

dizajn na putu znanosti

fedor
kritovac

Za pogled na društvenu deklinaciju busole dizajna najmanje su dva povoda: opasnost da se dizajn, ukoliko ne nosi istaknuto veliku zastavu pripadnosti znanosti, ne nasuče na greben konzervativnih poimanja, i potreba za preispitivanjem kursa dizajna prema horizontu velikih kriznih progibanja i okoline.

Milostivo mu prepuštajući krilo umjetnosti naivni duhovi i birokratski tvrdoglavci (s pravom odlučivanja što nešto jest, a što nije) odriču dizajnu autonomnost ali i pravo da bude uvršten u kartoteku znanosti, jer kruta tradicionalistička klasifikacija mjerodavnih pojmova ne pozna ni riječ ni pojam dizajna. Dizajn se, prema tome, ne bi mogao interpolirati u mozaik godinama slaganih elemenata znanosti, pa mu tek od vremena do vremena biva dopušteno da se ugura i z m e đ u znanosti i umjetnosti. Naivno bi bilo pomisliti da etabliranim krojačima pojmovnog pa zato i praktičnog uređenja sredine življenja nije dokučiv pravi smisao tvrdnje o tobožnjoj nevidljivosti ili nepostojanju dizajna. Ne treba osobit misaoni napor da se sagleda sintetička narav dizajna, koja se, zahvaćajući sferu umjetnosti i znanosti, djelatno rasprostire na privredu, kulturu itd. (izraženo registrom tradicionalnih pojmova), pa je stoga u njima već i sadržan.

Okretanje leđa dizajnu inspirirano je profanije; pod okriljem navodne neodređenosti i ujedno tobožnje općepoznatosti pojma znanosti, udobnije su kombinacije bez dizajna: od raspodjele sredstava za istraživanja i edukaciju do formulacija društveno-političkih načela razvojnih programa neke sredine.

Prema tome, pravo na znanstvene atribute dizajna u nekom društvu (a smjeramo u prvom redu na naše) znači dobivanje potvrde o punoljetnosti, a to tek dopušta ravnopravno sudjelovanje u društvenoj raspodjeli duhovnog i materijalnog dobra.

Premda teoretski periferan, ovaj praktički problem gotovo je u prvom planu, jer njegovo rješavanje iscrpljuje priličnu energiju kojom bi, umjesto toga, trebalo zagrijati motor za brže kretanje teorije i prakse dizajna u stvarno svrhovitom pravcu: ka oblikovanju naše ukupne životne okoline. Shvaćajući tako ulogu dizajna, dakle kao dizajna okoline — koji integrira sfere industrijskog dizajna, dizajna vizuelnih komunikacija i ambijentalnog dizajna — pitanje znanstvenosti dizajna nije puka formalnost ili jezičko natezanje, nego kriterij kojim bismo sigurnije odredili budući sklop zadataka dizajna i načine njihova rješavanja. Lakše bismo mu pronašli put između napasti komercijalne profanacije i neodređenih deklaracija o njegovu humanističkom dignitetu.

Potreba teorijske izgrađenosti dizajna sastavni je dio potrebe teorije okoline, prema čemu se, vjerojatno u panici od približavanja »granicama rasta« i hedonistički se prepuštajući trenucima sadašnjosti, odnosimo prilično nemarno.

Desetak-petnaestak godina unatrag (smatrajući to razdoblje zanimljivim za razmatranje pojava u suvremenom dizajnu) susreti znanosti i dizajna bili su raznoliki. Kao vizuelnu pojavnost dizajn su okrnule ideje (želje, prividi i eksperimenti) o scijentifikaciji umjetničke prakse, bolje reći, likovnih traženja i istraživanja: od pokreta novih tendencija, preko takozvane kompjutorske umjetnosti do konceptualne. To nastojanje da se likovno stvaralaštvo i u postavljanju istraživačkog cilja i u metodama rada — uključujući sasvim nov i nekonvencionalan instrumentarij, od kemijskih epruveta, elektromotora do laserske holografije — podvrgne discipliniranosti i izvjesnosti znanstvenih postupaka (kako se oni prosječno shvaćaju), mogla je, a to opusi mnogih stvaralaca i potvrđuju, ove vizuelne pothvate približiti interesnoj sferi dizajna. Pa ipak velike nade i riječi (bilo isprazne, bilo u svojoj navivnosti duboko iskrene) o reinkarnaciji biti umjetničkog u novo značenje — »križanjem« sa znanosti — nisu dizajnu dale mnogo, a to nisu ni mogle.

