

---

ŽAN BODRIJAR

---

# SUMRAK ZNAKOVA\*

---

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

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

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

\*) Jean Baudrillard, *Le crépuscule des signes, Tra-verses*, № 2, nov. 1975, Edition de Minuit, Paris, 1975. Ovaj tekst Ž. Bodrijara biće objavljen u antologiji tekstova o dizajnu — koju priprema Ješa Denegri — u izdanju Studentskog izdavačkog centra Predsedništva Univerzitetske konferencije SSO Beograda.

<sup>1)</sup> Tema sa kongresa I.C.S.I.D. (Kjoto, 1973).

---

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

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

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

„Kako tvoja veština može da dostigne takav stupanj, reče mu princ Ven-Hue“.

Mesar odloži nož i reče: „Volim Tao i tako napredujem u svojoj veštini. Na početku svoje karijere, samo bih video vola. Posle tri godine vežbanja, više nisam video vola. Sada mi deluje duh više nego oči. Čula mi više ne deluju, već samo duh. Poznajem prirodnu konfiguraciju vola i načinjem samo međuprostore organa. Tako ne oštećujem vene, arterije, mišiće, nerve, a tim pre velike kosti! Isti nož meni služi već dvadeset godina. Raskomadao sam njime hiljade volova, a oštrica još uvek izgleda kao da je sad izoštrana. Istinu govoreći, u zglobovima kostiju ima međuprostora, a oštrica noža je tanka. Onaj koji ume da zarije veoma tanku oštricu u te

međuprostore rukuje nožem s lakoćom jer radi kroz prazna mesta. Zato se služim svojim nožem već devetnaest godina, a oštrica mu je još uvek kao nova. Svaki put kad treba da raščlanim zglobove, zapazim posebne teškoće koje treba rešiti i zadržim dah, fiksiram pogled i polako radim. Lagano rukujem nožem, a zglobovi se razdvajaju tako lako kao kad spustimo malo zemlje na tle. Izvučem nož i ustanem, pogledam na sve strane i tu i tamo se razonodim; očistim svoj nož i vratim ga u korice.”

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

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

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

Jer danas je jasno da je naše korišćenje prirode i okoline grubo, ubilačko, u bukvalnom smislu reči anatomske. Pod znakom tehničke racionalnosti zasecamo ono što nas okružuje tačno onako kako to čini loši mesar svojim nožem. Mi, shodno našoj racionalnosti zvanom materijalističkom, operišemo na punim materijama, punim predmetima, punim znakovima; planom ih uokvirujemo, pridajemo im precizne funkcije, tkamo sve gušću mrežu funkcija i računa, obeležavamo svoj prostor — ništa ne ostavljamo praznome kojeg se naša racionalnost užasava. Nema međuprostora, postoji samo pu-

noća, koherentnost, homogenost. Naša sablast je na taj način sablast zasićenog sveta s maksimumom spona i internih odnosa ali u kojem princip identiteta i ekvivalencije ostaje fundamentalni zakon: vo ostaje vo, a mesar ostaje mesar.

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

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

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

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

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

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

I kada, jednim čudnim poremećajem, te idealne vrednosti prestanu istorijski da utiču na objektivni sistem, one nastavljaju da mu služe kao alibi. Jednostavno doprinose reprodukciji dominirajućeg poretka. Tako je i sa školom čija

nam je konzervativna društvena funkcija danas poznata. Tako je i sa tehnikom i proizvodnjom čiji je proces otvoren. Tako je i sa dizajnom u onoj meri u kojoj su koreni njegovih protivrečnosti isti.

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

#### *Estetski nivo*

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

Tako, ono što smo nazvali „estetikom prozirnosti” („*esthétique de la transparence*”) nasuprot klasičnoj koncepciji koja je svim predmetima bez razlike davala najjednostavniji oblik, dovodeći time do „stila-kutije” („*style-boîte*”). U stvari, kakva je zapravo bila razlika, u ovoj klasičnoj verziji, između komada nameštaja, automobila, tranzistora i konfekcijskog modela Kurežove (Courrèges) haljine? Kuća, upaljač, električni brijač, ženska haljina: svuda kutije, ambalaža, geometrijski ili aerodinamični stolnjaci. Kao reakcija na ovu opštu tendenciju — koja je od prve izgledala kao i svaka druga moda, odnosno kao istorijski datiran i prolazan stil, kao „*modern style*” ili „stil-rezanci” — podigli su se glasovi u ime jedne estetike istine iznad predmeta: estetske istine njegove strukture. Rekli su nam: „Čemu želja da se sakriju, po svaku cenu, tolika tehnika i tehnički mehanizmi? Zašto strukturu prekrivati krutim pokrivačem? Šta je lepše od stare parne mašine sa njenim klipovima i polugama? Šta je lepše

