvoda lepo oblikovanih više nije zahtevalo materijalno bogatstvo, zahtevalo je, ipak, visok kulturni nivo. Osnovne granice problema ostaju i ostaće verovatno iste, jedino što kultura tražena za funkciju novog dizajna više neće biti klasna kultura, već masovna kultura. Ovu kulturu stvoriće, očigledno, sam dizajn.

Masovna kultura, koja neće biti kadra za bilo koje razgranjavanje u vrednosnom smislu, moći će da bude ili potpuno okupljajuća i oslobađajuća, ili posve represivna i otuđujuća. *Tertium non datur*. Biće represivna utoliko što će sprečavati razmišljenje i sud, biće oslobađajuća utoliko što neće biti samo proizvod već sredstvo mišljenja. Moraće da se postavi ne samo kao aparat za širenje već kao proces strukturisanja kulture, a da bi ostvarila svoju disciplinarnu autonomiju moraće da raspolaže vlastitom metodologijom, vlastitim projektovanjem, vlastitim dizajnom. Najzad, dizajn će morati da organizuje tokove informacije, da prirodno počne od grada i ambijenta, moraće nastojati da definiše na nov način svoj odnos sa naukom, ekonomijom i politikom. Moraće, sve u svemu, dizajn da bude taj koji će određivati ne samo formu ili prostor, već ritam ili vreme zajedničkog života.

Polje delovanja siromašnog, masovnog dizajna, koji više nije okrenut davanju estetskih vrednosti proizvodima odmah prevodivih na količinu troškova i cene, beskrajno je rasprostranjeniji. Na najvećem rasporedu po veličini neće biti više građevina a ni grad, koji još pripadaju kategoriji predmeta: biće to teritorija, *conurbazione*,* na kraju u funkciji njihove ponovljivosti na različitim mestima i njihovog korišćenja za različite funkcije: na primer, geodetske kupole Buckminstera Fullera, neograničene i modularne konstrukcije Wachmanna, cela gama »balona«, šatori Otta Freia. Odmah ispod njih su serijski ekonomični stanovi koje su vlade i opštine primorane da podižu jer je jedno od negativnih obeležja meganopolisa da najsirišašnijim slojevima ne dozvoljava da biraju i odlučuju o svojim stanovima, šta više primoravaju ih ne samo da se zadovoljavaju elementarnim životnim sredstvima kakav je stan, već i da mole vlast za njega. Postoji, dakle, dizajn saobraćajnih sredstava koji su prave pokretne arhitekture savremenog sveta, i koje bi pre ili ka-

* *conurbazione*, odnosno konurbacija označava urbani sklop sastavljen od velikog grada i malih periferijalnih centara, prvo samostalnih a potom apsorbiranih gradom u ekspanziji. (prim. prev.).

snije trebalo svesti na forme što više odgovaraju njihovoj funkciji — premeštanju sa mesta na mesto, a ne solumidim brzinama na autoputevima. Zatim postoji čitava oprema i uređaji za javni saobraćaj, znakovi, reklama. Čini se da niko nije razmišljao da saobraćajni tokovi i sredstva sačinjavaju, u celini, sistem informacija i komunikacija što se racionalno koriste, a ne samo pretvaraju neki prostor u slučajno oglašavanje. Šta reći o uređivanju zgrada, rasveti, obeležavanju puteva, što predstavlja efemernu pojavu, ali življu i korisniju za grad koji i sam želi da bude efemeran?

Što se tiče dizajna velikih tokova industrijske proizvodnje, jasno je da se on usko vezuje za nove sintetičke materijale, nove forme, nove boje; veoma niske cene, krajnu lakoću i zame-nu. Visok nivo standardizacije određen činjenicom da materi-ja ciklusa koji proizvodi stvari, pridodavajući proizvodu nikad ranije dostignut stepen formalnog integriteta. Sve se čini da se veruje da će upravo ovi efemerni, laki, živo obojeni proizvodi, kojima se lako rukuje i koji se lako menjaju, stvoriti promenli-ivu, veoma živopisnu morfologiju ambijenta, a biće to kao nova priroda fabrikovana od čoveka i nadovezana na prethodnu. Naj-zad, ostaje veliki problem pravih tokova informacije i komuni-kacije: televizija, radio, film, pozorište, štampa, sport. Izvesno je da novi dizajn ne bi trebalo da ovim delatnostima što široko koriste vizuelne medije nametne određeni formalni dekor; di-zajn predmeta treba da sledi dizajn slika. Industrija stavlja u op-ticaj ogromnu masu slika: ako se misli da je, u suštini, svela predmete na vlastite slike, može se čak reći da proizvodi i nudi tržištu samo slike. Tako se računa na sugestiju i kratko traja-nje slika da bismo se otarasili suvišnih industrijskih proizvoda: jasno je da ne može biti utopijsko, već samo bezazleno, nadati se da će se potrošnja vratiti na logičnu potražnju, na razumne potrebe. Moguće je, međutim, postići da masovna informacija i komunikacija, kao suštinski činiloci potrošnje, ne deluju na i-maginaciju već na nesvesno. Bombardovanje slikama, čemu su ljudi izloženi, pogotovu u gradovima, ima za posledicu paralizu imaginacije kao snage koja rađa slike. Ovo promašeno odašilja-nje ima za posledicu pasivno prihvatanje slika koje sačinjavaju efemeran ali realan ambijent egzistencije; što znači pomanjka-nje aktivnog reagovanja, interesovanja i učestvovanja. Ovo nije ništa drugo do otuđenje. A zna se da otuđenje, pomanjkanje in-tegracije ambijenta, paraliza imaginacije, jeste u osnovi urbana patologija: nasilje, vandalizam, droga, kolektivne neuroze. Po-trebno je, prema tome, postići da masovna informacija i komuni-kacije ne budu jednosmerne, a iznad svega da ne sprečavaju komunikaciju pojedinaca između sebe i sa ambijentom.

Postoji još nešto: masovna informacija i komunikacija su trenutne; pre nego što se novine minimalno razmotre i proce-ne, one su već prošle, već su zamenjene drugima. Kao što vul-garna retorika reklame guši svaku misao o kvalitetu proizvoda i nužnosti da se on potroši, tako masovna informacija kao i po-

litika, odbacuje svaku mogućnost razmišljanja i procenjivanja. Sve se završava potrošnjom novine-slike.

Ne može se prihvatiti poistovećivanje nesvesnog i slike. Kao što je pokazalo psihološko istraživanje, posebno Arnheimovo, imaginacija je način mišljenja koje ima svoje strukture i svoje sazajnne i operativne ciljeve. Od 17. veka očučeno je da imaginacija može, u religioznom smislu, da spase ili zavede dušu: šta više, bez imaginacije ne možemo se ni spasiti niti izgubiti jer ne može biti moralnog života. Čak i površno iskustvo masovne komunikacije obezbeđuje da ova vrši svoj uticaj na instinkte: određenije, ovo traže oni koji hoće da potrošnja ne bude logičan odgovor na jednu potrebu, već davanje oduška instinktu nasilja, posedovanja, razonodi.

Imaginacija je sposobnost koja omogućava da o sebi mislimo drugačije nego što jesmo, dakle, da se predloži cilj izvan postojećeg stanja. Projekt nije ništa drugo do preraspodela operativnih sredstava za ostvarivanje zamišljenih progressa. Etički i politički smišljena ideologija je imaginacija; nema projekta bez ideologije.

Imaginacija je drugačija od logike i nauke jer kao cilj nema apstraktno saznanje, već saznanje nenaskidivo vezano uz činjenje, dakle tehniku. U celoj svojoj istoriji umetnost je bila samo radna, delotvorna i produktivna imaginacija. Razumljivo je da je kriza imaginacije odredila krizu umetnosti, a kriza umet-

Bilo bi, ipak, pogrešno masovnu informaciju, i zvučnu i vizuelnu, smatrati za neizlečivo negativnu, otuđujuću i represivnu. Već imamo primere reklame zadovoljavajućeg estetskog nivoa; na primer, novi proizvodi čija upotreba više nije ugnjetačka i odbojna, sistemi znakova koji usmeravaju (kada su primećeni) korektno korišćenje grada. Fotografiska reportaža je odavno prvo sredstvo za pisanje istorije savremene stvarnosti. Činjenica da vizuelne i zvučne informacije veoma brzo prolaze ne treba *a priori* smatrati nečim što sputava vrednovanje koje treba, ipak, da se prilagodi njenom ritmu.

Tradicionalni dizajn, onaj stvoren u *Bauhausu* posle Prvog svetskog rata, bio je usko vezan za istraživanje umetnika konstruktivizma: nastojao je da učini boljim, racionalnijim, efikasnijim, čitljivijim, ugodnijim ambijent svakodnevnog života. Medutim, još uvek se dizajn bavio jedino predmetom, neshvatajući da problem predmeta podrazumeva problem subjekta i obrnuto.

U istoriji umetnosti našeg veka postoji druga struja koja se, sa istom isključivošću, bavi samo subjektom; ona koja, polazeći od Duchampa, označava kao svojstveno umetnosti ne proizvodnju predmeta estetske vrednosti, već kao estetsko iskustvo svaki predmet koji umetnost izvlači iz svog konteksta i označava kao estetsko. Ambijent po sebi nije ni pozitivan ni negativan, ni neophodan ni otuđujući: zavisi od onoga koji ga doživljava kao pozitivno ili negativno iskustvo. Dijalektička veza, samo prividno u suprotnosti, obuhvata danas i veliku urbanistič-

ku problematiku. Le Corbusier ili Lynch, Gropius ili Robert Venturi? Upravo u sedištu urbanistike problem se postavlja u granicama krajnje hitnosti, jer gradovi deformisani zemljišnom špekulacijom ne mogu još dugo živeti. To je problem čije se širenje ne može označiti, ali koji će sigurno moći da se reši samo putem stroge kritike i poboljšanja, odnosno rekonstrukcije postojećeg. I na ovom polju potrebno je odreći se tako pasivnog prihvatanja okončane činjenice utopije modernih idealnih gradova: to je minimalistički, prilagodljiv program, ali jedini koji odgovara stvarnim prilikama u gradovima i on je na urbanističkom planu program koji se podudara sa programom siromašnosti i oskudnog dizajna na planu proizvodnje.

Koji bi instrumenti mogli poslužiti ostvarivanju onoga što je danas jedinstven program dizajna? Jedan jedini, ali na različitim nivoima i sa različitim ogranicima: škola. Gotovo je neizbežno da perspektiva masovne kulture još nije na relevantan način uticala na školski sistem ni u jednoj zemlji na svetu. Škola je i dalje klasni aparat koji nastoji da sačuva klasnu hijerarhiju. Bez sumnje, razmatra objektivnu nužnost masovne kulture, ali samo kao aparat za širenje institucionalizovane kulture, koja je upravo klasna kultura. Prihvatiti kao pretpostavku masovno društvo kao kvantitativno razlaganje klasne kulture, izbegavati da strukturama sistema informacija i komunikacija odgovara kvalitativna ili suštinska promena strukture kulture: eto to je jedna od najgrubljih i najopasnijih apsurdnosti današnjeg sveta.

1981.

Gulio Carlo Argan,
«La crisi del design»,
Storia dell'arte come storia della città,
Editori Riuniti, Roma, 1983.
prevela: Milena Marjanović

Jacques Famery

Od nametnutog predmeta do doživljenog ambijenta

Termin dizajn će ovde biti upotrebljavan u širem smislu, tj. kao nacrt ili realizacija predmeta izgrađenog i uređenog ambijenta. Pojam predmeta nećemo ograničiti na takozvane predmete »svakodnevnog života«, na različita oruđa, već se on odnosi na mašine, i na zgrade, i na ulice, kao i na njihovu suprotnost — ne-predmet, prostor, pošto su svi ovi elementi komponente ambijenta. Poći ćemo od Marksove ideje prema kojoj: »rad shvaćen kao pretvaranje prirode u čovekovo delo, kao preobražavanje njegovih prirodnih uslova, ne može biti ukinut« (*Kapital*, tom I, glava o razmeni). Preobražaj prirode je, da upotrebimo termin koji je u modi, preobražaj ambijenta. Preobražaj prirodnih uslova znači: preobražaj svakodnevnog života. Rad, shvaćen kao element koji preobražava prirodne uslove putem tehnike-proizvođača predmeta, zahteva jedan vid organizacije, jedan vid prisvajanja prirode, tj. jedan vid specifične proizvodnje. Podsetimo na ono što više ne treba dokazivati: proizvodnja i, dakle, promena ambijenta, kao i celokupnog svakodnevnog života, u velikoj meri su određeni oblikom proizvodnje i proizvodnim odnosima. Radi se, znači, o tome da se sazna koji su ciljevi proizvodnje i kako oni utiču na predmete i ambijent, na odnose između čoveka i njegovog ambijenta ne samo kad je reč o obliku proizvodnje, nego i u vezi sa proizvodnim odnosima. S druge strane, nije li možda moguće, s obzirom na to da čovek po svojoj prirodi nije samo proizvođač, pronaći u svakoj ekonomskoj strukturi protivrečnost između proizvodnje i svakodnevnog života? Za dizajnera su ova dva pitanja od fundamentalnog značaja. Celokupno njegovo ponaša-

nje, tj. njegovo »praktično« ponašanje kao dizajnera, kao i njegova specifična metodologija, zavisice od izbora koji on ne može a da ne izvrši. On će ili samo učestvovati u proizvodnji doprinoseći tehničkom napretku i služeći se prihvaćenom metodologijom zato što misli da je tehnologija najbolje sredstvo za poboljšanje uslova svakodnevnog života itd. — Dekart nije prevaziđen — ili će tragati za metodologijom, polazeći od čovekove svesti koja izgrađuje svoju istoriju, čoveka složenijeg od robota-potrošača, tj. od čoveka u isto vreme subjekta i objekta, pitajući se da li će poboljšanje ambijenta, zahvaljujući delima specijalista raznih vrsta, imati uticaja na svakodnevni život . . . U suprotnom, Marks i Frojd ostaju neshvaćeni; pitajući se takođe da li izvestan tip otuđenog rada, da li dizajn i dizajneri koji stvaraju predmete-mitove mogu biti prevaziđeni, da li, na kraju, praksu svakodnevnog života mogu da realizuju sami korisnici. U prvom slučaju je reč o tumačenju sveta, u drugom — o njegovom preobražaju.

Priroda proizvodnih odnosa

Kapitalizam je, iz razloga povezanih sa njegovom sopstvenom prirodom, budući da je njegov cilj isključivo stvaranje vrednosti, favorizovao proizvodnju po sistemu: mašina = instrument proizvodnje, proizvodnja — stvaralac profita, profit vodi ka moći, moć daje specijalistima, tj. jednoj frakciji društva, mogućnost izbora proizvodnje/potrošnje. Socijalizam je, iz strateških razloga povezanih sa uslovima njegovog ekonomskog razvoja, favorizovao proizvodnju po sistemu: centralizacija vlasti, vlast stvara specijaliste, tj. daje mogućnost izbora proizvodnje/potrošnje jednoj frakciji društva. Prvi zaključak koji se nameće jeste da, ako se metodi proizvodnje i razlikuju u svakom od ova dva ekonomska sistema, priroda ovih odnosa pokazuje izvesnu sličnost. Ako u socijalističkom sistemu sredstva za proizvodnju ne pripadaju više jednoj društvenoj klasi, ipak jedan društveni sloj — sloj tehnokrata — ima mogućnost da kontroliše sredstva za proizvodnju. Odatle proističe da se ova društva sastoje iz dve vrste ljudi: onih koji imaju moć da odlučuju i onih koji je nemaju. U svakom od ova dva sistema strukture moći odražavaju hijerarhijski poredak i taj poredak je nosilac ideologije sposobne da pronade metode koji će joj omogućiti da se reprodukuje. U svakom od ova dva društva najveći deo potrošnje odgovara zahtevima proizvodnje orijentisane isključivo na kvantitet i ova proizvodnja ne odgovara društvenim potrebama. Uloga potrošača i uslovi rada ostaju drugorazredni zbog ciljeva nametnutih od strane onih koji rukovode proizvodnjom. Nužnost da se proizvodnja racionalizuje imala je za posledicu razdvajanje proizvodnje i kreativnog rada, tj. ovekovečenje otuđenog rada i predmeta-robe: »ideološki instrumenti integracije i modeli potrošnje koje je nametnuo sistem umnožili su se. Na produktivne snage (nauka, tehnika, profesionalne mogućnosti, potrebe) vrši se snažan uticaj na bazi kapitali-

stičkog izbora» (*Manifest*, teza 21). Međutim, taj način organizacije izgleda da iščezava u meri u kojoj stvara sopstvene protivrečnosti, jer predstavlja prepreku za postojeće mogućnosti, izvesne društvene slojeve udaljuje iz društvenog života, stvara zone parazitizma i rasipanja, proizvodi sve veće potrebe koje ne mogu biti zadovoljene i izaziva napetost i pobune koje samo jedan monstruozi aparat manipulacije i otvorene represije može da kontroliše (*Manifest*, teza 33). U svakom od ova dva sistema potrošači ne učestvuju u odlukama koje se odnose na stvaranje njihovih predmeta i njihovog ambijenta, koje oni, u krajnjoj liniji, ne mogu da ostvare u svom svakodnevnom životu. Dakle, izbor za koji dizajner mora da se odluči politički je izbor i može se ovako odrediti: ili će učestvovati u metodologiji-ideologiji »odgovornih«, ili će je osporavati i tražiti drugačiji pristup koji će već u svom početku biti kritički, tj. izraz odbijanja postojeće situacije. Centralizacija odlučivanja u sistemu koji daje prednost proizvodnji nameće specifičan organizacioni sistem, tj. takav metodološki stil koji odražava hijerarhijski poredak vrednosti koji stvaraju tehokrati. Predmeti određeni hijerarhijskim metodima mogu biti samo predmeti koji proizvode hijerarhiju, predmeti otuđenja. Funkcionalnost je, kako na Istoku tako i na Zapadu, prirodan izraz grupa i specijalista koji vrše kontrolu nad vlašću i proizvodnjom. Funkcionalizam bi, uzet u opštem smislu, bio prirodan metod tehokrata kad je reč o ambijentu. Tako još jednom konstatujemo da se dizajner, arhitekta, urbanista i metodolog nalaze pred jasno određenim izborom. Ili će se integrisati sa funkcionalističkom praksom, ili će je odbaciti i potruditi se da učestvuju u promenama uslova proizvodnje i njenih metoda.

Metodi dizajna

Imperativi proizvodnje, evolucija nauke i tehnike, sve složeniji problemi koje nameće industrijsko društvo, unutrašnja konkurencija u kapitalističkom sistemu kao i kulturne preokupacije dizajnera, umetnika improvizatora, nametnuli su evoluciju metoda proizvodnje dizajna predmeta i ambijenta. Možemo razlikovati četiri faze u shvatanju konstruisanih predmeta. Prve tri su integrisane u hijerarhijske sisteme; četvrta, koja se ovde predlaže, moći će se realizovati tek posle ukidanja sadašnjih političkih struktura, tj. posle ukidanja države.

Realizacija nemogućeg predmeta: neutralni ili apolitički predmet

Budući da Švajcarska i Lihtenštajn imaju banke, bankare i privatnu industriju koji nikako nisu neutralni, predmet, s obzirom na to da je kulturni i ideološki odraz određenog sistema proizvodnje/potrošnje, ne može biti neutralan.

Funkcionalizam, tj. nametnuti predmet

Funkcionalistički metod je postao neophodan sredinom XIX veka, kada se prelazilo sa zanatske na industrijsku proizvodnju. Odnos između stvaranja proizvoda i industrije (o dizajnu se može govoriti tek posle prvog svetskog rata) mogao je da bude samo odnos proizvodnje. Otud u svojoj prvoj fazi stvaranje industrijskog proizvoda zavisi direktno od evolucije tehnike, pri izuzetno povoljnoj situaciji na tržištu. Ponašanje dizajnera koje se ostvaruje u zatvorenom krugu, s obzirom na to da je dizajner (ili stvaralac) sâm ili pak radi u ekipi dizajnera — tehnicističko je ponašanje. Ovaj metod ne zahteva (a ako bi neko i želeo ne bi mogao) izvesne humane aspiracije, koje mogu da se odrede samo kao ne-tehničke funkcije a koje će u težim vremenima biti neophodne zbog pokušaja stvaranja harmonije, tj. usklađivanja ponude i potražnje. Funkcionalizam je apstraktan i deduktivan metod koji pružava funkcije i elemente, pre svega tehničke i fizičke prirode u okviru izolovane celine. Kao svrha određuje se poboljšanje proizvodnje, napredak tehnike i proizvodnja organizovana u male proizvođačke jedinice. Povoljna ekonomska situacija i sam karakter metoda stvaralaca i dizajnera dovodi do uvođenja na tržište obilja izolovanih predmeta, jer odnose između predmeta (koji bi trebalo da budu neophodni) u trenutku korišćenja proizvodnja ne može da uzme u obzir. Tako se predmeti grupišu, na izvestan način prema slučajnim susretima (*l'art decoratif* /dekorativna umetnost/ se trudi da ovaj problem reši putem estetike), stvarajući na taj način »ambijent« koji ima sve odlike vašara. (Umetnici Ulma, koji su takođe shvatili ovaj problem, rešili su da boje sve u belo). U funkcionalističkom sistemu odnos između predmeta biće uvek agresivnog karaktera — odnos opozicije. Drugim rečima, predmeti će biti stavljeni u kontrast (u smislu u kojem se govori o kontrastima boja). Tako je funkcionalizam po samoj svojoj prirodi i posledicama metod upravo suprotan onome koji bi trebalo primeniti da bi se rešili problemi ambijenta, jer će metod dizajna-ambijenta istaći, nasuprot tome, situacije fluidnosti između predmeta. Sa funkcionalizmom funkcija predmeta je postala slobodna, ali se čovek zatvorio u svoje predmete, pošto su oslobođene funkcije u stvari apstraktne funkcije korišćenja, kao što je, na primer, manipulacija ili fizičko zauzimanje predmetnog prostora — ali ne i funkcije društvene upotrebe. Pošto je čovek uspostavio dijalog sa predmetima koji za njega predstavljaju optimum, tj. pošto je uspostavio dijalog sa samim sobom, nije mu ostalo drugo do da obožava svoje predmete kako bi od sebe napravio *supermana*. Kult predmeta je bio zanimljiv jer je omogućavao veći napredak potrošnje. Ovo je išlo naruku procvatu dizajna, s obzirom na to da se, kao što je poznato, ružno slabo prodaje. Bilo je, dakle, dovoljno da dizajn bude »lep«. A on je to bio, jer je bio funkcionalan. On je čak bio model za umetnost: kubizam tumači kanone renesanse, a proizvodi Braun, IBM i Sony počeli su da liče na dela Mondrijana. Za nas, to moramo

reći, funkcionalizam, ukoliko je formalizam, nije tako daleko od *l'art decoratif* kao što se izjašnjavao. Njegova ideološka misija sastoji se u stvari u tome da prikrije društvene nejednakosti koje ovekovečuje. Sa funkcionalnim proizvodom radnik postaje rob svoje mašine i, kada napusti radno mesto, igračka svojih predmeta. Funkcionalisti i, kao što ćemo videti, jedna kategorija njihovih sposobnijih kolega, superfunkcionalisti, nisu shvatili da je predmet koji su oni predlagali odozgo, koristeći se manje ili više ograničenom logikom, bio otuđeni predmet. Ne žele ili ne mogu da shvate da polemika o metodima koja se vodi između nas i njih nije drugo do ideološka borba. One koji ipak sumnjaju da je ovaj metod savršeno uklopljen u hijerarhijski sistem, upitaćemo: da li je slučajno što je *Hochschule für Gleichschaltung*) visoka škola formalizovanog funkcionalizma, nastala iz potrebe ponovnog industrijskog naoružavanja Nemačke, postala kulturni model kapitalističkog društva? Upitaćemo još: da li je slučajno i to što socijalistička društva sa izvesnim zakašnjenjem, zbog stepena njihovog industrijskog razvoja, koriste iste metode, tj. (izgleda neverovatno) isti kulturni model? Iz razloga već ranije pomenutih u ovom članku, tumači oktobarske revolucije nisu radikalno prevazišli dominantnu ideologiju. I da li je slučajno što *International Basic Design*, koristeći istovetne deduktivne metode i blokirajući kreativnost, uvek donosi iste zaključke i proizvodi isti formalizam? I da li je slučajno što je to sjajno otuđenje, oličeno u *Style International* u arhitekturi i dizajnu, omogućilo pomoću istih metoda izgradnju oblakodera u Čikagu, Parizu, Tananarivi i Kijevu? *Style International* je stil nametnut takvim tipom proizvodnih odnosa čija je racionalnost isključivo tehničke prirode. Metodi koji ovdje odgovaraju i koji daju prednost tehnikama, na štetu specifičnih društvenih faktora kao što su: način života, kulturni sistem, razne društvene aspiracije, kao i klimatski uslovi, udaljenost od izvora proizvodnje itd., ne samo da su apstraktni, već i deluju kao omamljujuće sredstvo na korisnika koji nema nikakvu kontrolu nad proizvodnjom.

