

fedor kritovac

na razmeđu racionalnog i iracionalnog u dizajnu

jedna
od suvremenih dilema

Redovitom teoretskom opažanju i raščlanjivanju ne izmiče stalnost sukoba krajnje iracionalnog i racionalnog u tumačenju i pripremi likovne prakse. Ima li stoga uopće smisla odabrati upravo to pitanje kao svojstveno trenutku?

Opravdat ćemo se ograničenjem na polje industrijskog dizajna (teoretski svugdje, a i kod nas, prilično zanemareno), te željom za iznalaženjem onih povijesnih pomaka koji dokazuju neispravnost tvrdnji o vrtnji u krugu.

Otpor racionalnom pristupu i tumačenju prakse industrijskog dizajna u svojem uzročnom luku od neznanja ili nemogućnosti pa do posvemašnje opredjeljenosti za neobavezni odnos prema životu uopće učvršćuje se, do određene razine razumijevanja, ponekad i teoretski obrazložen. On se još radije okomljuje na »preživjeli« (bauhausovski) funkcionalizam nego na ustoličenje kompjutera, vjerojatno zbog nedovoljno izgrađene svijesti o sudbinskom zaokretu u našem opstojanju.

Jedno od uporišta i žarista otpora funkcionalizmu kao glavnom krivcu suvremenih kriza dizajna jesu misli njemačkog dizajnera i arhitekta Wernera Nehla, koje su u posljednje dvije godine pridobile nove pobornike i doživjele mnoga suprotstavljanja.¹

1

»Svete krave funkcionalizma moraju biti žrtvovane«, kaže Werner Nehl, i dalje tvrdi:

»Novo je oblikovanje protiv racionalizma, protiv konstruktivizma, protiv objektivizma i elementarizma. Takva gledišta, naime, prouzrokuju beskrvni sterilitet, ukočen akademizam, nedostatak ljudske topline i uravnavajuću anonimnost. Stoga se novo oblikovanje protivi: izostavljanju ornamenta, tehničkoj perfekciji, optičkoj glatkoći, besprostornosti, nedostatku atmosfere, gubitku osjećaja i životnosti, purizmu i utilitarizmu, jasnoći i transparentnosti, akademskom intelektualizmu, anonimnom standardu i seriji; svim onim ciljevima kojima su težili funkcionalisti. Sve »svete krave« funkcionalizma treba da budu žrtvovane, a neke to djelomično već i jesu.

Novo oblikovanje uzima impulse iz »antifunkcionalizma«, što ima za posljedicu posve različit način oblikovanja a zahtijeva također i totalnu promjenu svijesti. Novo stajalište ima u oblikovanju veoma jasne zahtjeve; mora biti odbačen: pravi kut, ravna crta, geometrijska, objektivna forma, »otvorena« forma, kontrast i bezbojnost. Nadalje valja odbaciti površinsko optičko oblikovanje, kubus, maskulino. Današnje je oblikovanje feminino, naglašeno je emocionalno. Feminino-iracionalno oblikovanje odlikuje se organskim formama, kontrastnim kolorom, pridjevima slučajnosti.

Potpuna korisnost, izreka: »Manje je više« nije više naš ideal. Racionalna podloga oblikovanja mora postati iracionalnom. Ne stoji više: »Umjetnost je funkcija«, nego: »Umjetnost je život« i »Život je igrak«. To su dvije osnovne smislenosti na kojima izrasta novo...«.

»Problemi našeg vremena na svim područjima, i oblikovnim i znanstvenim, dadu se riješiti samo emocionaliziranjem čovjeka, što znači — reaktiviranjem emocionalnog potencijala. Naše vrijeme nije vrijeme prvenstveno socijalne, nego psihičke odgovornosti. To vrijedi i za dizajn. Težnja emocionalno-femininim formama treba da se promatra kao ostvarivanje jednog psihoterapeutskeg polja. Ono nastaje individualnim, organskim, emocionalnim formama.«...

...»Sa primatom emocionalnog u oblikovanju okoline dizajn odgovara revolucionarnim promjenama našega vremena, koje se prepoznaju po tome što osjećaj koji su racionalisti držali do sada u

Nije trebalo dugo da ovom mladiću proroku (koji, kako je zlobno ali poučno napomenuto, radi prije podne u jednom malom arhitektonskom birou rutinske poslove, a navečer dovodi u euforiju goste svoga DESIGN CLUBA u Münchenu) budu postavljena neka pitanja, ili uz njih već i gotovi odgovori, čemu se možemo pridružiti.

