

Z nasprotne strani zrcala Iskanje smisla v jeziku oblikovanja

BARBARA PREDAN

Vilém Flusser v uvodu knjige *Does writing have a future?* zastavi provokativno trditev: samo vprašanja časa je, ko bodo ostale, učinkovitejše kode za komuniciranje nadomestile pisanje, pri katerem v sosledje postavljamo črke in številke (Flusser, 2011, 3). Oblikovanje je nedvomno tista panoga, ki je po eni strani izjemno pripomogla k oblikovanju znakov, s katerimi zapisujemo govorno besedo, hkrati pa je tudi tista disciplina, ki s pomočjo različnih vizualnih jezikov uspešno sporadično že nadomešča njihovo rabo. V tem kontekstu se morda lahko zdi, da je osredotočanje pričujočega teksta na jezik oblikovanja, torej na to, s katerimi besedami pišemo o oblikovanju, vsaj nekoliko nenavadno, če ne celo arhaično.

Hkrati se je pri takšni odločitvi treba zavedati, da lahko z osredotočenostjo na raziskovanje jezika oblikovanja kaj hitro stopimo na trhla tla. Slednje odlično ilustrira Lewis Carroll v mladinskem romanu *Skozi zrcalo*. V pogovoru med Alico in Jajčkom Srajčkom (ta se zgodi med njenim *potovanjem* na drugi strani zrcala) se povsem mimogrede dotakne tudi narave spremenljivosti jezika. Jajček Srajček med pogovorom uporabi besede v nenavadnem kontekstu in na Alicino presenečenje poda zanje povsem drug pomen, kot smo ga vajeni. Slednje Jajček Srajček obrazloži z besedami: »Če jaz uporabim kakšno besedo, potem pomeni natanko tisto, kar jaz hočem, ne več, ne manj« (Carroll, 1994, 61). Prav na tem – lahko bi ga poimenovali kar sofističnem temelju – morda toliko lažje razumemo trditev Alaina Badiouja, da je naloga filozofije »razbija-nje zrcala«, kajti »zrcalo je površina jezika, na kateri sofist razporeja vse, kar filozofija obravnava v svojem dejanju. Če se hoče filozof zreti v tej edini površini, vidi na njej vznikniti svojega dvojnika, namreč sofista, in ga tako lahko ima za samega sebe« (Badiou, 2004, 38).

V pričujočem besedilu bom na področju jezika oblikovanja preverila, kolikšen je prepad med označevanjem in dejanjem, kakšno je razmerje med – kot to opredeli Badiou – praznino in substanco. Če citiram Ernesta Laclaua: »Celo čista konstativna izjava ima performativno dimenzijo in obratno, ni delovanja, ki ne bi bilo vtkano v označevanje« (Laclau, 2009, 77). Po Laclau bi morali iti še korak dlje ter besedam in dejanjem dodati tudi učinke, saj so vse tri »del medsebojno odvisne mreže«. Še več, po njegovem mnenju vse tri dimenzije, »če so pravilno teoretizirane – prenehajo pripadati regionalnim disciplinam in začnejo definirati relacije, ki so na delu na samem terenu splošne ontologije« (ibid.).

Preden poskušamo najti odgovor na zastavljeno dilemo, se je treba vrniti k izhodiščni temi, k iskanju smisla v jeziku oblikovanja. Slednje je analogija na Proustovo delo *Iskanje izgubljenega časa*. Če je namreč Proustovo sporočilo to, da lahko le umetniško ustvarjanje reši človeka pred minljivostjo in da življenju nek smisel, je v danem kontekstu podnaslov vezan na iskanje smisla v jeziku, ki osmišlja oblikovanje. Ob čemer ostaja odprto vprašanje, zakaj je pomembno, s katerim jezikom tvorimo jezik oblikovanja? Na to vprašanje odlično odgovori Jacques Rancière, s čigar tezo o politiki hkrati posredno vstopimo tudi v polje oblikovanja:

»Politika je dejavnost, ki preoblikuje način videnja, prepoznavanje skupnega. Gre za konfiguracijo prostora in časa, v katerih se nekatere zadeve obravnavajo kot navadne in subjektom je omogočeno, da se z njimi ukvarjajo. Slednje pa tudi pomeni, da je politika konfliktni proces, pri čemer temelj preizpraševanja tvorijo pomeni besed« (Rancière, 2016).