Superfunkcionalizam (njegova dva aspekta) ili nametnuti ambijent

U godinama posle drugog svetskog rata sve ide kako treba — proizvodnja naoko nije u suprotnosti sa potrošnjom, a zagađivanje okoline predmetima čiji je život sve kraći a uništenje sve teže, još nije došlo do kritične tačke. S druge strane, potrošači nisu oni koji zahtevaju, jer su proizvodi retki. Hijerarhijski sistemi funkcionišu i odlučuju čak i o miroljubivoj koegzistenciji. Međutim, centralizacija vlasti i industrijska koncentracija jačaju, potrošnja opada posle progresivne i relativne zasićenosti kapitalističkih tržišta, sve više jača konkurencija unutar ovog sistema, povećavaju se protivrečnosti koje se javljaju u svakom hijerarhijskom sistemu, razvijaju se nauka i tehnika koje oslobađaju po-

tencijalne proizvodne snage, a takođe u masama jačaju i potrebe za liberalizacijom, dok se kod konstruktora ambijenta ispoljavaju nove kulturne aspiracije. Sve je to zahtevalo proširenje funkcionalističkih metoda traženjem novih predmeta i zadovoljavanjem novih potreba — istinskih, lažnih, izopačenih, otuđenih. Proizvodnja nastavlja da odlučuje sama i da utiče na tehnike ali mora da ima sve tešnje kontakte sa potrošnjom. Konkurencija nameće poboljšanje proizvoda. Superfunkcionalizam stvara metode skoro identične sa metodima funkcionalizma, ali produbljuje funkcionalno područje unutar sistema predmeta i vodi računa i o drugim aspektima osim onih tehničkih. Najpre, nameće istraživanje dimenzionalnih i ergonomičkih funkcija (neophodnih za industrijsku racionalizaciju sistema predmeta), psiholoških funkcija, pa čak i formalne estetike, s obzirom na to da postaje nužan odnos između predmeta i njegovog mikro-ambijenta. Sa superfunkcionalizmom, sa izučavanja izolovanog predmeta prelazimo na sistem predmeta, tj. na ambijent nametnut korisnicima. Dizajner ne može više da radi sam i mora da se organizuje u sve složenije interdisciplinarnе ekipe. Hijerarhijsko ponašanje svojstveno funkcionalizmu ostaje, čak postaje naglašenije. Protivrečnosti između proizvodnje i potrošnje, korisnika i stvaraoca, ostaju nepromenjene. Integralni superfunkcionalizam će stvoriti dizajn sa nadznačenjem i nadotuđenošću. Metod je i dalje apstraktan jer nije u vezi sa stvarnim životnim iskustvom društvene grupe. Naučne referencе čineće teorija celina i informatika koje bi omogućile da se kontrolišu grad i ambijent. Automobile koji zakrčuju autostrade sve bolje projektuju sve veštiji dizajneri. Metod od samog trenutka formulisanja zanemaruje pitanje da li je, na primer, jedan sistem gradskog transporta sa društvenog aspekta više ili manje ekonomičan od proizvodnje hiljada automobila. Dizajner u oblasti informatike koji se neće brinuti za uzroke, nastojeće, uprkos svemu, da prevaziđe posledice. On se tada neće ustručavati da kaže da teorija ambijenta — razume se, teorija koju je on programirao — nije teorija društvenog života. Njegov pristup je scijentistički. Sa superfunkcionalizmom odnos između predmeta počinje da se uspostavlja na formalnom nivou, jer on ne samo da se ne suprotstavlja glavnim imperativima proizvodnje, nego ih i olakšava. Jedinstvo proizvodnje je dostiglo gigantske razmere. Predmeti su čak postali prepreka za komunikaciju između ljudi, jer proces odlučivanja i kontrole u proizvodnji nije postao društvena aktivnost. Ipak, pošto je proizvod neophodan u hijerarhijskim sistemima koji moraju da čine izvesne ustupke da bi se održali, superfunkcionalizam, koji predstavlja realnu priliku za integraciju raznih sistema, moći će čak da se koristi njihovim protivrečnostima. Radi se o prelasku sa scijentističkog na autentični naučni pristup. U okviru ovog toka postoje, dakle, dve tendencije — jedna koju zastupaju tehnokrati i druga, koje se ovi poslednji čuvaju, jer su njeni pobornici razni čudaci, oni koji teže originalnosti, ukratko, »umetnici«. Samo, to su oni umetnici koji se trude da ostvare autentičan naučni pristup, jer upravo predlažu ukidanje

metodološke barijere između umetnosti i nauke i nastoje u isto vreme da vode računa o uzrocima a ne o posledicama. Takvo ponašanje vodi ih kritičkom stavu prema predmetu-znaku, njegovoj proizvodnji i prihvaćenom metodi. Proširenje funkcionalnog područja koje predlaže jedna od tih dveju struja svakako se razlikuje od onog koje predlaže ona druga. Ovi dizajneri teže prevazići formalizma predmeta, progresivnom narušavanju njihovog hijerarhijskog značenja, ukidanju kulta njihovog posedovanja, neutrališući ih protivrečnostima njihovih različitih značenja, i oslobodnju prostora od njihovog prisustva, stvarajući, što je moguće pre, slobodne prostore. Neutralizacija predmeta, nemoguća na ideološkom nivou, postaje upravo oružje kulture i moći će da se realizuje na tehničkim i plastičnim planovima, omogućujući da predmet iz situacije vizuelnog, formalnog ili kulturnog kontrasta dospe u situaciju prelaska na ambijent. Predmet će dobiti konkretnu upotrebu i ta upotreba neće biti neutralna. Površina i prostor, ranije zakrčeni predmetima, postaje zaista slobodno područje kad novi predmeti budu omogućili prestrukturisanje arhitekture ne samo na bazi zahteva konstrukcije, već i na bazi prostora kako ga doživljavaju korisnici. Ovo na duži rok dolazi u suprotnost sa imperativima autoritarne industrije, društvenog raspajanja. Tako, uprkos svojoj hijerarhijskoj situaciji, dizajn počinje da postaje *free-design* (slobodni dizajn), pre svega zahvaljujući dizajneru i izvesnom broju korisnika. Ovaj dizajn — osloboden tehničkog tumačenja — sposoban je jedino da izmeni tehnike unutrašnjeg prostora. Osim što će omogućiti rešenje specifičnih problema dizajna, kao što je približavanje kvalitativnoj ergonomiji u kojoj se forma stvara ne prosto tehničkim zahtevima materijala, već i faktorima strukturalne ekonomije, vodeći računa o problemima manipulacije, sigurnosti u proizvodnji i potrošnji, on će uzeti u obzir i više subjektivne aspekte kao što su taktilni aspekti, aspekti proporcije itd. Tako superfunkcionalizam u svojoj pozitivnoj verziji prerasta u racionalnu eksperimentalnu praksu (iskustvo testova, simulacija itd.) i za njega postaje neophodno da se odrede, kao i za svaku nauku, originalni pojam, instrumenti istraživanja, jezik. Na ovom nivou naučni superfunkcionalizam prelazi u suprotnost scijentističkom superfunkcionalizmu i time se približava relacionom metodi utoliko što odluke koje se tiču izbora ambijenta ostaju odluke specijalista. Ako posmatramo s društvenog stanovišta, nalazimo se s ove strane relacionog sistema. Međutim, ako se i složimo da metodološki zahtevi, zbog hijerarhijske barijere, nameću protivrečnost između umetnosti i nauke, ipak metod, tek što je počeo da prevazilazi ovu suprotnost i uprkos tome što se može integrirati u hijerarhijske sisteme kojima je nauka potrebna, omogućuje da se ode dalje od umetničkih granica koje postavlja relacioni sistem. Sa čisto racionalnog stanovišta ovde se nalazimo s onu stranu relacionog metoda. Funkcionalizam i superfunkcionalizam ostaju povezani sa vladajućom kulturom, njenom ideologijom i hijerarhijskim moralom, koje diktira elita. Dizajnerima je, dakle, izuzetno teško, čak i nemoguće, ko-

ristiti se društvenim položajem i kulturnim protivrečnostima koje se stalno povećavaju. Ovaj dizajn, šireći proizvode vladajuće kulture, u svojim najtehnokratskijim aspektima omogućuje korisnicima da nesvesno apsorbiraju vladajuću kulturu. Tako se tehno-kratski superfunkcionalizam (vrlo blizak ranijem funkcionalizmu) direktno suprotstavlja masovnoj kulturi i njegova je glavna preokupacija da omogući iščezavanje dizajna koji se zasniva jedino na odgovornosti specijalista, kao i da omogući ponovno uvođenje etnografskih i istorijskih pristupa u metode. Upravo ovo predlažu pristalice naučnog superfunkcionalizma i oni se u ovome pridružuju sledbenicima relacionog metoda.

Parcijalni relacioni sistem ili doživljeni predmet

Ako su neki dizajneri, zahvaljujući vlastitoj profesionalnoj praksi koja je došla u sukob sa hijerarhijskim metodama, sasvim jasno uočili neophodnost da superfunkcionalizam bude koliko naučne toliko i umetničke prirode, relacioni pristup (odnosi između grupe korisnika i dizajnera koji zajedno realizuju doživljeni dizajn) često je inspirisan ideološkim shvatanjima koja direktno dovode u pitanje proizvodne odnose. Nakon odbijanja (prilično parcijalnog i protivrečnog) konsumerizma, što je dovelo do *hippy*-pokreta i *Underground* manifestacija, radikalna kritika hijerarhijskih sistema i njihovih ideologija, smatrana glavnom preprekom za neophodnu dezalijenaciju sveta i za realizaciju svakodnevnog života u kojoj bi učestvovalo čitavo društvo, postala je moguća zahvaljujući praksi majske revolucije 1968. u Francuskoj. Možemo, dakle, reći da je drugoj socijalističkoj revoluciji majska revolucija ono što je Pariska komuna bila prvog: generalna proba. Nova tendencija ima pre svega za cilj da favorizuje ostvarenje svakodnevnog života (ne brinući se mnogo za to kako će izgledati proizvodnja u društvu bez države) i ne interesuje je neophodnost da se stvaraju predmeti koje nameću oni što trenutno imaju vlast nad proizvodnjom. Majski pokret je pokazao da zahtevi za slobodom u svakodnevnom životu nisu bili samo zahtevi specijalista. Ova radikalna kritika svega što postoji postaje radikalnim odbijanjem svega što postoji: mnoštvo predmeta kao pokušaj da se demistifikuje predmet, ambijent programiran kao pokušaj da se on učini slobodnim. Ova kritika takođe dovodi u pitanje sve zabrane, sve društvene, kulturne, religiozne, seksualne i mentalne tabue. To je radikalni prekid sa istorijom, kojem u osnovi leži subjektivizam. Uprkos svemu, ova radikalizacija znači stvaranje u divljem stanju i mogućnost stvaranja zato što predlaže prevazilaženje prihvaćenih stavova i ponašanja. Za dizajnera je to možda prilika za jednu izvanrednu terapiju na koju treba da obrati svu svoju pažnju i da pokuša neophodno oslobođenje posle 20 vekova robovanja navikama. Dizajner će morati da izađe iz grupa dizajnera, sindikata dizajnera, da se odrekne protekcije za dizajnere, prodavnica za dizajnere i da radi direktno sa korisnicima dizajna.

Novi dijalektički odnos između stvaraoca i korisnika postaće nova vrsta pristupa koji, zbog spontanosti i same strukture grupe, još neće moći da bude naučnog tipa, ali će ipak biti kritički u granicama naučnog pristupa određene oblasti. Kako je proizvodnja ipak u rukama tehnokrata, biće nemoguće predložiti konkretni dizajn za društvena rešenja koja bi nametnula naučni pristup novog tipa, takav da se može spojiti sa pristupom naučnog i umetničkog superfunkcionalizma kada se ovaj suprotstavlja postojećim strukturama. Pošto će oni koji učestvuju u stvaranju relacionog metoda biti prinuđeni da se sklone u svoj svakodnevni život, tj. u svoju parohiju, to će samo pojačati subjektivni aspekt njihovog ponašanja. Nemogućnost da se doprinosi nauke uključe u metode stvoriće od korišćenja izolovane umetnosti i izolovane subjektivnosti funkcionalni a ne racionalni pristup ovih kategorija. Ovaj funkcionalizam će nam predložiti seriju baroknih ili folklorističkih predmeta koji će nas grubo iznenaditi time što će i oni biti uključeni u hijerarhijski sistem. Odbijanje i nemogućnost uključivanja tehnike i nauke predstavlja prepreku da se racionalno odgovori na nove potrebe, i otud metod neće biti dijalektički već samo logika antifunkcionalizma. I iz tog razloga oni koji su lansirali izuzetan pojam »imaginacija na vlasti« ne mogu sada da razvijaju svoju imaginaciju na nivou specifične prakse van svoje 'kapele' niti da iskustvo te 'kapele' povežu sa specifičnom praksom, praksom ambijenta koji bi oni hteli da ostvare kao umetnici koji menjaju svakodnevni život. Oni rizikuju da propadnu zbog kreativne nemoći koja se ogleda u dosadnom ponavljanju njihove ideologije. Za dizajnera koji je učlanjen u ove grupe, relacioni sistem je metod konkretnog približavanja subjektivnim i antifunkcionalnim tendencijama koje će umetnost i stvaralaštvo dovesti do razumevanja stvarnosti. Ovaj metod polazi od ciljeva jedne uske grupe koja želi da stvori čulni ambijent i demistifikuje stvaranje koje se odnosi na proizvodnju, ostvarujući, van ciljeva ove proizvodnje, hijerarhiju koja se javlja između stvaraoca i korisnika. Dizajn koji je bio zatvoren u samog sebe postaje tako otvoren prema sebi. Pošto su to potpuno izolovana i ograničena iskustva, doživljeni mikro-ambijenti koje ona stvaraju pokazuju se kao predmeti izuzeti iz celokupne otuđene društvene prakse i opšteg ambijenta. U tom smislu relacioni sistem stvara doživljene predmete u nametnutom ambijentu. Reintegracija umetnosti i njene prakse u svakodnevnom životu nema za posledicu uništenje predmeta, već iščezavanje izvesnog tipa značajnih predmeta, kao i uništenje funkcionalnih predmeta, što prethodi pojavi nehijerarhizovanog društva. Neophodnost da se predmeti očiste od semantičke suvišnosti nameće se kao neophodnost da se predmetima prida novo kulturno značenje. Novi pravci koji su se pojavili u situaciji kategoričkog odbijanja pomešali su racionalno i funkcionalno i istakli su, iz taktičkih razloga, antiracionalizam kao jedino moguću formu suprotstavljanja tradicionalnoj hijerarhizovanoj misli. Ipak, mora biti jasno da u slobodnom svetu ne treba da oklevamo između društva racionalnog obilja i an-

tiracionalnog rasipničkog društva. Ako su se naučni metodi pokazali opasnim zato što se lako uklapaju u sistem, krivica nije u nauci i nema razloga da se izolujemo od nje. Bez sumnje, potrebna nam je teorija ambijenta, a ona svakako mora biti povezana sa teorijom društvenog života. Ali to nije dovoljno: teorija društvenog života mora se nužno poklapati sa društvenom praksom svakodnevnog života nad kojom konačno mora da prestane dominacija proizvodnje i hijerarhije.

Totalni relacioni sistem ili doživljeni ambijent

«Dosta: divno je uvek lepo, bilo koje divno je lepo, samo divno je lepo» (Andre Breton, *Prvi manifest nadrealizma*). Potrošači će se organizovati u aktivne grupe kako bi kontrolisali proizvodnju i dalji racionalan izraz kolektivnoj potražnji. Privatna upotreba neće biti u suprotnosti sa društvenom upotrebom. Predmet i prirodni ili izgrađeni ambijent neće više biti roba za razmenu. Racionalnost treba da se poklapa sa funkcionalnošću. Nestaće otuđenog rada. Zabava neće više biti kompenzacija za rad. Dijalektička metodologija će ubiti svaki formalizam. Umetnost će biti racionalna realizacija svakodnevnog života. Proizvodnja neće više biti prepreka samoostvarenju, ličnosti. Proizvodnja će postojati samo zbog toga da omogući slobodnu potrošnju u društvu izobilja. Dizajn neće više biti igračka specijalista. Nekorisni predmeti neće više zagađivati prostor međuljudskih odnosa. Pevaće se. Pedagogija kreativnosti zamenice pedagogiju prilagođavanja (*Gleichschaltung*). Odluke će donositi potrošači-stvaraoci. Tehnike će biti u skladu sa različitim kulturama. Umetnost, koja podrazumeva raznovrsna ostvarenja, zamenice dotadašnju umetnost uniformnosti. Vašar dosade biće bačen u funkcionalno smeće. Radiće se maštom. Sadiće se cveće na pločnicima gradova. Novi predmet će biti uklopljen u istoriju... Čovek će konačno, posle dve hiljade godina nerazboritog življenja, ostvariti svoju istoriju. Ukratko, Alisa više neće biti sama u zemlji čuda. Zajedno ćemo pronaći nove jezike za sporazumevanje.

Februar, 1971.

Jacques Famy.

«Dall'oggetto subito all'ambiente vissuto»,
časopis *In*, br. 2/3, god. II, mart/juni 1971, Milano,
prevela: Svetlana Stanković

Almerico De Angelis

Metadizajn

Prisustvujemo kao nikada dosad — neki nesvesno, drugi saučesnički — ogromnom naporu proizvodnog sveta da ostvari potpunu kontrolu nad tržištem nametanjem posebnih kodeksa ponašanja.

Ako je ovo u mnogim oblastima istina, počevši od građevinarstva pa do dijetetike, onda to naročito važi za oblast nameštaja. To je pojava slična onoj koja postoji godinama i koja još uvek obeležava svet odevanja, tako da je do nedavno pojam mode bio isključivo vezan za svet odevanja. Očigledno, problem jedne mode — njeno nametanje i upravljanje njome — ne zahvata više samo oblast *dressing* designa (dizajna odevanja), već i čitav svet masovnih medija.

Dobitak u igri je ogroman: radi se o postizanju kontrole i vršenju ogromnog pritiska u stvaranju i razvijanju javnog mnjenja, stvaranju novog ukusa i, na kraju, u monopolizovanju same evolucije kulture, ovoga puta jednostrano zamišljene. Uloga dizajna, ili bolje rečeno uloga »predmetologije«, u ovom kontekstu apsolutno nije zanemarljiva. Takođe, nije za potcenjivanje odgovornost projekatnata i samih specijalizovanih revija koje se podvrgavaju ovoj estetsko-formalnoj igri »vezanoj — kao što je to definisao Alessandro Mendini u nedavnom razgovoru — za jedan duboko nemoralan akt, sa svim što sledi, jer svet proizvodnje dizajna nalaže umirujuću klimu, *soft* (meku) stanje polusna — umesto lične reakcije Individua«¹.

¹ Razgovor vođen na Fakultetu za arhitekturu u Napulju, 30. 4. 1973. godine.

Čini nam se da je ovo jedan od bitnih problema ako već hoćemo da izvršimo objektivnu analizu, da stignemo do uzroka i da uspešno izvršimo neke ispravke ili, bolje rečeno, neke preokrete.

Godinama se ironizirao narasli tehnološki kapacitet, sve veća automatizacija i upotreba automobila, i pretpostavljalo se da će čovekova evolucija, u darvinovskom smislu, u dogledno vreme dovesti do toga da se on rađa bez gornjih ili donjih udova. U stvari, čoveku preta opasnost da posle svega sačuva ruke i noge — ali da se rodi bez glave. Takav izopačujući dizajn jedne zvanične kulture — ili, svakako dovoljno etablirane — koja se udaljava od stvarnosti, i pored svojih nemoralnih elemenata nosi to sebi, kako kaže Mendini, pitanja od dramatične nužnosti.

