



Feda Vukić

"Kunst" kao "design"

Jesen 1988. godine donosi mnoge novitete, i na domaćoj folk-sceni i na globalnoj pop-pozornici - između ostalog, Tom Jones je napustio ugodni polumrak dvorana Las Vegasa i pojavio se na svjetlu TV-ekrana. Idol domaćica i maloljetnica šezdesetih godina izlazi ponovo s novim/starim hitom "Kiss", potpomognut "Art of Noise" zvučnim zidom. Jedna je iluzija opet postala stvarnost pokrenuvši emocije starih nostalgičara, pokazujući da je remake bitan princip funkcioniranja pop-industrije. Osim što je pet godina stari hit doživio novu verziju, jedan je dvadeset godina stari mit doživio redesign. Svojedobna baršunasta odijela i čipkom opšivene košulje zamijenjene su straight izgledom crne elegancije - kombinacijom Chicago mobster look plus novovalni

minimal chic. Shodno je tome i potkraćena kosa, a sve zaokruženo modernim "tipografskim" oblikovanjem video-clipa. Ako je već ustanovljeno da je Bowie Frank Sinatra osamdesetih, može li Tom Jones biti Bing Crosby?

Uskrsnuće pomalo zaboravljene zvijezde sažeto ukazuje na "strategije vraćanja", na regeneraciju povijesti i operiranje nostalgijom kao na temeljne mogućnosti za pop-design. Dakle, remake je ponovo na djelu, kao i toliko puta dosad: u retrospekcijama pop-arta, anakronizmu, nostalgičnim sezonskim modama... ali u ovom konkretnom audio-video izdanju ipak ponešto drukčiji. Tom Jones nije, naime, tek izvađen iz arhive šezdesetih i ponovo ponuđen na prodaju, nego je doživio detaljni

retuš, doveden u up-to date izdanje dolično popraćen novom verzijom već postojeće glazbe. Nije posrijedi, dakle, običan remake na kakve smo navikli, već izuzetno sofisticirana realizacija principa da "staro nikad nije toliko staro da ne bi bilo i novo". Nešto slično, iako samo u audio-području, uradili su i "Laibach" na ploči "Let it be".

Pitanje: je li još moguće stvaranje ex nihilo, iz apsolutno izvornog početka? U periodu koji obiluje kulturnim konvencijama, elitna (barem ono što je donedavna bila) i masovna "industrija svijesti" funkcioniraju po vrlo sličnim principima: mogu li se retuš slikarstva visoke renesanse i nova ljubav za geometriju lučiti od redesigna i nove euforije prema Tomu Jonesu? Teško, jer svi artefakti, svi protagonisti "imaginarnog muzeja" suvremene kulture igraju zajedničku igru u našoj svijesti zasnovanoj na elektronskoj sintetičnosti i estetici foto-kopije. Od "uzora" do "uzorka" proteže se nit mijene koja ukazuje na mogućnosti za sve što postoji - novo se stvara kao kompozitna cjelina kolažiranih elemenata. Tako se formira naš doživljaj korporativnosti suvremenog svijeta, doživljaj u kojem su jednako važni Madonna i Jeane d'Arc, James Bond i Ciceron.

Pošto je pravolinijska usmjerenost mehaničke ere nestala pred sveprisutnim električnim krugom, valjalo bi se upitati o poziciji tradicionalnih likovnih medija u suvremenom kulturnom horizontu. Ima li još smisla slikati bojama kada xerox to radi jednostavno i brzo? Naravno, stvari nisu tako jednostavne, pa bi se moglo i različito odgovoriti.

Npr.

1. Dijalog čovjeka i stroja traje koliko i kultura sama - sve je, naprosto, pripremano za tu odsudnu bitku u kojoj je teško prognozirati pobjednika.

2. Šezdesete su godine, uz mnoge druge stvari, pokazale da oblikovanje ne mora biti predmetom metafizičke spekulacije, nego i objektom stroge znanstvene analize i sinteze. "Arte programata", ipak, nije poduzela predviđeni pobjedonosni pohod na Svijet, već se elegantno preselila u TV-režije i odjele za kompjutorsku grafiku koji opskrbljuju sve relevantne stanice prepoznatljivom vizualizacijom.

3. Koliko god svojodobno bila predviđana "smrt umjetnosti", na svjetskim se aukcijama i u galerijama postižu spektakularne cijene. Umjetnost, očito, doživljava procvat kao objekt izražene tržišne spekulacije.