Bez pravoga svrsishodnog, makar eksperimentalnog cilja, bez suvremenih tehnoloških sredstava i bez dovoljnog osnovnog i primijenjenog znanja, koketiranja sa znanstvenim metodološkim postupcima i suvremenom tehnologijom ostajala su i ostaju manje-više površinska, fascinirajući pretežno samo one još manje upućene. Mora se ipak priznati da su zbog čudnovatih okolnosti u društvu (u čemu i opet naše prednjači), mnoga takva vizuelna htijenja, kršeći ustajale nazore, uspjela uzdignuti horizonte i dovesti do prihvaćanja i navikavanja određene kulturne sredine na nove vrijednosti, te tako šire otvoriti vrata također istraživanjima i rezultatima dizajna. U našoj sredini revolucionarni pomak učinila je grupa EXAT pedesetih godina, Nove tendencije šezdesetih godina, kompjutorska istraživanja sedamdesetih godina, a u novije vrijeme oni konceptualni prijedlozi koji se oslanjaju na racionalnost spoznavanja i poruke.

S druge strane, dizajn se, naročito ondje gdje je još uvijek tretiran kao isključivo, prema specifično, likovno stvaralaštvo, suočio s novijim pokušajima totalne objektivizacije estetske valorizacije. Informacionom estetikom željelo se, što je sasvim očito u tekstovima nekih autora (da spomenemo samo R. Garnicha, učenika Maxa Bensea), da se pronađu univerzalni, egzaktno-matematički provjerljivi zakoni estetske valorizacije predmeta dizajna i arhitekture. Tim je pitagorejskim duhovima oko zapelo na površini fasade ili na nekom karakterističnom vanjskom obrisu proizvoda (i to vrlo jednostavnog, npr. neke posude), pa su uza sav napregnuti matematički izvod ostajali bliže zlatnom rezu nego što bi se približili onoj dubini strukturalne formalne analize kakvu nalazimo npr. kod Christophera Aleksandera ili Abrahama Molesa. Ne-matematizirana iskustva »Gestalt-psihologije«, na primjer, daju nam mnogo čvršće oslonce za one racionalne provjere i ocjene koje ne ulaze u iluziju o totalnoj valorizaciji rezultata, nego primjenom različitih pogodnih analitičkih i sintetičkih postupaka za svaki određeni problem postižu uvjerljivu argumentaciju u ocjenjivanju (prisjetimo se, na primjer, pojedinih briljantnih analiza teoretičara dizajna Brucea Archera ili Guija Bonsiepea, koje smo godinama mogli pratiti u dizajnerskim časopisima Design, Form i Ulm).

Ne prihvaćajući estetsku valorizaciju kao bitnu, u krugovima nekih, naročito sovjetskih, teoretičara javila se želja za pronalaženjem tzv. »kompleksne ocjene kvalitete«. Uspostavom repertoara i hijerarhizacijom svih relevantnih parametara koji se tiču nekog proizvoda odnosno grupe proizvoda nastojao se pronaći takav matematički izraz koji bi mogao biti dovoljno kompleksan da objektivno garantira

poziciju ispitnog predmeta na vrijednosnoj skali. Zabluda je, uza svu djelomičnu praktičnu korist takvih modela, što na takvoj vrijednosnoj skali nisu ubilježeni kvalitativni parametri vrijednosnih sudova kao aksioloških kriterija. Dio tih intenzivnih nastojanja na pronalaženju univerzalne valorizacije mogao bi se objasniti strahom od mišljenja budućih korisnika (gdje se aktivno ili pasivno mogu manifestirati njihovi ukusi ili postupci prema dizajnerovu predmetu) zbog tržišne neizvjesnosti i rizika u plasmanu proizvoda na tržištu, pa se težište tražene sigurnosti prebacuje u fazu proizvodnje. Čini se da je dizajn lakše kvantificirati i podvrći rutinskim postupcima primijenjenih znanosti u sprezi s tehnologijom nego s ekonomikom. Uz niz vještih metoda operacionih istraživanja i vrijednosnog inženjeringa ni dizajn ne bi smio biti poseban problem.

