

tisuće tona otpadaka odvoze se brodovima
i potapaju u ocean

14



fedor kritovac

**čija je
okolina?**

Poslije McLuhana, čini se da i pojam »environmenta« ubrzano stiže u dnevni program intelektualnih preokupacija. Feljtonistički ublažene za vožnju tramvajem ili poslijepodnevi odmor upoznajemo futurološke vizije i egzaktne statističke prognoze o očekivanom uništenju »environmenta« — naše još životne okoline¹; svake minute u svijetu se rađa 235 djece, što znači 199.450 na dan, za trideset godina megalopolisi kao novi epitel zemljine kugle treba da prihvate udvostručeno zemaljsko stanovništvo; stanovnici SR Njemačke izgube godišnje milijardu sati čekanja u sklerozi prometa, a za petnaest godina računa se da će se promet razvijati triput brže od raspoloživa prostora: oko 20 milijuna automobila kotrljat će se i međusobno uništavati, među njima već i koji mini-auto na električni pogon od svega 1,54 m duljine; svake godine SAD šalju u otpad 7 milijuna automobila, 28 milijardi boca... itd. stvarajući uz svega 5,7% svjetske populacije 50% svjetskog zagađenja životne okoline. Osamdeset i tri milijuna automobila stvaraju 60% zagađenja zraka u gradovima. Malo dalje od Azurne obale na Mediteranu nekoliko rafinerija nafte kod Marseillea baca dnevno u more 6000 tona otpadaka, od vremena do vremena potopi se i koja hidrogenska bomba. Na Sjevernom moru kupanje postaje opasno jer se počinju rastvarati kontejneri s potopljenim bojnim otrovima. Turisti bježe na Jadran da bi našli spasonosno utočište između bodljikavom žicom obraslih privatiziranih feuda naših financijski spretnih sunarodnjaka. I danas ćemo u dnevnim novinama, na radiju ili u stručnom časopisu naići na nove podatke; naša će se svijest puniti možda jednakom brzinom ako ne novim spoznajama, a ono novim saznanjima, kao što se i naša životna okolina puni stvarnim otpacima i mrsi gordijskim čvorovima konfliktnih situacija.

A istodobno »environment« ili »ambijent« susrećemo u hladu galerija kao dokaze aktualnosti etabliranih grupa ili pojedinaca ili kao iskreni ali često bezazleni protest mladih ili lijevih.

Za Sota² na primjer čitamo da »environment« nije isto što i »okolina«, vjerojatno nije ni za Mladena Galića ni za Ljerku Šibenik. Ne znamo što je za dizajnere C. Colomba VISIONA 1 ili Venera Pan-

¹ Od mogućih adekvatnih riječi za pojam »environment«, kao što su bile: sredina, okoliš, okolica, autor teksta se opredjeljuje za riječ okolina (životna).

² Izložba »ENVIRONMENT, PENETRABLE, SOTOMAGIJA, MULTIPLI« u Galeriji suvremene umjetnosti u Zagrebu 1970.

³ »VISIONA 1« i »VISIONA 2« — spektakularne izložbe, tj. »postave budućeg stambenog ambijenta«, što su ih 1969/70. realizirali poznati dizajneri C. Colombo i V. Pantoni, a financirao kemijski koncern Bayer.

tona VISIONA 2³ — vjerojatno najatraktivniji ambijentalni spektakli u posljednje vrijeme. U svakom su slučaju i bez obzira na privatno uvjerenje smišljeni didaktično-komercijalni potezi firme koja ih financira. Ta svatko od likovnih umjetnika ili dizajnera može se smatrati privržen »ambijentu«, »environmentu« kao danas obligatnoj kaleidoskopnoj »cameri obscuri« koju će postaviti negdje na izložbi ili čitav neki happening u nju sabiti — ali nije li pomalo paradoksalno da jedan pojam kao što je »environment« s jedne strane izaziva pometnju i paniku ekologa, a s druge je strane talambas u koji se ispod staklenog zvona udara u ime umjetničke likovne avangarde (zapravo vješto zakriven iza jednostavnih formula mehanike još ne presuvremenih optičkih aparata i po kojeg kompjutorskog programa).

U ovom tekstu pokušat ću obrazložiti koncepciju »environmenta« koja mi se čini opravdana i kao model moguća, nastojeći naći i povezanost između u značenju ekstremnih interpretacija pojma »environment«, tj. okolina.

Još traju povijesne rezonance društvene dezintegracije umjetnika. Još je uvijek magnetski magična moć predodžbe renesansnog Homo universalisa: barem slikar, kipar, arhitekt u jednom. Integracija likovnih umjetnosti, sinteza umjetnosti, glavna je tema poslijeratnih kongresa CIAMA. God. 1947. Giedion i Arp organiziraju anketu o problemu zašto arhitekti i kipari ne surađuju već ispočetka. Razočarana kiparica Barbara Hepworth piše tada Giedionu između ostalog⁴: »... za moje posljednje izložbe među svima sam ljudima zamijetila razumijevanje za ulogu kiparstva u životu, osim među arhitektima. Oni su skulpturama stajali leđima okrenuti i pričali su o svojim brigama zbog novih materijala. Bila sam zbog toga šokirana, jer mi svi ipak radimo nešto uzvišenije nego što je to planiranje. Mi radimo za jednu životnu formu koja se spontano razvija, radimo svi u istom smislu: našem životu dati vlastiti sadržaj.«

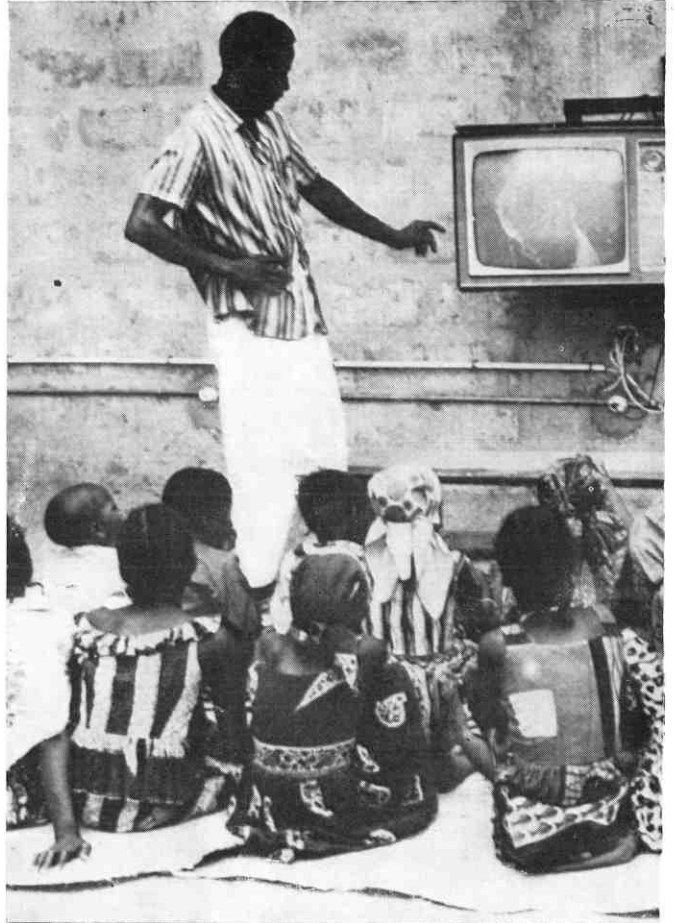
Le Corbusier izjavljuje patetično: »S velikim sam veseljem saslušao inzistiranje Giediona da umjetnost treba da stoji na vrhu naših napora«... i romantično-mistično meditira: »Poezija, moramo imati hrabrosti da izgovorimo tu riječ, ona poezija koja nastaje skladom odnosa, to su odnosi koji u veliku igru unutarnje ovisnosti unose čvrsto ocrtane predmete. Od čvrsto ocrtanih i objektivnih