4. Kao što pokazuje recepcija "postmoderne" arhitekture i narativnog slikarstva u tijeku posljednjeg desetljeća, potreba za reprezentacijom i prezentacijom nije nestala čak ni u tehnološki naprednijim sredinama. Evo izvora sinkretičnosti: ideal stroja i kult ručnog rada, futurizam i pasatizam, cool i hard u isto vrijeme. Jesu li to "zajedničke stvari koje nas razdvajaju", što ih ističe Christian Borngräber pišući o "njemačkom avangardnom oblikovanju"?¹ Prvi val novog/starog u njemačkoj likovnoj produkciji, na koji je bila koncentrirana fiksativna pozornost evropske javnosti, poharao je svjetske galerije u znaku Beuysa - oca, Kiefera - sina i Berlina kao duha cijele situacije. Danas već notorni termini "novi ekspresionizam", "novi divlji" jasno su elaborirani u tradiciji 20., pa i 19. stoljeća, i stoga čine sasvim izvjestan MUST likovno-galerijske djelatnosti. Pri tome se ne smije zaboraviti da je cjelokupno strujanje izrazito eklektičkog porijekla: definirano velikim obratom 1977. godine, punk-diverzijom i množenjem supkulturnih grupa i njihovih kulturnih

modela. Legendarni kvart Kreuzberg ovdje možemo proglasiti Nazaretom suvremene njemačke kulture - to je mitski prostor što ga perjanice "nove/stare" umjetnosti nose sa sobom, čak i kada sele u elitnije dijelove grada.

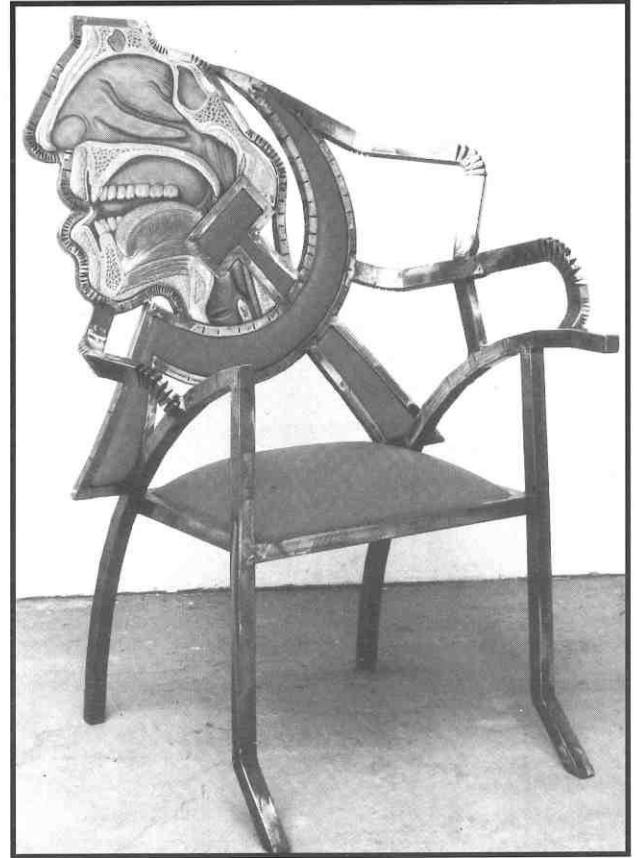
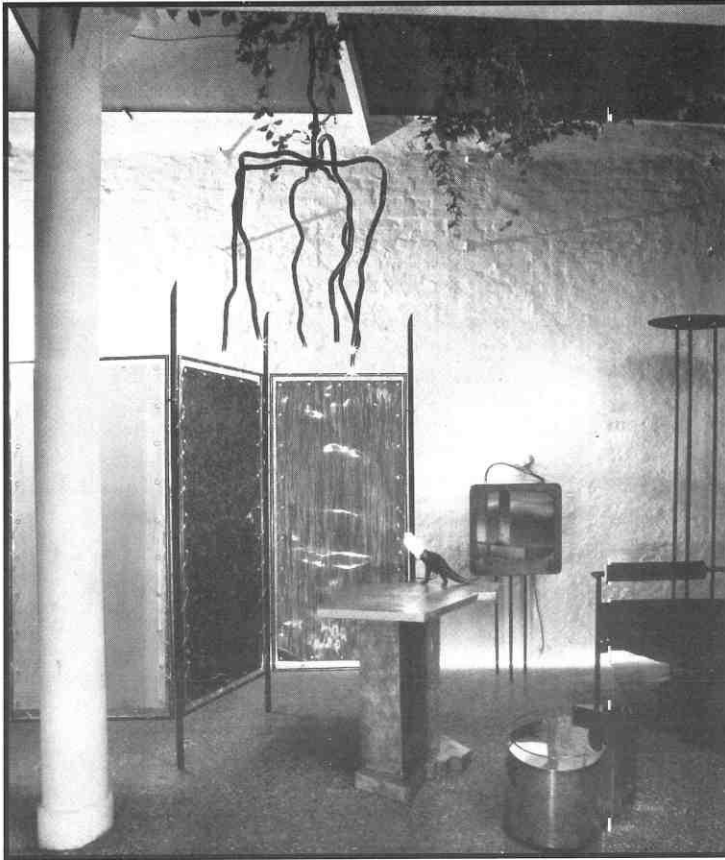
Bogatstvo berlinskog i uopće njemačkoga supkulturnog i alternativnog života nije se, međutim, iscrpilo lansiranjem evropskih slikarskih zvijezda; čak se nastavilo intenzivno živjeti i raditi u nizu opskurnih klubova, glazbenih studija, napuštenih radionica... Djeluje se snažno na svim poljima u Berlinu, Düsseldorfu i Hamburgu. Raznolikost i multidisciplinarnost interesa pojedinaca ipak tvori korporativnost cjelokupne scene, što je Börngraber i pokušao dokazati u spomenutom tekstu. Film, video, xerox, moda, scenografija, enterijeri, namještaj i upotrebnih predmeti čine pulsirajući happening avangardnog pokreta. Avangarda u osamdesetim? Zaista, je li to još moguće?