Rancièrja ne zanima predlaganje koncepta, ki pojasnjuje, kaj politika je. Zanima ga

»preučevanje besed, katerih pomen je sporen v situacijah, ko gre za identifikacijo politike. S tega vidika so besede, ki jih je vredno preučiti, da bi premislili o politiki, lahko besede, ki imajo dve značilnosti: prvič, niso specifične za politiko, ampak označujejo spremembe v vidnosti tistega, za kar se običajno misli, da je oder političnega; drugič, vprašanje skupnega povezuje s časom in prostorom« (ibid.).

Rancièrjev citat o politiki v večji meri velja tudi za oblikovanje. Oblikovanje je namreč dejavnost, ki dnevno preoblikuje način videnja, prepoznavanja skupnega. Enako kot pri politiki gre tudi pri oblikovanju za konfiguracijo prostora in časa, v katerih se nekatere zadeve obravnavajo kot navadne. Subjektom je tako omogočeno, da se z njimi ukvarjajo. Podobno kot v politiki tudi v oblikovanju besede, s katerimi govori oblikovanje, pogosto razkrivajo veliko več kot tisto oblikovanje, ki se manifestira v praksi. S tega vidika so besede, s katerimi piše in govori jezik oblikovanja, vredne preučevanja. Ali kot slednje opredelita George Lakoff in Mark Johnson: »Dovolj razumno je domnevati, da besede same po sebi ne spremenijo resničnosti. Toda spremembe v našem konceptualnem sistemu spremenijo tisto, kar je za nas resnično, ter vplivajo na to, kako dojemamo svet in delujemo v skladu s temi zaznavami« (Lakoff in Johnson, 2001, 132).

Med raziskovanjem me je torej predvsem zanimalo, kako so se (če so se) omenjene teorije udeležile na poti razvoja discipline oblikovanja. Za potrebe pričujočega besedila bom osvetlila izbrani – dozdevno drobni – primer s področja jezika oblikovanja. Navkljub njegovi navidezni drobnosti in mimobežnosti gre za primer, ki nam bo pomagal odgovoriti na naslednji vprašanji: Kaj sploh mislimo s tem, ko zapišemo *jezik oblikovanja*? Kako se kaže kontekst *narave* v jeziku oblikovanja? Obe vprašanji sta ključni predvsem zato, ker se z njima vračamo v 19. stoletje, torej v čas, ko so se postavljali temelji profesionalizacije oblikovanja kot discipline. Odgovori nanju pa hkrati začrtajo odločilne misli v oblikovanju 20. stoletja ter se kot odmev v jeziku oblikovanja porajajo tudi v 21. stoletju.

Ustavimo se torej najprej pri prvem vprašanju, kaj torej mislimo s tem, ko zapišemo *jezik oblikovanja*? Na tej točki nam je za vzpostavitev okvirja premišljevanja lahko v pomoč Wittgensteinova teorija *jezika kot življenjske forme* (Wittgenstein, 2014, 15). Tako kot se po Wittgensteinu ne učimo »besed kot sterilnih, teoretskih imen za predmete«, ki se šele naknadno »sestavijo v jezik kot celoto, temveč se naučimo jezika kot življenjske forme neke skupnosti, ta pragmatična tehnika pa naknadno omogoči

tudi poznavanje posameznih besed v njihovem odnosu do zunanjih reči in abstraktnih predstav« (Simoniti, 2014, 263), enako tudi generiranje besed za nova pojmovanja v večini primerov ne tvorimo teoretsko sterilno (Gložančev, 2009, 13–15). Povedano poenostavljeno, pomen besed se skriva v tem, kako jih uporabljamo, in ne v tem, kaj predstavljajo.

Pomemben pa je še en vidik: vidik, ki ga iz teorije Ludwiga Wittgensteina izpelje Jure Simoniti. Vsakič, ko se namreč znajdemo pred nečim novim, za razlago novega uporabimo vzorce obstoječega. Jezik nove discipline se zato poraja spotoma, poraja se iz »priročnosti« (Simoniti, 2014, 274). Izhajajoč iz Wittgensteinovskega konteksta jezika kot življenjske forme nas torej zanima, kako se je komaj formirajoča disciplina oblikovanja v obstoječi jezik skupnosti prepletla in sčasoma formirala nove besede ali nove pomene besed, ki so kazali na nove načine delovanja in/ali na nove/dodatne načine besedne rabe. Kaj je tvorilo podlago *jeziku oblikovanja*?