⁴ S. Giedion, Architektur und Gemeinschaft; Tagebuch einer Entwicklung, 1956.

predmeta nastaje odjednom nešto neočekivano, nešto iznenađujuće, jedno čudo.« I Giedion tada kaže: »... arhitekturu i urbanizam ne mogu više odijeljeno promatrati sestrinske umjetnosti. Arhitektura se ne može više odvajati od slikarstva i kiparstva kako se to događalo jedno i po stoljeće i još se i danas događa.«

Ni danas ta tema ne silazi s repertoara. Nedavno⁵ je otvorena izložba na temu turističke arhitekture pod mottom suradnje (uspješne) likovnih umjetnika i arhitekata, čemu se priključila i organizirana stručna diskusija. U međuvremenu izgrađena i znamenitim likovnim djelima upotpunjena je zgrada UNESCO-a u Parizu. Akceptirana je teza sinteze likovnih umjetnosti; freske s religioznim i folklornim motivima krase fasade zgrada u njemačkim i austrijskim provincijskim mjestima, u urbanističkim se planovima za nove reprezentativne centre nerijetko rezervira prostor za monumentalnu skulpturu; naši su hoteli i zgrade od značenja ispunjeni emajlom, tapiserijama i plastikama naših priznatih umjetnika, a u galerijama pulziraju u svojoj op ili pop ekstenziji »ambijenti« i »environmenti« samouvjerenošću postignute sinteze likovne ekspresije i impresije.

Sinteza likovnih umjetnosti (i arhitekture — uključujući je ili isključujući iz sfere likovnih umjetnosti) nije ipak, čini se, dovela do obećanog čuda — humanizacije naše životne okoline. Ona je štoviše i sama unutar sebe u rasapu. Dok su u početku stoljeća likovni umjetnici bili zaista otkrivači novih materijala, tehnologija i zakonitosti, pa su to otkrivanje mnogi doveli žarom istraživača u prvi plan, danas su likovni istraživači »autsajderi«, ostajući s elementarnim plastičnim materijama i žaruljicama koje se prodaju u maloprodaji, izvan dostupa zaista senzacionalnih tehnoloških otkrića — lasera, holograma, kompjutorskih instalacija. Ondje gdje se približuju suvremenom, kao u slučaju kompjutorske grafike, već su organizaciono uključeni u neke šire ili uže društvene interese. Po efektu i dohvat, suvremena likovna istraživanja zaostaju iza organizirane edukacije na dizajnerskim školama. Željeni ali nestvarno postavljeni cilj, ili nedovoljno definiran, postaje uskoro komercijalnim plijenom tržišta — kao što se to zgodilo na primjer transformacijom novih tendencija u op-art konfekciju. Unaprijed odustajući od primjene koja bi bila šira od igre ili senzorne lagode i od tehnološkičnosti što bi zaista stimuliralo pravo vizuelno istraživanje, »novotendencijaši« su se ubrzo izgubili u šablonama, a šansu intelektualne i imaginativne investicije degradirala je logika masovne



⁵ Razgovor u povodu izložbe »Turistička arhitektura u Hrvatskoj« u Galeriji Forum održan je u srpnju 1970.

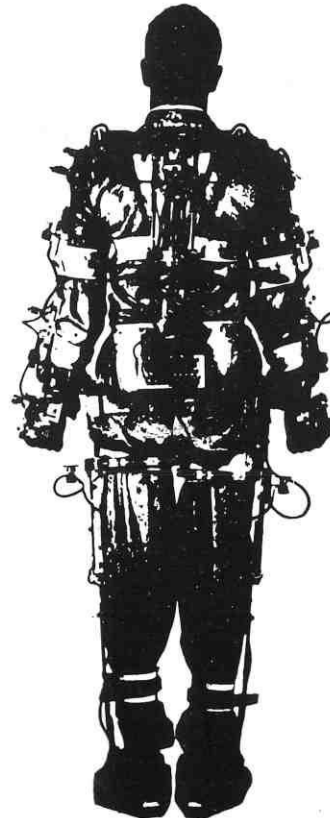


samo jedna greška u sistemu
prijeti kaosom

18



da li je to isti
čovjek?





i pomodne potrošnje. Slabo ovdje koristi, kao provociranje interesa, besmisleni postupak kao što je na primjer ručno produciranje temperom kolorističkih komponenata u Vasarelyjevu ateljeu (što je za ime još dobra reklama, ali poriče ozbiljnost i smislenost pristupa). Današnji derivati traženja sinteze likovnih umjetnosti potpomognuti su i zastarjelim teoretskim postulatima porazmještenim u zatvorenom euklidovsko-renesansnom shvaćanju prostora iz kojeg se nisu pomakli.

Kao pandan salonskim »environmentima« nije čudo da se javlja i pop-artistički »environment«, kao simbolička informacija o onome što se zaista oko nas u životnoj okolini i zbiva, a gdje je naglasak protesta rezerviran protiv ekspanzije masovne potrošne robe i masovne potrošne kulture.

Tako, u imunitetu galerija, životari jedan dio likovne suvremenosti (otuđen od romantičarskih, ali predanih proteklih ideja o humanom djelu sinteze likovnih umjetnosti u integralnom prostoru), ne htijući da se putem dizajna stvarno uključi u rješavanje makar nekih sporadičnih, efemernih, ali ipak stvarno egzistentnih zadataka. Napor, većinom pseudoistraživanja, koji je limitiran snagom uvijek ograničenog potencijala vlastitog talenta i skromno akumuliranih znanja. Ako pokušamo navesti neke razloge zbog kojih su zakazale ideje i ostvarenja sinteze likovnih umjetnosti kao univerzalne mogućnosti humanizacije životne okoline, onda bi to bili:

— definiranje arhitekture i urbanizma kao — u potpunosti, ili barem primarno — umjetničkih djelatnosti; neodjeljivanje kreativnog čina od umjetničkog,

— vjera da je vizuelna percepcija, pa s tim u vezi i uspostavljanje harmonije u sferi vizuelnog, dovoljno i najvažnije (a da je pri tom predodžba o vizuelnoj harmoniji građena ipak na klasičnim kanonima),

— pouzdanje u to da pribrajanje već gotovih samostalnih unikatnih predmeta kao nezavisnih tvorina može rezultirati potrebnom cjelovitošću,

— zanemarivanje fundamentalnih promjena koje u životu uzrokuje suvremena tehnologija,

— nedovoljno analitičko povezivanje problema s društvenim kontekstom u kojem egzistiraju.