Kao što je dobro rečeno, "ne možeš zauvijek živjeti u sadašnjosti" - neka projekтивna volja mora biti usmjerena budućnosti. Povijest modernog oblikovanja uči nas kako su temeljni pomaci oblikovne volje i svijesti činjeni prema mijeni proizvodnih principa, što je drugi izraz za usklađivanje ručnog i strojnog rada, unikatne produkcije i serijske reprodukcije, a sve u potrazi za odgovorom na konkretne potrebe okoline. Vrlo često, međutim, odgovori su nalaženi u budućnosnoj projekciji, u stvaranju prototipova koji su:

a) "vječnim" oblicima predviđali i garantirali dugotrajnost,
b) toliko nadilazili svoje vrijeme da je njihova realizacija moguća tek "jednog dana".

U prvom izdanju "projekt" sadrži i određuje vlastitu "sudbinu" gotovo akademskom nepromjenljivošću uobličena, u drugom je to utopija koja se tek poslije nekog vremena iskaže kao preoblikovana djelotvornost, kao ideja plodna za realizacije u drugom prostoru i vremenu. Ideja avangardnog oblikovanja ispisuje se na bjelini margina dvaju spomenutih određenja: ili je to kvalitetni Bauhaus design, ili je futuristički san koji je dosanjao netko drugi; ili je to "Adler" iz 1931. što ga je Gropius zamislio kao klasičnu građevinu, ili aerodinamično stilizirani "Buick" iz 1960. Bilo kako bilo, novost je temeljno odredište avangarde, ili kao novo/staro odnosno novo/novo, ili kao vječna budućnost odnosno sezonska promjena modela² S današnje pozicije govoreći, tradicija modernizma čini se vrlo kompleksna, i vjerojatno će tek vrijeme što dolazi pokazati slijepe rukavce zabluda i prohodne kanale, no jedno je sigurno: linearnost htijenja avangardnog oblikovanja. Naime, mehanička era uspostavlja dijalog sa strojem na njegovu jeziku, a to je sustav pravocrtno vjere u beskrajni napredak; otud možda i "vječnost" oblika realiziranih u "herojskom" periodu. Međutim, pojedini elementi modernizma kao da upućuju projekтивnu svijest u današnju elektronsku eru³, primjerice futurizam u domenu arhitekture i oblikovanja, ili dadaizam kao kulturni koncept. To je raspon od Sant'Elije do Neila Armstronga, od Duchampa do Warhola, to je električni luk modernističke čežnje usmjeren današnjim institucijama konkretnog zadovoljstva.