U takvom vidokrugu gotovo da se poistovjećuje dizajn s disciplinama koje su mu samo dopuna i ispomoć, na primjer s ergonomijom — disciplinom koja proučava psihofizičko ustrojstvo čovjeka u sistemu čovjek-stroj-čovjek. Stroj ovdje treba shvatiti u proširenu značenju artificijelnog sistema. Kibernetički model i egzaktni podaci o psihofiziološkim reakcijama ne bi nas smjeli zavesti da ergonomsku ispravnost zamijenimo s cjelokupnom valjanošću dizajna, jer bismo ubrzo dospjeli do poznate tvrdnje: »Što je praktično i solidno izvedeno, to je i dobro!«

Od simplifikacija u shvaćanju znanstvenosti dizajna nisu imuni ni ekonomski aspekti. Dizajnu se, pojednostavnjeno rečeno, upućuje izazovna ponuda: ako išta vrijedi za privredno unapređenje (poslovnu politiku nekog poduzeća, npr.), mora se moći egzaktno dokazati korisnost istraživanja koja je u dizajnu potrebno obaviti i korisnost rezultata, tj. oblikovanja određenog predmeta. Ta korisnost, tvrdi se, mora se pokazati u direktnom porastu novčanog priliva u investicije u dizajnu — investicije bez rizika kao ulog u banku koji donosi kamate.

Besmisleno bi bilo osporavati i taj cilj, koji se u dizajnu strategijski pretpostavlja, a taktički nastoji ostvariti. Inzistiranje na dizajnu mora garantirati poslovni uspjeh, ali postaviti se prema tome kao prema krajnjem cilju udvaranje je dizajnu s prizivom na njegovu tobožnju posvemašnju znanstvenu provjerljivost i nepogrešivost i zapravo ga ponižava u njegovu idejnom htijenju. Tomas Maldonado prije gotovo deset godina takvo je stanje pregnantno označio rekavši: »Mnogi misle da se naučni dizajn ostvaruje jedino onda kada dizajner problemu pristupa uz pomoć istraživanja tržišta i istraživanjem motiva. Prema tome prilično raši-

renom mišljenju dizajner je samo interpret potražnje na tržištu u danom momentu. Dosljedno takvu shvaćanju naučni bi dizajn bio samo znanstveno tumačenje ukusa, želja, pa čak i snova potrošača.« Već pomalo zaboravljena sudbina ulmske Visoke škole za dizajn koja je, prihvaćajući nasljeđe »Bauhausa«, a prateći civilizacijski i kulturni progres u svijetu, nastojala i uspijevala da u toku desetljeća u edukaciji i praksi zaista znanstveno interpretira dizajn, rezultat je upravo činjenice da ona nije ostala u toj »opipljivoj« i »znanstveno-neutralnoj« sferi nego je rogoborila nezadovoljna podvalama prividnoga društvenog prosperiteta postindustrijskoga kapitalističkog tržišta i otvoreno iskazivala svoju zabrinutost za ukupno stanje životne okoline, pa je pod optužbom »lijevog skretanja« na kraju zatvorena.

Ovom kratkom, zacijelo nekompletnom rekapitulacijom podsjećamo na značenje dosadašnjih pokušaja da se dizajn definira kao znanstvena disciplina, iz čega proizlazi:

— da na dizajn nisu utjecala istraživanja i proklamacije koje su se zanosile idejom scijentifikacije umjetnosti;

— da su dizajnu postavljane stupice krajnje pozitivističkog shvaćanja znanosti, po kojima bi njegova »znanstvenost« morala biti dokazljiva njegovim tehničkim ili ekonomsko-utilitarnim doprinosom;

— da se iz različitih razloga javljaju pokušaji iznalaženja kriterija sveobuhvatnog vrednovanja rezultata dizajna, čiji bi se iskazi mogli formulirati u brojčano mjerljivim vrijednostima;

— da se, uz to, javljaju ozbiljni kritički pristupi koji shvaćaju dizajn kao integralni dio znanstveno-tehničke i društvene revolucije.