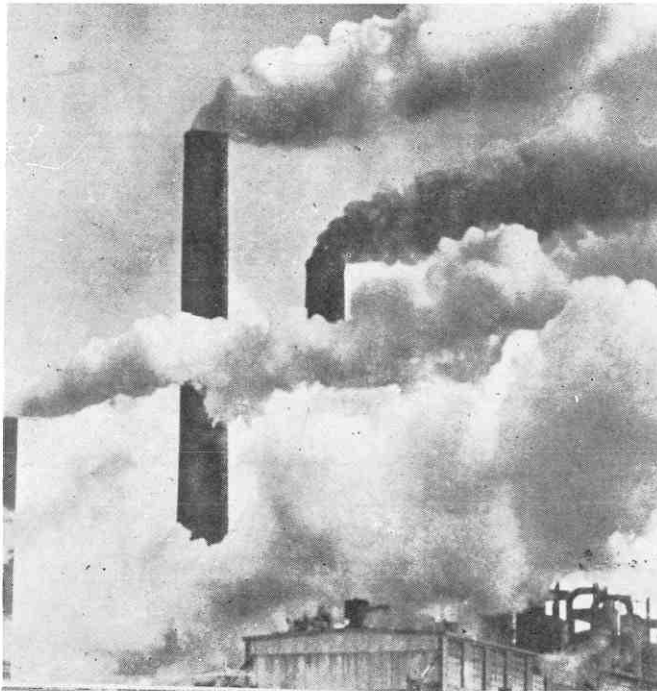
Pop-art signalizira da je vrijeme da se ukratko osvrnemo na neke miljokaze i putokaze u razvoju dizajna. Prenesimo se ne predaleko, u pedesete godine. Definicija poznatog francuskog dizajnera H. Vienota na pariskom kongresu dizajnera 1953. ograničuju se na estetiku, ne više na umjetnost:

»Industrijska estetika je nauka o lijepom u području industrijske proizvodnje.« Premda su tada dominantne preokupacije: definicije harmonije predmeta, odnosi funkcije, sadržaja i forme, koliko dizajner treba i može da izražava sebe, i da li i koliko treba da dizajn bude usmjeren savladavanju problema koji odgovaraju nekim definiranim društvenim potrebama — već tada se (osobito godinu dana kasnije u povodu milanskog trijenala), u diskusijama Maxa Billa i Carla Argana pokazuje da nije jednostavno naći odgovore o odnosu između neke funkcije i forme (forme odnosno predmeti koji su multifunkcionalni, univerzalni, zatim oni koji ne izražavaju svoju specifičnu funkciju).

Definicija industrijskog dizajna, prihvaćena deset godina kasnije u ICSIDU,⁶ pokazuje koliki je teoretski raspon u jednom desetljeću svladan. Osobito je važno naglasiti da je došlo do jasnog razlučivanja industrijskog dizajna od primijenjene umjetnosti, kojoj je prepušteno da unikatom ali i neobvezanošću stvaraoca prema nekom unaprijed zadanom zadatku pokuša pronalaziti svoje zamišljeno mjesto u sintezi s likovnim umjetnostima i arhitekturom (keramika, tapiserija, obrada metala) ili, s druge strane, da se opredijeli za ekskluzivitet u tendencijama mode. Istodobno, u tom razdoblju iščezava pojedinačan predmet kao jedini i glavni pokretač teoretskog interesa i kreativne intervencije dizajnera. Predmeti međutim počinju gubiti svoje specifične arhetipske formalne karakteristike. Zbog obrtne tehnike izvedbeni postupak na primjer jednog stolca stoljećima se vrlo malo mijenjao, tako da se činilo kao da zaista postoji neko formalno arhetipsko određenje stolca »kao takvog«, a koje se historijski transformira uglavnom slijedeći pojedine stilove. Suvremena tehnologija to zorno opovrgava. Plastično pneumatsko sjedalo na primjer nema u proizvodnji i u formalnim karakteristikama ništa zajedničko s drvenim stolcem. Čak se ne može reći da su ta dva sjedala i namijenjena istome, jer je sjedenje u pneumatskom sjedalu i anatomski i civilizacijski sasvim drugačije. Moderna tehnologija sve više razvija standardizirane i često formalno neutralne komponente koje tek sjedinjenjem u neki ansambl ili sistem stvaraju formalno određenje predmete što ostvaruju jednu

6

Na kongresu ICSID-a (Međunarodnog savjeta organizacija za industrijski dizajn) u Beču 1965. usvojena je definicija koja opstoji još i danas: »Industrijski dizajn je stvaralačka aktivnost čiji je cilj da odredi formalne kvalitete industrijski proizvedenih predmeta. Te formalne kvalitete uključuju i formalno obličje, ali se prvenstveno tiču onih strukturalnih i funkcionalnih odnosa koji jedan sistem pretvaraju u koherentnu cjelinu podjednako sa stajališta proizvodnje kao i sa stajališta potrošača. Industrijski dizajn obuhvaća sve aspekte ljudske okoline koji su uvjetovani industrijskom proizvodnjom.«



spaljivanje otpadaka
pridonosi zagađenosti zraka
u velikim gradovima



ili više funkcija i namjena.⁷ Modularni i »baukasten« sistem⁸ unose sasvim novu dimenziju u shvaćanje formalne definiranosti predmeta. Umjesto pojedinih strojeva kojima je precizirana namjena i o kojima je također već stvorena određena arhitektonska predodžba (na primjer među alatlikama: glodalica, tokarilica, bušilica itd.), proizvode se samo pojedine konstruktivno-funkcionalne komponente konstruirane i dizajnirane tako da prema izboru njihova sastava nastaju »komponirani strojevi« koji po namjeni zamjenjuju jednu ili više funkcija za koje su prije bili potrebni pojedini strojevi. Štoviše, dizajniraju se ne samo odijeljeni proizvodi nego i čitavi sistemi — integralni sklopovi različitih uređaja i strojeva (na primjer sistem unutarnjeg transporta koji uključuje kako vozila tako i odgovarajuće skladišne armature, kontejnere, aparate za kontrolu, alate, odjeću i simbole za vizuelnu orijentaciju).