Drugi važan aspekt avangardnog oblikovanja jest terminološki: u "herojskoj" fazi modernizma mijenja se pojam "kunst" u "design", što je indikativno prvenstveno na razini upotrijebljenih jezika. Romantičarski izvor i karakter nadahnuća beskompromisnog djelovanja i suprotstavljanja prihvaćenoj normi ukusa prerasta u socijalno integrirajuće, strateški postavljeno i



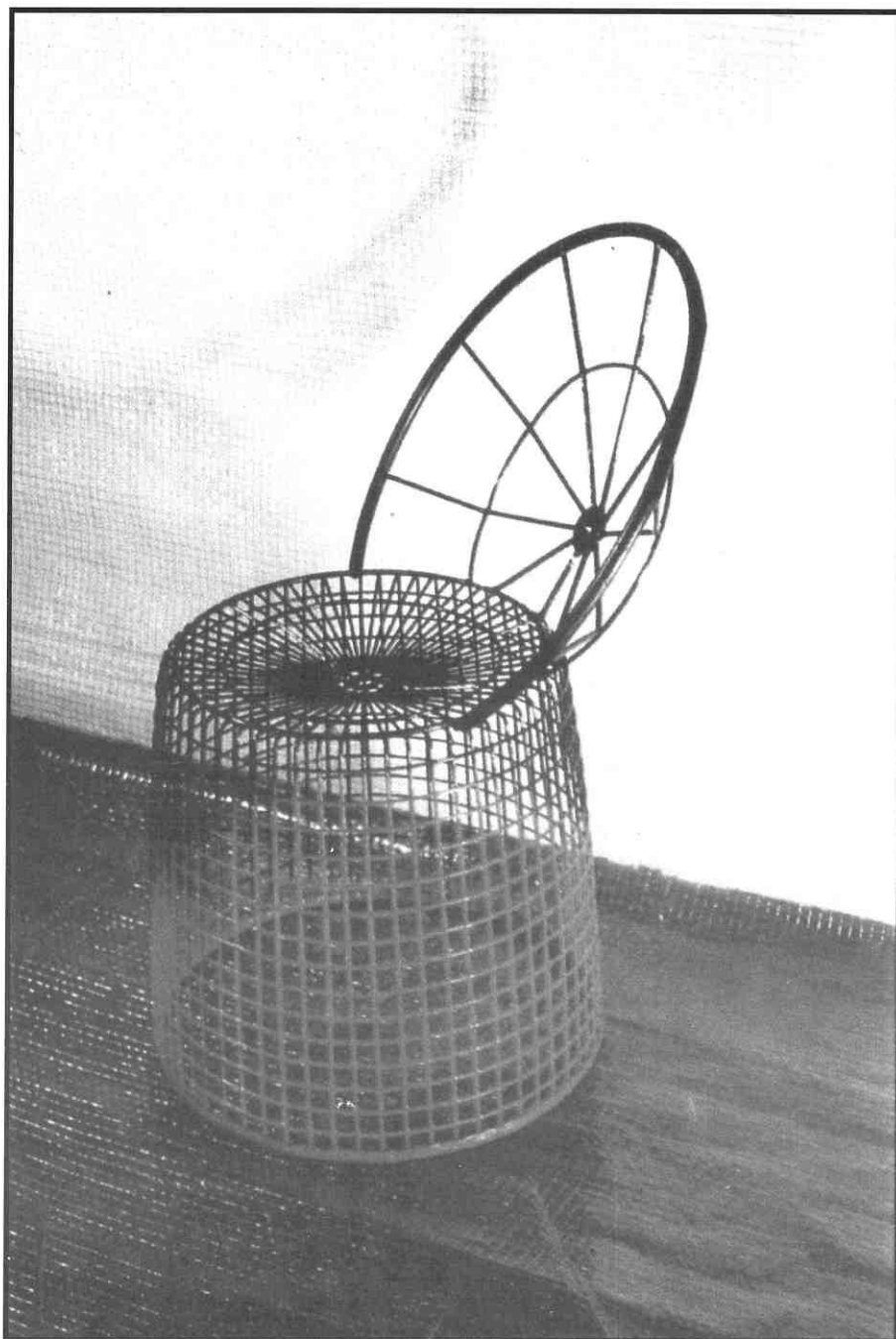
multidisciplinarno oblikovno stajalište. Moglo bi se čak reći da dolazi i do strogog razdvajanja tih pojmova, što pokazuju mijene Bauhauusa i kolebanja nastavnih programa, futuristički paradoks suprotstavljanja tradiciji uz afirmiranje polivalentnog djelovanja i, napokon, strategija ready-made.⁴ Poseban je "slučaj" američkog sistema industrijskog oblikovanja unutar kojega "design" funkcionira kao "kunst" sa sasvim drukčijim kvalitetama (u službi kvantiteta): prvenstveno sinkretičnost, simbolizirana mijenom naziva "Arts and Colour" odjela General Motorsa u "Styling" sekciju.⁵ I "kunst" i "design" postaju višesmisleni pojmovi u mehaničkoj eri, što je vjerojatno uzrokovano novim elementima koji su ušli u naš život i zbog kojih više ne možemo stvarati oblike poput naših starih, da parafraziramo Sant'Eliju. Medijska globalizacija planete zasigurno je jedan od važnijih elemenata - poslije usavršavanja fotografije i filma zaista u slikarstvu više nije bilo potrebe za stvaranjem "prozora u svijet", već se ispostavila nužnost "svijeta po sebi". Tradicionalni su mediji dovedeni u aktivan ili pasivan odnos prema novim komunikacijskim posrednicima, a do posebne interakcije dovodi usavršavanje stroja. U krajnjoj liniji avangardno oblikovanje relativizira uobičajeno poimanje reprodukcije i produkcije, unikat i serije, kao što modernizam uopće dovodi u pitanje tradicionalnu poziciju elite i masovne kulture.