Označujući kao općenite ciljeve znanosti: opis, objašnjenje, predviđanje, te stvaranje i dokazivanje otkrića, standardne definicije znanosti: »sistemizirana i argumentirana suma znanja u određenom historijskom razdoblju o objektivnoj stvarnosti do koje se dolazi svjesnom primjenom određenih objektivnih metoda istraživanja« (Enciklopedija Leksikografskog zavoda); »skup svih metodički stečenih i sistematski sređenih znanja« (Filozofski rječnik, izdanje MH); »iz prakse razvijen sistem znanja o bitnim svojstvima, kauzalnim odnosima i zakonitostima prirode, društva i mišljenja, koji se u obliku pojmova, kategorija, zakona, teorija i hipoteza fiksira i neprestano ispituje u praksi« (G. Klaus, Marxistisches Woerterbuch der

Philosophie, 1971) — inzistiraju na sistematskom pristupu i objektivnim metodama istraživanja. U definicijama užeg smisla znanosti naglašava se metodološki aspekt, pa se znanost gotovo podudara sa samim metodološkim postupkom, tj. »metodički stečenim i sistematski sređenim znanjima o određenom području i aspektu« (Filozofski rječnik).

Ako smo za jezičku distinkciju između znanosti i nauke, onda pojmovno kao nauku, prema jednoj od standardnih definicija (Filozofski rječnik), možemo označiti »zajedničkim ciljem ili svrhom povezane rezultate pojedinih znanosti koji služe istoj praktičnoj primjeni«. Taj je prijedlog ipak diskutabilan, pogotovo jer postaje već uvriježen pojam »nauke o nauci« (kao istoimena knjiga znanstvenika Dobrova) koji je relevantan za karakter znanstvenih integralnih istraživanja, budući da je dostignuta faza »harmoničnog jedinstva kvalitativnih i kvantitativnih metoda naučne spoznaje«. Mladi njemački teoretičar Wolfgang Pohl (1972), analizirajući uvjete znanstvenosti dizajna (teorijska izgrađenost, metode, zakoni, kategorije, pojmovi, algoritmi, hipoteze), dolazi do zaključka da još ne postoji teorija dizajna, da se pojmovne kategorije u dizajnu još ne daju precizno definirati (npr. »proizvod«, »aparatus«, »korisnik« itd., jer nisu definirane njihove invarijabilne značajke), te da je dizajn direktno ovisan o znanstvenim disciplinama koje ga tangiraju i presijecaju, ali koje još ni same nisu sazrele, kao npr. ergonomija, teorija informacije, sociologija, psihologija itd.

Usprkos takvom prilično pesimističkom zaključku, on konstatira i predlaže da bi — ako već nije moguće izgraditi dosljednu teoriju dizajna — takvu teoriju trebalo graditi, jer se time osposobljavamo za bolje planiranje u odnosu na ekološke, privredne, tehničko-znanstvene i socio-kulturne kontekste. Za takvo opredjeljenje dovoljan je razlog već želja da humani potencijal dizajna ne ostane uspregnut u advokatskom komentaru o narušenoj kvaliteti okoline, nego da se, znanstveno ambiciozan, postepeno osposobljava za najaktivnije teoretsko i praktičko djelovanje.