Što bi značio osjećajni, spontani pristup u oblikovanju npr. stolnog stroja za računanje?

Je li opravdano u razmatranju ograničiti se samo na »potrošne« predmete, tj. one s kojima čovjek u svoje (slobodno) vrijeme dolazi u neposredan doticaj?

Zajamčuje li osjećajan, spontan, iracionalan pristup originalitet predmeta?

Je li uopće moguće govoriti o pojedinačnom predmetu?

Ne vodi li njegova preporuka površinskom zadržavanju oblikovanja, pa se zapravo poistovjećuje s modnim strujanjima i koncepcijom »stylinga«?

Što se misli pod funkcionalizmom, kad se napada; ne pojednostavnjuje li se najprije do besmisla njegovo moguće pojmovno značenje na mehanicistički utilitarizam i propisane likovne šablone, pa se on zatim diskreditira?

Može li se navesti pozitivan primjer pristupa za koji se zalaže Nehl?

Jesu li problemi suvremenog dizajna općeniti ili su specifični kapitalističkom »društvu obilja«?

Uz ironičan komentar uglednog lista FORM koji ga je intervjuirao, Werneru Nehlu vjerojatno je bila satisfakcija znatna podrška (u kasnijoj polemici) dizajnera — i to upravo onih koji rade u tvornicama.

Ali u tome se krije objašnjenje koje ćemo ovdje zaobići, ostajući samo u granicama likovne problematike.

Gledišta protiv »vječne« ili bar dugotrajne oblikovne kvalitete proizvoda pothranjuju se na tržišnoj logici brzog zastarijevanja proizvoda, čime se osigurava brzi obrtaj kapitala. Jer, proizvodi koje ne bi trebalo mijenjati, kaže se, ne dopuštaju neprestano angažiranje i rast radne snage, čak prijete otpuštanjem. U ulagivačkom tonu — uvijek mijenjati — znači dati korisniku »ono što želi«. Da bude ispunjeno ono što potrošač želi, a što zapravo želi stabilitet profilerskog kapitala, brine se s jedne strane reklama s rafiniranim metodama *idejnog* zastarije-

spremištu — uzima kormilo, a razum se s mjesta kontrolora i upravljača pomiče na mjesto pratioca. Tko to drži za nazadak, vulgarizaciju i primitivizam, polazi od pogrešnih funkcionalističkih predrasuda i zastupnik je prevladanog shvaćanja oblikovanja. I mora se kao takav temeljito preodgojiti. Samo uz kritiku funkcionalizma može se danas oblikovati na nov način. Subjektivno, emocionalno i iracionalno mora biti oslobođeno vonja manjevrijednog, neprirodnog, protivnijskog.« (Prema časopisu FORM 43, Opladen)

vanja (nije više moderno, sada je to u modi, rasprodaja, midi, maxi, itd.), a s druge strane predšasnik i danas još uvijek zlokobni suputnik dizajna — »styling«. »Styling«, krećući se vješto unutar uskog repertoara vrijednosno-likovnih predodžbi o suvremenom (kao npr. sada: sugeriranjem osobite vrijednosti i preciznosti akustičkih aparata time što oni izgledom podsjećaju na laboratorijske aparate), ostaje, doslovce, na površini predmeta, ne upuštajući se ni u kakvu ili bar ne u bitnu promjenu cjelokupne strukture predmeta, pa tako ostaje i na površini zbivanja.

Položaj onog dizajnera u kapitalističkoj tržišnoj priredi, koji se, ne pokušavajući da se odupre, podvrgao onome što se »od njega traži«, dobro shvaćamo u jednoj »mini« misli donedavno popularne modistice Mary Quant:² »Najvažnija je pretpostavka za svakog dizajnera i svakoga tko želi slijediti modu sposobnost da svoja stajališta o tome što je ružno i što je lijepo brzo mijenja.«

Ch. Alexander³ nalazi razloge pristajanja uz površni »styling« pretežno u zanemarenom obrazovanju (što na kraju izlazi na isto, jer je usmjerenost obrazovanja, količina i vrsta znanja i ideološka potka koje ono daje također ovisna o sredini koja ga omogućuje). »Kada dizajner ne razumije dovoljno jasno problem pa ne nalazi rješenje koje je zaista potrebno, on pribjegava arbitrarnom formalističkom postupku, dok problem zbog svoje kompleksnosti ostaje neriješen.«

Ili misao Raymonda Loewya, najgorljivijeg zagovornika legalizirane komercijalizacije profesije, koju valja citirati originalno: »most advanced yet acceptable«.⁴