Vse naštetu je pomembno, saj je – navkljub opisani priročnosti pri črpanju iz vzorcev obstoječega – pred zapisovalci porajajočega vsakič znova izbira med različnimi vzorci obstoječega. In prav slednje lahko vidimo tudi v izbranem primeru, v pisanju Johna Ruskina, viktorijanskega umetnostnega kritika in misleca, o arhitekturi in oblikovanju. Ruskin je med razcvetom industrializacije stal na razpotju med novim in starim. Zaznaval je rojstvo nove discipline, vendar se pri osmišljanju ni odločil črpati iz jezika napredka, iz priročnosti industrializacije, temveč se je odločil za črpanje iz narave, kot antipod tako imenovanim tehnološkim prebojem tistega časa.

Izvrsten primer slednjega najdemo v njegovem, za oblikovanje ključnem delu, *The Nature of Gothic*. Med obrazložitvijo metode, s katero analizira gotsko arhitekturo, Ruskin le navrže, da je treba opisovanje oblikovanja in arhitekture primerjati z opisovanjem kemika, pred katerega postavimo surovi mineral. Menil je, da moramo, enako kot kemik, tudi pri analiziranju objekta ali izdelka prepoznati zunanjo in notranjo zgradbo analiziranega, hkrati pa se ob tem jasno zavedati, da le zveza vseh delov tvori kakovostno oblikovano celoto. S pomembnim dodatkom: posamezni deli tvorijo uravnoteženo celoto le ob določenih pogojih. Navkljub naslonitvi na analitično delovanje kemika pa princip analize v polje oblikovanja in arhitekture ni prenesen dobesedno. Ruskin namreč zapiše naslednje:

»Naši analizi je bil torej predočen primer iz gotike, enako kot je predočena groba rudnina pred kemika. Gre za zapleten mineral s številnimi drugimi primesmi, ki sam po sebi morda ni v nobenem primeru povsem čist ali če je, ga je

v čistosti morda mogoče videti le za trenutek; vendar je vseeno stvar določene in ločene narave; pa naj bo na videz še tako zmedena ali neločljiva. Sedaj pa opazujte: kemik mineral opredeli z dvema lastnostma; prva je zunanja, s kristalno obliko, trdoto, leskom itd.; druga je notranja zgradba, njena razmerja in razporeditev gradnikov, na primer atomov. Na povsem enak način bomo ugotovili, da ima tudi gotska arhitektura zunanje oblike in notranjo zgradbo. Njeno zgradbo čitljivo izražajo miselne težnje graditeljev; kažejo se kot domišljija, ljubezen do raznolikosti, ljubezen do bogastva in podobno. Njene zunanje oblike pa so koničasti oboki, obokane strehe itd. V primeru, da enega elementa ni, potem nimamo pravice slog poimenovati kot gotski. Ni namreč dovolj, da ima Obliko, če nima tudi moči in življenja. In ni dovolj, da ima Moč, če nima oblike. Zato moramo uspešno raziskovati obe lastnosti; pri čemer moramo najprej določiti čustveni izraz in kot drugo materialne oblike tako imenovane gotske arhitekture« (Ruskin, 1997, 78–79).

Ruskin svojo misel nekaj stavkov pozneje še nekoliko dopolni:

»Če se za hip vrnemo nazaj k naši kemiji, lahko prepoznamo, da pri opredelitvi sestavnih delov minerala posamezni deli ne morejo tvoriti minerala, temveč le zveza vseh delov: krede ne določajo ne oglje, ne kisik in ne apnenec, za nastanek krede je potrebna kombinacija vseh treh v določenem razmerju; vse tri tudi najdemo v povsem drugih stvareh, kot je kreda, in nič od krede ni ne v oglju ne v kisiku, vendar so vse tri sestavine ključne za njen obstoj. Enako je tudi v variacijah čustvenega izraza, ki tvorijo dušo gotike. Ne tvorijo jo posamezni elementi; tvori jih njihova zveza v določenem razmerju« (ibid.).¹

Fascinantno je, da lahko ta kratek, za večino mimobežni opis² načina analiziranja oblikovanja nato opazujemo skozi številne transformacije formirajočega se strokovnega in znanstvenega jezika oblikovanja, t. i. oblikovalske teorije, ki se je (formalno) profesionalizirala šele v 70. letih 20. stoletja.