S druge strane, napor da se neprestano proširuje konzumacija roba pronalazi, osim *tipološke diversifikacije* (mnoštvom nebitnih formalnih varijacija proizvoda), i formule umjetnog zastarijevanja — još jedan način uspješnijeg plasiranja roba na tržište. Proizvodi će se lakše plasirati ako u kupovini povlače jedan drugi, ili ako se od početka lansiraju čitavi ansambli namjenski međusobno zavisnih proizvoda, koji su u tome i formalno sjedinjeni.

Zbog toga dolazi do intenzivnog istraživanja problematike *asortimana*; kako proširiti i organizirati namjenski spektar proizvoda na osnovu razlučenih potreba koje objektivno egzistiraju stvarno ili potencijalno. Istražuju se logičke veze između pojedinih potreba odnosno namjena čime se tek stvara podloga za kreativnu intervenciju dizajna, koja sada nije više koncentrirana samo na »redizajn«, tj. preoblikovanje, ponovno oblikovanje nekog već postojećeg predmeta, nego prvenstveno na inovacije i stvaranje zaokruženih asortimanskih cjelina

7

Švicarski teoretičar Lucius Burckhardt u anketi koju je proveo Internacionalni dizajn centar (IDZ) u Berlinu 1970. napominje: »Dok se do drugoga svjetskog rata vjerovalo da će se tehnika prilagoditi organskom time što bi svrha nekog predmeta bila tako jasno izražena kao što je kod kliješta ili posude za kuhanje kave, danas vidimo da isti elementi, na primjer tranzistorski agregati, već prema poretku daju različite uređaje; sanduk pun žica i baterija prema tome je muzički instrument ili računska mašina. Razlika je u unutarnjoj organizaciji, slikovito izraženo, u — »soft ware«.

8

»Baukasten« ili agregatni sistemi takve su funkcionalne cjeline koje nastaju izborom određenih funkcionalno specijaliziranih sklopova iz jednog šireg repertoara. Tako se više neće proizvoditi specijalizirani strojevi kao što je glodalica, bušilica, tokarilica, blanjalica, nego će se po sistemu »baukastena« proizvesti jedinstveni stroj koji će kombiniranjem različitih komponenata za bušenje, tokarenje, glodanje itd. obavljati različite funkcije. Kuhinjski univerzalni aparati također su jednostavniji primjeri »baukasten« sistema.

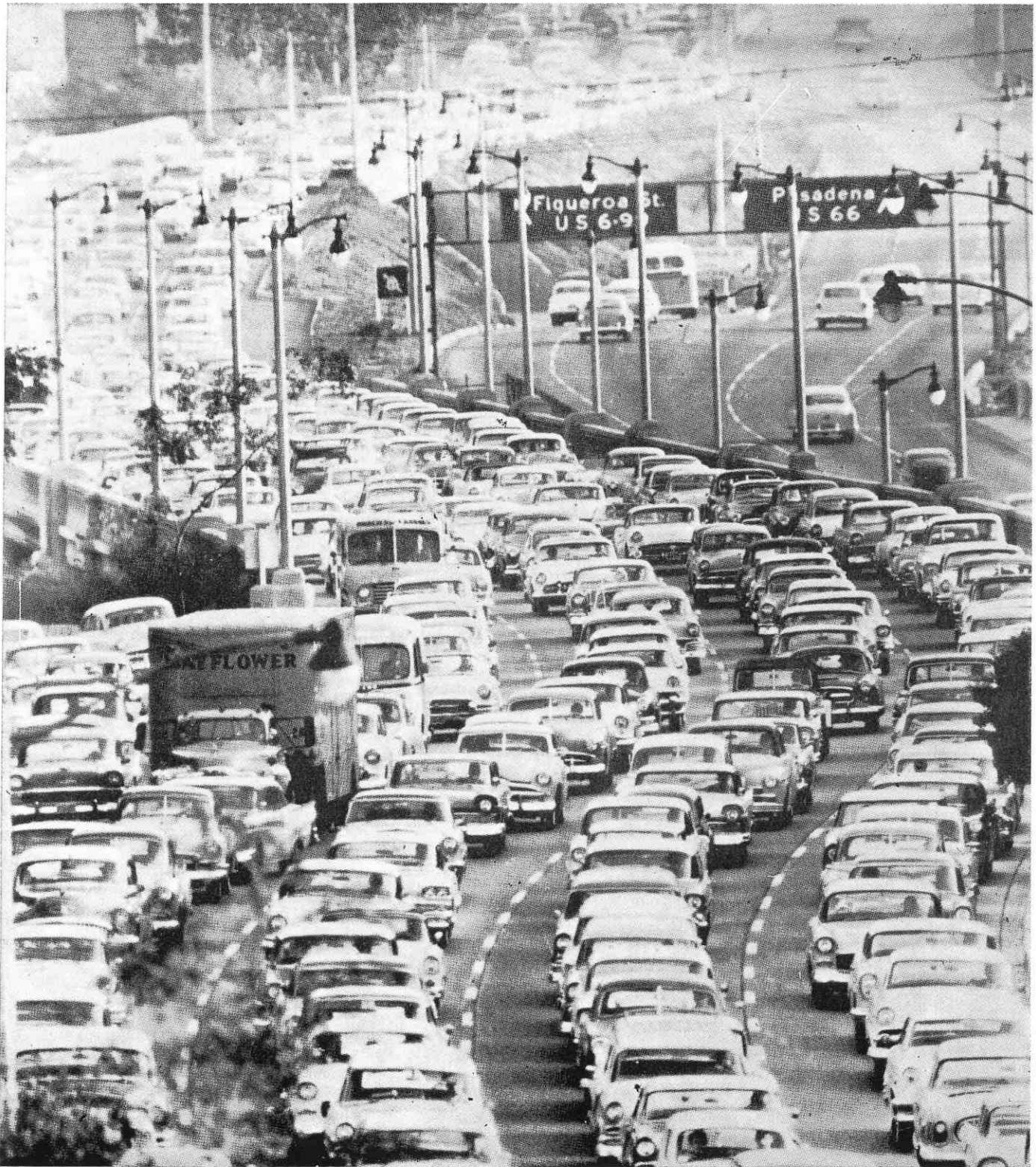
proizvoda. U marketingu, shodno tome, težište se istraživanja prenosi na ispitivanje postojeće zastupljenosti proizvoda na tržištu, na istraživanje mogućih eksploatacionih sistema. Klasifikacije doživljavaju također promjene. Dugo se zadržavao klasifikacioni sistem *predmeta*, sam po sebi nelogičan (kao što je to na primjer i u regularnoj UDK klasifikaciji). Tako se još uvijek i profesije dizajnera i proizvodi klasificiraju pod: staklo, keramika, metal, fini instrumenti, kapitalna dobra itd. Nelogično se isprepleću kriteriji materijala i ekonomski kriteriji, dok kriteriji namjene nedostaju. Takva je klasifikacija nemoćna da odrazi stvarnu situaciju predmetne zastupljenosti u namjenskim povezanostima, a još je manje podobna da bude oslonac daljnjem kreativnom razmišljanju. Što, naime, znači obuhvatiti »proizvode od keramike« kad oni nezavisno pokrivaju najrazličitije namjene: sanitarnu higijenu, elektroizolaciju, zaštitu stijena, dekorativnu, itd. Što znači na primjer klasificirati sve noževe kad se njihova namjena proteže od kirurgije do konzumacije, a rezati se može danas ne samo nožem već i laserom i ultrakratkim valovima. Mnogi su autori prije nekoliko godina predložili da se prijeđe na uspostavljanje klasifikacionog sistema po namjenskim funkcijama, a ne po predmetima. U danom času razvoja tehnologije moguće je prema takvoj klasifikaciji projicirati pojedine predmete i sisteme. Dakako, i sam takav klasifikacioni sistem po namjenskim funkcijama promjenljiv je u kontekstu pojedinih društvenih sredina i njihova razvoja.⁹