Victor Papanek, svjetski čovjek koji kao Buckminster Fuller misionarski obilazi svijet, a istodobno dizajnira »čudnovate« zadatke kao: kolica i uređaje za rehabilitaciju poremećene djece, televizore za desetak dolara za nerazvijene krajeve Afrike, i sl., sarkastički napominje: »Industrijski je dizajn jedina profesija koja se u toku jedne generacije pomiče od otkrića do degeneracije.«

Ako dizajner i nije ugrađen u sistem umjetnog zastarijevanja proizvoda (čemu, kada se i odupire — u pogrešnom smjeru kao Nehl — dolazi s druge strane u još veću blizinu), on se i sam mora neprestano »obnavljati« kako u poimanju dostojnog društvenog statusa ne bi zastario. On mora biti uvijek zvi-

² Prema časopisu DIE ZEIT, 1969, br. 6.

³ Christopher Alexander, NOTES ON THE SYNTHESIS OF FORM, Harvard 1964.

⁴ Raymond Loewy, HAESSLICHKEIT VERKAUFT SICH SCHLECHT, Düsseldorf 1953.

jezda koja blista na nov i drugačiji način. Taj proces traje i u našoj sredini koja se tek izlaže vjetrometini međunarodnih tržišnih zakonitosti.⁵

Budući da o praksi industrijskog dizajna u nas ne možemo još govoriti kao o dovoljno definiranom fenomenu, pogledajmo što se zbiva u arhitekturi.

Poziv na novo i uvijek novo u našoj sredini još garantira društveni pa i profesionalni (premda to manje) status i poštovanje. Zbog slabog informacionog pritoka nije ni odviše teško biti nov na onaj način kako se novo shvaća — ugledanjem ili preuzimanjem gotovih recepata iz velikog svijeta. Zakašnjenje od desetak godina još uvijek osigurava prividnu novost. Tako npr. refleksi japanskog metabolizma ili engleskog novog brutalizma u svom formalističkom iscjetku služe kao dobra podloga osuvremenjavanju starije generacije, a afirmaciji mlađe.

Jasno je da onda obračun ne vodi produblivanju biti nego se vodi na površini, nadmetanjem o »slobodi« likovnog repertoara (umjesto »sve pod ravno«, dinamizam, zakrivljenosti, »dinamične mase« i sl.). Primjereno je ukazati na to da tzv. slobodni i nespunani pristup ubrzo doživljuje svoju maksimalnu šablonizaciju.⁶

Ustrajanje na individualizmu i iracionalizmu oružje je ideološko protiv društvene kontrole, baš kao što negacija individualnog može biti izraz društvene prisile.

Ako se Nehl zalaže ne za evoluciju, nego revoluciju forme, onda to ima još i posebno značenje; taj poziv ima i progresivno usmjerenje koje moramo prihvatiti.

Funkcionalizam Bauhauasa koji ionako ne predstavlja jedinstvenu idejnu tvorevinu, kako se često pogrešno nastoji prikazati godinama, zaista je i u arhitekturi i u industrijskom dizajnu sveden na ograničen repertoar vizuelnih šablona (zahvaljujući pojednostavnjenom shvaćanju i primjeni zakonitosti najprije »Gestalt« psihologije, a kasnije teorije informacija i jednoj gotovo metafizičkoj idealizaciji osnovnih geometrijskih tijela kao nosilaca harmonije), i korespondentan jalov repertoar estetskih pojmova i vrednovanja. Dovoljno je poslušati standardnu diskusiju među našim arhitektima, pročitati izvještaje žirija ili obrazloženje — opis nekog projekta, kao npr. ovaj: »Osnovna misao projektanta bila je svesti konglomerat elemenata starog i novog na zajednički nazivnik sasvim određene palete.

⁵ Zanimljivo je pogledati kako tome pridonose napisi naših inače poznatih pa i vrsnih kritičara; vidi članke, osobito o tekućim zbivanjima, V. Malekovića, E. Cvetkove, A. Pasinović o arhitekturi i dizajnu.

⁶ Vidi npr. zanimljivu analizu »stila boutique« u članku A. Pasinović ČOVJEK I PROSTOR, 1971, br. 1.