Uslovljeni mnogim faktorima: ne isključujući »veliki broj« — težimo ka tipu društva u kojem se sve manje prostora pruža individualnoj inicijativi i u kojem se mnoge nadležnosti i brige pojedincu stalno oduzimaju — ili bi trebalo da se oduzimaju — da bi ih preuzela čitava zajednica. (Dovoljno je pomisliti na jedan efikasan sistem penzionisanja i socijalnog osiguranja). Sve bi to trebalo da pruži širi prostor — ne samo u smislu vremena — za intenzivniji intimni život, a u prilog iracionalnog i fantastičnog. Ovo se nije dogodilo, i ne događa se zbog — očigledne — smišljenosti sistema kojem ne odgovara da pojedinac stekne novi »privatni« prostor, makar i samo da bi uživao u svom slobodnom vremenu. Odatle proističe apriorna organizacija individualnih emocija na kolektivnoj osnovi. Dovoljno je pomisliti na televiziju, — nisu slučajni represivni naponi koji se čine da se u samom začetku spreči emitovanje televizijskog programa putem kabla — na fudbal i na svet spektakla, odnosno na uobičajene komercijalne programe. Postoji opasnost — tačnije rečeno, posledica — da čovek svoju glavu zameni jednim malim programiranim računarnom. Sa ovog stanovišta ne treba, dakle, potcenjivati odgovornost dizajna i drugih masovnih medija. Naprotiv, dizajn može, zbog svojih posebnih kvaliteta, kao i zbog toga što predstavlja element sa kojim pojedinac nužno dolazi u dodir i njime ostvaruje deo svojih aktivnosti, od kojih su neke osnovne, da odigra presudnu ulogu u njegovom oslobađanju iz ovakvog stanja. Zadatak dizajnera treba da se sastoji u realizovanju predmeta i struktura koje čoveka navikavaju da misli, koje, kao što je nedavno napisao F. Menna, »podstiču slobodnije i vitalnije ponašanje kao jednostavno oruđe globalnog ostvarenja svoje svakodnevnog egzistencije. To bi bilo ono ponašanje koje bi pojedincu povećalo mogućnost izbora i maksimalno olakšavalo neposredno učešće u procesu konfiguracije okoline«². *Predmeti kao oruđa za igru našeg života.*

Na žalost, sam termin *dizajn* je u svom svakodnevnom značenju postao vrlo dvosmislen. Često se poistovećuje sa proizvodnjom predmeta u kojoj faktor projektovanja služi otkrivanju i zadovoljavanju moguće potražnje tržišta prema određenoj dina-

² Filliberto Menna, »Design for New Behaviours«, u: *Italy: The New Domestic Landscape*. New York, 1972.

mici profita. Ovde se krug dramatično zatvara: korisnik ovih predmeta nije više čovek koji misli već automatsko biće koje reaguje na unapred određeni program rada. Na ovaj način sistem istovremeno postavlja pitanja i daje odgovore, isključujući čak i onu dijalektičku igru koja bi za mnoge predstavljala najveću prednost sistema slobodnog tržišta. Pomoću tehnike komunikacije, reklamiranja, samoreklamiranja, stvara se dinamika tržišta koja samu sebe održava sa proizvodnjom koja daleko prevazilazi stvarne potrebe pojedinca. Mi, naprotiv, verujemo da čovek može povratiti sebi svojstvene vrednosti jedino pomoću drastičnog smanjenja proizvodnje dobara, i to ne samo u smislu eliminacije čitave serije postojećih duplikata predmeta sa istom funkcijom, već i odstranjivanja svih onih lažnih funkcija i potreba koje su do sada služile stvaranju gomile lažnih i nekorisnih predmeta.

Smatramo da je ovo jedan od najvećih problema sa kojim se suočavanju tehnološki razvijene zemlje sa visokim dohotkom po glavi stanovnika.

Potrebni su nam instrumenti koji mogu postati sirovina ili pak sprave za igru našeg života — *takvi predmeti koje svako može koristiti prema svojim potrebama* i, što je veoma važno, *prema svojoj kulturi*. S druge strane, dovoljno poznajemo sadašnju proizvodnju predmeta i nameštaja pa ne moramo biti preopširni. Dovoljno je obratiti pažnju na to da su istraživanja skoro uvek ostajala na formalnom nivou *stylinga* (stilizacije), retko obuhvatajući i namenu. Na ovaj način uvek se izbegavalo razmatranje problema stanovanja u svojoj celini. Zaključak: fragmentarnost u delovanju dovela je do kolosalnog rasipanja energije — na svim nivoima — do zastrašujućih viškova u proizvodnji koji se jedino mogu apsorbovati brzim trošenjem samog proizvoda. Ovde je moguća velika greška u proceni. Kada govorimo o redukciji podrazumevamo odstranjivanje otpadaka i viškova u proizvodnji čiji jedini razlog postojanja jeste dinamika profita; ali predložena alternativa nije sigurno u višekomponibilnoj, višefunkcionalnoj, itd. ćeliji u koju bi uklopili sva bića prema njihovim potrebama, jer bi na taj način zapali u onu racionalističku dvosmislenost (Frankfurtska kuhinja) ili pak neoracionalističku (*No-stop city* Archizoom-a) dvosmislenost.

Na kraju krajeva, ove racionalističke sheme predstavljaju najekonomičnija i za kapital najunosnija rešenja, i predstavljaju samo veću eksploataciju čoveka u određenom proizvodnom smislu. Naprotiv, ono što predlažemo jeste dizajn koji bi mogao da misli, sanja, igra — dizajn obnove, kako su ga nedavno definisali oni iz Superstudija. Nazvali smo ga *metadizajn* — pojam koji je već upotrebljavan pod drugim ili sličnim značenjem³ — da bismo istakli ne samo njegovu formalnu stranu, već i upotrebu, značenja i simbole koje razne osobe mogu dati istom predmetu u različitim situacijama, i tako konačno razorili sam pojam »predmet« kao i pojmove trajnosti, funkcionalnost, estetizam, itd. Tada će *metadizajn* moći da bude sladoled, kolač, list hartije, ali i poliuretana-

³ Upor. A Van Onck, »Metadesign«, u: *Edilizia Moderna*, br. 05, inkođe upor. A Mendini »Metaprogetto si e no-«, u: *Cosabella?*, br. 333, 1969. god.

ska pena, ekser ili pak vrlo lake Dalisijeve drvene kriške, pesak... predmeti kojima se služimo pri svakodnevnim radnjama: za gradnju, igru, zadovoljstvo.

Baš kao što to čine deca sa onim što im se nađe pri ruci — organizuju svoje igre, stvaraju svoj prostor. Dovoljan je list hartije, makaze, neka kutija od kartona ili drveta, lepak... Nismo slučajno za primer uzeli ponašanje dece, jer nas ono dovodi do suštine našeg razmatranja. U detinjstvu, upravo zato što ne postoji istorija i iskustvo, maksimalno su razvijeni prirodni instinkti, dok je uslovljenost ponašanja mnogo manja. Dete, baš zbog onoga što mi odrasli nazivamo naivnošću, uvek teži da sve kontroliše, a prvenstveno sve na svojoj teritoriji. Pokušajte detetu da date — ali, naravno, uz upozorenje da se na nju ne penje nogama — jednu od vrlo skupih Frau fotelja ili pak jedan od hiljadu tapaciranih elemenata koji preplavljaju prodavnice sa nameštajem. Sigurno ćete ga unesrečiti... Pokušajte, međutim, da detetu date drvene letvice, gumu, hartiju, lepak ili pesak — sagrađiće vam čitav univerzum. A s druge strane, ako bi neko posumnjao u ovu tvrdnju, postoje i dokazi koje je prikupio Riccardo Dalisi u svojim eksperimentima sa decom iz četvrti Traiano. Bezuslovni povratak detinjstvu i prirodi? Svakako, nećemo zastupati Rousseaua, ali ako povratak detinjstvu i prirodi znači prevazilaženje svih uslovnosti što ih je čovek sam sebi nametnuo, i ako to znači osvajanje najvažnijih i izvornih ljudskih osobina, onda je ovaj skok unazad dobrodošao. Usled racionalnosti i »mudrosti« čovek je izgubio neprocenjive kvalitete. Jedna od karakteristika »odraslih« jeste da dele stvari na »ozbiljne« i »prijatne« tako što »prijatnim« stvarima oduzimaju svu ozbiljnost dok »ozbiljnim« stvarima oduzimaju svu prijatnost. Nasuprot tome, deca su, kada se igraju, ubeđena da rade najozbiljnije stvari — i rade ih — i to baš zabavljajući se.

Skoro neprimetno došli smo do toga da govorimo o ponašanju — bilo je neizbežno. Razlog leži u tome što različiti način shvatanja dizajna odgovara različitom shvatanju sveta.

S druge strane, šta je dizajn ako ne prenošenje datih modela života u oblike? Do krize dizajna došlo je zbog toga što preživljavamo egzistencijalnu krizu. Do krize funkcionalnosti došlo je jer se »funkcionalno« uvek odnosi na određeni kodeks; i ako ga nema, ili ako je ugrožen — sama »funkcionalnost« više nema smisla. Veoma često dizajnu su se davala značenja koja njemu nisu svojstvena: dizajn kao statusni simbol, dizajn kao pamćenje, dizajn kao investicija. Pokušajmo da mu povratimo neka njemu svojstvena značenja: dizajn kao oruđe, dizajn kao partner, dizajn kao igra, dizajn kao simbol — ali ovoga puta samoga sebe.

U tom slučaju morali bismo da preispitamo sve činioce koji su dosad uticali na naše rasuđivanje o jednom proizvodu dizajna. Teško je reći da li je krevet, čija se površina sastoji od rečnog peska, proizvod dizajna — ili ne. Međutim, krevet od peska očigledno ima istu funkciju kao i bilo koji drugi krevet u prodaji, s tom razlikom što se sa peskom možemo igrati, graditi dvorce;

na pesku možemo pisati, u pesak se možemo sakriti. I sam *water-bed* (krevet napunjen vodom), koji je imao mnogo uspeha u SAD i Engleskoj, teško je prihvaćen — sam — kao predmet dizajna. Već su u tim zemljama, da bi mu osigurali komercijalni uspeh, morali da ga opreme raznim »karoserijama« koje nisu izmislile njegovu namenu već su samo predstavljale komplikaciju na nivou prenošenja predstave o njemu. (Upravo na isti način kao što su na prvim parnim mašinama devetnaestog veka umetnuti kapi-teli i stubovi kako bi se »oplemenila« njena forma).

Trebalo bi da bude dovoljno jasno da, ako se naši modeli života razlikuju, i ukoliko predlažemo alternativne modele, nije dovoljno samo da projektujemo nove oblike koje bismo mogli da koristimo, već bismo morali i da utičemo na ponašanje — pomoću dizajna, ali i svim drugim sredstvima koja čoveka mogu da oslobode svih obaveza i zavisnosti što mu istorija nameće. »Da bi stvar funkcionisala — napisao je Sottsass (Socas), predstavljajući svoje predmete na izložbi u Njujorku — morali bismo da pretpostavimo društvo ili grupe ljudi koji bi bili spremni da se ne zabarikadiraju u svoja utvrđenja: ljude koji ne bi osećali neizbežnu potrebu da stalno dokazuju svoj zamišljeni »status« ili da žive u kućama — grobljima svoga sećanja. Ovo važi samo ako »obred života«, kao što ga naziva Emilio Ambasz (E. Ambaš), može da započinje svakog jutra sa novom svešču, ako naše pamćenje ostaje bez potrebe da se materijalizuje u simbole; štaviše, ako on može da postane nekom vrstom životne plazme kojom bismo postepeno, dan za danom, mogli da počnemo iz početka.« Samo ako čoveka oslobodimo svih formalnih nadgradnji akumuliranih tokom istorije (od svih vekovnih prljavština, rekao bi Schulz/Sulc/ ustima Pig-Pena), možemo da zamislimo drugačije slo-bodno društvo.

Međutim, moramo početi od sebe, od istraživanja svoga lika, od svesti o sopstvenim telima i o telima naših drugova, od izučavanja našeg ponašanja. Kada jednom odlučimo da stvari nikada ne prihvatimo »zdravo za gotovo« potrebno je da svedemo pozicije na nulu. Na toj nultoj poziciji jeste čovek i njegova prirodna sredina. U tom pogledu najzanimljiviji rad u poslednjih nekoliko godina obavili su u San Francisku i okolini Ann i Lawrence Halprin (En i Lorens Helprin) sa trideset pet Amerikanaca i Kanađana. Tokom dvadeset i pet dana grupa, sastavljena od arhitekata, pisaca, studenata, balerina, fotografa, nastavnika, glumaca, domaćica, socijalnih radnika, arhitekata pejzaža, proćavala je višestruke aspekte čovekovog uticaja na sredinu, kao i sredine na pojedinca i čitavu zajednicu. Rezultat: grupnom akcijom ostvareni su obredi, igre, preuzimanje uloga, saznanja o svojim telima, iskustva zajedničkog i bliskog života, nagosti, stvaranja trenutnih ambijenata — jedno duboko i detaljno poznavanje, kako među pojedinim učesnicima eksperimenta tako i između njih, spoljne zajednice i ambijenta. Ovom prilikom trideset i pet učesnika uspele je da dođe do vlastitog kompletnog unutrašnjeg i spoljašnjeg saznanja. To im je omogućilo da izgrade i prožive radosti i bol,

da poseduju prostore koje su stvarali i da zatim, po povratku u svoje zajednice, podele stečeno iskustvo sa mnogim drugim osobama.

Zaistinu, uspeti realizovati eksperiment kao što je ovaj već podrazumeva jedan viši stepen u procesu individualnog oslobođanja. Da bismo shvatili vrednost ovakvih eksperimenata dovoljno je pomisliti na nelagodnost koju mnogi osećaju već posle nekoliko časova provedenih sa nepoznatim osobama. Jer, trebalo bi jedno da bude jasno: dok god svako od nas — kao što kaže Sottsass — bude pokušavao da se zabarikadira u utvrđenja, biće uzaludno pomišljati na jedan drugačiji dizajn. U tom slučaju bio bi moguć samo eskapistički dizajn, ali ovoga puta u najgorem smislu te reči. Jedino ako uspemo da povratimo sposobnost komuniciranja između nas samih, između nas i okoline, moći ćemo da se nadamo drugačijem društvu i, najzad, — drugačijem dizajnu.

Almerico De Angelis,
«Metadesign», u: *Progettare Inpiù*,
priv. Ugo La Pietra, Milano, 1973, str. 66—70.
preveo: Nebojša Lončar

Tomás Maldonado

Ka jednoj prakseologiji projektovanja

Naivni entuzijizam za Las Vegas, kao i za druge *existing landscapes* (postojeće pejzaže), tumači se kao izraz polemičkog odbijanja svakog oblika utopije u oblasti projektovanja. Dakle, *Learning from Las Vegas* (učenje od Las Vegasa) je čitav jedan program anti-utopije — protiv onog »svega ili ničega« velikih idealnih modela. Ne može se poricati da su vizionarski pokušaji projektovanja budućnosti grada — *villes radieuses* (osunčanih gradova) starog i novog tipa izgubili pokretačku snagu koju su nekada imali. Njihovi predlozi u stvari nisu više verovatni: iskustvo je pokazalo da nisu više izvodljivi a da ne degradiraju, banalizuju, umanje ili čak izopače svoju prvobitnu svrhu.¹

¹ Proučavanje neuspeha »idealnih modela« primenjenih u stvarnosti još nije dovoljno razvijeno. U oblasti sociologije narodne izgradnje najoštriju kritiku ili, bolje rečeno, samokritiku suviše ambicioznih programa predstavlja čuveni esej R. K. Mertona, »The Social Psychology of Housing« u: *Current Trends in Social Psychology*, ur. W. Dennis, Univ. of Pittsburgh Press, 1948. Kasniji rad američkih sociologa, verovatno podstaknut preprekama na koje je naišao i koje je na makrosociološkom nivou istakao Merton, bio je skoro isključivo usmeren, i to sa sjajnim rezultatima, ka proučavanju problema na mikrosociološkom planu. Primeri takve težnje su istraživanja N. L. Mintza, A. E. Scheffena, R. Sommera, B. Stelzora i Edwarda T. Halla, koji su nastavili rad Svenda Riemara i F. Stuarta Chapina. Nedavno je nemačka sociologija, ili bolje rečeno psihosociologija, pokazala da je veoma oživelno interesovanje za urbanu stvarnost. Upor. H. Brendt, A. Lorenzer, K. Horn, *Architektur als Ideologie*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1968. Ovi autori, saradnici Aleksandra Mitscherlicha pri *Sigmund Freud Institutu* u Frankfurtu, pokušavaju još jednom da na makrosociološkom nivou ožive kritiku urbane situacije u građanskom društvu. Po našem mišljenju, rezultati su vrlo skromni. Njihova grčka sastoji se u tome što su kritiku »funkcionalizma« u arhitekturi i urbanizmu uzeli kao jezgro svoje kritike današnje urbane situacije. A to je pristup koji stiče sa velikim zakašnjenjem, pogotovu ako se zna da su sami arhitekti i urbanisti unutar CIAM-a (Međunarodni kongresi moderne arhitekture) doveli raspravu o »funkcionalizmu« do krajnjih posledica još pre deset godina. U vezi sa ovim pogledati G. De Carlo, *Questioni di architettura e urbanistica*, Argalia, Urbino, 1965.. I obratiti pažnju na poglavlje »L'ultimo convegno del CIAM con una memoria sui contenuti dell'architettura moderna« (1960), str. 60. U raspravama oko »funkcionalizma« bilo je veoma teško jasno utvrditi stvarni sadržaj pojma. To dokazuju istraživanja njegovog istorijskog porekla. Upor. E. R. De Zurko, *Origins of Functional Theory*, Columbia University Press, New York, 1957. Očigledno je da danas istoričari, kritičari i teore-

U ovom slučaju apologeti Las Vegasa imaju pravo. Međutim, oni nisu u pravu kada u svom osnovnom zaključku tvrde da je poželjnija saznanja, opipljiva i izvodiva manjkavost nego još neznanja, hipotetička i neostvariva savršenost.

Alternativa apstraktnoj utopiji idealnih modela ne može biti poraz mogućeg, već prevazilaženje te lažne alternative posredstvom »opšte teorije projektnog praxisa«, ili pre posredstvom »prakseologije projektovanja«. ² Ovaj organski skup kriterijuma

tičari arhitekture i urbanizma i dalje koriste pojam »funkcionalizam« samo zbog jezičke ležernosti, a ne zato što veruju da on semantički određuje fenomen koji žele da prikažu. Nasuđenom pojmu — a u stvari se samo polemiše sa »funkcionalizmom« kao o definitivno određenom pojmu — u stvari se samo polemiše sa jednim baukom. Marksistička kritika Mitscherlichovih saradnika nalazi se u delu P. Neizke, »Die Agenten der Kulturkritik isolieren!« u: *Kapitalistischer Stadtebau*, ur. H. G. Helms i J. Janssen, Luchterhand, Neuwied i Berlin, 1970.

² »Prakseologija« — definiše je Kotarbinski — je opšta teorija delotvorne akcije«. Vid. T. Kotarbinski, *Praxiologia — An Introduction to the Science of Efficient Action*, Pergamon Press, Oxford, 1965. Ovaj autor je pokušao da utvrdi zajedničku tačku između dveju misaonih opredeljenosti — logičkog empirizma i marksizma, ili čak Deweyevog pragmatizma i marksizma — koje su posle Leninovih kritika u delu *Materializam i empiriokritičizam* uobičajeno smatrane nesupljivim. Upr. sledeće delo koje je u tom smeru imalo važnu ulogu: G. Preti, *Praxis ed empirismo*, Einaudi, Torino, 1957. U svakom slučaju, opšta teorija projektnog praxisa mora se još razvijati. Prakseologija Kotarbinskog, iako je neosporno interesantna, ne može poslužiti kao polazna tačka za formiranje takve teorije. Njena spekulativna apstrakcija čini je neoperativnom. Ona izvanredno definiše specifične metodološke zahteve nužne za projektovanje jedne »delotvorne akcije«, ali nam nije od koristi ako želimo da saznamo da li je u kontekstu određenog društva takva akcija opravdana ili nije. Taj momenat, međutim, nije za potencijalno: nova teorija, bar kako je mi zamišljamo, moraće da se temelji na problemu etičko-praktičkih implikacija — recimo ukratko, političkih — projektovanja. Međim svim do sada učinjenim naporima da se razjasni odnos između akcije i kritičke svesti, Gramscieva (Gramsci) »filozofija praxisa« ističe se kao najuspešnija i najplodnija. Upr. A. Gramsci, *Il materialismo storico e la filosofia di Benedetto Croce*, Einaudi, Torino, 1966; o delima koja su prethodila Gramscievoj »filozofiji praxisa« vid. M. Tronti, »Tra materialismo dialettico e filosofia della prassi« u: *La città futura*, ur. A. Caracciolo i G. Scilla, Feltrinelli, Milano, 1959. Poznato je da ovaj aspekt Gramscieve misli danas ne nalazi na opšte odobravanje. Češki naučnik K. Kosik, na primer, tvrdi da je Gramsci svoju »filozofiju praxisa« ostavio u obliku skice, dok za nas ona predstavlja suštinsko jezgro njegove doktrine. Po našem mišljenju, upravo odavde potiču osnovni postdijalci za jednu novu ne samo retrospektivnu, već i perspektivnu hermeneutiku marksizma. To je naročito očigledno ako uspešno povežemo filozofiju praxisa sa jednom drugom važnom pojmovnom konstrukcijom Gramscija — sa kategorijama koje je on uveo da bi opisao dvojni stvarnost svake društvene strukture. S jedne strane, »političko društvo«, to jest vlast ostvarena pomoću prinudnog državnog aparata, a s druge strane, »građansko društvo« u Hegelovskom smislu, to jest vršenje vlasti pomoću privatnih, neprinudnih organizama (Upr. A. Gramsci, *Gli intellettuali e l'organizzazione della cultura*, Einaudi, Torino, 1966, str. 9; takođe, pismo Tatijani od 7. septembra 1931. i *Lettere dal carcere*, Einaudi, Torino, 1968, str. 481.) Obično naprednije zemlje imaju snažno »političko društvo« ali takođe i vrlo uticajno i čvrsto »građansko društvo«. U ovim slučajevima, pre nego što pokušamo da uništimo političko društvo, najosnovnija taktička predostrožnost nalaže pokretanje akcije usmerene ka slabljenju hegemonije postojećeg »građanskog društva«. Istovremeno, trebalo bi putem uporne i svestrane akcije ubeđivanja hegemoniju jednog novog »građanskog društva« učiniti razumnom, prihvatljivom, i čak poželjnom. Međutim, ova predostrožnost nije opravdana u slučaju zaoštalih zemalja gde »građansko društvo« praktično ne postoji.