Potkraj šezdesetih godina A. Moles¹⁰ pristupa rastvaranju predmeta i iznutra unoseći u analitičko razmatranje i valorizaciju dizajn rezultata i kriterije tzv. funkcionalne kompleksnosti i strukturalne kompleksnosti. Osnovna misao koju je on, slijedeći teoriju informacija, izrazio i matematički, sastoji se u tezi da se optimum rješenja u dizajnu postiže povećanjem funkcionalne kompleksnosti (tj. što sve može predmet uraditi odnosno što se sve može njime uraditi) i umanjnjem njegove strukturalne kompleksnosti (tj. kakva mu je struktura koja određenu funkcionalnost omogućuje, kakav je u njoj udjel standardiziranih, unificiranih elemenata, kakve su relacije između njih postignute, u kojem su apsolutnom broju strukturalni elementi zastupljeni). Mada su mnoga pitanja u tom misaonom modelu ostala neriješena, na primjer razlikovanje iz-



⁹ Problematiku asortimana obradio sam detaljnije na Simpoziju o plasmanu roba koji je održan u Opatiji 1968. (v. o tome knjigu u izdanju Informatora, Zagreb).

¹⁰



među funkcionalne i namjenske kompleksnosti — koje ne moraju biti uvijek analogne, te razlikovanje strukturalne kompleksnosti predmeta u odnosu na strukturalnu kompleksnost sistema kojega je on dio, teze A. Molesca unijele su sasvim nove aspekte u teoriju dizajna.

Spoznaje se, nadalje, da osim sfere predmetnog postoji i sfera komunikacija koja se, osim što neprekidno expandira, sve više integrira u predmetni svijet tvoreći još kompleksnije sisteme. Dok je nekoć televizor bio samo nezavisni objekt dizajnerske intervencije, danas se on promatra samo kao jedan element u komunikacionom tv-sistemu, od sistema zavisan; objekt interesa i intervencije dizajna nije samo televizor nego i tv-informacija koju on prenosi. Kod semafora na primjer jedan skup problemâ predstavlja dizajn samoga semafora u okviru predmetne i izgrađene okoline u kojoj egzistira, a drugi skup problemâ odnosi se na oblikovanje vizuelne informacije koju emitira. U automatiziranoj proizvodnji vizuelna informacija postaje bitnija od mehaničkih dijelova uređaja; relevantnija je za dizajn komandna ploha s alarmnim i kontrolnim vizuelnim informacijama nego mehanički dijelovi, kao što su regulatori. Rezimirajmo ponovo neke najvažnije etape i ishode u razvoju dizajna posljednjih dvadesetak godina:

— napuštanje teze da je dizajn kao kreativni postupak identičan umjetničkom aktu. Diskusije se nastavljaju o ulozi i udjelu racionalnih i intuitivnih metoda u dizajnu,

— nestajanje iluzije da se može postići univerzalna humanizacija i vizuelna ravnoteža u okolini adicijom nezavisno oblikovanih pojedinačnih predmeta (proizvoda),

— predmet kao namjenski specifičan gotovo nestaje; on je sistem elemenata i ujedno i sam element u višim sistemima,

— sfera vizuelnih komunikacija naglo se razvija. Osim sintaktične dimenzije javlja se kao problem dizajna i semantička,

— sfera vizuelnih komunikacija integrira se s predmetom u kompleksne sisteme,

— sfera vizuelnih komunikacija ostaje dominantna ali ne više izolirana od drugih ravnopravnih senzorno-perceptivnih sfera (osobito auditivne).

Za proučavanje problematike ekološke ravnoteže između prirodne okoline i artificijelne okoline potrebno je odrediti strukturu i sistem artificijelne okoline. Mogli bismo reći da artificijelna okolina kao model zahvaća sferu¹¹ predmetnog (industrij-

ski proizvedenog), izgradbenog i komunikacijskog integrirajući ih u jedinstveni funkcionalni sistem.

Za taj sistem, zapravo podsistem, ako ga zbog jasnoće promatramo izolirano od prirodne okoline, karakteristično je da on nije zatvoren sistem već *sistem u razvoju*. Funkcioniranje sistema i usmjerenje sistema može se *kao jednoj mogućnosti kreirati prema kaosu, raspadu sistema, a kao drugoj, prema uvijek kompleksnijoj dinamičkoj ravnoteži*. Ali i organizirano usmjerenje razvoja može biti konstruktivno i destruktivno. Kao što napominje Buckminster Fuller u nizu svojih rasprava i napisa, dosadašnji razvoj čovječanstva karakterizira nesumjerljivo veća investicija intelektualnih potencijala i sredstava u destrukciju nego u konstrukciju. Protekli ratovi i današnja situacija pokazuju da je zaista tako. Stoga i sva ozbiljna futurološka istraživanja i prognoze nisu same po sebi nikakav spas kad su i najegzaktnije, jer što se tiče usmjerenja daju jednako dobre podatke i za destrukciju (biološka i nuklearna sredstva za uništavanje) kao i za konstrukciju. Štoviše, danas su futurološka istraživanja i prognoziranja i omogućena uglavnom motivacijom destrukcije (vojne investicije). Dva su osnovna parametra funkcioniranja sistema okoline: *planiranje u odnosu na postavljeni cilj odnosno grupu ciljeva i kontrola funkcioniranja također u odnosu na postavljeni cilj*. Kontrola se osniva na mjerenju stanja procesa sistema u određenom trenutku i njegovom usporedbom sa zadanim stanjem, uz istodobno ispravljanje grešaka koje dovode do razlika. S druge strane podaci dobiveni kontrolom utječu i na reviziju samih ciljeva. Vidi se da se, s jedne strane, kontrola mora promatrati, a tako i funkcionira, kao tehnički instrument, s druge strane, kao vrijednosni kriterij. Ona je inače jednostrana ili nepotpuna. Dok je vrijednosni kriterij ovisan o strukturi pojedine društvene sredine, tehnički je kontrola ovisna o razvoju tehnologije. Jasnije je da tehnički sama po sebi ona ne djeluje nego je usmjerena i ograničena vrijednosnim kriterijima. Efikasnost tehničke kontrole presudno ovisi između ostalog i o tome upotrebljavaju li se informacije kao javno dobro ili se prodaju ili se distribuiraju cenzurirane od centara moći. Da bi bila efikasna, kontrola procesa u životnoj okolini (ako je shvaćamo prema prije obrazloženom modelu) neće biti dovoljno da je naknadna, »post festum«, konstatacija diskretnih stanja procesa (grešaka koje su dovele do neželjenih ili neočekivanih rezultata, nakon čega tek u daljnjem vremenskom razdoblju slijedi ispravljanje, dok proces teče neprekidno dalje), nego se mora odvijati u »stvarnom vremenu«