Ta određena paleta bila je kubus. Bijeli primorski kubus. Ponavljan u varijantama, s izmjenom punih i staklenih ploha, sa prodorima geometrijskih tijela i igrom sjena. I naglašene dvije, tri horizontale koje spajaju sve to u cjelovit korpus. Poanta je rasječeni poluvaljak koji prodire kroz etažu disko-kluba i etažu terasa. Interijeri — djelomično u serioznoj maniri ortogonalne šeme za prostor . . . « itd.⁷ — pa da se vidi koliko bi zaista bile opravdane zamjerke »izvornom« funkcionalizmu, kad bi se on poistovjetio s takvim interpretacijama.

Jedna vrsta protesta protiv racionalnog u dizajnu predstavlja se i zorno; ne samo tezama već i predmetima.

Za to nespokojstvo (za razliku od Nehla i sličnih, koji ostaju unutar nepromijenjenog asortimana predmeta) svojstveno je da je oštrica protesta upearena upravo protiv potrošačkog mentaliteta, prinude kupovanja i trošenja besmislenih roba.

Tako su ova usmjeravanja zapravo bliska pop-artu, s tom razlikom što se stvarajući više bave izmišljanjem (po njihovom mišljenju, jedinim pravim dizajniranjem) proizvoda čudnovatih namjena, nauka i izgleda — često izvanredno duhovitih i tehnološki spretnih — nego unakaženjem postojećih u besmislenim situacijama i transformacijama kao što čini pop-art.

Rezultat mnogih takvih akcija ipak je više senzacija, popularnost grupe ili pojedinca, »izbacivanje imena u javnost«, nego uspjeh usmjerenog stvaralačkog dizajna koji bi našao smisao u društvenom kontekstu. Neke akcije u nas, osobito one oko Galerije Studentskog centra u Zagrebu, grupe OHO itd., nemaju stoga onu težinu i smisao kao što ga ima manifest Galerije SC, tj. Akcija Total — »nacrt dekreta o demokratizaciji umjetnosti s obrazloženjem«, izvoran i važan dokument koji je u našoj sredini premalo odjeknuo, ali što ga upravo i opravdava.⁸

Zaključak ovog teksta ne bi trebalo da bude obrana funkcionalizma, a da i jest, to ne bi bilo važnije od potvrde da se autor teksta svojim stajalištem svjesno svrstava u dijalektičke tokove sadašnjice.

Žele se ipak istaći teze: da je suvremeni iracionalizam (dopustimo sebi taj općeniti pojam, u detaljnijoj analizi svakako nedovoljan i neopravdan) ujedno i racionalan — s jedne strane jer je zamašnjak reakcioniranog procesa u društvu protiv kojeg se bori, a s druge strane jer je opravdana njegova kri-

⁷ Iz obrazloženja dipl. inž. arh. Majorinca o svom objektu u Kačjaku kod Crikvenice, ČOVJEK I PROSTOR, 1971, br. 1.

⁸ Vidi tekst manifesta i članak D. Venturinija u ČOVJEK I PROSTOR, 1970, br. 9.

tika tobožnjeg funkcionalizma, zapravo degradacije tog pojma ispod razine na kojoj je bio u vrijeme Bauhausa.

Prije nego što se usudimo ustvrditi što je funkcionalizam danas, valjalo bi ispitati treba li uopće ustrajati u tom nazivu, jer je funkcionalizam od vremena kad je nastao znatno obogaćen, pa i u biti možda izmijenjen. Ali ako ga zadržimo, a za to postoji razlog, ako ne drugi a ono konvencionalnost njegove upotrebe (što uključuje daljnje nesporazume i proizvoljna tumačenja), naglasimo da se ni u kojem slučaju funkcionalizam ne odnosi na neku »pozitivnu« sociopsihološku stranu čovjeka kao postvarenog bića.

Polazna je točka suvremenog shvaćanja i prakse dizajna, shvaćajući ga protegnutog do dizajna okoline (zato i nije posebno riječ o urbanizmu i arhitekturi), sagledavanje čovjeka i društva u integralnoj cjelovitosti, u svakom slučaju, dakle, kao racionalnog i iracionalnog, emocionalnog i intelektualnog. Prisutnost potpunog čovjeka, a ne okljaštrenog »homo sapiensa«, nije više tabu tema ni u dizajnu ni u arhitekturi.⁹

Otkrivanju ljudske punine i sadržajnosti, izložene ionako mogućnosti stalnog kržljavljenja, neće pridonijeti pozivi na oslobađanje onih, ne uvijek i kreativnih, napona i nagona koji su izraz odustajanja da se svijest optereti odgovornošću.

⁹

Vidi tekst D. Venturinja »Do praga dileme«, ČOVJEK I PROSTOR, 1970, br. 11.