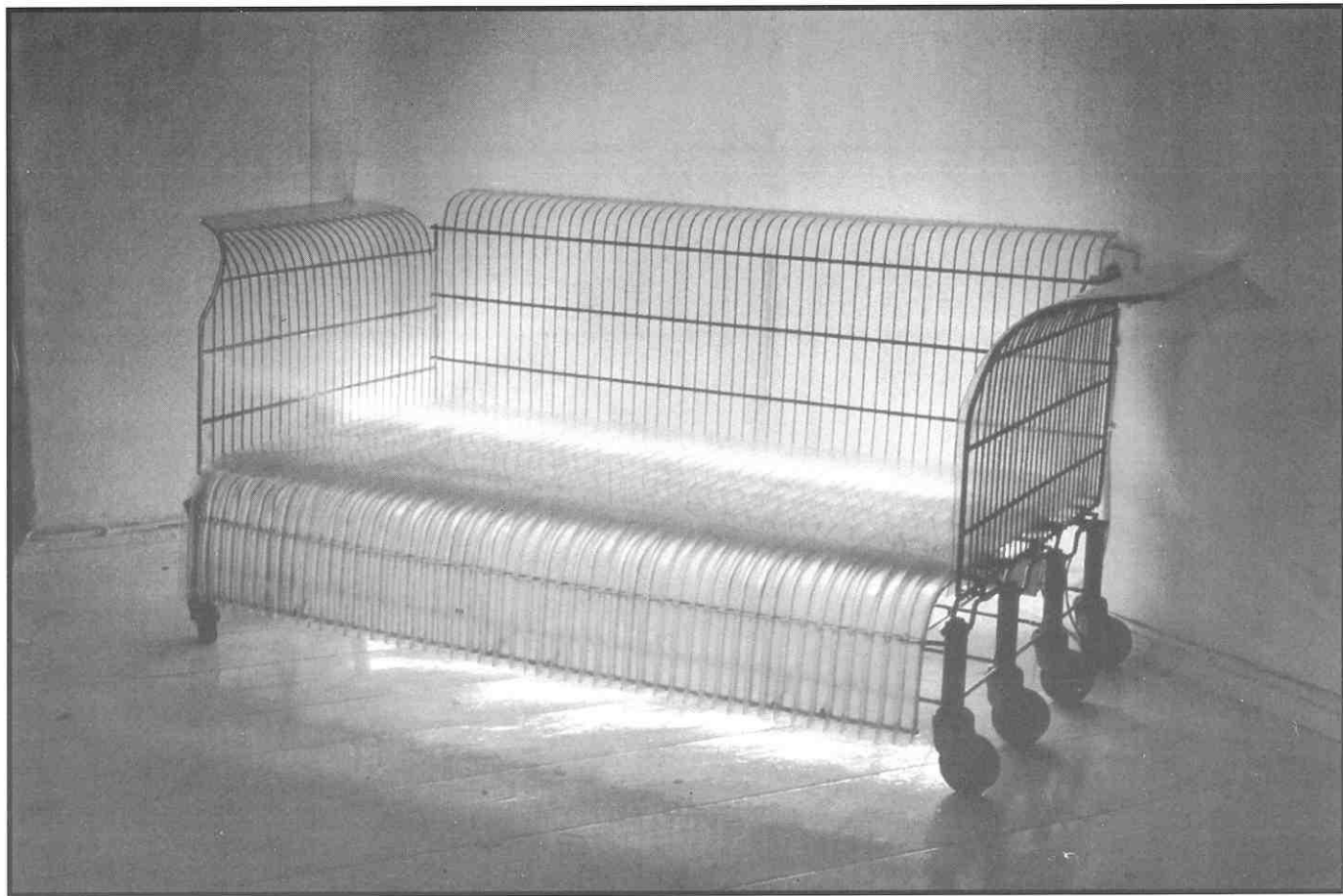
No, sve je to nasljeđe, "tradicija novog", koje danas doživljavamo kao skup kodova, znakova i sistema predočivanja; kao zbroj