Osvrnemo li se na dosadašnja tumačenja funkcije znanosti unutar same teorije i prakse dizajna, ustanovit ćemo njeno izjednačavanje s metodologijom. Dok je bitno pitanje (ujedno i strategijski cilj): zašto se uopće baviti dizajnom, ostajalo po strani, sva se pažnja usredotočila (pod prinudom sve kompleksnijih zadataka, interdisciplinarnosti rada i njegove ugrađenosti u već dane optimalne modele izvršenja operativnih zadataka s najmanjim vremenskim i novčanim utroškom) na minuciozno izučavanje i pripremanje efikasnih metoda istraživa-

nja, kreativne stimulacije, prezentacije i komunikacije s partnerima u radu, odlučiocima, tržištem. Ima bezbroj metodskih postupaka koje nalazimo u suvremenim sistematiziranim edicijama (npr. zbirke B. Archera, Christophera Jonesa i E. Bürdeka), na koje su izravno djelovale spoznaje i iskustva kibernetike, heuristike, operacionih istraživanja itd.

Svjestan da alternativa totalnom matematiziranju metoda dizajna, i u tom smislu »poznanstvenja« dizajnerskog postupka, nije iracionalni artizam, Maldonado već prije deset godina upozorava na uskoću takvih pogleda. On kaže: »Brojni pobornici naučnog dizajna istinski se zalažu za primjenu naučnih disciplina pri rješavanju zadataka dizajna. Osim njih, postoje i teoretičari koji naučni dizajn uzimaju grubo. Oni izjednačuju znanost i znanstvene postupke s predznanstvenim racionalizmom, prihvaćajući u neku ruku kartezijansku metodologiju kao način mišljenja, a napuštajući u isto vrijeme kartezijansku sumnju.«

Danas su razlozi prigovora još mnogo jasniji. Kao što smo već u ranijim tekstovima naglasili, dosadašnje, pa i one najkompleksnije, metodologije — čak i onda kad su bili uključeni sociološki i ergonomske kriteriji eksploatacije — gurala je u čorsokak proizvodnja, shvaćena kao sama sebi dostatna svrha. Problem primjene rezultata dizajna, pogotovu pitanja motivacije korisnika, simboličkih vrijednosti predmeta, ostajao je mahom izvan interesa, pa zato i izvan domašaja većine metodoloških recepata. Upletanje i takvih kriterija kao da bi pozitivnim postupcima dizajn-metode oduzelo mandat teško postignutog atributa znanstvenosti. Pitanja »recyclinga« (risajklinga) iskorištenih predmeta, informacija i ambijenata, danas jedan od prvocrednih teoretskih i praktičkih problema u procesu odzagađivanja okoline, ostala su izvan sistemске strukture metodâ. Većina dosadašnjih metoda, uključujući doduše u upute i obrazloženja analitičkog i sintetičkog dijela kreativnog dizajnerskog postupka povratne sprege, ostajala je ipak unutar samog dizajnerskog procesa, a nije se proširila na komunikaciju između dizajnera, njegova djela i budućeg korisnika.

Želeći, bolje rečeno, prisiljen, da se preuzimanjem i adaptacijom odgovarajućih pozitivnih znanstvenih metoda potvrdi kao jasna, korisna, primijenjena empirijska znanstvena disciplina (jer se proizvodi dizajna, budući da su konkretni, mogu verificirati — od novčanog efekta do provjere ukusa potro-

šača), dizajn je gubio izgleda da bude uvršten u red fundamentalnih teorijskih znanosti, dakle onih koje se usmjeruju prema postavljenim normama u vezi s globalnim društvenim ciljevima sredine i čovječanstva. Stoga je u teoriji dizajna zanemareno izučavanje i izgradnja apriornih načela — ne idealistički nepromjenljivih, nego provjeravanih i dograđivanih samom praksom. Dizajn sebi postavlja konkretne zadatke i traži odgovarajuće načine njihova rješavanja, te je upravo suprotan voluntarističkom uljuljavanju u sve ono »što bi trebalo«, težeći za zbiljskim ispunjenjem normi.

Norme se definiraju traženjem i predlaganjem odgovora o putovima konstruktivnog oblikovanja cjelovitog sistema okoline, a u skladu s istraživanjima o naravi ljudskih društvenih i individualnih materijalnih i duhovnih potreba i načinima njihova zadovoljenja u društveno-povijesnoj dimenziji.

Moglo bi se napomenuti da je teorija dizajna eklektična i da nije autentična. Ipak, dizajn je toliko sintetičan da je i autonoman. On je tehnološki orijentiran, ali ne preskače prepreke na kratkim komercijalnim stazama u navučenom pozitivističkom dresu.