11

Teoretičar dizajna Tomas Maldonado klasificirao je sfere ljudske djelatnosti na fizičku sredinu i sredinu ponašanja. Fizička sredina obuhvaća urbanu, građevnu i sredinu opreme ili proizvoda, a sredina ponašanja komunikacijsku sredinu.

(real-time)¹², tj. mora reagirati na defekte u procesu istodobno kad se oni i zbivaju. Prijašnji se način kontrole, dakle, osniva na statističkom prosjeku opažajne situacije i stvaranju određenih zaključaka te pokušaju matematičke simulacije budućih situacija (takav način zadržan je još uvijek u našem urbanističkom i prostornom planiranju gdje se na osnovu statističkog mjerenja prometnih, demografskih procesa itd. stvaraju određeni planovi). Ali takva kontrola nije sposobna asimilirati uvijek nove informacije koje nastaju u toku, a koje mogu stvoriti sasvim drugačiju sliku, ako nije u »real-timeu« tj. sposobna da automatski kompenzira neravnotežu u sistemu. Kontrola u »real-timeu« jest na primjer sposobnost efikasnog reguliranja gradskog prometa u času nekog defekta (što je danas sistemima tv-kontrole i kompjutorske obrade apsolutno moguće) ili, što je još bolji primjer, radarska kontrola velikih obrambenih proturaketnih sistema (koji u istom času moraju reagirati ako dođe do napada). Kontrolu u »real-timeu« omogućuje tek kompjutor, tj. veliki kompjuterski sistemi. Na primjer »time-sharing« sistem omogućuje da se telefonskim priključkom na golemi kapacitet jedne kompjutorske centrale dobivaju na različitim mjestima istodobno različiti podaci koji su u takvoj centrali pohranjeni.

Planiranje okoline mora biti dugoročnog karaktera. Ono se može odvijati pod pritiskom već nastale krizne situacije (kao što je danas slučaj), pa se zapravo prije može govoriti o sanaciji nego o planiranju, ili može, nasuprot tome, biti organizirano tako da, što je poželjno, uopće ne dođe do kriznih situacija ili da se one što točnije predvide, pa se tek tada i može govoriti o pravom planiranju. Ono nije više strogo determinističko nego se, s jedne strane, oslanja na »feed-back« kontrolu u »real-timeu«, tj. na održavanje stalne dinamičke ravnoteže s uključenom komponentom *pozitivnog razvojnog usmjerenja*, ali, s druge strane, na uključivanje *samo vjerojatno predvidivih* događanja. Kao u svaki kibernetički model, tako i u ovaj model funkcioniranja sistema okoline mora naime biti uključen faktor samo vjerojatne predvidivosti a ne sigurnosti. *Planiranje, kreiranje i kontroliranje okoline interdisciplinarno je i interprofesionalno*. Ono nipošto ne može biti samo posao urbanista ili arhitekata ili dizajnera, a još manje samo likovnih stvaralaca. Jalovost klasičnog funkcionalizma pokazala se u tome što su se život i životna okolina

shvaćali i tumačili jednim nevjerojatno simplificiranim modelom, a ostvarenja arhitekture određivala su se i vrednovala usporedbom s tim modelom. Tako je i moglo doći do toga da se neopravdano preneglasi značenje samo nekih faktora okoline kao što je to dugo bila u arhitekturi insolacija; svima sunca, matematički optimalno odmjereno sunca. O tome koliko će i kada i tko u tom suncu uživati, i je li sunce zaista najvažnije, nije se mnogo raspravljalo, pa je takvo shvaćanje deriviralo upravo u groteskne primjere kojih smo i danas svjedoci (na primjer obavezno lijepljenje balkona na ulične zgrade, pruženih u smog i buku i u jednu pogrešnu, kao postulat shvaćenu iluziju).

Čovječja okolina prije se shvaćala uglavnom kao socijalno-obiteljska sredina, pa su i konkretna rješenja bila tome upravljena. Pitanje životne okoline identificiralo se sa stanovanjem, eventualno i radnim mjestom, a ključ rješenja zadržavao se stoga u sferi arhitekture. Nije čak ni brutalistima uspjelo (premda su bili svjesni da se zgrada mora urediti više u skladu sa »životom«, a ne s »arhitekturom«) da odu od toga dalje, pa je i »novi brutalizam« (premda je teoretski bio nevjerojatno blizu današnjem shvaćanju dizajna okoline) napokon zaglavio u jednom od formalizama suvremene arhitekture. Uočljivo je pogotovo u SAD, gdje se s jedne strane »undergroundi« i ljevičarski pokreti, a s druge strane institucionalizirani novi organi Nixonove administracije, bore i brinu gotovo paranoično za spas okoline (dakako ograničene teritorijalno na Ameriku), kako se lako može zapasti u istu grešku u koju je zapao klasični funkcionalizam. Nekoć je bila opsesija suncem kao glavnom dobrotom, danas je obračun sa smećem, smogom i zagađenjem vodâ kao s glavnim zlom. Od toga je samo kratak korak do poimanja da su to i jedina suvremena zla, pa se društveno usmjerenje kontrole ograničuje i kreativna intervencija upućuje jednosmjerno. Pri tom je potajna namjera da se zagađenje okoline ne uzima kao rezultat sasvim svjesne destruktivne aktivnosti nego se svodi na nepredvidivost »prirodne pojave«. Nije nam ovdje moguće dublje prodrijeti u problematiku sistema funkcioniranja (čime se bavi posebna disciplina — teorija sistema), pa ćemo samo upozoriti na još nekoliko pitanja.