1 Ob zapisanem Ruskin bralca še opozori, da pri arhitekturi in oblikovanju ta razmerja niso tako rigorozna kot v primeru minerala. Pri vzpostavljanju ravnovesja med posameznimi deli na področju arhitekture in oblikovanja ta omogoča določena odstopanja od ideala.

2 K analitičnemu delu kemika se Ruskin v tekstu ne vrne več.

Preden si na kratko pogledamo izbor najočitnejših transformacij Ruskinove misli, se za hip ustavimo še pri enem pomembnem vidiku zgoraj izpostavljenega zapisa. To je vidik korelacije. Vidik, ki ga Quentin Meillassoux označi za »osrednji pojem moderne filozofije po Kantu«, kajti »značilnost korelacionizma je, da diskvalificira vsako zahtevo po tem, da bi obravnavali sfero subjektivnosti in sfero objektivnosti v njuni medsebojni neodvisnosti« (Meillassoux, 2011, 18). Objektivnost se kaže z lastnostmi objekta na sebi, subjektivnost pa v odnosu do opazovalca. Pri čemer, kot še izpostavi Meillassoux, »ne moremo spoznati ničesar, kar bi bilo onstran našega razmerja do sveta. Matematičnih lastnosti objekta torej ne moremo izvzeti iz predhodne subjektivizacije« (ibid., 17). Ko govorimo o resnični »kemični formuli«, govorimo torej o »so-danosti, so-odnosnosti, so-izvirnosti, so-prisotnosti« (ibid., 19).

Išče se torej odgovor na vprašanje, kaj je pravi korelat in ne, kaj je pravi substrat. In prav to nam je z zgornjim opisom poskušal predočiti tudi John Ruskin. Ko analiziramo oblikovanje in arhitekturo, analiziramo so-odnosnosti dveh vrst kakovosti. Kakovosti, ki ju je Badiou opredelil v že omenjenem razmerju med praznino in substanco, medtem ko ju je Martin Heidegger ujel v premisleku o pomenu reči s primerom vrča. Heidegger se vpraša, če sta vrč stena in dno ali je morda vrč praznina, ki jo tvorita dno in stena ter tako omogočata zajemanje (in izlivanje). Ta praznina, ta nič ne določa torej le vrča samega, temveč tudi delo oblikovalca, ki vrč oblikuje in izdeluje. Bistvo vrča je v zajeti praznini, v ponavadi spregledanem ničju, ki tekočini (ali zraku) omogoča polniti ali prazniti vrč. Torej, naj se vrč zdi nekaj glinenega, oprijemljivega, pa je prav to, kar se zdi, da je, bistveno le toliko, kolikor ponuja možnost polnjenja in zadržanja potencialne vsebine. Pa četudi je ta vsebina v primeru praznega vrča nič (Heidegger, 2000). Še več, prav s tem, ko Heideggerju uspe na primeru vrča pokazati, da je bistvo v ničju, mu uspe ovreči tezo, da je nič nič. Nasprotno: več kot očitno je, da je nič nekaj. In kot pokaže Ruskin, je prav to ena od naših nalog. Da to praznino, ta navidezni »nič«, ki je v resnici iskano bistvo, odkrijemo in poimenujemo. Kot zapiše Badiou v *Manifestu za filozofijo*:

»Napačno [je] trditi, da je treba molčati o tistem, o čemer ni mogoče govoriti (v pomenu, v katerem ne moremo reči ničesar, kar bi ga specifikiralo, kar bi mu dalo razločevalne lastnosti). Prav narobe, treba ga je imenovati, treba ga je razločevati kot nerazločljivo. Če pristajamo na učinke matematičnega pogoja, nismo prisiljeni izbrati med tistim, kar je mogoče poimenovati, in tistim, česar ni mogoče misliti. Ravno tako ne nihamo med tem, o čemer obstaja pojasnilo

v jeziku, in tistim, o čemer obstaja le neizrekljivo, celo nevzdržno 'izkustvo', pred katerim duh odpove. Kajti, četudi nerazločljivost povzroči, da odpove ločevalna moč govornice, se to vseeno ponuja konceptu, ki lahko demonstrativno razsoja o njegovem obstoju« (Badiou, 2004, 123).