Bude li dizajn težio tome da bude svrstan u red fundamentalnih teorijskih znanosti, on ipak ne smije odbijati odgovornost ideološkičnosti (ili idejnosti, ako to blaže zvuči za uši onih znanstvenika koji uporno, što je osobito čudno kod nas, inzistiraju na tobožnjoj totalnoj neutralnosti fundamentalnih znanosti, jer se navodno one tek transformirane kao primijenjene mogu pozitivno ili negativno definirati i društveno opredijeliti). Idejnost je za dizajn, štoviše, uvjet da bi težio znanstvenosti.

Dijalektički gledajući, nije odviše važno možemo li se u ovom čas usložiti o razini znanstvenog određenja dizajna; uostalom, sličnim bismo dilemama bili izloženi raspravljajući npr. o informatici, kibernetici ili u suvremenom smislu shvaćenju — ekologiji.

Tendencija prožimanja znanstvenošću postoji, zahvaćajući ne samo neposredne metodološke upute za različite već operativno definirane zadatke, nego ispitujući razloge i ciljeve mogućih zadataka. Upravo stoga važno je raspravljati o zaustavljanjima, skretanjima i raspršivanjima te tendencije, koja bi, kako smo prije istaknuli, morala dovesti do utemeljenja teorije dizajna u nastojanju da se izgradi globalna teorija okoline.

Edukacija je prednajava i osiguranje tog procesa. Ali dobra volja za to i rast znanja sami po sebi, dakako, nisu za to dovoljni.

Znanstveno-tehnološka revolucija živi od djelotvornosti uspostavljenih informacionih i komunikacionih sistema. Dizajn kao izrazito sintetičko, interdisciplinarno područje naročito je ovisno o informacijskoj osnovi. Tu je i teškoća, koja bi mogla biti i presudno tragična. Već za sadašnju razinu razvijenosti teoretskog kapitala i praktičkih potreba dizajna nedostaje informaciona hrana; u očitom je nerazmjeru spoznaja: zašto i kako riješiti neki problem s traženjem odgovora na pitanje: čime ga riješiti. Bilo zbog neizgrađenosti informaciono-komunikacionog modela, neefikasnih operativnih veza, bilo zbog cenzure ili nedostupnosti cijena informacija potrebnih za rješavanje niza problema dizajna, dolazi do kriznog stanja, informacione nemaštine ili opet do konfuzije prevelikog broja. Uzimajući u prvom redu našu sredinu za primjer, mislimo na mršavu operativnu izgrađenost sistema (bez obzira na impozantan broj kompjutora), na nerazvijenu svijest o samoj potrebi izgradnje informaciono-dokumentarnih sistema za dizajn i s dizajnom.

Stvara se paradoksalna situacija: dizajn se, pošto je prevladan stupanj pozitivističkog i algoritamskog shvaćanja njegove znanstvenosti, vraća empiriji, rutini, vjeri u dovoljnost neprovjerene intuicije. Jer u njima je psihološki spas od inhibicije informacionog vakuuma ili kaosa, samo one ponovo mogu dovoljno brzo odgovoriti na kratkotrajne zahtjeve gdje se dizajn mora pokazati pozitivistički efikasan da bi zaslužio atribut društvene i privredne vrijednosti.

Istodobno, dok se akteri dizajna, iznemogli u borbi protiv manipulacije i komercijalizacije, sumnjajući i u smisao same djelatnosti i u sebe same, okreću »kontra«-dizajnu, negirajući smislenost i svrhovitost samog dizajna, javlja se i resignacija uslijed spoznaje da se do potrebnog znanja, bilo da je riječ o knjizi, kontaktu s ljudima ili opservaciji, dolazi teško ili bar nedovoljno brzo. A to bi već bio dobar razlog za epistemološki pristup materiji dizajna; ako već dizajn sam po sebi ne uspijeva da bude u praksi znanstven, zaslužio je da bude sam za sebe problem znanstvenog i filozofskog izučavanja.