Skretanjem od cjelovitog zahvaćanja okoline tupi se dakako oštrica svijesti, a zrela svijest je upravo ono što je novo; ne dakle samo spoznaja o postojanju i funkcioniranju kompleksnih sistema, nego svijest o mogućim zlosretnim konzekvencama ili pozitivnim načinima sprečavanja. McLuhan doduše pesimistički tvrdi da čovjek uopće ni ne može spoznati svoju okolinu, jer čim je uspio obuhvatiti jednu njezinu nižu sferu, odmah ulazi u drugu koju ponovo više ne može obuhvatiti. Ali organi-

¹² Pojam »real-time« mogao bi se prema H. Sackmanu odrediti kao: »nešto što bi se dogodilo u stvarnom vremenu«. Taj je pojam usko vezan uz funkcioniranje kompjutora. Za razliku od nekadašnjih kompjutora, koji su reagirali naknadno na uključeni program, današnji reagiraju u »real-timeu«, tj. njihova je reakcija sastavni dio procesa na koji oni prema zadanom programu reagiraju.

zirano otupljivanje svijesti moguće je i bez suglasnosti s takvim pesimističkim zaključkom. Ono se proteže od teza o uništenju okoline zbog sudbinski nezaustavljivih procesa do teza o isključivoj važnosti izoliranih parcijalnih faktora i intervencija (gdje je, kako smo vidjeli, preživjela i teza o spasu u uspostavljanju vizuelne harmonije avangardnog izdanja). U međuvremenu, pravim krivcima postojeći sistem, kao na primjer u Americi, omogućuje da se iskupe kao spasioci; oni isti koju su namlatili dolare uništavanjem prirodne okoline i stvaranjem totalne konfuzije u artificijelnoj okolini, ponovo će sada stjecati i nadalje dolare: kao posjednici razvijenih tehnologija za uništavanje već uništenog (filtriranje zvuka, vode, i sl.).

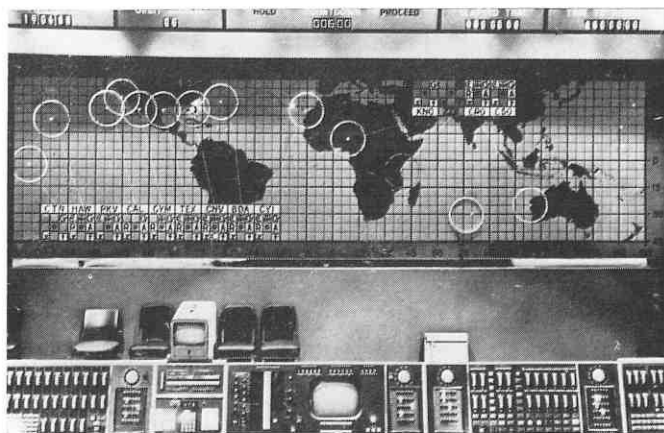
Posebno je utočište pasivizirane rezignirane svijesti u imaginarnoj fiktivnoj halucinantnoj okolini, LSD okolini; za nekoliko kapi i dimova možemo napraviti izlet u nestvarnu okolinu koja nas, osim uspostavljanja navike, posve oslobađa vlastitog aktivnog sudjelovanja, pa što da se onda brinemo za stvarnu okolinu. Odsudno je, dakle, danas *pitati svijesti kao vrijednosnog pokretača i usmjerivača tehničke kontrole*. Svijest je ovdje glavni regulator. Je li danas taj nezamjenjivi regulator još uopće upotrebljiv; nije li već rezignirano otupio pred stravičnim futurološkim vizijama i manipulacijama suvremene birokracije i ostalih nosilaca moći? Nije li se jezičac vage već nepovratno okrenuo prema iracionalizmu i jalovom romantizmu — odmaknuvši se od jasnog pogleda na hrpe smeća kroz prekrasno oblikovanu lijepu čašu. Moralna investicija mora biti utoliko veća što generacije nisu sudionici ishoda svojih uloga. Kratkoročna orijentacija: životna filozofija »iz dana u dan« međutim ne može dati pozitivne rezultate u rješavanju problema životne okoline.

Dizajn, kako ga danas shvaćamo, kreativna je disciplina koja uvažava uvjete okoline (koje smo dosad promatrali u jednom pojednostavnjenom kibernetском modelu). Dizajn uzima u obzir i strukturu okoline i specifičnost njenog funkcioniranja. Neobično je važno naglasiti da je to polazna pozicija dizajna i onda kada je — kao što u stvarnosti, pored svih navedenih tendencija, biva — predmetom zadatka i samo pojedinačan proizvod. Iako predmet dakle ne mora unaprijed biti zadan kao element nekog podsistema okoline, dizajner ga mora tako promatrati i rješavati.

Uvedemo li pojam *dizajn okoline*, onda on ima dvojako značenje: i kao metoda i kao objekt zadatka. Današnje su okolnosti takve da se još uvijek može više govoriti o metodi nego o zadacima. Budući da okolinu shvaćamo kao idealan model, onda znamo da se u realnosti okolina mora ipak limitirati i ograničeno definirati. Zadatak dizajna

okoline prema tome još ne može biti svemir pa ni zemljina kugla, ali može i jest jedan projekt Apolo (između ostalog upravo je projekt Apolo izvanredno instruktivan primjer da se pokaže što znači funkcioniranje i oblikovanje sasvim nove ljudske okoline izvan predodžbi »klasične« arhitekture i urbanizma), jedna svjetska izložba ili Olimpijada, pa čak i uspostavljanje »totalnog dizajna« jednog poduzeća (kao što je na primjer kod IBM-a gdje su dizajnom obuhvaćene operativne i simboličke karakteristike poduzeća od arhitekture zgradâ do posjetnicâ). Mogućim i rješivim zadatkom dizajna okoline možemo smatrati i rješenje gradskog prometa, s tim da to nije samo mjerenje i predviđanje propusnosti cesta i broja vozila i parkirališta, nego zadatak obuhvaća i dizajn vozila, stanica, spremišta, uniforma službenika, vozni karata, svih vizuelnih komunikacija koje su sastavni dio funkcioniranja tog sistema. Dizajner okoline nije prema tome netko tko zamjenjuje ili je nadređen urbanistu (to ne može biti, kako smo prije upozorili, već i zbog toga što se sastavlja interprofesionalna ekipa). Međutim, sasvim je različito pristupa li urbanist zadatku metodama klasičnog urbanizma ili se približuje shvaćanju dizajna okoline. U prvom će se slučaju urbanistički posao koncentrirati na stvaranje zadanog prostornog kompleksa od globala prema detalju, s osobitim interesom za vizuelno-prostorni raspored izgradbenih objekata. Dizajn okoline zahtijevat će, međutim, detaljno proučavanje i definiranje strukture (u odnosu na klasični urbanizam osobito intrastrukture) uključujući odmah u funkcioniranje ne samo izgradbenu sferu već, kao što smo prije ustanovili, i predmetno-proizvodnu i komunikacijsku. U tom će slučaju biti izbjegnuti mnogi naoko nerješivi problemi, jer kada se dovode u vezu televizijski program, telefon s automobilskim prometom, onda se dobivaju sasvim drugačiji rezultati i tumačenja nego ako se automobilski promet promatra samo unutar širine cesta, broja parkirališta i garaža. Dizajn okoline osim toga uključuje i raspodjelu elemenata za *prostorno unaprijed sasvim nepoznate* okoline. Dok za neki prostor možemo točno projektirati (makar u markicama) objekte, prisutnost masovno proizvedenih industrijskih proizvoda, koji će se tu (kao i u nizu ostalih i različitih prostora) uključiti, možemo samo pretpostaviti: pretpostaviti one uvjete koji bi kao općeniti bili zajednički svim pretpostavljenim okolinama, pa tako i prostorima.