Ruskin je slednje prepoznal v moči in življenju notranje zgradbe, ob čemer pa je jasno opozoril, da je slednje vedno treba razumeti v soodvisnem razmerju z zunanjo formo. Francis Wolff slednje opredeli z naslednjimi besedami: »Vse je znotraj zato, ker mora biti za možnost mišljenja česarkoli 'možno imeti zavest o tem', mora ga biti moč izreči, tako da smo torej zaprti v govorico ali v zavest, ne da bi mogli iz nji izstopati. V tem smislu nimata zunanosti. Toda v nekem drugem smislu sta obe v celoti obrnjeni v zunanost. Sta samo okno sveta: kajti imeti zavest vedno pomeni imeti zavest o nečem, govoriti pomeni nujno govoriti o nečem« (Wolff, 1997, 11–12). Wolff slednje oprijemljivo oriše na primeru drevesa: »Imeti zavest o drevesu pomeni imeti zavest o drevesu samem in ne o ideji drevesa, govoriti o drevesu ne pomeni izreči besedo, temveč govoriti o reči« (ibid.).³ Na očitnem način Ruskin s svojo izvirno teorijo vzpostavi možnost imeti zavest o oblikovanju, četudi ne izreče besede oblikovanje. Ta zavest o oblikovanju postane, kot bomo videli v nadaljevanju, dana vsem teoretikom in praktikom v polju oblikovanja, četudi se tega morda ne zavedajo.

Opisano nas pripelje do Franka Lloyda Wrighta in izbora najočitnejših transformacij (če uporabimo Laclaujeve besede – učinkov) Ruskinove misli. Frank Lloyd Wright (velik zagovornik misli Johna Ruskina in Ruskinovega naslednika, Williama Morrisa) je skozi svoja besedila začetno Ruskinovo misel nadgradil s terminom: organska arhitektura. Termin je prvič uporabil leta 1910 v uvodu nemške izdaje knjige o njegovem delu ter ga nato v svoji profesionalni karieri nenehno uporabljal in razlagal v svojih besedilih. V besedilu *The Natural House* pojasni:

»Stojim pred vami in pridigam o organski arhitekturi: organsko arhitekturo razglašam za sodobni ideal in nauk, prepotreben, če želimo uvideti in služiti celotnemu življenju, brez tradicij, ki so bistvene za veliko tradicijo. Pri tem ne gre za negovanje kakršnekoli vnaprej zapovedane oblike, izhajajoč iz preteklosti, sedanosti ali prihodnosti, temveč gre za povzdiganje preprostih zakonov zdrave pameti ali nadčutja, ko obliko določite glede na naravo materialov« (Wright, 1954, 3).

3 Slovenski prevod odlomka v: Meillassoux, 2011, 19.

Pri čemer Wright še dodatno izpostavi:

»ideal organske arhitekture [...] je čutnost, je racionalna stavba, ki svoj 'slog' dolguje integriteti, s katero je bila oblikovana z intenco zadovoljitve namena – gre tako za 'misleči' kot za 'čutni' proces« (Wright, 1992, 28).