od Ajfelove kule i bicikla čija se cela konstrukcija vidi? Pokažimo mehanizme, uključujući i pokrete ljudskog tela. Pojasnimo ih dajući ih na razumljiv način. Uzmimo staklo i prozirne materijale. Otkrijmo funkcionalne organe kuće, kola, ulice, tela, grada. Stvorimo predmete koji se neće stideti svog tela!" Time se podrazumeva: dizajn će onda biti odraz prozirnog društva čija bi se grada videla, društva bez tajni i manipulacija. Ultrafunkcionalizam koji njegovi sledbenici smatraju revolucionarnim završiče zapravo kao promena dekora. Jer, nije tačno da haljina ili elastičan hula-hop kroz koji se telo vidi, bilo šta oslobađa: u kategoriji znakova to je dodatna sofistifikacija. Razotkriti strukturu ne znači doseći do nultog stepena istine; već ih prekriti novim značenjem koje će se dodati svim ostalim značenjima. A to će biti mamac za novi stil oblika, za novi sistem znakova. Takav je ciklus formalne inovacije, takva je logika mode, i tu niko ništa ne može. No, to nije razlog da to zaboravimo.

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

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

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

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

*Društveni nivo*

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

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

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

Poznat je primer „multipla”, tog pokušaja da umetničko delo bude dostupno svima eliminisanjem privilegije unikata, odnosno umnožavanjem originala. Poznate su špekulacije i ekonomski bum koji su imala ta umnožena dela ponovo postavši redak materijal i „višak” prometne vrednosti. To je pomalo sudbina svih kreacija dizajna pošto su serije silom prilika ograničene, i to istovremeno proračunom in-



dustrijalca i pečatom, dizajnerovim potpisom. Svesno ili ne, predmetima dizajna se uvek odbija status serijskih predmeta — uvek su bili ako ne zamišljeni a ono proizvedeni i ostvareni kao modeli sa svom društvenom, ekonomskom i kulturnom diskriminacijom koju to implicira.

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

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

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

---

<sup>2)</sup> Iz Uvodnog teksta na kongresu I.C.S.I.D. Kjoto, 1973.

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

I sâm dizajn je deo ove nemoralnosti, ne zbog neke saučesničke ideologije kapitalističkog sistema, već samom praksom izdvojene proizvodnje. „Udaljavanje dizajna od života običnog čoveka možda predstavlja integralni deo njegove filozofije. Možda je moderni dizajn oblik privilegovane subkulture.”<sup>3)</sup>

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

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

Dakle, sama je publika izrekla klasnu kritiku dizajna. Dodao bih da ovu kritiku ne treba svesti na tradicionalnu marksističku kritiku koja tvrdi da dizajn samo namenski proizvodi za privi-

---

<sup>3)</sup> Ibid.

legovane klase — to je ona ista vrsta kritike koja se upućuje školskim institucijama jer umeju samo da reprodukuju radnu snagu namenjenu kapitalu. Ova kritika zahteva samo jednakost u uživanju kulturnih dobara. Međutim, radi se o nečemu višem od toga: nenaklonost publike izražava odbijanje nečega što sama nije proizvela, onoga čije joj je stvaranje unapred uskraćeno. Radi se, u stvari, o kritici kasta — kaste korisnika, kaste stvaralaca, kaste izumitelja, kaste potrošača — a cilja na one koji kulturnim zakonom manipulišu u svoju korist.