Prema tome — kao što se dogodilo u ruskoj revoluciji i kao što bi se moglo dogoditi danas u marxi-raznim zemljama Latinske Amerike, Azije i Afrike — moguće je savršeno postojanje »političko društvo« i kasnije, posredstvom jednog perioda »državopoklonstva« (*statolatry*, Gramsci), razviti novo »građansko društvo«. (Upr. A. G., *Passato e Presente*, Einaudi, Torino, 1966, str. 106. i *Il Risorgimento*, Einaudi, Torino, 1966, str. 70.) Jasno je da za mnoge Gramscieva ideja o »državopoklonstvu« podleže jednoj potencijalnoj opasnosti: da bude povećana sa staljinizmom. Usled toga moglo bi se pomisliti da je ovaj represivan modelotipocijalizma — po našem mišljenju patološki — neizbežan korak za sve zemlje koje nemaju razvijeno »građansko društvo«. (Upr. R. Mondolfo, *Umanesimo di Marx*, Einaudi, Torino, 1968, str. 398.) Inak, mora se priznati da je i sam Gramsci u svojoj poznatoj obradi ovog problema (*Passato e Presente*, nav. delo, str. 166) predvideo mogućnost takvog odstupanja u tumačenju: »Državopoklonstvo... nije ništa drugo do normalni oblik »državnog života«... ne treba da bude prepušteno samom sebi, naročito ne treba da postane teorijski fanatizam i da se smatra večnim: mo. a biti kritikovan upravo da bi se razvili i proizveli novi oblici državnog života«. Nijanse koje se mogu pojaviti oko Gramscieve ideje o »državopoklonstvu« apsolutno ne menjaju činjenicu da je njegova zamisao o dvojnini struktura društva osnovna novatorska prekretnica u tradicionalnom — danas vrlo aktuelnoj — raspravi o revolucionarnoj strategiji. Gramscijev pristup prevazišao je neeklektički, već dijalektički, mnoge od najoštrijih odeg problema i moljenja na tu temu. Na osnovu ovakvog načina sagledavanja, različite strategije, čak i suprotne, mogu biti opravdane — sve zavisi od oblika postojećih odnosa između »građanskog društva« i »političkog društva« u sistemu koji se želi izmeniti. I upravo u kontekstu takvog tumačenja »teorija projektnog praxisa« postaje odjednom ne samo ostvarljiva, već i preko potrebna. Pitanje na koja bi ona trebalo da odgovori mnogobrojna su i krajnje složena. Ako stvarno postoje razni modaliteti nadgradnje, a samim tim i različite revolucionarne strategije,

usmerenih ka novatorskoj akciji trebalo bi da nam u specifičnom kontekstu kasno-kapitalističkog društva omoguću uspostavljanje plodonosnog odnosa između »kritičke svesti« i »projektna svesti« — to jest, sa jedne strane, između potreba »kritičke svesti« koja ne može prestati da bude kritička a da ne prestane da bude svest, i s druge strane, između potreba »projektna svesti« koja, ako prestane da deluje izvršno, prestaje da bude projektna; to znači, odnos između pozitivne negativnosti kritike i negativne pozitivnosti projektovanja.

Implicitni program ove nove teorije podseća na Blochovu »konkretnu utopiju«. Ovo pozivanje na Blocha nije neopravdano jer sličnost odista postoji. Ona se, međutim, ne može tumačiti u terminima kontinuiteta, već pre kao dijalektička kontrapozicija. U stvarnosti nova teorija nalaže da se izvrši temeljni preokret odnosa utopijske i konkretne komponente koji u Blochovom modelu postoji u onoj meri u kojoj nova teorija teži da umanjiti utopijsku, to jest spekulativnu komponentu a da što više istakne konkretnu, to jest tehničku komponentu.

Ali da bi se bolje shvatio program nove teorije, moramo, iako ukratko, analizirati zbog čega se smatra da je »konkretna utopija« suviše utopijska a nedovoljno konkretna. Očigledno je da se Blochova teorija, iako eksplicitnija od drugih koje takođe teže povezivanju utopije sa stvarnošću³, nije pokazala nimalo prilagodljivom kada se radilo o njenoj primeni u okviru postojeće stvarnosti. Za takvu teoriju anticipacije to je veoma paradoksalno jer se ona, za razliku od drugih, definiše kao »praxis konkretne utopije«, to jest kao teorija koja nastoji da bude vodeća u činjeničnom toku istorije.

Bez sumnje, već je izvanredan napredak to što se ustanovilo kako je Bloch, na osnovu Marxa, utvrdio da je kritička svest osnovni pokretač praxisa budućnosti. Međutim, ne možemo se zadovoljiti samo na tome. Daljni korak, koji je Bloch oklevao da učini,

onda je očigledno da to mora nalučujuće uticati na određivanje uloge ili bolje receno, uloga projektanata. Na osnovu Gramscijevih stavova proizlazi da projektant kao »organski intelektualac«, to jest kao »zaslužnik« određene vladajuće grupe (Upor. A. Gramsci, *Gli intellettuali e l'organizzazione della cultura*, nav. delo, str. 9), obavlja svoj zadatak prvenstveno u »građanskom društvu« i u njegovoj funkciji. Međutim, obično se pogrešno smatra da je projektant uvek i nužno u službi vladajuće grupe koja je već na vlasti. On, međutim, može biti i u službi grupe koja se priprema da postane vladajuća, koja je spremna da sruši staru vlast da bi je zamenila novom. Projektant, dakle, može biti posrednik između »pokretačkih snaga« revolucije i »rukovodilaca« revolucije. (A. G., *L'ordine nuovo 1919-1920*, Einaudi, Torino, 1970, str. 71) Ipak, takva se uloga ne ostvaruje uvek na isti način. Može se reći da ima onoliko oblika projektnog praxisa koliko i revolucionarnih strategija.

³ Upor. E. N. Rogers, »Esperienza di un corso universitario«, u: *L'utopia della realtà*, Leonardo da Vinci, Bari, 1965. U ovom eseju uvodu kursa održanog na Arhitektonskom fakultetu u Milanu, arhitekta Rogers je napisao: »Poznato je da su takve pedagoške orijentacije opasne, jer ih mladi mogu površno privoljeti i tako na kraju odvesti životni polet još dalje od utopije, brkajući je sa iracionalnim snom, sa himerom. U ovom specifičnom slučaju opasnost leži u tome da oni postanu arhitekti »kula u vazduhu« umesto graditelji jedne nove sredine za obnovljenog čoveka. Zbog toga se moj kurs temelji na osnovnom gestu »utopije stvarnosti«, gdje ovoj nerazdvojljivoj imeničkoj spoj treba da uspostavi dijalektičku sintezu dva pojma koji bi, posmatrani odvojeno, ostali svakako nespojivi« (str. 14). Predlog je opravdan ali je nepotpun. Na primer, nedostaje ono što postoji u Blochovoj »konkretnoj utopiji« — ubeđenje da se »dijalektička sinteza« između utopije i stvarnosti može dostići samo novatorskom intervencijom u okviru postojeće društvenog poretka. (Upor. P. Giordani, *Il futuro dell' utopia*, Calderini, Bologna, 1969). U ovom delu autor razvija jednu »utopiju mogućeg« i definiše je urbanističkim ključem, kao »programiranje koje se mnogo ne razlikuje u kapitalističkom i socijalističkom gredu« (str. 3). Na temu projektna utopije i stvarnosti takođe pogledati: F. Menna, *Profezia du una società estetica*, Lerici, Roma, 1968, str. 131.

⁴ E. Bloch, *Das Prinzip Hoffnung*, nav. delo, I, str. 16.

sastojao bi se u shvatanju da bi kritička svest, ako želi efikasno da deluje u sferi akcije, trebalo takode da bude kritička svest tehničke procesualnosti.

U našoj civilizaciji je zaista suviše teško prihvatiti praxis koji ne bi mogao da se objasni pojmovima tehničke procesualnosti — koji bi bio kategorijalni, ali ne i empirijski. U *Das Prinzip Hoffnung* (Princip nade) Bloch uporno traži jedan zatvoreni pojmovni prostor u čije okvire nije moguće prodiranje ni utopizma a ni empirizma tradicionalnog tipa. Po Blochu: »Prihvatiti se stvari ili ih izbeći, podjednako je pogrešno«³. I pored svoje poslovične spekulativne preopširnosti Bloch ipak ne uspeva u svojim upornim pokušajima da nam pruži primenljivu verziju svoje teorije. On je izbegao da ponovo upadne u okvire tradicionalne utopije utoliko što je »konkretnu utopiju« prvenstveno definisao kao »kritičku analizu stvarnosti«⁴. Međutim, Blochova polemička istrajnost protiv svakog oblika empirizma ima za posledicu zanemarivanje objektivnih obaveza svake anticipacije koja bi se mogla ostvariti⁵.

U poslednje vreme rasprostranjeno je mišljenje da je »konkretna utopija« jedna vrsta utopije-intervencije, to jest utopije u akciji. Po našem mišljenju reč je o jednom neosnovanom poređenju, jer Blochovoj utopiji zaista nedostaju sve pretpostavke da bi se tako mogla tumačiti. Treba imati u vidu da, dok »konkretna utopija« prezrivo odbija svaki tešniji kontakt sa svetom postojećeg (i to eksplicitno, da bi se ogradila od mogućeg uticaja empirizma koji se ne razlikuje od oportunističkog), utopija-intervencija, nasuprot tome, može to postati samo ukoliko uspe da se svetu postojećem nametne i na taj način sprovidi, svakako u znaku empirije ali ne i oportunističkog, svoju osobenu novatorsku ili čak revolucionarnu misiju. I dalje: dok »konkretna utopija« poverava budućnosti — jednom generičkom socijalizmu — zadatak da *a posteriori* proveri činjeničnu prihvatljivost svojih pretpostavki, utopija-intervencija teži da *a priori*, ili bar tokom svoje akcije preuzme ovaj zadatak.

Bitno je, dakle, istaći da, ako odbijamo da identifikujemo »konkretnu utopiju« sa utopijom-intervencijom, u osnovi sumnjamo u njenu konkretnost. Baš zato se konkretnost jedne utopije može utvrditi samo u okvirima njene akcije ili, bolje rečeno, u kontekstu njene *efikasne* akcije. Ovo nas vraća gore pomenutom problemu tehničke procesualnosti jer u krajnjoj analizi proizlazi da »konkretna utopija« gubi svoju konkretnost jer nije prihvatila da tehnički odredi svoj diskurs, to jest nije istakla kojim je sredstvima (akcijama, postupcima, ili varkama) postigla, odnosno prevazišla stalnu neodređenost istorije.

Govorili smo o neodložnoj potrebi stvaranja jedne »opšte teorije projektnog praksisa« da bi prevazišli kategorijalnu i pre sve-

³ E. Bloch, *Das Prinzip Hoffnung*, nav. delo, I, str. 256

⁴ Isto, II, str. 724.

⁵ Na predavanjima tokom zimskog semestra 1960—61 na Univerzitetu u Tübingenu Bloch je smatrao za potrebno da ublaži svoj nepomirljivi stav protiv empirizma. Tom prilikom je govorio: »... nikada ne gubiti kontakt sa procesom empirije« (E. Bloch, *Tübingen Einleitung in die Philosophie*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1963, str. 157). Neosporno je da je to bio korak napred, ali ipak ograničen i iznova učinjen hermetičnim naglašavanjem reči proces.

ga operativnu privremenost »konkretne utopije«. Nasuprot onome što smo ranije smatrali, na žalost, moramo da priznamo da se proces osmišljavanja ove teorije ne može uspešno ostvariti isključivo kritičkim ispitivanjem Blochove »utopije«. Ovog trenutka je možda važnije da se pozovemo na novu verziju »konkretne utopije« koja takođe nastoji da se dijalektički suprotstavi prethodnoj. Pozivamo se na onu »konkretnu utopiju« koju danas, pod ovim ili onim imenom, neke struje mladalačkog protesta ističu kao veliki pokušaj »konkretizacije konkretne utopije«.

Nova verzija je na izgled u suprotnosti sa prethodnom: kao što smo upravo videli, ako tradicionalna »konkretna utopija« ne može ubedljivo da dokaže da je utopija u akciji, onda nova verzija nastoji da se definiše isključivo kao takva. Ako prva veruje u ulogu projektovanja u svetu, to jest ako radije pristaje uz — kako ga Bloch naziva, »svet kao konkretno polje projektovanja« («Welt als konkretes Entwurfsfeld») — druga pak sektaški odbija takvu ulogu.⁸

Navedeno razilaženje ipak gubi veliki deo svoje dramatičnosti i sadržaja kada se otkrije da se obe verzije podudaraju u jednoj temeljnoj tački — u zajedničkom protivljenju svakom obliku primenjene racionalnosti kao tehničke procene prihvatljivosti njihovih pretpostavki. Analizirajući Blochovu »konkretnu utopiju« već smo jednom došli do zaključka da je konkretnost utopijskih težnji bez tehničke procene samo jedna fikcija. Ovo isto važi i za takozvanu utopiju u akciji, ali posledice koje iz toga proizlaze su u izvesnom smislu teže: za jednu spekulativnu konstrukciju kao što je Blochova utopija gubitak konkretnosti predstavlja nedostatak samo u filozofskom smislu, dok bi za jednu utopiju u akciji to bio nedostatak koji bi doveo u pitanje njen osnovni razlog postojanja.

U stvari, protivrečnost jedne utopije koja proklamuje akciju leži u tome što ona biva svedena na ćutanje upravo u domenu akcije. To se upravo i događa: tišina tehničkog opštenja utiče na gubljenje konkretnosti i time uspostavlja tišinu akcije. I sve to uz prikrivenu pomoć logičke tišine.⁹ Zbog toga, najbolji način da se ustanovi da li utopija u akciji može opravdano tako da se naziva, i da se sazna da li smo pred stvarnošću ili pak pred čisto verbalnim zahtevom, sastoji se u proveri konkretnosti, to jest u proveravanju stepena tehničke i logičke konzistentnosti njenih kratkoročnih ili dugoročnih operativnih predloga.

Svakako da postoje utopije u akciji, ali retke su one koje zadovoljavaju proveru konkretnosti. Među takve sigurno ne spada ona vrsta utopije u akciji o kojoj smo do sada raspravljali, čija provera obično ishodi u ponižavajućem poricanju svake »konkretnosti« u gore navedenom smislu.

Ovde bi bilo dobro navesti jedan primer: prošle godine u nemačkom časopisu *Kursbuch* objavljen je razgovor odgovornog

⁸ E. Bloch, *Tübingen Einleitung* . . . , nav. delo, str. 157

⁹ Na temu »logičke tišine« i »osporavanja« videti vrlo stimulatvno delo F. Spisani, *Logica della contestazione*, Capilli, Bologna, 1969.

urednika Hansa M. Enzensbergera sa R. Dutschkeom, B. Rabehlom i C. Semlerom na temu: »Da li postoji jedna revolucionarna budućnost za visoko industrijalizovane zemlje?«¹⁰ Kada je Enzensberger u završnom delu razgovora prinudio svoje sagovornike da budu konkretniji i izazvao ih da predlože neka rešenja specifičnih problema budućnosti Berlina, odgovori su porazno razočarali: ili su predlagali recepte jednog tupog i banalnog »zdravog razuma« koji se ni po čemu ne razlikuju od onih što ih predlaže tradicionalni reformizam, ili su suprotno tome izlagali tako spekulativno nepromišljene pretpostavke za koje se ne može razlučiti na kojim konkretnim činjenicama se zasnivaju.

I da ne bi bilo nesporazuma: ne raspravlja se ovde o ličnom ili političkom integritetu ovih ljudi. Ono što želimo jeste da istaknemo instrumentalnu, a time i operativnu slabost modela ponašanja koji usmerava njihovu akciju.¹¹ Drugačije rečeno, govorimo o tipu utopije koja se potpuno iscrpljuje agitacijom, posle čega postaje mucava, naivna i neiskusna pred postojećom problematikom.

Moramo priznati da je zbog anemične racionalnosti kojom pristupa proveri konkretnosti takva utopija u akciji unapred osuđena na neuspeh. Drugim rečima, raj koji ona obećava već je u začetku izgubljen.

Ranije smo videli da racionalnost u svom potpuno lažnom izrazu, to jest kao »buržoaska hladnoća«, nije slučajno optužena da je bila i da je još uvek u službi represivne moći. Naravno, iz

H. M. Enzensberger, R. Dutschke, B. Rabehl, Ch. Semler, »Ein Gespräch über die Zukunft«, u: *Kursbuch*, br. 14, avgust 1963, str. 146—74.

Takva razmatranja važe samo za one mesijanske utopiste vanparlamentarne opozicije: na primer, to se ne može reći za drugu grupu mesijanskih utopista, široj publici poznatih pod imenom »hippies«. Čak ni utopizam ovih beskompromisnih buntovnika ne može da izdrži probu konkretnosti, ipak u takvom slučaju ne bi bilo preporučljivo slepo vratiti u dobronamernost, a još manje u političku progresivnost svih njenih predstavnika. Na okruglom stolu koji je organizovao časopis *Oracle* iz San Franciska 1967. godine (zapisnik štampan u: *Notes from the New Underground*, ur. J. Kornbluth, The Viking Press, New York, 1963), T. Leary, C. Snyder i A. Watts, podstaknuti sarkastičnim i lucidnim intervencijama pesnika Ginsberga, raspravljali su o budućnosti pokreta. Na početku razgovora Ginsberg slučajno pominje mišljenje Maria Savva, studentskog vnde iz Berlinja, po kome »... ono što pokreće mase jeste pravda, moralno zlostavljanje i gnev, jedan pravedan gnev« (str. 122). To mišljenje (banalno isto koliko i tačno) dovoljno je da izazove burnu reakciju *high priesta* (visokog sveštenika) Timothy Learyja: »Dobro, zaustavimo se ovde. Srž Saviovog govora znači: želimo jedan masovni pokret. Za mene masovni pokreti nemaju smisla i ne želim da imam bilo kakve veze sa njima. Mislim da je to greška koju čine aktivisti leveice. Lice mi na mlade koji razmišljaju mentaliteton menopause. Ponavljaju iste monotone diskusije i iste sukobe za vlast kao što su tridesetih i četrdesetih godina to činili sindikalni pokret, trockizam i drugi. Mislim da bi trebalo da se pročite, da sve ostave (*drop-out*), da pronađu sebe, da se odaju drogi (*turn-on*), i iznad svega da izbegavaju masovne pokrete, masovno vođenje i sledbenike mase. Postoji jedna velika izlika — totalna nespojivost — između aktivističkog pokreta leveice i psihodeličkog religioznog pokreta« (str. 123) i kada jedan od učesnika pita da li će svet budućnosti nastaviti da se zasniva na tehnologiji, Leary odgovara potvrdno, ali odmah dodaje da bi tehnologiju, to jest tehničko-proizvodni infrastrukture, trebalo iseliti sa zemljine površine i premetniti na prikladnije mesto — u podzemlje, u *underground*. Jer, Leary apodiktiki tvrdi da sve što je materialno pripada podzemlju. Leary se tu ne zaustavlja: on takode nagoveštava da će i to ukopanom tehnološkom svetu posao obavljati jedna nova vrsta primata koji se, iako potiču od ljudske vrste, ne mogu delimitisati ljudskom vrstom. »Prava« ljudska bića — znači oni koji su pomoci droge uspešni da se oslobode plastičnog društva (*plastic society*) — moraju tako da, kao na pasi, uživaju život na površini zemlje koristeći se proizvodima jednog nimalo patiškoog rada drugih u podzemlju. Jasno se nazire šta se skriva iza ovog utopizma — jedna hucinancina« autoritarna ideologija. Dakle, svet koji je Leary zamislio prožet je socio-darvinizmom. Njegov neprijateljski stav prema masama dobija sasvim određeno značenje: njegov je san vladanje nad masama. U svojoj malograđanskoj megalomaniji zamišlja svet po mari svoje mržnje konačno. Leary se nedavno posle bekstva iz krivičnog zatvora u Kaliforniji sklonio u Alžir i izgleda da se orijentisao prema političkom stavu bliskom vanparlamentarnoj levice. Ova promena mesta boravka svakako može okriviti naše komentare o njegovim ranijim stavovima.

toga ne treba prenapljeno zaključiti, kao što to čine neki teoretičari opšteg osporavanja, da je napuštanje svakog oblika racionalnosti jedina mera koja će nas poštediti novih mogućih nasilja »buržoasko hladnoće«.

Ubeđeni smo da bi u ovom slučaju rezultat bio suprotan onome što želimo da postignemo jer je očigledno da takva mera »buržoaskoj hladnoći« upravo obezbeđuje sve veću slobodu akcije u primeni svoje lažne racionalnosti.

Dakle, može se reći da nije moguća jedna utopija u akciji ako se na novim osnovama ne obnovi naše poverenje u revolucionarnu funkciju primenjene racionalnosti. Jedino u tom kontekstu pojam »projektnog praxisa« može imati smisla, iako moramo imati u vidu da bi to inoglo obnoviti veoma široku raspravu o odnosu između Projektovanja i Revolucije.

U ovom eseju ukazali smo više puta na grešku verovanja da Projektovanje jeste Revolucija ili da je Projektovanje alternativa Revoluciji — dve pretpostavke koje na neki način mogu da znače istu stvar. Time ne smatramo da je rasprava zaključena. Naprotiv, naša je namera bila da iznesemo njenu složenost i da na taj način izbegnemo implicitno samozadovoljstvo sadržano u nekim veoma grubim uproščavanjima.

Međutim, jedno se bar može definitivno utvrditi: rasprava o odnosu Projektovanja i Revolucije ne može biti iskorišćena kao alibi za dalje odlaganje pokretanja opširne intervencije projektovanja sredine od koje može zavisiti naša sudbina. Verujemo da smo dokazali da je propadanje našeg ambijenta dostiglo takav stepen da bi svako novo i najmanje odlaganje dovelo u pitanje naš opstanak. Moramo, dakle, pokrenuti tu intervenciju iako odnosi između Projektovanja i Revolucije još nisu definitivno određeni.

I pored toga što je u sadašnjim uslovima naš apel za neposrednim zalaganjem potpuno opravdan, ne gubimo iz vida pojamnu neodređenost te akcije. Prvi prigovor koji se može očekivati (i koji će zasigurno biti upućen) je taj da je naš stav u znaku pomirljivosti, to jest da mi pod pritiskom uslova sredine na brzinu težimo da opravdamo novu vrstu posredničke ideologije. Ovakva kritika je sasvim na mestu jer joj je cilj da ukaže na slabosti našeg stava, a to je zahtev da projektna aktivnost ima relativno novatorsku autonomiju u odnosu na najvažnije činioce današnjeg zamora sredine. Ovaj problem svakako nije novi. Na kraju krajeva, ovo je dosad nepremostiva filozofska prepreka koju za poslednjih dvadeset i pet godina nisu uspeali da savladaju svi oni koji su hteli da promene svet — a da ne promene svoje zanimanje. Kada je neki projektant, na primer arhitekta, ubeđen da može doprineti preobražaju društva *ukoliko je projektant*, on može delovati u tom pravcu samo ako je uveren u relativno novatorsku autonomiju svoga rada. Kao što smo već videli, pogrešno je misliti da je Projektovanje alternativa Revoluciji, ali isto je tako pogrešno Projektovanju osporavati svaki oblik autonomije. Postoji još uvek dosta pokušaja — od strane kasnih epi-

gona *Wulgarmarxismusa* koji su se žalosno proslavili — da se odbace intelektualci jer su suviše pomirljivi, i *baš kao takvi* nastoje da odigraju »civilizovanu i progresivnu ulogu.¹² Ti epigoni bi hteli da reše problem na najprostiji način — negirajući njegovu legitimnost, ali time ga ne rešavaju jer problem i dalje postoji.