Odmev Ruskinove logike analiziranja arhitekture in oblikovanja po principu analiziranja minerala je pri Wrightu torej več kot očiten: po eni strani ves čas poudarja nujnost vzpostavljanja ravnovesja med posameznimi deli in celoto, hkrati pa je misel v kontekstu razumevanja zunanje zgradbe, ki neizpodbitno sledi notranji – to je iskanju razmerja med naravo materiala in čutnim procesom – ves čas prisotna. Ob tem je treba izpostaviti, da tako imenovano notranjo strukturo objekta v Wriighthovem pomenu ne tvori zgolj interier ali posamezni kosi oblikovanja, temveč – in tukaj Wright na svojstven način sledi Ruskinu – pogled in zanimanje za življenje, ki se odvija znotraj stavbe. Po Wrightu se mora opazovano življenje izražati v fizični objekt. Kajti »vir te enotnosti ni gradnja notranjosti stavbe, ampak življenje, ki se v njej živi ali natančneje izrašča od znotraj navzven« (Rogers, 2004, 381). Slednje spomni tudi na misel drugega direktorja šole Bauhaus, Hannesa Meyerja, ki v besedilu *Building* iz leta 1928 oblikovanje in arhitekturo iz polja estetskega procesa premakne na področje biološkega procesa. S premikom želi izpostaviti, da naša naloga ni gradnja na umetniškem izrazu, temveč v organizaciji procesov življenja, ki se manifestirajo kot družbeni, tehnični, ekonomski in psihološki (Meyer, 1971, 117–120). Čeprav se to na prvi pogled bere kot tehnični zaznamek, pa je Meyer v svojem premisleku osredotočen prav na Ruskinovo življenje in moč. Še več, prepoznava ju kot edini možen motiv za snovanje stavbe (ibid.).

Neposreden prenos termina »organska arhitektura« na področje oblikovanja se zgodi z Eliotom F. Noyesom,⁴ ki je leta 1940 v Muzeju moderne umetnosti v New Yorku prevzel kuratorsko pozicijo na novem oddelku za industrijsko oblikovanje. Kot svoj prvi projekt (kar je bil tudi prvi oblikovalski projekt v Muzeju moderne umetnosti, MoMA) je v letih 1940–1941 organiziral natečaj in razstavo z naslovom: *Organsko oblikovanje v pohištvu za dom*. Ob razstavi so natisnili tudi katalog in v uvodu je Noyes podal naslednjo razlago termina »organsko oblikovanje«:

»Oblikovanje označimo za organsko takrat, ko so vsi posamezni deli organizirani v ravnovesju glede na celoto, z ozirom na strukturo, material in namen. V okviru te definicije ne

4 Njegov mentor in pozneje tudi sodelavec je bil Walter Gropius, prvi direktor šole Bauhaus in pozneje predavatelj na Harvard Graduate School of Design (1937–1952).

more biti brezpotrebne dekoracije in odvečnosti, toda element lepote je kljub omenjenemu izredno pomemben. Ta se kaže v idealni izbiri materiala, vizualni čistosti in v racionalni eleganci uporabnih stvari» (Noyes, 1941, [1]).

Gre za razlago, ki za nekaj desetletij postane dobesedno dogma v praksi modernističnega oblikovanja. Če nanjo pogledamo skozi prizmo Ruskinove misli, je z Noyesom (podobno kot pri Wrightu in Meyerju) Ruskinova analiza notranje strukture objekta razumljena kot uporaba, kot namen. Dodana je torej funkcija, ki pa jo v skladu z vsemi predhodnimi teorijami razumemo kot življenje. Ob čemer bi slovenski oblikovalec Niko Kralj – ponovno v Ruskinovi maniri – dodal: »Oblike izdelkov morajo prisluhniti vsem zahtevam in jim slediti, in če se le ena od njih spremeni, se z njo spremenijo tudi oblike izdelkov« (Kralj, [1971]).

Niko Kralj sicer ni imel vpliva na mednarodni razvoj teorije oblikovanja, vseeno pa je odličen primer praktičnega prepleta idej, ki se izražajo iz Ruskinove, Wrightove, Meyerjeve in Noyesove tradicije. Tudi on je v svoji teoriji in praksi gradil na prepletu razumevanja delovanja narave. Po Kraljevem prepričanju bomo z opiranjem na jasna spoznanja iz narave v oblikovanju dosegli veliko hitrejši razvoj. S tem, ko se Kralj – podobno kot Ruskin pred njim – opira na analitično razumevanje delovanja in opisovanja narave, pravzaprav na svoj način tvori razlago za kakovostno delovanje oblikovalcev: »Oblikovalec zavestno poizkuša posnemati razvoj v naravi, kjer admira vse, kar postane nepotrebno, in kjer brez vzroka nič ne nastane. Sintetična morfologija in metoda odkrivanja razvojnih pojavov, ki so rezultat nasprotij, pomagata oblikovalcu, da prihaja po najkrajši poti do tehničnih spopolnitev in novih oblik, ki nimajo zgledov v preteklosti« (Kralj, 1960). Kralj, podobno kot Meyer, izdelke vidi kot biološke procese. Vidi jih kot »žive, z veliko vezmi povezane organizme«. Nadaljuje, da »dobra oblika nekega izdelka ne more biti samo prevleka oziroma zunanja podoba izdelka, marveč živ, z notranjostjo z veliko vezmi povezan organizem. Ta organizem mora biti uravnotežena celota, ki ji ne moremo nič dodati, da bi bila boljša in lepša, in nič odvzeti, da je s tem ne bi poslabšali« (Kralj, [1971]). Predpogoj za kakovostno delovanje oblikovalcev pa je tudi pri Kralju enak tistemu, ki smo ga videli že pri vseh predhodnikih: celovit pristop. Pristop, ki išče ravnovesje v hitro spreminjajočem se okolju.