matrica na kojima valja ispisati nova značenja. Ipak, bitno je ono što mi možemo ponuditi, količina sadašnje projektivne volje usmjerene budućnosti. "Njemački avangardni design" pruža dobar primjer mogućeg oblikovnog djelovanja za konkretnu sredinu u "postindustrijskom stanju".

Cijeli projekt započinje na berlinskoj alternativnoj sceni, višestrukom povezanošću autora, njihovih interesa i medija. Još od početka osamdesetih pojedinci i grupe djeluju "totalno", dakle multidisciplinarno, kako i dolikuje postmodernim univerzalnim ljudima/svaštarima. Alternativni, dakle avangardni, karakter zbivanja zorno se ističe u manifestnom iskazu "Lo stato presente, morale e politico" Bernda Kastnera i S. M. Syniuge, düsseldorfskog tandema koji 1984. kaže: "Fuck art, let's dance. Fuck music, let's fashion." Neopterećenost zakonima jednog medija ili žanra postavlja se kao jedina pretpostavka stvaranja, što ne isključuje mogućnost negacije.

Prvi značajan institucionalni događaj bio je osnivanje galerije "Möbel perdu" u Hamburgu 1983. godine, kada se okupljaju likovni djelatnici, od arhitekata i dizajnera, preko slobodnih umjetnika i filmskih stvaralaca pa sve do glazbenika. Indikativne su reakcije etabliranih medija na prvi istup pod patronatom galerije: "bizarno, skandalozno, provokativno", i "ironično, cinično, agresivno, banalno do ekscesa", a sve se odnosilo na ambijentalne intervencije u različitim prostorima, i na pojedinačne predmete. Djelovanje galerije nastavlja se dugoročnim postavima





ovim redom: "Moderni antikviteti" 1983/84., "Aktivni namještaj - kruha i igara" 1984., "Ljepotica i zvijer - postbanalno, ipak funkcionalno" 1984/85. i "Barockoko" 1985/86. Već sami naslovi ukazuju na osnovne preokupacije članova galerije: ambijentalna djelatnost, slobodna i neortodoksna upotreba materijala, poigravanje tradicijom, kičem i "lošim" ukusom. Startna pozicija "njemačkog avangardnog oblikovanja" tako je manifestno i multidisciplinarno sjedinjena oko uređenja unutrašnjih arhitektonskih prostora. Živahni kaos prvih godina galerije "Möbel perdu" bio je intonacija mnogim kasnijim projektima, a valja reći da već spomenuti tandem Kastner i Syniuga oblikuje namještaj počevši od 1982. godine. Stolci, kreveti i stolovi izvedeni u kombinaciji čelika, aluminijske i bojene kože zamišljeni su izvan uobičajenih poimanja namještaja, jer nužnu funkcionalnost integriraju s natuknicama semantičke prirode. Pri tom se Kastner i Syniuga služe svim pogodnim materijalima, izbjegavajući oblikovni purizam i zagovarajući hibridnu ekstravaganciju kakva odzvanja iz naziva "Katoličko-hunski namještaj za sunitsko-šitske popiste".