Ne zaboravimo da je Bauhaus u svom projektu zapisao smrt umetnosti kao aristokratskog individualnog stvaralačkog oblika i odmerimo razdaljinu koja nas deli od tog zahteva. U tome bi, u stvari, bila jedina radikalna revolucija koja bi dovela u pitanje kulturu kao kodeks, koja bi razbila kulturni zakon i otvorila se prema istinskoj totalnoj kulturi svakodnevnice. Dosad su svi naponi uspeli da samo demokratizuju, i to prilično loše, proizvode dizajna, ali nikada i sâm proces njihove proizvodnje. Tu još uvek u odnosu na ovu radikalnu revoluciju imamo posla isključivo s buržoaskom revolucijom. Nesumnjivo, mnogi će se utešiti pri pomisli da je ta buržoaska revolucija neophodna etapa ka krajnjoj revoluciji, i da je dovoljno malo dijalektičkog strpljenja i dobre volje. Ali stvari ne stoje tako. Treba videti koliko sva ta društvena osvajanja, oslobađanja društvenih i individualnih potreba, obilje znakova, predmeta, informacija, razmnožavanje poruka i ljudskih odnosa — koliko nas ovo sve više i više zarobljava u našu potrošačku sudbinu i društvenu neodgovornost. Zato što je i sloboda uživanja svega toga zapravo dirigovana sloboda, to obilje samo pojačava izdvajanje o kojem smo govorili. Možemo se ugušiti u najlepše dizajmiranoj okolini — zato što je i najlepša okolina mrtva, a oni koji u njoj žive samo su funkcionalne promenljive veličine te okoline. No, upravo tu leži sudbina korisnika-potrošača: on je samo element celokupnog proračuna. U najgorem slučaju, biće prisutan jedino u ispitivanjima tržišta; a u najboljem slučaju biće obuhvaćen sindikatom potrošača.

Danas dizajn nastoji da se orijentiše ka većoj slobodi korisnika, stvarajući višefunkcionalne, polikombinatorske, nefunkcionalne i ludičke predmete, itd. Ostalo je da se vidi da li ova prekvalifikacija nije suviše dockan uključena u proces, jer bi u tom slučaju korisnikova sloboda bila samo sloboda manipulacije, sloboda kombinovanja. Da li je time korisnik promenio svoj status? Dali su mu simulakrum odgovornosti, ali ne i ključ koda. Sve što korisnik može da uradi jeste da uđe u igru —

igru slaganja ili pak, na primer, lumino-kine-  
tičku igru. To je bolje od pasivnog korišćenja,  
ali je još uvek veoma nalik izboru, recimo,  
marke praška za pranje. U svakom slučaju, to  
je veoma daleko od istinske odgovornosti, to  
je čak daleko i od igre deteta koje predmete  
menja prema sopstvenoj mašti, a ne prema  
kodu unapred upisanom u predmet.

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

Ne treba se dakle uzdati u neku dijalektiku  
koja će premostiti ovaj jaz. Sami činioци pod-  
vajanja, odgovarajući statusi proizvođača i po-  
trošača moraju nestati. Tačno je da se celo-  
kupna sadašnja arhitektura društvenih odnosa  
suprotstavlja ovoj simboličkoj revoluciji. Ali za-  
htev postoji, svuda je prisutan — zahtev za  
jednom radikalnom alternativom sadašnjem  
diskursu predmeta. Javljaју se vitalni i duboki  
otpori koji svuda ciljaju na taj monopol i tu  
neodgovornost. Naspram ovakvog zahteva, pre-  
tenzija dizajna da stvara istinski lepe predmete  
u jednom izdvojenom svetu predstavlja opasnu  
utopiju. Da bi se danas došlo do simboličkog,  
treba se vratiti na definiciju datu na početku:  
objekat je subjekat za drugi subjekat. Dakle,  
nema proizvođača niti potrošača ni s jedne ni  
s druge strane, već su to dva subjekta koji se  
simbolički razmenjuju posredstvom jednog pred-  
meta. Takav je status slobodne reči. Do gu-  
bitka simboličkog dolazi se onda kada jedan  
subjekat postaje objekat za neki drugi sub-  
jekat — tako korisnik-potrošač postaje obje-  
kat za dizajnera. Ovo je naš dominantni druš-  
tveni oblik i on se za nas utiskuje u svaki  
predmet. Zato što nije izveo revoluciju koja bi  
omogućila mesto i predmetima i nosiocima po-  
ruke i samim znacima čija bi invencija pripa-  
dala svima, dizajnu preči opasnost da podeli  
istu sudbinu sa tim dominantnim društvenim  
oblikom.