U svakom slučaju, projektant će morati da deluje, moraće da napusti »čekaonicu« u kojoj je do sada bio prisiljen da ostane, i moraće da deluje bez obzira što će jedno pitanje uvek ostati otvoreno: da li će se autonomija pokazati kao iluzija ili ne. Pod takvim uslovima zadatak projektanta biće tegoban, čak i neprijatan. Ali tome ne treba da se čudimo. Elio Vittorini je jednom gotovo bez gorčine ustanovio: »Čovek od kulture podleže velikom iskušenju u svakoj sredini.«¹³ I moglo bi se dodati: naročito ako je njegovo zanimanje, kao u slučaju projektanta, da svaku sredinu/ambijent stavi na veliko iskušenje.

Tomás Maldonado,
LA SPERANZA PROGETTUALE,
Ambiente e società,
Einaudi, Torino, 1970., str. 127—141
preveo: Nebojša Lončar

¹² Upor. nedavni esej R. Luperinija, »Gli intellettuali di sinistra e l'ideologia della ricostruzione nel dopoguerra«, u: *Ideologie*, br. 8, 1969, str. 55—104.

¹³ E. Vittorini, »Politica e cultura«, u: *Politecnico*, br. 31—32 (juli—avgust), 1946.

Francesca Alinovi

Povratak dekoraciji u umetnosti arhitekturi i dizajnu

1. Dekor je greh

Povratak dekoraciji u umetnosti, arhitekturi i dizajnu snažno je odjeknuo tokom poslednjih desetak godina i uneo pometnju među one koji deluju u raznim oblastima, ponovo otvorivši diskusiju, naizgled zamrlu ako ne pre, a ono bar početkom ovog veka, o vrednosti dekora. Do toga je došlo zato što pojam dekoracije, na prvi pogled ponešto sporedan i periferan, jednom rečju sitan u odnosu na neke veće probleme, zadire u čitav sistem vrednosti, i to od ravni morala do ravni dobrog ukusa. Odmah valja reći da termini poput dekora i ornamenta, unutar naše zapadne kulture i uprkos prvobitnom značenju, imaju omalovažavajući prizuk, nastao iz optužbi da su nemoralni i neprilični. Dekoracija je tabu, opasni i zarazni porok koji podriva ispravno i linearno ustrojstvo naše idealne kulture. Doista, dekoracija se povezuje s ukusom niže, primitivne, narodne ili regresivne kulture — reč je o regresiji ka detinjem, neobrazovanom, instinktivnom i nerazlučnom — i loše se uklapa u sheme hladne i jasne racionalnosti, koherentne i progresivne, namerne da raščisti s nakličenošću, frivolnošću i sladunjavošću svake vrste.

Ipak dekoracija, hteli i prihvatili mi to ili ne, predstavlja okvir za sva obična ispoljavanja našeg postojanja, i nameće se našem svakodnevnom opažanju kao uobičajena datost: odeća, šminka, uređenje kuće i grada, alati, pribori, predstave iz umetnosti i masovnih medija, boje, tkanine, predmeti. Svaka slika, skulptura, komad nameštaja ili arhitektonski objekat, ujedno je

i ukrasni proizvod; ulepšava gole zidove među koje smo zatvoreni, ispunjava prazninu koja nas poništava, blisko i zaštitnički kiti negostoljubivu površinu naše planete.

I pored toga, dekor je greh zato što se ideja o dekoru suprotstavlja jednom od najnepokolebljivijih ubeđenja u našoj kulturi, veoma starom, ali na neki način posvećenom i od strane Modernog pokreta, po kome je »istina protiv sveta.«¹ To znači da idealima jednostavnosti i jezgrovitosti »po prirodi« odgovaraju vrednosti lepote i istine. Istina je gola; i sam Adam u rajskom vrtu, među raznobojnim cvećem i raskošnim biljem, ipak čedno pokazuje svoju anatomsku istinu. Nadalje, istina je i lepa, u skladu s prirodnim zakonima.

Dekor je, međutim, lažan i veštački; postavlja se iznad prirode, krivotvori je i kamuflira. Zbilja, dekor je jedna od najstarijih veština, javlja se u bledim praskozorjima početkom civilizacije, te predstavlja jedno od najstancanijih sredstava kojima čovek doteruje, preobražava i ulepšava sopstvenu telesnu i ambijentalnu uzgrednost. Jedna od prvih manifestacija dekora, ujedno umetnička i kulturna, jeste tetoviranje po nagoj koži i odevanje kojim se maskira prirodno telo. U jednom od najpoznatijih i najpodsticajnijih tekstova o dekoraciji, delu Thomasa Carlylea *Sartor Resartus*² čitamo: »... u početku odeća nije korišćena kao zaštita od hladnoće i nije nošena zbog pristojnosti, već zbog ukrašavanja... Pošto su zadovoljene potrebe za jelom i svetom (prva pomisao primitivnog čoveka) nije bila udobnost, već ukras (*Putz* = toaleta, površni privid, površnost, dekoracija). Zagrevao se lovačkim žarom, u šupljini nekog drveta, u suvom lišću, nalazio utočišta u prirodnim pećinama, ali mu je odeća bila potrebna za ukrašavanje. Doista, kod divljih naroda nalazimo tetoviranje i slikanje tela pre no odeću. Prva duhovna potreba divljaka je ukras, što se još uvek može videti u nekim klasama neprosvećenih zemalja...«³ I dalje: »Odeća nam je dala osobitost, odličja, kulturno ustrojstvo; odeća nas je načinila ljudima...«⁴.

Ne zaboravimo: Carlyle u ovoj knjizi naslovljenoj *Okrpljeni krojač* i prikazanoj kao »filozofija odevanja«⁵ tobož tumači delo nekog izmišljenog nemačkog filozofa i Geteovog savremenika, čije prilično simbolično ime glasi Teufelsdröckh, »đavolje blato«. Golog čoveka su Božje ruke oblikovale u glini; odeveni čovek rađa se u blatu, a u to su umešani đavolovi prsti. Ukras, ili odeća, učini nas ljudima, ali i ukletim buntovnicima. Adam posle prvobitnog greha mora da pokrije golotinju svog tela. Ukras se tako povezuje s idejom o grehu, prvobitnom grehu, s pobunom čoveka koji se ogrešuje o Božju volju i oslobađa svoje podređenosti prirodi, čime izražava htenje da se kulturno osamostali i, uz puno bola i truda, suoči s vlastitim samotnim udarom o tvrdu zemljinu koru.

¹ Prema R. Venturiju moto Modernog pokreta (*Complexity and Contradiction in Architecture*, New York, 1966, str. 16).

² T. Carlyle, *Sartor Resartus*, Bari, 1910.

³ T. Carlyle, *op. cit.*, str. 43—44.

⁴ *Ibidem*, str. 45.

⁵ *Ibidem*, str. 10.

2. Dekor je ružan

Dekor je jedan od iskonskih oblika umetnosti i kulture, jedno od prepoznatljivih svojstava naše ljudskosti, ali se obično, osim što se poistovećuje s grehom, povezuje i s idejom »ružnog«. Čini se da dekor unutar naše kulture predstavlja jedno od glavnih nasilja nad dobrim ukusom.

Dekor je ružan ne samo stoga što je lažan i veštački, a time i grešan, već i zato što krši kanone jednostavnosti, koherentnosti i jezgrovitosti, kojima, kao što je ranije rečeno, po tradiciji odgovara pojam lepote. Dekor je po definiciji preteran, preobilan, složen, haotičan i neodređen. Nadalje, serijski je i ponavlja se, odražava — bolje rečeno prefigurira — česte i tipične načine širenja serijske proizvodnje, mehanizme jeftine umnoživosti svojstvene masovnoj kulturi. Dekor se oduvek zasniva na reprodukciji i imitaciji, olako je pristupao osvajanju ukusa publike. Masovna kultura, stideći se svojih brzih i delotvornih sistema širenja, sveti se na dekoru i žigose ga epitetom kiča.

Dekoracija se danas smatra sinonimom za kič, a kič je pojam srastao s omasovljenjem, raste i razvija se zajedno s njim, poput parazita se ugnezdio među nabore njegovog uspeha. Trijumf kiča je cena koju kultura plaća za svoj vlastiti trijumf. Nikada nije bila tako raširena, voljena i tražena kao danas. Ali kakva je to cena? Zašto se kič smatra štetnom i negativnom pojavom?

Posle ponovnog uspona dekoracije poslednjih godina, i prema kiču se zauzima nepomirljiv stav. Razume se da kultura poput naše, koja privileguje ređe u odnosu na češće, autentično i istinsko u odnosu na krivotvoreno, kvalitet u odnosu na kvantitet, nikad u odnosu na kopiju, može samo da duboko prezire, kao čudovišta nečistog porekla, hibridne i okaljane, brojno neograničene proizvode koje širi haotična, preterana i preobilna masovna svest.

Međutim, kič je počeo da učestvuje u našem estetskom ukusu. Abraham Moles, u jednoj od najbriljantnijih i najtananijih dosadašnjih analiza kiča⁶ koja se 1971. godine pojavila pod naslovom *Kič — umetnost sreće*, analizuje istorijsko i etimološko poreklo ove reči, iskovanu u nemačkom jeziku oko 1860. godine sa značenjima »gomilanje, nasumično natrpavanje, krivotvorenje«. On na kraju, više no što ispeva hvalospeve kiču, jednostavno priznaje njegovo pravo na život i razlog postojanja.

Drugim rečima, kič nije strašilo za ugladenost, Demaklov mač nad glavama kulturnih i čestitih ljudi, već glavni, a možda i jedini vid savremene osećajnosti društva koje dolazi, a zasniva se upravo na kvantitetu, preterivanju, razbacivanju, brzom potrošnji.

Jednom rečju, Moles priznaje kiču pravo na postojanje, i to ne rasuđivanjem estetičkog ili moralnog reda (ne zanima ga da li je kič lep ili ružan, dobar ili loš), već istorijskim i kulturnim

⁶ Korišćeno ital. Izdanje: Abraham Moles *Il Kitch. L'arte della felicità*, Roma 1979 (A. Moles, *Kič-umetnost sreće*, Gradina, Niš, 1973.)

razmatranjem. Kič nije definisani i razgraničeni stil, već opšti »način bivstvovanja«,⁷ univerzalni način osećanja, opštenja, življenja i uživanja. U savremenom masovnom društvu kič je rezultat pobeđe prosečnog čoveka nad elitom, prosečnosti nad izuzetnošću, umetnosti za sve nad umetnošću za malobrojne. Kič je umetnost sreće zato što svima, čak i masi koja je vekovima bila isključena iz kulture, dopušta da uživaju u lako razumljivim, dostupnim i prijatnim predmetima. Kič je obična umetnost »po meri čoveka«⁸ dok je tradicionalna lepa umetnost bila nešto izuzetno i nesamerljivo.

Moles nije formulisao sudove o kvalitativnoj vrednosti, iako je za modele uzimao najprljavije proizvode narodne mašte, razne suvenire, razglednice, ex-vito, oleografije, gadgets. Pre nekoliko godina, tačnije 1978. godine, u Njujorku je direktorka muzeja, Marcia Tucker, u New Museum postavila jednu neobičnu izložbu ružnog ili lošeg slikarstva (Bad Painting)⁹, baveći se problemom kiča s gledišta njegovog uključivanja u vizuelne umetnosti.

»Ružna« dela koja je M. Tucker izabrala radili su diletanti, a ne profesionalci, izuzev dvojice poznatih umetnika¹⁰. Ta dela, kako je napisano u katalogu, nisu ružna po sebi, sa stanovišta izrade, nego su ružna zato što su suviše familijarna, površna, već viđena, pa čak i zato što su zabavna. Jednom rečju, stvar je samo u tome što su suviše bliska prosečnom i narodskom ukusu, stereotipu i kiču.

M. Tucker podvlači, navodeći odlomak iz Poggliolijeve *Teorije avangadne umetnosti*¹¹, da takvo poimanje ružnog nije zasnovano na unutrašnjim svojstvima dela, već na spoljašnjoj motivaciji, stepenu novine stila i karaktera, te da je ono sasvim strano klasičnoj estetici. Po tradiciji, lepo se od ružnog razlučivalo prema formalnim odlikama, ili manama i nesavršenstvima. Danas se, međutim, ružnim smatraju dela koja bi se pre mogla definisati kao »lepo koje nije novo, poznato i konvencionalno lepo, zastarelo lepo, ponovljeno i uobičajeno lepo: svi ovi sinonimi mogu da se upotrebe kao definicija pojmova Kitsch ili poncif«¹².

Masovna kultura kažnjava samu sebe, stideći se svoje lakobe i sreće; da bi se odlikovala, umetnost nalaže da bude teška i nesrećna. Istorijske avangarde najbolje tumače ovu poruku, stvarajući svoj nečitljivi i kriптиčki jezik koji nekolicina razume, a većini je nedostupan. On se zasniva na stalnim novinama, kršenju pravila i ukidanju svakog oblika uživanja.

⁷ *Ibidem*, str. 29.

⁸ *Ibidem*, str. 46.

⁹ *Bad Painting*, izložba i katalog M. Tucker, New York, New Museum, januar-februar 1978.

¹⁰ U izložbi su, kao jedini profesionalni umetnici, učestvovali Neil Jenney i William Wegman, predstavnici novih tendencija u dekorativnoj umetnosti i »nove slike«.

¹¹ R. Pogglioli, *Teoria dell'arte d'avanguardia*, Bologna 1962, navod iz američkog izdanja. New York 1968. (R. Podoli, *Teorija avangardne umetnosti*, Nolit, Beograd, 1975.)

¹² R. Pogglioli, *op. cit.*, str. 97.

3. Dekor je glup i banalan

Glupost i banalnost su još dve oznake koje se obično pridaju dekoraciji. Dekorativni motiv je lak, pa prema tome glup (ne treba biti inteligentan da bi se to shvatio¹³; prijatan je, a time i banalan (sviđa se svima kao normalan i uspešan proizvod).

To da umetnost, da bi bila umetnost, mora da bude inteligentna i izuzetna, da se izražava putem nerazumljivih poruka, jeste tipično mahnanje istorijskih avangardi koje, suočene sa suparništvom masovnih medija, za sebe traže nekakav elitistički i nesaopštivi jezik. S druge strane, upravo u istorijskim avangardama nije nedostajalo suprotnih primera. Umetnici dadaisti, na primer, služili su se glupošću da bi provocirali inteligenciju. Svako, stoji i da je dadaistički pokret, ipak, želeo da dostigne nekakav istančaniji i savršeniji oblik inteligencije, služeći se glupošću koja je zadavala niske, nezgrapne i razdražljive udarce.

Dekoracija, međutim, ne krije u sebi nikakve provokativne name-re, ne želi da pod frivolnim tričarijama skriva nekakav oružani narsrtaj na srce inteligencije. Dekorativna umetnost se ukazuje kao ono što jeste, providna je, ni manje ni više od onoga što se vidi, geometrijski i cvetni patterns koji su tu pred nama da bi ukrasili neku površinu. To je umetnost koja se dopada starcima i deci, neobrazovanim i intelektualcima. Gledanje lepog dekora svima pričinja zadovoljstvo, koje proističe iz apsolutno zaludne, čiste veštine, namerne da raduje oči i čula.

Međutim, znamo da se glupost graniči s inteligencijom.

Znamo i da je ponekad teško ustanoviti gde su granice lepog i ružnog, da može postati nemoguće odvojiti glupo od inteligentnog. Novo izdanje starog Musilovog teksta, »Besede o gluposti«¹³, ne pojavljuje se slučajno baš u trenutku u kome uspeh dekoracije ponovo pobuđuje zanimanje za glupost. U isto vreme, u oblasti muzike govori se čak o demenciji.

Tvorac *Čoveka bez svojstava* u ovom tekstu, zapravo predavanju održanom 1973. godine, iznalazi osobitu analognost kiča (a moglo bi se reći i dekoracije, usled bliskosti dvaju termina) i gluposti, kao dveju strana iste medalje. Kiču i gluposti, pri čemu se prvi termin shvata kao bezvredna i nepotpuna roba, a drugi kao nevaljanost ili nepotpunost inteligencije, zajedničko je da im se pripisuje čitav niz negativnih osobina koje se teško mogu iskazati jednom rečju: vulgarni su, moralno odvratni, nepristojni, ali nadasve kvantitativno preobilni, suviše brojni.

Po kvantitetu se, dakle, loša roba odvaja od dobre; kvantitet dozvoljava da se glupo odvoji od inteligentnog. Kvantitet je haotičan, emotivno neobuzdan, paničan. Panika preobilne robe jednaka je panici konfuznih gestova, bez jasnog i linearnog usmerenja koje nudi inteligencija. Po Musilu, glupak se razlikuje od inteligentnog čoveka ne zato što su njegovi postupci zaista glupi, idiotski, već zato što ideja vodilja koja njime upravlja nije neki strogi plan, već hrpa nerazlučenih i nedisciplinovanih činova

¹³ Prema Italijanskom izdanju: R. Musil, *Discorso sulla stupidità*, Milano 1979.

koje nalažu osećanje ili nagon. Stoga je glupak, koji jednom jedinom promišljenom rešenju suprotstavlja hiljade činova usmerenih ka pogađanju neizvesnih meta, po svom postupanju daleko više nalik arhaičnom i primitivnom čoveku nego civilizovanom. Drugim rečima, glupak usvaja samo rudimentarne pristupe, bliže osećanju no razumu i svojstvene iskonskom dobu. S druge strane, kao što se jasno vidi u slučaju umetnika i pesnika, u našem društvu postoje izvesni legitimni oblici gluposti, koji na kraju postanu predmet hvale. »Jednostavna glupost«, piše Musil, »često je zaista umetnička«¹⁴. Zatim, »ako je prava glupost tiha umetnica, ona inteligentna doprinosi uzburkanosti intelektualnog života, a naročito njegovoj nepostojanosti i neplodnosti... Praktično nema nijedne značajne misli koju glupost ne bi bila kadra da upotrebi, ona je u svakom smislu pokretljiva i može da se zaodene odorom istine, dok istina ima samo po jednu haljinu za određenu priliku, samo jedan put, i uvek je u nepovoljnom položaju. Ovakva glupost nije mentalno oboljenje, a ipak je najopasnije oboljenje uma, opasno čak i po život«¹⁵.

Glupost se, prema Musilu, graniči s genijalnošću; svaka umetnost nastaje i iz gluposti, kao jednog od sastavnih delova. Isto važi i za kič i ornament: oduvek je svaka umetnost, osim novih i originalnih elemenata, posedovala i vidove dekoracije i kiča koji su proizvod činili prihvatljivim za ukus publike, naručilaca, pa čak i autora.

Dakle, kič i glupost su ravnopravni s ostalim sastavnim delovima umetnosti; takva je, u jednakoj meri, i banalnost. Poslednjih godina razvija se i pojam banalnosti; u teorijskoj ravni to čini Alessandro Mendini, autor predgovora za knjigu A. Molesa i pokretač brojnih praktično-produktivnih inicijativa u saradnji s milanskim »Studio Alchimia«, na čijem je čelu Alessandro Guerriero. Jedna od tih inicijativa je i ostvarivanje izuzetne izložbe Banalni predmet¹⁶.

Mendinijev pojam banalnosti je u srodstvu s Molesovim pojmom kiča i Musilovim pojmom gluposti, ali se prvenstveno postovećuje s dekoracijom, izvire neposredno iz promene načina posmatranja i perspektiva, što omogućava ulazak dekoracije u umetnost, dizajn i arhitekturu.

Valja reći da se Mendini ne ograničava na opravdavanje banalnog, iznalaženje istorijskih i psiholoških razloga, filozofskih i antropoloških motivacija, već zalazi još dublje, nastojeći da banalno vizuelizuje i prevede iz oblasti ideja u oblast konkretnih formi, te se između 1978. i 1980. godine bavi i dizajnom i stvara niz predmeta i komada nameštaja. Za njega je banalnost fenomen ukusa, a zasniva se, kao i kič, na neautentičnosti i, kao glupost, na kvantitetu i osećanjima, ali za razliku od kiča izbegava ugodne i nametljive predstave, odbija vulgarnost i preterivanje,

¹⁴ R. Musil, *op. cit.*, str. 49.

¹⁵ *Ibidem*, str. 50—51.

¹⁶ Izložba je deo venecijanskog Bijenala 1980. godine, a postavljena je u okviru I Internacionalne izložbe arhitekture.

prigušena je, diskretna i skromna, a prosečnost uzdiže u ravan vlastitog poetičkog načela.

»Banalno«, piše Mendini, »znači svest o svakidašnjici... Banalno je politički čin neposredno vezan za moć srednje klase, to je trojanski konj narodnih masa koje žele da osvoje umetnosti... Upravo stoga što je kadro da uspostavi prave odnose ljudi i predmeta koji ih okružuju, pokazuje se da je banalno ona estetika, ona realna stvaralačka sposobnost i formalni model koji se doista nahode u najvećem broju pojedinaca. Banalno je umetnost primerena i prilagođena svakodnevnom životu.«¹⁷

Dakle, banalno nije inherentno svojstvo predmeta, već pre nekakav pojmovni odnos intimnog i mitskog reda koji se uspostavlja između čoveka i predmeta iz njegovog svakodnevnog vidokruga. Intimnost fizički vezuje čoveka za njegove upotrebne predmete, mitičnost apsorbuje maštu, pamćenje i istoriju koje čovek pridaje svojim beživotnim i nemim drugovima u postojanju. Banalnost odbija proizvođenje novih formi i zadovoljava se ponavljanjem semantičkog u onim formama koje već postoje, čime ih ponovo oživljava. »Na ovaj način banalne namere i stilistička amoralnost mogu da se shvate kao revolucionarna misao. Tada postaje moguće zamisliti projektovanje kao beskonačno javljanje *redesigna*, *stylinga* i mašte, koja polazi od predmeta iz prometa da bi došla do istih tih predmeta, koji su promenili predstavnost i time od 'ispumpanih' ponovo postali 'nabijeni'¹⁸. Banalno se ne postavlja kao antiteza masovne kulture i, za razliku od istorijskih avangardi, prihvata i usvaja nenamernu i posrednu preradu koju na stilemima obrazovane umetnosti vrši čovek s ulice.

Dekor nije »ili/ili«, već »i/i«

Mendini ukazuje znatno poštovanje srednje-niskom ukusu prosečnog čoveka. Čitava problematika, koja se poslednjih godina razvila povodom dekoracije, okreće se upravo oko ovog stožera, naime oko toga da zapadna kultura treba da izvrši revalorizaciju marginalnih, ekscentričnih, perifernih kultura, kakve su narodna, omasovljena, ženska i »obojena«. Koreni dekoracije su u programskoj vulgarnosti, i to u etimološkom značenju reči *vul-gus*, dakle u umetnosti za puk, bio on zbijena i jednoobrazna masa iz zapadne kulture, ili izmešana, izdiferencirani, hibridni narod vanzapadnih zemalja. Dekoracija je forma narodske, pre no narodne, umetnosti i nastoji da obuhvati i sadrži sve, dekor robnih kuća i ulica, egzotizam i nacionalizam, izradu rukotvorina i industrijsku proizvodnju, ono što je već stvoreno i ono što tek valja stvarati. Želi da govori svim jezicima, da iskazuje nekakav univerzalni *slang*.