U isto vrijeme, frankfurtska grupa "Bellefast" (Brandolini i Stanitzek) djeluje konceptualnim zahvatima u galerijske i otvorene prostore, a sudjelovala je i u prvom berlinskom okupljanju

učenika Visoke škole za likovnu umjetnost, 1984. godine, na izložbi s nazivom "Kaufhaus des Ostens". U tijeku narednih godina pod tim je nazivom u raznim njemačkim gradovima predstavljano oblikovanje namještaja i enterijera, čime su definitivno istaknute preokupacije mladih designera. Tako su se pod konkretnom cijenom pojavili aluminijski stolci minimalističkog izgleda tandema Pfhäl-Wiegandt, multifunkcionalni i ergonomski oblikovani stolci-podupirači Inge Sommer, ali i naslonjači izrađeni od preoblikovanih supermarket košara i kontejnera te stolci od košara za papir radionice Stiletto. Nadalje, predstavljene su i zidne lampe Mathiasa Dietza kojima je kao sjenilo mogla poslužiti i stranica iz sovjetskih novina. Sve u svemu: vrlo nekonvencionalno oblikovno razmišljanje - čvrsto usmjereno zahtjevima funkcije, ne zanemarujući simboličke vrijednosti predmeta. Koliko su se autori igrali nekim kodovima kulturne tradicije, toliko su eksperimentirali materijalom. Kolaž i montaža premisa je oblikovanja: može li i biti drukčije u vremenu toliko svjesnom sebe, u doba "sumraka znakova"?

"Kaufhaus des Ostens" označio je korak ka institucionalizaciji "njemačkog avangardnog oblikovanja", iako alternativni oblici djelovanja postoje i dalje - možda je najpoznatiji primjer trgovine



"Gift", koja od 1984. do 1987. prodaje ploče nezavisnih izdavača, namještaj, sitne dizajnerske predmete i odjeću, a vlasnici, bračni par Picot, priređuju video, filmska i modna događanja. Ne zaboravimo - tu je i Tabea Blumenschein, modna kreatorica, glumica, crtačica stripova, designer i režiser... svestrana i multimedijalna osoba dubokih plavih očiju. Kompilatorski duh njezinih modnih kreacija kreće se strogo utvrđenom glamour linijom, što obično znači i parodiju. Kao što je njezina odjeća bricolage, tako su i njezini filmovi kičaste parodije općepoznatih idioma žanra, prvenstveno melodrame i znanstvene fantastike. Godine 1986. bilo je jasno da "njemačko avangardno oblikovanje" prerasta okvire alternativnog fenomena, što je dokazao temat Kunstforuma, no da se stvari kreću korporativnosti cjelovitog projekta, pokazala je knjiga "Prototypen für Designwerkstatt" Christiana Borngräbera.⁶ Glavni protagonisti "avangardne" faze postali su članovima design "radionice", za koju izrađuju prototipove predstavljene bogato koloriranim fotografijama tvrdo ukoričene knjige. Projekt je, dakle, u drugoj fazi - ideja radionice nadomješta ideju pokreta, pa se može očekivati šira integracija s industrijom i tržištem. Designwerkstatt je, osim toga, lanjske godine predstavljen velikom izložbom u sklopu manifestacije "Berlin - kulturna metropola". Hibridnost, kolažiranje materijala

i pridavanje važnosti simboličkoj vrijednosti objekta i nadalje su karakteristike oblikovanja koje trenutno nastoji nadići poziciju "avangarde". Materijal se vrlo slobodno bira, a često je i preoblikovanje/nadogradnja već postojećih industrijskih predmeta, kao što je učinio Joachim Stanitzek u glazbenom stupu. Nekonvencionalnost oblikovanih predmeta svakako ne umanjuje njihovu atraktivnost za najšire slojeve potrošača. Mladi njemački designeri izišli su iz "konspiracije" alternative i dobrim su dijelom u zbiljskom povijesnom vremenu, u konkretnim realizacijama, koliko se god još nude prototipovima. Enterijer i namještaj oblikuju po principu "kunst kao design", djeluju likovno s oblikovnim strategijama, multidisciplinarni su ali svjesni simboličke funkcije oblika. Primjerice, oblikovanje radnog stola za računar u uredu ("collage-office") provedeno je striktno ergonomski, ali s neskrivenim simboličkim aluzijama. Kao i u prototipu radnog stola "Karajan I i II", naznačeni obrisi klavira omogućuje lakše manipuliranje, a "klavijatura" odlaganje spisa. Korporativnost suvremenog njemačkog oblikovanja ukazuje na poneka stremljenja industrije na kraju stoljeća, možda i na neku buduću orijentaciju - na jednoj su strani visokotehnološki predmeti tvrtke "Frog design", na drugoj nešto jednostavniji objekti i prostori "Designwerkstatt". Hibridni i sinkretični prototipovi