#### *Psiho-antropološki nivo*

Postoji jedan drugi teren na kojem se dizajn  
spotiče o opasnu prepreku, a koji je u suprot-  
nosti s njegovim vlastitim zahtevom. „Dizajn  
je dosad bio zaokupljen jedino stvaranjem pro-

izvoda, ali ga se nikada nije ticao *celokupan proces, od stvaranja do uništenja predmeta*. Drugim rečima, nismo imali dovoljno u vidu čitav ciklus proizvodnje. To je možda razlog zbog kojeg ostajemo bez odgovora suočavajući se sa problemom rasipanja.<sup>4)</sup>

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

Velika svetska kriza 1929. godine izbila je, znamo, zbog teškoća vezanih za prodaju proizvedene robe. Upravo se u vezi s tom krizom koja je bila u osnovi stvarnog razvoja društvenih nauka, ljudskih odnosa i celog ideološkog arsenala potrošnje, moglo reći da je „čovek čoveku postao naučni predmet od onog trenutka kada je automobile bilo lakše proizvesti nego prodati”. Prema istoj formuli mislim da novu veliku krizu 70-tih godina, krizu okoline i zagađenja u koju smo zapali, karakteriše činjenica da „okolina, priroda postaju za čoveka naučni predmet tek od trenutka kada je predmete (i sve proizvode uopšte) postalo lakše proizvoditi i prodavati nego li uništiti”.

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

---

<sup>4)</sup> *Ibid.*

Jer, smrt je nešto što se deli i treba je znati podeliti s predmetima, kao i sa drugim ljudima.

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

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

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

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

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

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

No, ne verujem da dizajn u svojoj celokupnoj praksi otvara put ka nekom sveobuhvatnom zahtevu. Ne vidim da predmeti koje stvara nose tu simboličku moć, tu anti-vrednosti i da se u njima ogleda nasilje, preokret ili smrt. Ne maštam o nasilju radi nasilja, već govorim o simboličkom nasilju: nasilju deteta, na primer, kad pravi lutku od krpa ili kad otvori mehaničku igračku da bi videlo šta ima unutra. Poznat nam je neuspeh superfunkcionalnih igračaka kod dece: dete upravo neće preciznu namenu igračaka — stalno je menja ili eventualno igračke razbije. U svakom slučaju, ono u svojoj želji čini nasilje nad predmetom i to nasilje je simboličko. Ova transgresija predmeta može dakle biti i igra, ali može postati i smrtonosna: dokaz je spaljivanje kola za vreme pobune maja 1968. godine. U svakom slučaju, ovo menjanje ili ubijanje predmeta ne može se ubelžiti u funkcionalno predviđanje, niti u racionalnu simulaciju — dizajn ih, dakle, ne može preuzeti na sebe. Tu postoji apsolutna granica,

<sup>5)</sup> *Ibid.*

a u isti mah i neuspeh dizajna u zahtevanju totalne prakse. Jer duboka inspiracija dizajna ostaje u krajnjoj liniji racionalnost (racionalnost znaka, funkcije, potrebe) i u to ime mu izmiče onaj skriveni, „prokleti deo” predmeta.

Jer, na Zapadu je znak opsednut svojim me-njanjem. Ko zna nije li prava funkcionalnost predmeta u tome da se i njima menja namena, to jest da budu premeštani, izigrani, preko-račeni, potrošeni? Primitivna društva vršila su tu potrošačku funkciju činom žrtvovanja. Na-ma je jedino ostala potrošnja — i tu je izvor naše kolektivne teskobe.

Treba izmeriti tu duboku ambivalentnost pre nego što potražimo pomirenje duše i materi-jalnih stvari. U protivnom, izlažemo se opasno-sti da ponovo zapadnemo u ciklus humanistič-kih vrednosti koje samo maskiraju moć tehnološki-kapitalističkog sistema. Govoriti o kvalitativnim potrebama, o kvalitetu življenja, duševnom dodatku ili o osmišljavanju okoline znači ponovo uzdizati ono što je bilo humanistički ideal u prvoj industrijskoj revoluciji — tom idealu je, međutim, došao kraj u poslednjih pedeset godina s objektivnom evolucijom ka tehnološkoj i ki-bernetičkoj organizaciji svih sektora života. Obnavljati ga značilo bi kasniti za jednu revo-luciju nad sistemom.

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

Dizajn je nastao iz tog spoja, iz te potrebe da se proizvodnja spoji sa masovnom potrošnjom. Od predmeta (i od prostora u arhitekturi) či-nimo društveni cilj, vitalnu sredinu — što ranije nikada nije bio slučaj — ali samo u funkciji objektivnih ciljeva sistema. Pojava predmeta i prostora kao specifičnog problema na horizontu industrijskog društva je istovremeno znak nji-hove funkcionalizacije i integracije u sferi eko-nomske politike — robne političke ekonomije i političke ekonomije znaka. U tom trenutku nekom vrstom univerzalizacije „sve postaje arhi-tektura”, kako kaže Korbizije, sve postaje dizajn, a arhitektura i dizajn dobijaju neku vrstu tera-peutsko-društvene misije. Oni uostalom dele taj poziv sa ljudskim odnosima, psiho-sociološkim naukama, čak i sa reklamom, urbanizmom itd.