¹⁷ A. Mendini, *Pohvala banalnom (Elogio del banale)*, u katalogu pomenute izložbe, Torino, Studio Forma i Milano, Alchimia, 1980, str. 14.

¹⁸ *Ibidem*.

Već smo videli kako dekoracija ugrožava tradicionalne kategorijalne distinkcije lepog i ružnog, istinitog i lažnog, glupog i inteligentnog, banalnog i originalnog. Moglo bi se dodati da dekoracija dovodi u pitanje i mnoge druge dihotomije, kao što su one između starog i novog, zapadnjačkog i onog što pripada Trećem svetu, muškog i ženskog, korisnog i nekorisnog, površnog i dubokog. S dekoracijom se načelo isključivanja, koje je modernizam uzdigao do sistema, zamenjuje logikom uključivanja, antiteza »ili/ili« estetikom »i/i«, starim dualizmima suprotstavlja se istinsko zajedničko postojanje suprotnosti, a to prilično otežava naučnu analizu.

Pomenućemo sada neke ranije tekstove o dekoraciji koji su se u Sjedinjenim državama pojavili krajem 1976. i tokom 1979. godine. Prvo treba naglasiti da je ovaj fenomen doživio mnoge i raznolike primene, ali je u slikarstvu nastao polovinom sedamdesetih godina, srećnim susretom dvojice mladih umetnika — u ono doba još studenata — Roberta Kuschnera i Kim MacConnel s kritičarkom Amy Goldin, nastavnikom na univerzitetu u San Diegu u Kaliforniji. Odlučujući epilog ovog srećnog susreta koji se odigrao u univerzitetskimaulama, bilo je putovanje utroje do Irana, gde ih je zadržalo dekorisanje tkanina, vezova, ćilima, islamske keramike, te su naslutili mogućnost nekakve nove ornamentalne umetnosti. Poreklo dekorativnog slikarstva, koje je A. Goldin definisala kao Pattern Painting, nalazi se u pomalo neobičnoj vezi — koja ipak mnogo obećava — između takozvane simboličke kulture Zapada i Amerike i jednog od temelja vanzapadne kulture, islamizma. Iz ovog hibridnog spoja rađa se veoma eklektička i slojevita forma umetnosti koja se, usled mešovitosti njenih svojstava, često povezuje s postmodernizmom.

Zanimljivo je primetiti da se svi tekstovi o dekoraciji delimično poklapaju s tezama o postmodernom, ali se istovremeno od njih i razlikuju. Charles Jencks, na primer, u svojoj čuvenoj knjizi *The Language of Postmodern Architecture*¹⁹ iz nekog čudnog razloga ne dodeljuje dekoraciji nikakvu posebnu ulogu, iako se tokom razvijanja teme stalno poziva na novi značaj koji je dekoracija zadobila u arhitekturi. Ovaj previd (ako se tako može nazvati) nije slučajna. Postmodernizam, kako ga vidi Jencks i mnogi posle njega, ograničava se na isticanje kontekstualnosti, nacionalizma, etničkih jezika i narečja, istoricizma, eklekticizma i onoga što se može nazvati, kako je to ispravno učinio Andrea Branzi, neoakademizmom²⁰. Postmodernizam — iako Jencks nije propustio da navede temeljni Venturijev tekst »Complexity and Contradiction in Architecture«²¹ u kome se prvi put razvija uključujuća formula »i/i«, te pozitivno ocenjuje estetski potencijal arhitekture koja obiluje dvosmislenostima, suprotnostima i novinama — u načelu isključuje uvođenje novog, nepredviđenog i ne-

¹⁹ Ch. Jencks, *The Language of Postmodern Architecture*, New York, 1977. (K. Dženks, *Jezik postmoderne arhitekture*, Vuk Karadžić, Beograd, 1985.

²⁰ A. Branzi, *Postmodernismo e/o neoaccademia*, u *Moderno Postmoderno Millennario*, Torino, Studio Forma/Milano, Alchimia, 1980, str. 100.

²¹ R. Venturi, *op. cit.*

poznatog, držeći se skrupulozno jednog već viđenog i koherentnog merila, po kome prošlost valja ponovo sagledavati i na istoriju se pozivati, a da se ne preskoči zid kulta oživljavanja i okupljanja prošlog.

Dekoracija je, međutim, nešto drugo. Ona oživljava prošlost i gleda u budućnost, ona je istorija i antiistorija, mir i nemir čula. Nije slučajno što je prihvataju s jezom i predosećajem sablazni, što joj tako pristupaju čak i vlastiti pokretači, koji nastoje da je na svaki način opravdaju.

Dekoracija je, piše A. Goldin, »ujedno stara i nova pojava«²⁷. U prošlosti su se njome bavili i ljudi na Zapadu, da bi kasnije bila odbačena kao »podumetnička koncepcija«²⁸. Predstavlja »propraćanje velikih i malih prilika u svakodnevnom životu«²⁴ i, za razliku od uzvišene umetnosti, »ne isključuje upotrebljivost i primenljivost«²⁵. Konačno, to je radosna, zabavna umetnost, »poziv na svetski ili kosmički ples«²⁶. Priroda dekoracije je isprekidana i fragmentarna, dodaje Jeff Perrone, ona dekontekstualizuje izvore koje navodi i u sebi sadrži izvesnu semantičku dvosmislenost. »Ako se udalji od svog uobičajenog položaja, dekoracija postaje i znak i crtež, ono što jeste po sebi i materijal koji navodi...«²⁷. John Perreault ističe njen antiseksistički karakter, veliku bliskost s manuelnim i zanatskim senzibilitetom²⁸, dok Richard Marschall uključuje u dekoraciji i izraze »nove predstave« (dekoracija može da bude apstraktna ili figurativna), podvlači da je njoj svojstven novi, osobeni senzibilitet, koji ne vodi računa o klasičnim znanjima o stilu, usmerenju ili grupi²⁹.

Dakle, dekoracija ukida dihotomije, ruši hijerarhije, horizontalno i ravnopravno postavlja valence umetnosti i ne-umetnosti, nove i tradicionalne zahteve, podstičaje budućnosti i zov prošlosti. Izražava rasonodu, zadovoljstvo i radost u umetnosti. Ne povlači se pred ocenom mase. Dekoracija ništa ne skriva. Kao što je rečeno, sve što postoji napravljeno je da bi se videlo, i nema ničega izvan onoga što može da se vidi. To je umetnost čiste perceptivne površine, zbivanja u njoj su jednostavna, jasna i očigledna. A ipak, ona je dovela u pitanje mnoge konvencionalne ideje o umetnosti.

Francesca Alinovi,
»Il ritorno alla decorazione nell'arte, nell'architettura e nel «design».
L'arte mia, Società editrice il Mulino, Bologna, 1984.
prevela: Milana Piletić

²⁷ A. Goldin, uvod za katalog izložbe *Patterning & Decoration*, The Museum of the American Foundation, Miami, Florida, oktobar-novembar 1977, str. 3.

²⁸ *Ibidem*.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ J. Perrone, *Approaching the Decorative*, »Artforum«, decembar 1976, str. 26.

²⁸ J. Perreault, *Issues in Pattern Painting*, »Artforum«, novembar 1977, str. 33.

²⁹ R. Marshall, uvod za katalog izložbe *New Image Painting*, New York, Whitney Museum of American Art, decembar 1978 — januar 1979.

Denis Santachiara
NOVA ROBA
dizajn mašte
i veštačke ekstaze

Dizajn mašte i veštačke ekstaze

Tekst sa pretenzijama da zadovolji potrebe naslova i odgovori sadržaju podnaslova ove izložbe* zahtevao bi i pristup koji više odgovara pristupu tekstu neke knjige no tekstu kojim se predstavlja jedan katalog. Kao odgovorni za ovu kulturnu inicijativu pretpostavljamo da su izloženi eksponati simbolični za shvaćanje »u živo« težnji jednog »dizajnera mašte i veštačke ekstaze«, ostavljajući rečima zadatak da samo naglase neke od konotacija dostupne literature o »novim stvarima« ili mogućih, nikad napisanih tekstova na tu temu.

Ove beleške o sadržaju izložbe bez sumnje su izložene shematičnosti, te se stoga izvinjavamo, ali one pružaju priliku da se ti eksponati sagledaju na prirodan način, i drugačije od svake pretpostavke i teorijskog obećanja. To govori da su oni predstavljeni bez određenog redosleda i da ih je moguće čitati zasebno. Na kraju smo uključili i jedan glosar terminologije adekvatne izložbi. Pojedine reči su slobodno preuzete iz najistaknutijih oblasti veštačke stvarnosti, dok su druge, međutim, stvorene upravo za ovu priliku.

»Filozofski« doprinos artificijelnog

Naš kulturni razvitak prevashodno poznajemo kao smenjivanje dve oprečne kulture. Celokupni zapadni idealizam razvio se

* *La Neomarca: Il design dell'invenzione e dell'estasi artificiale, Triennale di Milano, Milano-Palazzo dell'Arte, februar-mart 1985.*

na radikalnom sukobu duha (ili uma) i tela sa ponekad značajnim neprijateljskim napadom dveju kulturnih pozicija koje potiču od prve klasične filozofije da bi se kasnije razvijala i dokazivala dominantnu ideju sveobuhvatnije podele između humanističkog i naučnog. Proizvodi zapadne kulture čine se tako više kao plod reagovanja a ne predloga na nju.

Tu su, s jedne strane, tehničko-naučni razvitak kao istorija zadovoljenih potreba, a s druge strane, filozofski napredak kao metafizička i interpretativna apstrakcija. Nasuprot jednom svetu pre-fantastičnog, sa unapred utvrđenim pravilima, još od samog početka naše civilizacije krećemo se neprekidno od onih koji ih žele analizirati i shvatiti do onih što nastoje da ih interpretiraju. Nisu, naravno, nedostajali ni pokušaji, neke vrste interakcije, kao u vreme početaka moderne civilizacije, pre svega uz pomoć dijalektičke misli koja je naizgled obećavala ovaj susret, ali se ubrzo pokazala više kao stožer ovih terazija koja na to ne utiče.

Pitanja koja ovde želim da istaknem nisu toliko više ili manje uspešni pokušaji, koji su usledili u procesu uspostavljanja dijaloga dveju kultura, koliko njima svojstveno gubljenje konceptualne »afidabilnosti« u odnosu na razvitak veštačkog sveta i kulture izuma koja za razliku od filozofske ili tehnicističke specijalizacije teži premošćivanju oba područja: od igrača na sreću do humaniste, od iluzioniste do naučnika.

Kultura nauke, posebno od Poppera naovamo, počinje da pretpostavlja neku svoju »eksperimentalnost« kako bi potom dospela do jasnije relativističke pozicije metoda i opšte revizije logičnog pozitivizma. Feyerabend čak isključuje » naučni metod« na uštrb »anarhizma« i, šta više, govori o »epistemološkom dadaizmu«. Misli se na Foucaultov »srećni pozitivizam«, na naučno znanje u smislu rasprave, na gubljenje svake razlike između nauke i tehnologije; sazajni momenat biva pothranjivan u operativnom momentu graničnih tehnologija koje se posredstvom univerzalnosti *software* odnosi na jezik.

Humanistička filozofska kultura, sa svoje strane, otkriva krhkost velikih priča, ideala i ideologije, a veliki dizajn se približava i čini da odzvanja poput eha krize razuma.

Savremena filozofska misao koncentrisana je oko nemogućnosti da ponudi univerzalne normative. Otud i pretpostavka jedne površne i »slabe misli«, drugim rečima priklanjanja filozofske misli samoj svojoj istoriji. Od Heideggera do McLuhana i Severinao nije skrivana odgovornost za tehnološki uspeh; odgovornost koja ne označava samo moralno vrednovanje već i svest o pomeranju jednog ukusa ili veštačkog neukusa koji teži samoj filozofskoj aktivnosti.

U senci ovih dveju kultura koje su stvorile intelektualne dominante naše civilizacije, razvio se od samog početka jedan prazni međuprostor, slobodna zona kao poprište značajnih sukoba, oblast koja je od samog početka podigla na viši stepen jedne autonomni pristup idejnog, koje se ne može svesti na specifičnu humanističku karakteristiku umetnosti i filozofije, pa je čak ne

treba smatrati ni grubom hronikom naučnog osvajanja. To je za pravo tehnološko iznenađenje.

Na ovoj ničijoj zemlji sazreo je jedan način da se bude kreativan, koji nema za cilj da objasni ili interpretira prirodno predodređena pravila već da paralelno stvara jednu pravu prirodu, neku vrstu totalnog idejnog procesa koji ne stvara samo igru već i njena pravila. Stvorena je dakle, jedna realnost koju treba objasniti naučnom i filozofskom terminologijom samo u prvom momentu, kako bi iza toga ostao jednostavno jedan večiti, zauvek dati, ambijentalni humus paralelan stvaranju jednog veštačkog, većito neočekivanog, ambijetalnog humusa koji je u stalnoj evoluciji. Na ovom planu predmeti izložbe nisu filonaturalni niti antinaturalni, već ekstranaturalni. Progresivno gubljenje »istinitosti«² dveju kultura, njihovo progresivno navikavanje na tehnološki svet, izgleda da udaljuju svaku mogućnost uzajamne interakcije posredstvom pravih odgovarajućih teoretskih modela što je više verovatno da takav susret sledi kao posledica odgovarajućeg »rastapanja«³ dveju kultura u magmi veštačke mašte.

Neke preteče

Čovekova želja da stvari nešto drugo, po sebi veštačko, važan je proces u kreiranju koji pod prividom ekstaze veštačkog pothranjuje proces idejnog stvaranja. To su zapravo prvi pokušaji koji nas prisiljavaju da priznamo ovu vrstu veštačkog idejnog osmišljavanja proizvoda koje pored praktičnih rešenja podstiče i stanje duha za vreme tog procesa. Veliki Herone kao i inženjeri aleksandrijske škole živeli su u potrebi za jednom metatehnikom, za srećnim projektovanjem. Već u grčkoj mitologiji nalazimo bogate uzorke ovakve pojave: od Pigmaliona Efeškog mita, od legende o Dedalu do one o argonautima koji prave veštačkog psa čuvara za svoj brod. Talos je velika bronzana statua koja čuva Krit, bacajući stene tri puta dnevno.

Golubica Archita od Taranta, međutim, napušta mitologiju i predstavlja prvu veštačku fantastičnu kreaturu koja postaje deo stvarnosti. Ova naprava je u stanju da izvede ograničene letove i koristili su je Platon i Favorino u teorijskoj raspravi. Prvi ju je optužio da je oskrnavila geometriju svodeći se na svet čulnog, dok je drugi podržavao tezu o njenoj sposobnosti da metafiziku učini »vidljivom«. I upravo ovaj poslednji koncept približava ovu leteću napravu ekstazi logike veštačkog, kako prefinjenoj tako dalekoj od proračuna koji je uslovlila.

Nasuprot Louisu I Bavarskom, J. B. Rechsteiner je 1897. godine predstavio veštačku patku («Canard» iz Vaucansona) koja za razliku od drugih izuma podražava ne samo stvarne pokrete ptice već i ekstrasfizičke iluzije.

Kao što je često bivalo u to vreme, Rechsteinerova patka se javlja kao simulator za demonstriranje digestivnih procesa kod čoveka. Tako smo došli do istraživanja istine pomoću fikcije,

a to je konstanta veštačkog idejnog stvaranja koja danas nalazi svoj pandan u paraleli koja postoji između kibernetičkih modela (veštačke inteligencije) i modela prirodne misli.

Automati, posebno, jedna su vrsta tehnološke zabave koja je istovremeno i najstimulativnija u pogledu procesa idejnog osmišljavanja veštačkog, a interesantni su zbog svog autonomnog mesta u odnosu na dominantnu kulturu obeleženu suprotnošću racionalno/iracionalno. Sličnost tome nalazimo u stavu romantičara (da, upravo njih), notornih protivnika tehničkih »đavolstava« koji su prema napravama osećali neku vrstu ezoterične i alhemične ekstaze.

Zvuči paradoksalno, ali oni su pokazali interesovanje za tehniku tamo gde se ona javljala u najboljem svetlu, jer ih je upućivala u jedan vid majstorstva, još od Arhita iz Taranta, što se manifestuje kao ekstaza, pojave suprotne strukturalnim uzrocima. U to su ih uplele okolnosti veštačkog, »fiction« čija se tehničnost menjala, barem u smislu vizuelne komunikacije, u sopstvenoj suprotnosti poput magičnog i poetskog.

Idejno projektovanje veštačkog kao robe za zabavu, dekor, rad, službeno ulazi u istoriju već u doba prve industrijalizacije, kako bi se masovno potvrdilo dolaskom potrošačkog društva, odnosno uplitanjem i same kulture predmeta za svakodnevnu upotrebu. Ogromna proizvodnja ovih predmeta doprinela je afirmisanju ukusa veštačkog, *gadgets* koji postaju fetiš kao najstroži višenamenski instrumenti, do one mere u kojoj granica između korisnog i igračke (na primer personal computer) postaje neprepoznatljiva.

Ukus *gadgets* nije rezervisan samo za pojedince već je rasprostranjen i u industriji i u administraciji.

Godine 1961. u Nešvilu koji je brojao 322.000 stanovnika prodato je 350.000 komada igračke yo-yo. Ova jednostavna naprava, lako shvatljiva sa stanovišta fizike a malo teže kao izum, vodi poreklo još iz antičke Grčke.

Prema raslojavanju forme/funkcije?

Idealistička kultura Zapada u svojoj praksi polarizovanog suprotstavljanja, od samog početka uslovljava umetnost, a kasnije i dizajn. Od momenta svog prvog javljanja, kao minimalno organizovanog izraza, dizajn nastavlja reakcijama na estetičku misao dominantnog pola. To je vaga koja, gotovo uvek, kao pokretača ima produktivnost i njenu ideologiju da bi je katkad i negirala, a ponekad i nekritički egzaltirala. To ide od romantičara naspram racionalista do postmoderne do modernog.

Dizajn u vidu prakse proistekle iz arhitekture ili umetnosti, ovde slučajno »primenjene«, sa sobom nosi ideologiju i težinu jedne skolastičke arhitektonske kulture, atrofirane samim sopstvenim pravilima (»Zbogom, arhitekturo!«), pre svega zbog

neizbežnog uticaja odgovarajućih kulturnih antipoda. Ovaj uticaj ocrtava dizajn kao automatsku sekvencu suprotnih reakcija, a ne kao samostalne predloge (informatičkom terminologijom rečeno jedan pravi pravcati *Loop*). Debata o savremenom dizajnu se po ko zna koji put prekida na poziciji između tehničkog programskog modernizma i negativističko-baroknog neoromantizma, u vidu suprotstavljanja koje se čini istorijskim standardom i koje pothranjuje više ideologiju nego idejno stvaranje.

Jedna od namera novih stvari svakakao je i skretanje kvocijenta zasićenosti ovih dveju ideologija.

Izložba, dakle, nema nameru da kulturno ili strateški reaguje na dva dominantna koncepta, projekta koji u ovom času izazivaju interesovanje, ali ih u perspektivi ne prihvata.

Izložba predlaže autonomni dizajn usmeren na kompleksnost i bijenost veštačkog čije karakteristike ne treba tražiti u čudesima materijalne prirode ili u njihovim humanim/ahumanim mogućnostima već u *nematerijalnim* obeležjima i procesu *eterealizacije* koji obeležavaju savremeni tehnološki razvitak.

Ovakva vrsta pažnje posvećena artificijelnom niiju, dizajneru otkriva ne toliko tehnicistički značaj tehnologije koliko način njenog manifestovanja. To je način koji više teži da sugestijama, lišenim utilitarnosti, postigne efekat nego ionako prisutne uzroke. To je zapravo kultura informacije koja postaje komunikacija, kao na primer: *know-how*, veštačka inteligencija, programirani materijal, senzori, simulacija, fikcija, gadget, časopisi za tehnološku »zabavu«. To su samo neke od oblasti invencije veštačke ekstaze..

U projektovanju ovih predmeta, danas sve više privilegije dobija ne plastična kompozicija već osmišljavanje upotrebe. Upravo kod naprava za zabavu koje su i izmišljene za *koristioca* odvija se estetička komunikacija od teške i statične plastične forme do komunikacije koja uključuje čitav spektar čula, *iznenadnost* invencije, humanističke efekte, fleksibilnost upotrebe, magiju senzora, animaciju. Kao i u crtanim filmovima, ne radi se samo o stvaranju lika već i o projektovanju njegovih gegova. Ove nove »materijalnosti« projekta podstiču i nove formalne odnose, nove mogućnosti ali i nove prepreke koje dizajner treba da iscedi iz tehnologije u vidu estetičkih emocija koje saobraćaju više terminologije *feelinga* nego zamašnih plastičnih projekata.

S druge strane, i funkcionalni koncept, u okviru istog savremenog tehnološkog pokreta, postaje zastareo, pošto se sve više javlja kao odvojen od napretka *ekstrafunkcionalnih-multi-funkcionalnih-funkcionoidnih* predmeta. Stepem njihove upotrebljivosti (ma koliko ga u krajnjoj liniji sa ozbiljnim uverenjem prognila naša civilizacija!) ne može se ograničiti samo na monofunkcionalnu specijalizaciju koliko pak na elastične rezultate. U zamenu za robu kao predmet spektakla i značenjske razmene, uvek je mnogo teže na polju kulturnog interesovanja i društvenog morala održati smisao funkcionalnog/antifunkcionalnog. Dalja po-

traga za simbolom ili granicama između korisnog i suvišnog usmerava na dizajn koji iščezava u rastućoj magmi veštačkog.

Stanja mašte

Dizajn mašte, kao želja da se nadvisi prethodno iskustvo, daje pretpostavku da se »crtanjem« interveniše na proizvodu pre nego na njegovoj formi, i on postaje aktuelan u trenutku kada se smišljanje proizvoda javlja kao dodatni »formalni« doprinos finalnom dizajnu u klasičnom smislu. Kao što industrija više nastoji da obezbedi najnoviji *know-how* nego da se snabde sirovinama, tako i dizajner može u tom smislu da se uklopi pružanjem više »idejnog« nego »konkretnog«. U savremenom dizajnu dominira interpretacija na štetu invencije, malo ideja a mnogo eklektičkih varijanti, nasuprot talentu su profesionalizacija i istorijsko verovanje. Moglo bi se učiniti da u savremenom svetu ne može doći do velikih otkrića osim u organizovanim istraživačkim megacentrima i uz pomoć superspecijalizovanih istraživača, i to je tačno. Ali, istina je i da više nema velikih izumitelja jer je praksa zastupljena u *know-how* društvu raspoređena na sve društvene nivoe. Živimo u eri demokratizacije izuma (malih, ali do kojih svi dolazimo): radnici, administrativci, direktori i tako dalje, autori su gotovo polovine deponovanih industrijskih izuma, a danas u industrijski najrazvijenijoj zemlji sveta prisustvujemo novom procesu i asistiramo »izumiteljima profesija«.