8. Kloika Picot: "The Matador", 1985.



nastaju unutar kulturnih parametara, reintegracijom obrazaca tradicije, što se ističe kao magistralna strategija "njemačkog avangardnog oblikovanja". Da je riječ o "stanju duha", a ne samo o pojedinačnim pojavama, potvrdila je izložba "Inscenirana povijest umjetnosti" u Muzeju primijenjene umjetnosti u Beču.⁷ Stvaranje zaista više ne može težiti apsolutno novom, a biti toliko svjesno tradicije - stoga nastaju interpretacije, simulacije, retuš, prekvalifikacije... kao u radu Otta W. Schimanovicha, austrijskog umjetnika rođenog u Washingtonu. Njegove kreacije "Zgrada Chicago Tribune Gropiusa i Meyera kao polica" i "Guggenheim muzej kao bar" manifestno dekodiraju kulturnu tradiciju. Stoga se i u njegovim radovima "čita" hibridnost i otkriva fantom "uzorka": kao što je oblik legendarne (ali i konkretne) zgrade preveden u drukčiji funkcionalni kod, tako je i jedna pjevačka legenda preoblikovana u osuvremenjeno izdanje. Na opće zadovoljstvo, s kojim bi možda i Baudrillard ponovo otkrio karakteristični "jumble of genres".

Bilješke:

1. Christian Borngräber, "Das deutsche Avantgarde - Design, Möbel, Mode, Kunst und Kunstgewerbe", Kunstforum international, Köln XII. 1985. - II. 1986., str. 64-203.
2. Stoga "avangardizam" i možemo shvatiti kao: 1. umjetnički pokret koji obrazlaže tehnološku ili socijalnu utopiju; 2. "instituciju konkretnog zadovoljstva", tj. realizaciju principa novosti u industrijskoj proizvodnji sezonskim prilagodbama i "gadgetsima". U tom smislu možda bismo mogli razlikovati modernizam i modu slijedeći uvide Reynera Banhama (u knjigama Theory and Design in the First Machine Age iz 1960. i Design by Choice iz 1981.), koji tumači oba područja kao komplementarne dionice suvremene kulture.

3. Ako elektronskom erom nazovemo razdoblje od 1945. naovamo, u kojemu automatizacija i robotika zamjenjuju mehaničku svijest i praksu. Drugim riječima, "peto razdoblje" Panofskog nastaje u znaku razbijanja teorijskih i praktičnih linearizama te uspostavljanja fleksibilnih struktura sintetičnosti. Postindustrijsko društvo definitivno napušta ideju beskrajnog napretka, a čak je i tehnološka utopija relativizirana, između ostalog problematiziranjem jednosmjernog kodiranja proizvedenih oblika i napuštanjem unificiranih značenja. Ortodoksnost manifesta razmijenjena je za dvosmislenost kolaža. Mogućnosti su čitanja beskrajne - "herojsko" razdoblje modernizma može nam se, stoga, uvijek ukazati s drukčijim predznakom.

4. Strateški nastup povezan je s bitno novom činjenicom 20. stoljeća: strojnom proizvodnjom (serijskom reprodukcijom) kao estetskom činjenicom. U konkretnom primjeru Bauhauasa nastavni programi osciliraju između mističkog doživljaja i koncepcije Svijeta i racionalističkog oblikovnog stava. To je linija koju pratimo od ekspresionizma kao polazišta do "funkcionalizma"/ internacionalnog stila kao posljedice: to je napetost koja nastaje između krajnosti simboliziranih imenima Ittena i Van Doesburga. O borbi mišljenja i teorijskih koncepata u Bauhausu vidjeti u: Tomas Maldonado, "Uticaj Bauhauasa", zbornik Dizajn i kultura, SIC, Beograd 1985., str. 37-55. O mističnim koncepcijama nastavnih programa i utjecaju teozofije na profesore vidjeti u: Joseph Rykwert, "The Dark Side of the Bauhaus", u knjizi The Necessity of Artifice, Rizzoli, New York 1982., str. 44-50.

5. Prema podacima izloženim u: Nigel Whiteley, "Pop Design - From Modernism to Mod", Design Council, London 1987., str. 53-66.

6. Christian Borngräber, "Prototypen für Designwerkstatt", Ernst und Sohn, Berlin 1988.

7. Peter Weibel, Inszenierte Kunstgeschichte, katalog izložbe, Museum für angewandte Kunst, Wien XII. 1988.