Potrebno je svuda stvoriti koherenciju u pode-  
ljenom društvu. Međutim, ta je koherencija  
svuda koherencija vladajućeg sistema.

S ovom novom fazom dirigovanog širenja po-  
trošnje sistem prometne vrednosti zalazi u sve  
domene društvenog života. Telo, seksualnost,  
informacije, kultura, svakodnevni predmeti, pro-  
stor — sve što je do tada još izmicalo političkoj  
ekonomiji i što je čuvalo neku vrstu autonomije  
i odmah upotrebljive vrednosti, sve to odsad  
pada pod udar prometne vrednosti. Još je Marks,  
u obliku robe, analizirao jednu realnu dijalek-  
tiku između upotrebne vrednosti i prometne  
vrednosti. Na našem stupnju razvijene proiz-  
vodnosti — tehno-strukturalne, neokapitalisti-  
čke, kako hoćete — ta dijalektika je mrtva.  
Nema više, u pravom smislu reči, upotrebne  
vrednosti i ne možemo je više suprotstavljati  
kao drugu krajnost prometnoj vrednosti — ona  
je postala njen satelit. Ovo se konkretno otkriva  
u gubitku autonomije i to ne samo radnika u  
svome radu (to datira još od XIX veka i prve  
faze političke ekonomije), već i stanovnika u  
svome mestu, građanina u svome gradu, koris-  
nika u svojoj potrošnji, biološkog bića u svojoj  
prirodnoj sredini, subjekta u svom telu. Svuda,  
u svim našim praksama, upotrebna vrednost  
stvari nam izmiče u korist uopštene prometne  
vrednosti.

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

U ovoj totalnoj semijurgiji koja cilja da kon-  
trolliše naš život i upravlja njime preko juris-  
dikcije kôdova i modela ruše se veliki kriteri-  
jumi tradicionalnih vrednosti.

Uzmimo reklamu (medije uopšte): ona je s onu  
stranu istinitog i lažnog — Burstin (D. Boor-  
stin) je upravo rekao da se sva njegova umet-  
nost sastoji u izmišljanju ubedljivih izlaganja  
koji ne bi bili ni istiniti ni lažni. Uzmite modu:  
ona više nema nikakve veze s lepotom u pra-  
vom smislu te reči, ona pravi lepo od bilo čega.

nameće svoj ciklus za koji više ne postoje generički kriterijumi lepote — ona je s onu stranu lepog i ružnog. Uzmite masovnu propagandu i politiku: njenoj praksi nije potreban moralni kriterijum, ona svoj moral nalazi u sebi, svom govoru — koherencija političkog govora je s onu stranu dobra i zla. A sami predmeti: jasno je da se pitanje njihove stvarne upotrebe više ne postavlja u sistemu koji proizvodi da bi proizvodio — oni su s onu stranu korisnog i nekorisnog.

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

Takva je objektivna situacija. Dopadala nam se ili ne, treba prihvatiti revoluciju koju je sistem izvršio pre pedeset godina i iz koje više nema povratka. Ako ima drugih perspektiva, one postoje samo odatle, a ne unazad prema nekom predašnjem idealu.

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

No, danas nema više etike znaka. Postoji samo politika i strategija znaka, strategija samoga sistema — materijalna i simbolička vrednost je mrtva, sistem je nju ubio, a iluzija koju o njoj čuvamo je retrospektivna iluzija. I nijedno nadmetanje u radu znaka (kako bi to hteo G. Dorfler, na primer, za koga je sadašnja situacija prouzrokovana „nedostatkom prosvetene planifikacije i semantizacije sredine od strane dizaj-

---

<sup>6)</sup> *Ibid.*

nera”<sup>7)</sup> ne bi nas odvelo s onu stranu vrednosti znaka, niti s onu stranu terorizma kôda, kao što nas, isto tako, nijedno nadmetanje u proizvodnji ne bi odvelo s onu stranu političke ekonomije.

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

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

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

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

(Sa francuskog prevela  
ZLATA MURADBEGOVIĆ)

---

<sup>7)</sup> *Ibid.*