Samostalni izumitelj je pojava u ekspanziji, i predstavlja kućno izdanje inovacije i idejnog rešenja čemu teži *know-how* društvo, podstičući jedno neinhibirano i često novo istraživanje proizvoda, a time i izume kao vid masovnog ponašanja.

Dok profesionalni moderni dizajner izigrava »verodostojnost« *perpetuama mobile*, istovremeno gubi poetsku priliku i praktičnu mogućnost projektantske imaginacije. On se tada udaljava od estetičkih *soft* potencijala osmišljavanja proizvoda koji ne samo da se priklanja svojoj plastičnoj *hard* formi, već joj često radikalno uslovljava i krajnji izgled. Dublji odraz na modalitete nastanka »invencije«, kao vrtloga hazardnog osmišljavanja proizvoda, mogao bi poslužiti i kao pretpostavka drugačijeg ključa čitanja proizvoda dizajna i njegovih formalnih odgovora.

Dizajn invencije je, pre svega, pažnja poklonjena inovaciji posredstvom *proizvoda* kao njegovog sopstvenog estetskog obeležja, a time postaje prihvatljiv i *projektant* koji izmišlja nove predmete ne toliko zato što oni rešavaju novonastale probleme poput kakvog pretpostavljenog patenta, već jednostavno stoga što se njim takvim idejnim doprinosom predstavlja kao nosilac ekstrasfizičke estetike mašte na korpusu finalnog proizvoda. Izumiteljski koncept treba ovde shvatiti u najširem smislu značenja termina izumiteljski.

Autori izloženih eksponata su pozvani da izume jedan predmet kao što kakav opsenar izmišlja ili otkriva kakav trik, izum

koji prevaru čini plemenitom. Inovatorske tehnike se ne javljaju u svom ogoljenom vidu već zaodene u plašt trika. Upravo zbog ove majstorije predmet emocionalno komunicira sa korisnikom.

Fiction Look

Science-fiction je stvorila i stvara znatan broj »izmišljenih« predmeta a sa njima i razne nivoe idejnih procesa.

Jedan od ciljeva ove izložbe je i da prikaže mišljenje da *science-fiction* preživljava krizu kao posledicu procesa tehnološke ekstaze proizvoda u stvarnosti. Autorima *science-fictiona* uvek je teže da ponude scenario koji će biti slikovitiji i »neverovatniji« od tehnoutopijskih inovacija današnjice. Ono što Darko Suvim naziva terminom »novum« kao specifično za *science-fiction*, raširilo se po kafićima, čini se, posredstvom Lucasovih video igara koje su često definisane kao »fantazija učesničke naučne fantastike«, kao film koji svako stvara pritiskom na dugme.

U najširim crtama mogu se razlikovati dva načina razmišljanja o predmetima *science-fictiona*.

Prvi te predmete posmatra kao potpuno strane svakoj tehnološkoj verodostojnosti, predmete koji su snažnom intervencijom *stylinga* postali *science-fictions*, a njihova ekstrahumana svojstva su plod mračnih sila, dobra i zla. Ovi predmeti se, pre svega, i susreću u *science-fiction* priči, i u okvirima scenarija koji teže da za nas zemljane budu naturalistički čak i kada se scene odigravaju na nekoj udaljenoj planeti.

Drugi, mnogo bliži konceptu *science-fictiona*, odnosi se na predmete čije se emocionalne i spektakularne karakteristike nalaze u jednoj inkorporiranoj super-tehnologiji koja nadljudsko zamjenjuje mračnim silama, koristeći se savetima naučnika i tehnologa koji doprinose skiciranju scenarija. Kao primer za ovo mogu nam poslužiti Kubrikov film »Odiseja u svemiru — 2001«, kao i dela pisaca *science-fictiona* poput Clarkea, Asimova i drugih.

Interesantno je primetiti kako je, na određeni način, magični efekat, ekstaza *iznenađujućeg* i neočekivanog, zapravo kognitivni doprinos tehnologa. I dok su nam predmeti i scenariji koje nam nudi prvi način, uprkos mračnim silama, bliži jer su više naturalistički, kod ovog drugog načina smo neprekidno »pomerani« upotrebom predmeta i scena koje se u našim navikama predstavljaju ekstranaturalističkim. Upravo u filmu »Odiseja u svemiru — 2001« imamo priliku da vidimo enterijere koji su u svojim ravnama i planovima za nas na Zemlji nedostižni. Predmeti se kreću lebdeći, i nemaju određeni smer, a *suspence* priče je zasnovan na borbi između humane i veštačke inteligencije.

Izumi Proke Pronalazača (mislimo na Disneyevog junaka) karakteristični su zbog svog ekstremnog gubljenja između ideje i upotrebe. Njegovi izumi su ekstratehnološke ludosti i za razliku od *science-fictiona* ne nameravaju da animiraju ili projektuju na-

učnu činjenicu. Za male čitaoce pristup mašti je zagarantovan, budući da je stvara Proka Pronalazač. Važno je da mašta bude u funkciji razvoja priče i stoga su način upotrebe i idejna logika krajnje obične. Uzmimo, na primer, »lunarni zrak« koji se javlja u vidu lasera, ali nije laser i ne koristi se na isti način već kao sredstvo za penjanje odnosno spuštanje niz njega, kao što se spušta niz gelender kakvog stepeništa. Snaga i čvrstina tog zraka garantovane su time što se isti sastoje od »sveukupne svetlosti koncentrisanog meseca«. Ono što oduševljava decu kod ovih izuma jeste »normalnost« nemogućeg. Na taj način može se sačiniti svaka narativna tipologija bila ona fantastična ili obična.

GLOSAR

Animacija (animation)

To je kretanje koje prevazilazi fizičnost kojom je izazvano (uzrokovano), a odlikuje se nestalnim, neočekivanim sledom (tokom) kao posledicom slučajnih varijabla (interakcija *softwarea*). Protivno je futurističkom konceptu kretanja, kinetičkoj umetnosti, programiranoj umetnosti, kao i onoj koja je poznata kao *optical art*.

Artificalni

Ovaj termin je u prošlosti označavao: načinjen veštinom. Kasnije označava surogat ili kreaciju alternativnu prirodi. Zbog specifičnosti koju, širom naše planete, dobija u smislu medijuma i svog lingvističkog zvuka, čine se verovatnima jedna kultura i estetika u oblasti poznavanja roba, umetnosti i dizajna.

Artificio

Artificio predstavlja originalno rešenje koje se dobija maštovitom »šminkom«. U okviru porasta stepena složenosti »inteligentnih« predmeta, *artifici* postaju osnovne komponente formalne razrade.

Kompjutersko grafička animacija

Ovo je vid grafičke animacije upotrebom kompjutera, prevashodno kod televizijskih efekata poput: reklamnih spotova, skraćunica, muzičkih klipova. Evo nekoliko najčešće upotrebljivanih efekata ove vrste:

Blue print style — predstavlja tehniku koja se sastoji u elektronskom nanošenju belih linija na prirodni dekor. Klasični primer bi bio ubacivanje jednog zdanja unutar ranijeg urbanističkog izgleda.

Flare down — sastoji se u vidu eksplozije svetlosti koja daje definitivnu sliku.

Flare up — jeste slika koja se rasplinjava u eksploziji svetlosti.

Silver/chrome — označava sliku sa metalnim odsjajem u nameri da se istakne vrednost predmeta.

Streak — je efekat koji se postiže kod slike u pokretu koja iza (ili ispred) sebe ostavlja trag prethodnog položaja.

Water/fire effects — označava grafički dizajn ili realizaciju gde se slike javljaju u razvodnjenoj ili usplamteloj formi.

Digitalni

Ova tehnika na evidentni način podseća na korišćenje prstiju pri brojanju, a služi za iskazivanje veličina izraženih numeričkim simbolima nasuprot analogijskom sistemu koji se iskazuje dužinom, tenzijom i tako dalje. Po svom simboličkom i apstraktnom obeležju digitalna forma je mnogo elastičnija od analogijske. Kompiuterska slika dobijena posredstvom određenog digitalnog kodeksa može biti predmet potonje praktične dorade bezbrojnim varijacijama, dok se je jednom završeni crtež na tehničaru konzumira u samome sebi.

Eterealizacija

Ovim imenom naziva se pojava koja se javlja kao posledica nove tehnologije, podrazumevajući ulaganje sve manjeg fizičkog napora pri korišćenju inovacija poput senzornih prekidača, komandi izdatih glasom, telekomandi, radara i tako dalje jer se one progresivno zamenjuju eterealističkim komandama, a to istovremeno predstavlja i porast elastičnosti u proizvodnim procesima kao i porast elastičnosti samih proizvoda, odnosno sve veću potražnju za onim što je označeno kao *software* ili *know-how*.

Ekstrafunkcionalno

Terminom ekstrafunkcionalno označava se korišćenje određenog predmeta u svrhu za koju nije konstruisan. Krivični zakonik, na primer, govori o »nepravom oružju« (*armi improprie*). Ekstrafunkcionalnom, često određenom, upotrebom predmeta nastala su umetnička dela mnogih avangardnih umetničkih pokreta, poput dade, nadrealizma, pop-arta ili siromašne umetnosti.

Fikcija

Otvoreno iskazivanje nestvarnog ne smatra se lažju, a naziva se fikcijom. Stvaranje i korišćenje naučne fantastike podstiču idejno osmišljavanje »novih stvari« kod kojih stvarna, tehnički konkretna činjenica, biva slobodno interpretirana u vidu autorske apstrakcije i izvan prethodno određenih pravila, te je upravo stoga tajni agent 007 preteča dizajnera, kada se radi o kreaciji ručnog TV prijemnika.

Futuribilan

Na način vredan pažnje, ovaj termin označava projektovanje u budućnost aktuelnog stanja stvarnosti. Futurologija nije nauka te se stoga u identifikovanju evolucije robnih kategorija, a ne samo predmeta dizajna, javlja kao vezba, »kreativna sposobnost« (J. B. Butkin, M. Elmandjra, M. Malitza, *Naučiti budućnost*; WFSF (World Futures Studies Federation)).

Funkcionoidan

Ovim imenom se nazivaju mašina ili predmet bez unapred utvrđenih funkcija, a stiču ih posredstvom ljudske instrukcije ili upotrebom *softwarea*. Funkcionoidna je i mehanička ruka koju čovek može da »obuču« da zavrće šrafove ili da crta cveće. Funkcija je ovde na raspolaganju onom koji rukuje mašinom. U tom smislu citiramo tri pravila Asimovljeve robotike:

1. Robot ne može naneti zlo čoveku ili ga nemarom omogućiti.
2. Robot mora izvršavati naređenja ljudskog bića osim u slučaju kada su ta naređenja u suprotnosti sa prethodnim pravilom.
3. Robot mora braniti sopstvenu egzistenciju, osim kada je to u suprotnosti sa prvim ili drugim pravilom.

Priručnik o robotici, 56. izdanje, 2085 A. D.

Gadget

»Američka reč koja označava ingeniozni predmet, a *mechanical contrivance* or *derive* (od francuske reči *gachette*) označava mali predmet ili kakav pribor

u funkciji nekog velikog predmeta (*gadget* za automobile). *Gadget* nas svojom genijalnošću privlači, obuzima, i predstavlja prefinjenu igru između čoveka, njegovog uma i tehničke prirode. *Gadget* je artifičijelni predmet namenjen zadovoljavanju pojedinih dopunskih funkcionalnih detalja iz tekućeg života.

Abraham Moles

Human Instruction

To su instrukcije upućene artifičijelnim »inteligencijama« koje je moguće programirati na »ljudskije« ponašanje, na primer: da budu neprecizni. Poznat je slučaj elektronskog bubnja koji je opremljen tasterom nazvanim »*human sound*« i koji omogućava ovom muzičkom instrumentu da u davanju ritma »neodređeno« kasni ili žuri, simulirajući na taj način ritam koji bi udario čovek bubnjar, a na ovaj način bi ga učinio uverljivijim.

Interakcija

Ovaj pojam označava prevazilaženje mehaničkih svojstava predmeta, kao kada se radi o jednostavnim produžecima čula (protezama). U perspektivi veštačke inteligencije, počev od interaktivnog *softwarea* sve je verovatnija nova generacija predmeta koji mogu da međusobno deluju pa da se čak i nadmeću sa samim tvorcem ili korisioceom.

Istereza

Sveukupno sećanje zasnovano je direktno ili indirektno na fenomenu »istereze«. U fizici se govori o isterezi (mehaničkoj, magnetskoj, električnoj itd.) kada neka pojava nastoji da potraje i po prestanku uslova koji je izazivaju, a ova pojava ih na izvestan način »podseća«. Materijali ovakvih osobina postaju na taj način i »nematerijalima« projekta.

Multifunkcionalni

Ovi predmeti su projektovani tako da budu višenamenski i da se koriste sa raznovrsnim priborom. To su, na primer, mali višenamenski električni mikseri ili kompleti »uradi sam«.

Polifunkcionalni

Ovim pojmom obuhvaćeni su predmeti sa dvostrukom, prethodno definisanom namenom. *Gadgeti* su prvi počeli da šire koncept tipa olovka-časovnik, privezak za ključeve-termometar, lenjir-digitron i tako dalje.

Projektivno

Označava uslov kojeg projektant treba da se pridržava, jer je sve češće angažovan na osmišljavanju predmeta sa komunikacijskim artifičijelnim nabojem, emocijama koje iznenađuju, konotacijama s druge strane onoga što je neophodno za jednu hedonističku, manje korisničku a više koristilačku publiku. Projektovalac, za razliku od projektanta, radi na *artificiju* nevezano sa proračunima. Drugim rečima, tehnologija je predstavljala artifičijelnu i izražajnu intimnu potrebu, a ne moralnu ili amoralnu kategoriju.

Simulacija

Za razliku od fikoije, simulacija predstavlja projektantsku praksu koja elaborira već utvrđene podatke. Simuliraju se, na primer, zemljotresi, munje, plima. Kompiuterski se mogu simulirati na veoma uverljiv način pojave i pre nego što bi se u stvarnosti desile. Poznat je primer simuliranja aluniranja.

Soft (software)

Ovaj izražajni postupak, u poslednje vreme zloupotrebljavaju ga mnogo umetnika i dizajnerska literatura, dajući mu često iskrivljeni, šta više metafizički izgled.

Početa jednostavnost koju ova literatura iskazuje, ogleda se u želji da kao *hard* tumači sve siromašne, oštre predmeta a derivat kao *soft* bojenu i baroknu eklektiku. U stvari, »*soft*« kao derivat informatičkog *softwarea*, osoben je po sposobnostima predmeta da pobroji elemente veštačke inteligencije, sa svim varijantama upotrebe, kao i po uzvišenoj interakciji sa korisnikom. Pohranjeni čelik ili bojeno papirje u svakom slučaju i zauvek ostaju »materijalna struktura predmeta«, a *time / hard*.

Teleprisustvo

Marvin Minsky pod ovim terminom podrazumeva sposobnost mašine da zameni na daljinu čoveka radnika. Da dodam: u vremenu i prostoru. Najniži nivo teleprisustva ogleda se u telekonferenciji, to jest, učestvovanju na nekoj sednici ne »u živo« već posredstvom televizije. Najviši nivo bi u ovom kontekstu obuhvatio mogućnost da se kompjuteru potpuno poveri uloga predsedavajućeg, da čak bude vizuelno dočaran u razmeri 1 : 1, kao nekom vrstom elektronskog čuda.

Iznenadnost

Ovo je drugi vid iznenađenja kao provokacije, i za razliku od nje nema nameru da izazove prezir već ekstazu iznenađenja. Inovacije artificijelne stvarnosti koje nas upliću pre u vidove svog ispoljavanja nego u svoje nevidljive logičke strukture, javljaju se pre svega kao magična ekstaza koja na taj način pothranjuje estetiku iznenadnog.

Koristilac (Usante)

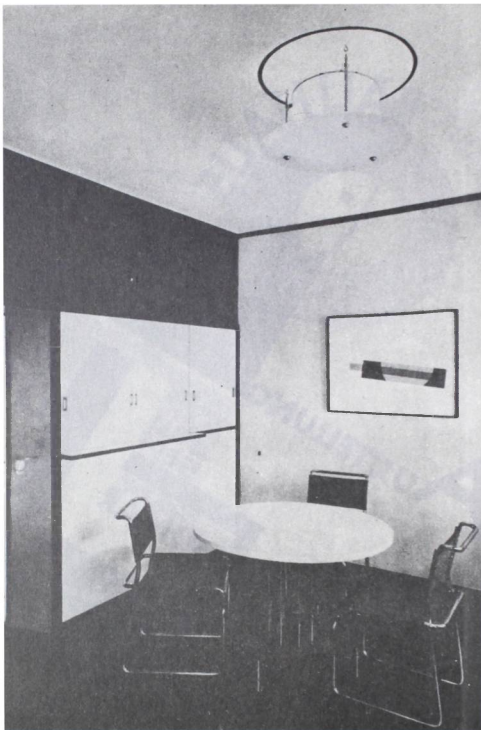
Koristilac, za razliku od korisnika (*utente*), svesno podstiče na robnu razmenu znakova predmeta, pre svega sa ciljem da se upotrebe više na emocionalni način nego kao nešto korisno, kao simboličko zavodjenje, u smislu fetiša, ekstaze iznenadnog.

Niccolò Tommaseo, »Per colui che pratica o conversa con altri«, vol. XX, 1861 Torino.

Denis Santachiara,
La NEOMERCE: Il design dell'invenzione e dell'estasi artificiale,
katalog istoimene izložbe, Triennale di Milano, Milano—Palazzo dell'Arte,
februar—mart 1985.
preveo: Zoran Radišavljević



Joost Schmidt, *Plakat za izložbu Bauhauusa, Weimar, 1923.*



Marcel Breuer, *Enterijer na Bauhausu*, Dessau, 1926.



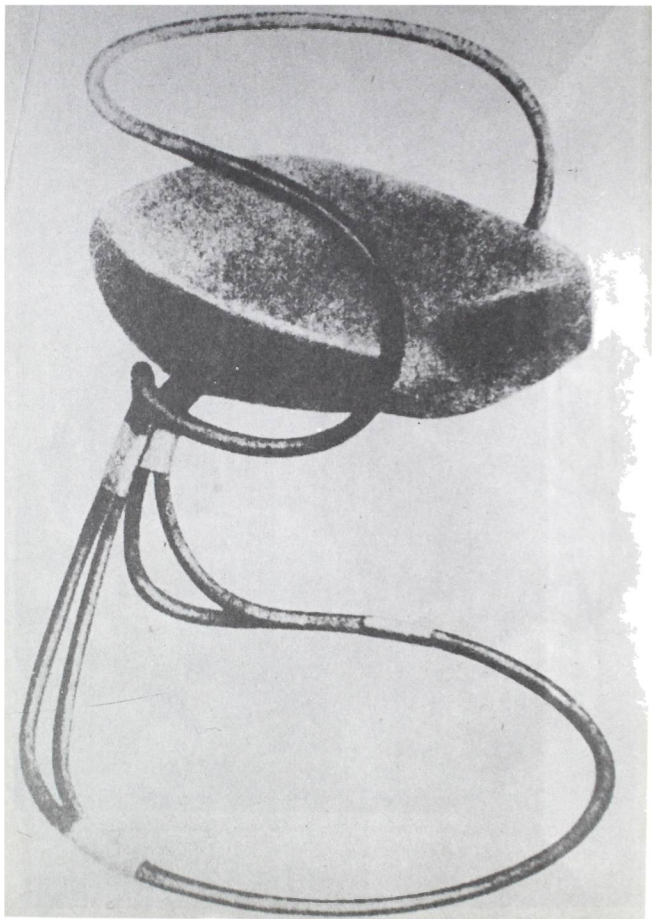
Aleksandar Rodčenko. *Radnički klub*. Izložba dekorativnih umetnosti, Pariz, 1925.



Varvara Stepanova, *Tarelkinova smrt*, nacrt za kostim, 1922.
Ljubov Popova, *Sportska haljina*



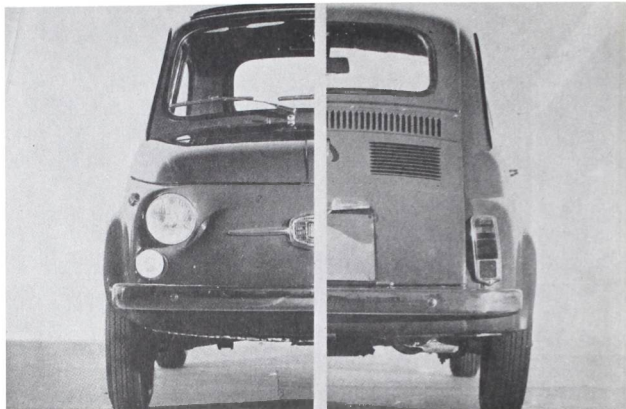
Aleksandar Rodčenko. *Rodčenko u radnom odelu koje je sam projektovao, 1920.*



Vladimir Tatlin, *Stolica*, 1923.



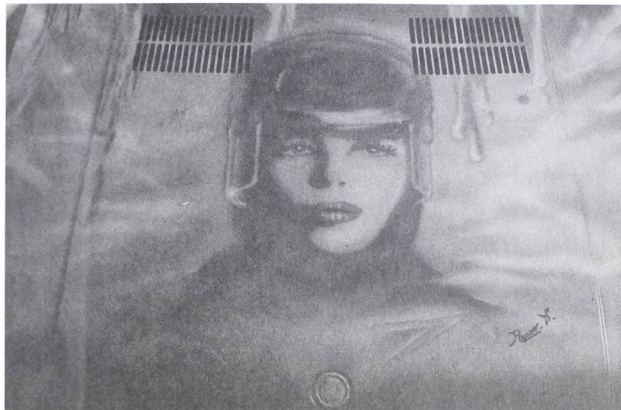
Gerrit Thomas Rietveld, *Stolica*, 1919.



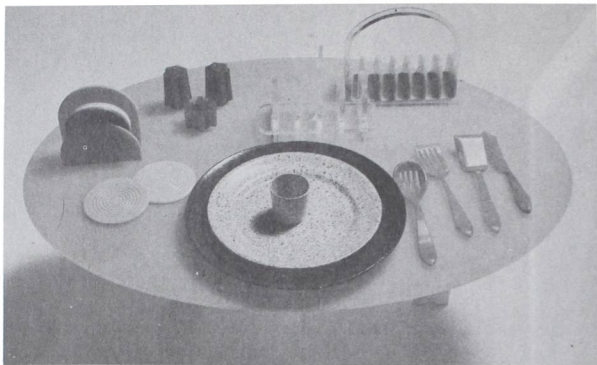
FIAT 500, četiri sedišta, velika serija, 1957.