Termin »environmental design« javio se oko 1960. na nekim američkim sveučilištima. Tada ga već jedan od veterana teoretičara, Richard Dober, definira kao »koncept rješavanja problema koji će dizajnerima različitih disciplina omogućiti zajednički pristup«. Mlada i neobično aktivna teoreti-



čarka dizajna Gerda Müller-Krauspe kaže da bi se »dizajnom okoline moglo nazvati oblikovanje onih dijelova naše okoline koji su određeni za opću upotrebu ili za upotrebu po specifičnim grupama, ali na čiji izbor korisnik nema veći utjecaj. Time je obuhvaćeno područje od regionalnog planiranja preko urbanizma i transporta pa do javne kante za smeće, od kompletnih industrijskih postrojenja do pojedinačnog radnog mjesta, obuhvaćajući niz sistema i podsistema koji se međusobno prepleću«...

A što je humana okolina? To je pitanje bilo postavljeno različitim profesijama u već spomenutoj anketi IDZ Berlin (a koja nam stoji na raspolaganju kao najnovija akumulacija misli o okolini), od kojih ćemo neke navesti. Werner Hoffman, povjesničar umjetnosti: »Koliko je humana neka okolina određuje društveni poredak, a ne dizajner. Totalno oblikovanje okoline uopće i nije problem po sebi.« Poznati dizajner mlađe generacije Dieter Rams: »Jedan 'humani svijet' znači u prvom redu uređen svijet. Kako dakle možemo doći do većeg reda? Oblikovanje pri tom svakako nije u prvom planu, nego se mora uzeti kao samo po sebi razumljivo unutar jedne interdisciplinarnе komunikacije.« Peter Tučný, čehoslovački dizajner: »Pitanje dizajna okoline ne može se izdvojiti od uvjeta koji postoje, određeni strukturom socijalno-ekonomskom, kulturnom, i odnosom klasa na našem planetu... pitanju okoline pribrajaju se svakako neriješena pitanja različitih kulturnih i civilizacijskih razvoja u našem svijetu, razlike u uvjetima života visoko razvijenih i nerazvijenih dijelova svijeta.« Gui Bonsiepe, jedan od stupova nekadašnje Hochschule für Gestaltung u Ulmu, lucidan teoretičar, dizajner, danas ekspert Ujedinjenih naroda za zemlje u razvoju, ograničuje se da nabroji neka svojstva okoline da bi se ona mogla nazvati humanom. Po njemu, to je okolina

- » — koja se ne osniva na bezobzirnom uništavanju prirodnih izvora
- koja korisnike predmeta ne degradira na posjednike fetiša roba
- koja dopušta emancipirane potrebe
- koja je strukturirana na racionalnim principima: relacija svrha—sredstvo
- koja subjektivne potrebe dovodi u sklad s društvenim.«

Gilo Dorfles smatra da se ekološka struktura mora najprije semantizirati, jer se velik dio mikro i makro strukture ljudske okoline pojavljuje kao šifriran i neodgonetan, te ga treba učiniti prepoznatljivim u njegovu značenju. Pri tom treba nastojati da se u okolini uspostavi određena hijerarhija prostorno-semantičkih vrijednosti tako da su u prvom planu bitni aspekti određenih predmeta i sistema.

Henri van Lier, filozof, teoretičar »sinergetičke arhitekture«, izjavljuje: »Predmeti koje upotrebljavamo imaju i odgovarajuću simboličku vrijednost. Već sama činjenica da ih upotrebljavaju ljudi govori o tome da ih treba promatrati ne samo kao signale nego i kao nosioce određenih značenja... lingvistika je pokazala da sistemi znakova nisu građeni istom logikom kakva je logika namjenske svrsishodnosti predmeta.«

Kad bismo i dalje citirali vrlo zanimljive odgovore, od onih koji izriču skepsu u umjesnost pitanja o humanoj okolini uopće, jer je takvo pitanje apriorno (treba da bude i kako da bude), ili su nepovjerljivi u klasični humanistički postulat o čovjeku kao nepromjenljivoj mjeri, do onih koji pokušavaju precizirati uvjete koji su po njihovu shvaćanju minimalni za humano određenje okoline, mogli bismo ovdje, kao uostalom i u drugoj relevantnoj aktualnoj literaturi, napomenuti:

— da je definitivno napuštena iluzija o prioritetoj važnosti dizajnera u rješavanju problema okoline, i ne pokušavajući više nigdje identificirati dizajnera s isključivo likovnim stvaraocem, a kamoli umjetnikom,

— da bez respektiranja društvenog konteksta, koji treba svladati, prilagoditi mu se ili rušiti ga, ne može biti govora o stvarnim plodovima ulaganja u poboljšanje okoline,

— da pojam *dizajn okoline* nije samo fraza već se može definirati i kao operativna baza za daljnje teoretsko razmišljanje, ili za aktivne postupke,

— da nastaje još veći jaz između stvarne pozicije dizajnera u manipuliranoj konzumentskoj neokapitalističkoj tržišnoj privredi (ili, s druge strane, u centralistički birokratiziranoj) i već razvijene svijesti o drugačijoj potrebnoj i mogućoj ulozi dizajnera danas,

— da gotovo i nema više nikakve veze između likovnih eksperimentiranja a »environmentima« i mogućeg kreativnog sudjelovanja likovnih stvaračaca u dijelu problema stvarne okoline koja je još uvijek vezana prvenstveno na sferu vizuelnog značenja.

Lucius Burckhardt, švicarski sociolog, redaktor časopisa »Werk«, kaže: »Vjerovanje da se oblikovanjem može postići humana okolina jedna je od fundamentalnih zabluda pionira modernog kretanja. Jer okolina ljudi samo je djelomično vidljiva, i jedan ograničeni dio može biti predmetom formalnog oblikovanja; mnogo većim dijelom ona se sastoji od organiziranih i institucionaliziranih faktora. Njih promijeniti politički je zadatak... 'Građevni' elementi okoline nisu ni ljudi ni stvari (predmeti), nego nevidljiva pravila društvenih procesa...«