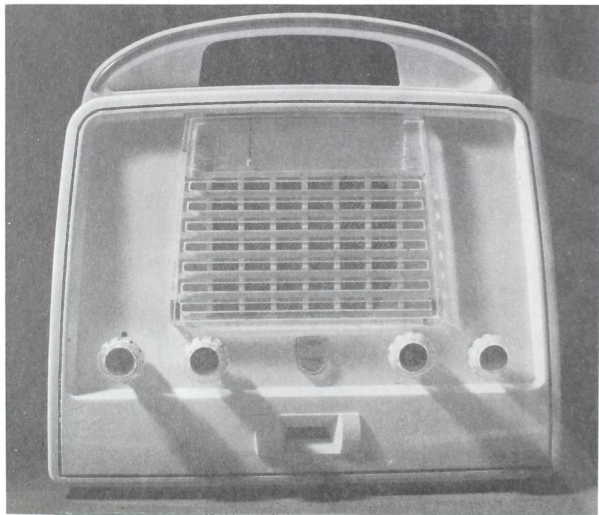
FIAT Dino Coupé, četiri sedišta, mala serija, 1967.



Renzo Napoletano, *Oslikana karoserija*, 1985.



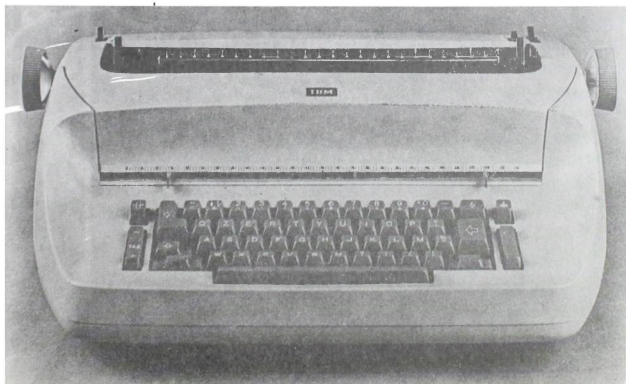
Sto i pribor za jelo od plastične mase, Engleska-Italija, 1935—40.



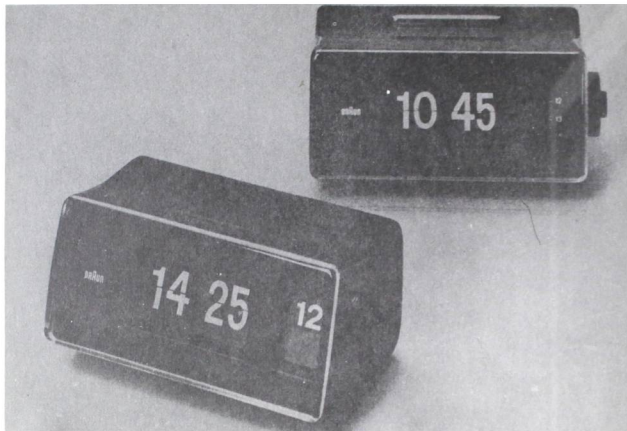
Portabl radio aparat od plastične mase, oko 1950.



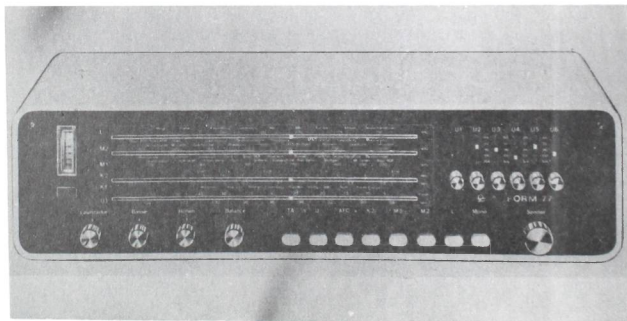
Mašina za računanje firme «Odhner»



Elliot Noyes, Električna pisaća mašina IBM 72, 1960.



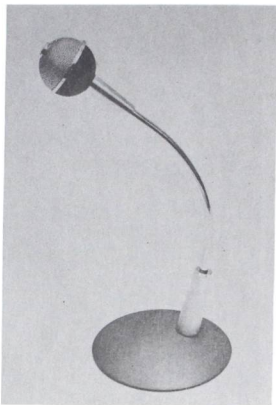
Odeljenje za produkt dizajn «Braun», *Digitalni sat sa oznakom dana u mesecu*, 1972.



Stereo modulator «Form 77»

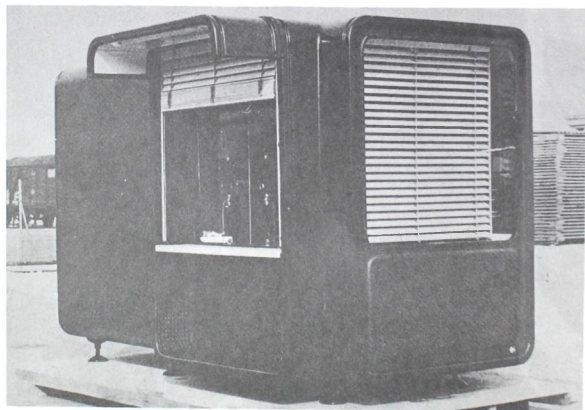
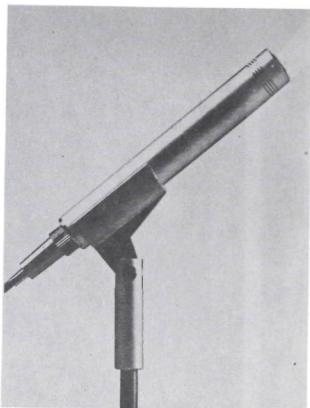


Odeljenje za produkt dizajn •Braun•, Električni aparat za brijanje

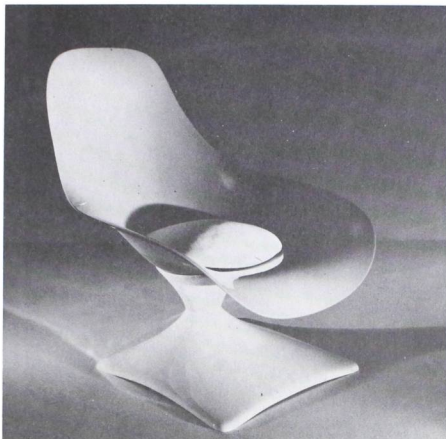


Marko Turk, *Mikrofon*, 1963—64.

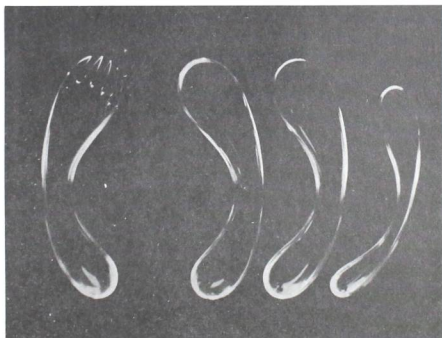
Marko Turk, *Mikrofon*, 1968.



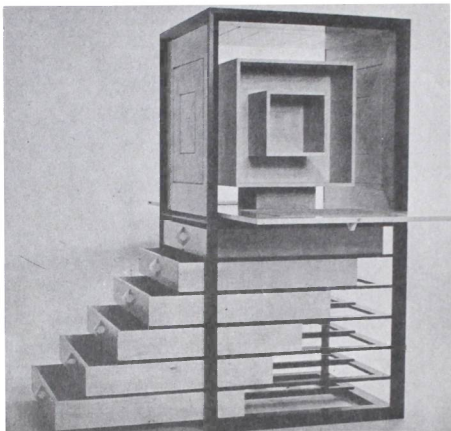
Saša Mächtig, *Montažni kiosk* »Sistem K 67«



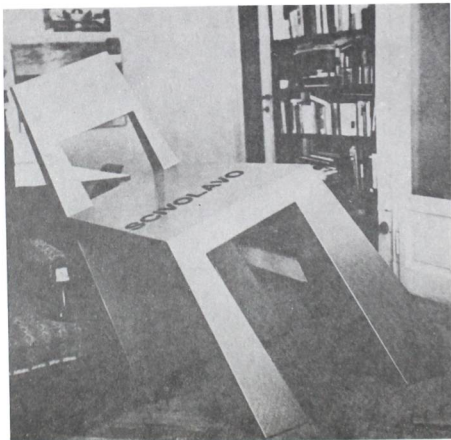
Oskar Kogoj, *Fotelja*, 1970.



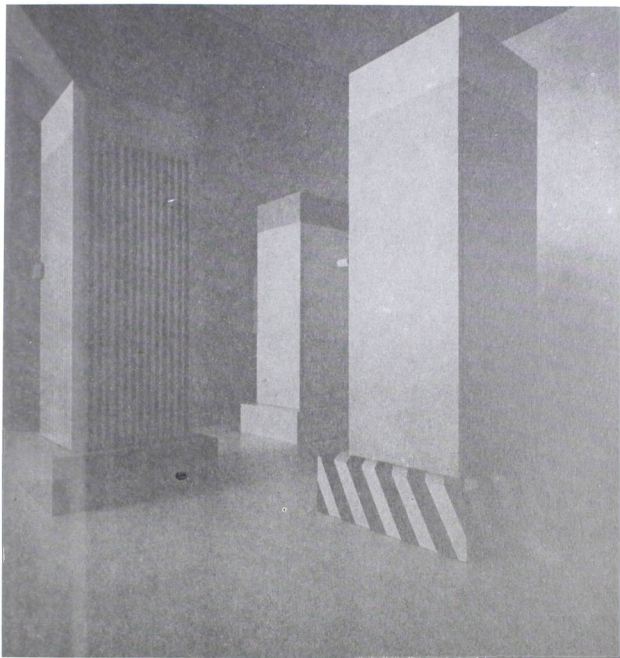
Oskar Kogoj, *Pribor za jelo*, 1972.



John Makepeace, *Pisači sto za dve osebe*, 1970.



Alessandro Mendini, *Predmet za duhovnu upotrebu*, pre 1974.



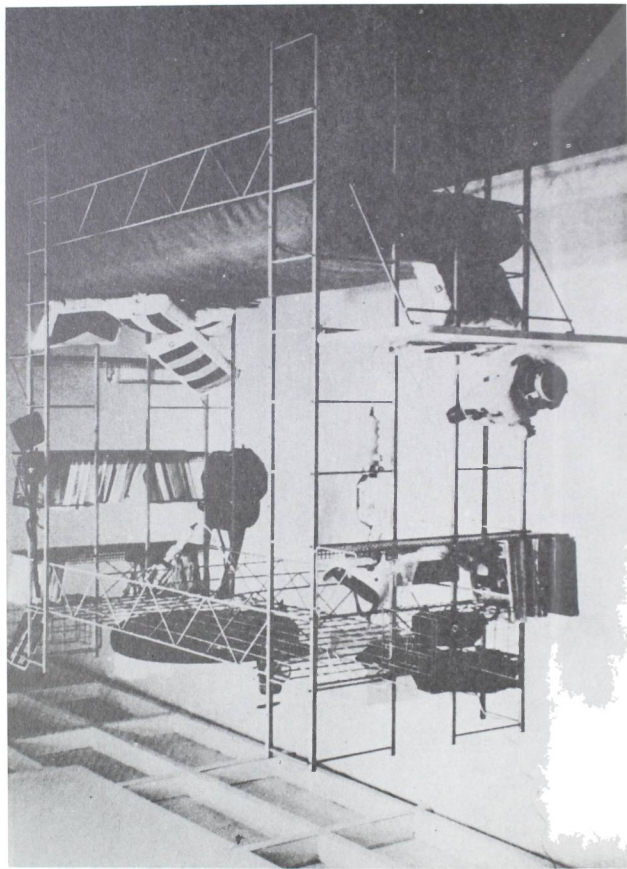
Ettore Sottsass, *Ormani*, 1966.



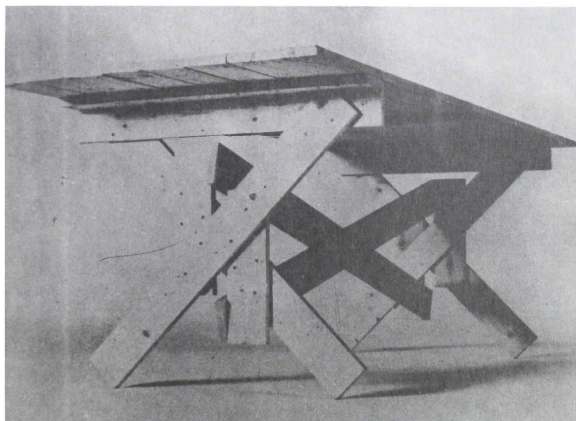
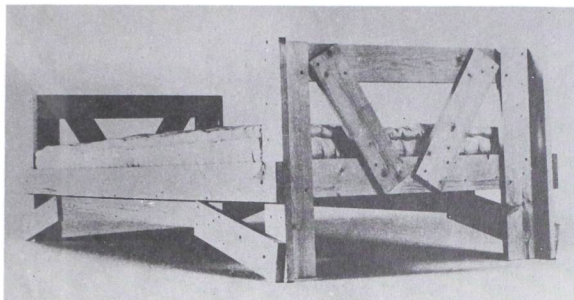
Ponovno prisvojeni predmet



Ugo La Pietra, *Stanovati znači biti svuda u vlastitoj kući*, 1974.



Bruno Munari, *Prebivališče*, 1972.



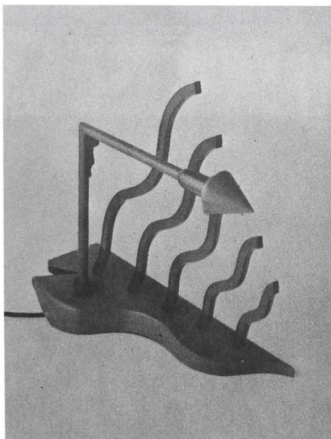
Enzo Mari, *Predlog za izradu nameštaja od delova neobrađenog drveta*



Serija predmeta od plastične mase, S.A.D., 1940—50.



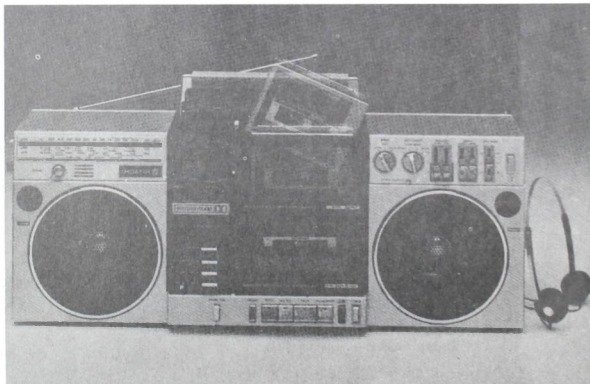
Grupa Archinova, *Sto*, 1984.



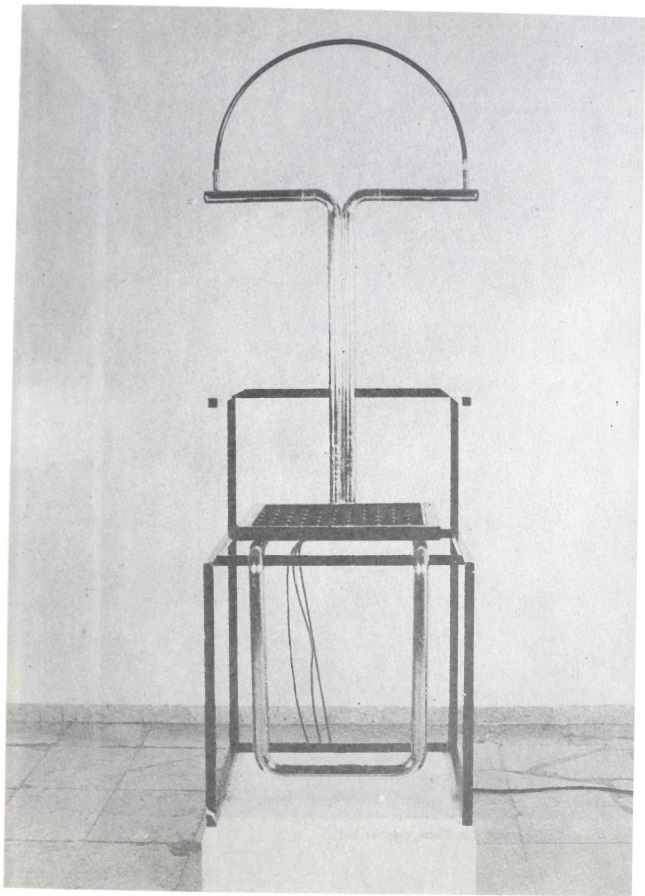
Grupa Archinova, *Lampa*, 1985.



Skuter «Honda», 1982.



•Hitachi TRK WIE•, Radio, kasetofon i Walkman, 1983.

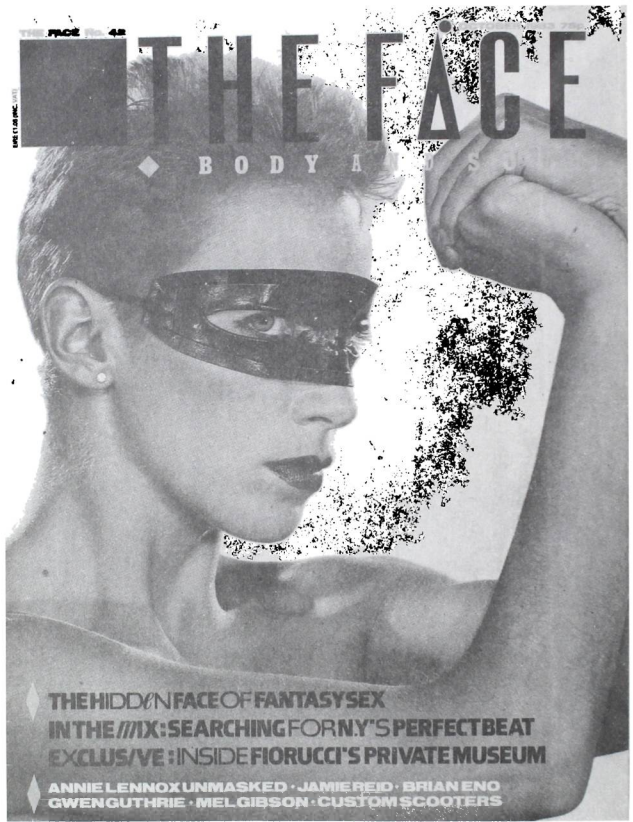


Grupa Meč (Stevan Žutić). *Electric chair with red neon*, 1982.

THE FACE 48
\$6.95 (U.S. & CAN.)

THE FACE

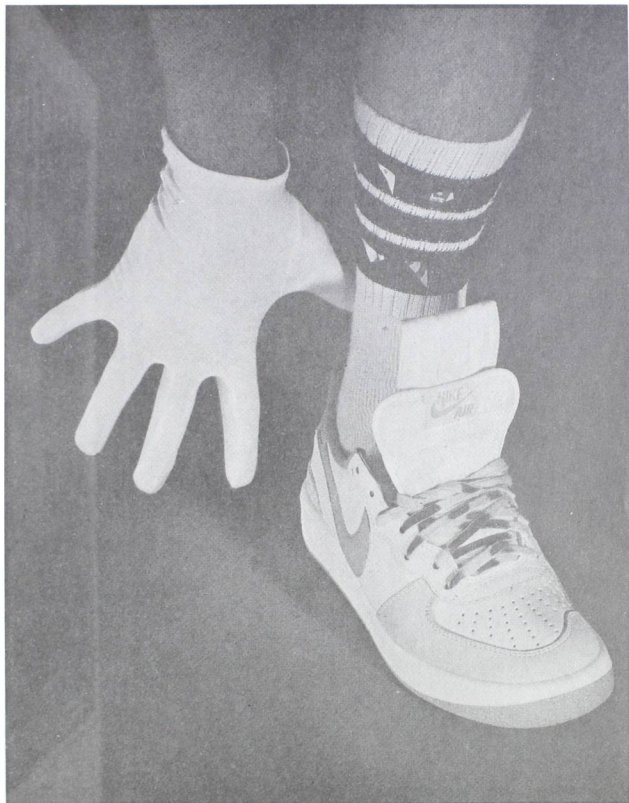
◆ BODY ART



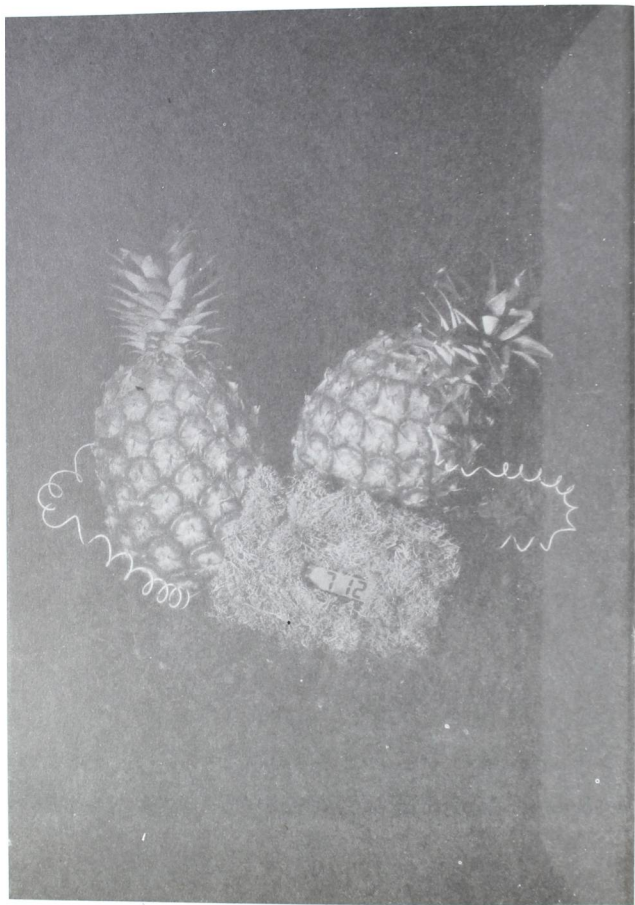
◆ THE HIDDEN FACE OF FANTASY SEX
IN THE MIX: SEARCHING FOR NY'S PERFECT BEAT
EXCLUSIVE: INSIDE FIORUCCI'S PRIVATE MUSEUM

◆ ANNIE LENNOX UNMASKED · JAMIE REID · BRIAN ENO
GWENGUTHRIE · MEL GIBSON · CUSTOM SCOOTERS

Naslovna strana časopisa *The Face*, oktobar 1983.



Sportske patike *Nike*, 1983.



Ippolita Dal Monte. *Organski časovnik*, 1985.