Zato Kralj vidi oblikovanje našega okolja – ponovno sledeč biologiji – kot evolucijske stopnje, ki z vsako tehnološko ali netehnološko spremembo, novim znanjem, drugačno uporabo, vplivajo na prihajajoče (pre)oblikovanje izdelka. Vidi jih na način, kot je o tem v sredini 60. let 20. stoletja v svetovnem merilu že pisal arhitekt in teoretik oblikovanja, Christopher

Alexander. Namreč, Alexander je v delu *Synthesis of Form* oblikovalski problem opisal kot »poskus, da bi dosegel skladnost dveh entitet: iskano obliko in njen kontekst. Oblika je rešitev problema; kontekst problem definira« (Alexander, 1964, 15). Slednje v nadaljevanju še dodatno razloži z Ruskinu sorodnimi, natančno določenimi pogoji: »Oblika je del sveta, ki ga nadziramo in ga zavestno oblikujemo, medtem ko je ostali svet tak, kot je. Kontekst je del tistega sveta, ki obliki postavlja zahteve; vse, kar na svetu obliki postavlja zahteve, je kontekst« (ibid., 18–19). S pomembnim dodatkom: vsakič ko se *v svetu, takem kot je*, pojavi nova oblika, se spremeni tudi kontekst. Spremeni se zaradi nujnosti prilagoditve in učinkov nove oblike na izhodiščni kontekst.

Podobnih primerov, v katerih lahko prepoznavamo učinke Ruskinove misli, je še precej (pa naj bo ta prenos misli načrten ali ne). Nenehno se prepleta v jezik oblikovanja, zato ni čudno, da ga v osmišljanju stroke oblikovanja kot odmev slišimo še danes. Spreminja se – kot je razvidno iz ugotovitev Artura Escobarja – le v razumevanju celovitosti oblikovalskega pristopa. Če sta pri Ruskinu celoto tvorila notranja in zunanja struktura analiziranega objekta, jo pri Escobarju v 21. stoletju (izhajajoč iz Alexandrovega širšega konteksta) tvori *pluriverse*, pri katerem kontekst oblikovanja po novem gradijo vsaj trije svetovi: družbeni, okoljski in tehnološki.

»Ključna značilnost biološke in družbene ali kulturne avtonomije je v tem, da se sistemi lahko strukturno spremenijo in sprejmejo različne strukture kot odziv na interakcije z okoljem, vendar morajo pri tem ohraniti temeljno organizacijo, da ostanejo lastne enote. [...] Slednje vodi do usklajevanja vedenja, komunikacije in družbenih pojavov s pomočjo so-ontogenija [so-morfogeneze], kar pa rezultira v raznovrstnih kompleksnih enotah (so-oblikovanja); pri ljudeh pa ta proces poteka skozi jezik« (Escobar, 2018, 180).

Ob tem je ključno razumevanje,

»da okolje ne narekuje razmerij; organizira enote (njen osnovni sistem odnosov), ki določajo njeno interakcijo z okoljem« (ibid.).

Ne glede na širitve polja in spremembe vidika bistvo ostaja nespremenjeno, Ruskinovo. Če se ponovno vrnemo k njegovi izvorni misli, vidimo, da nam je Ruskin leta 1853 v zibko discipline položil misel, ki je še vedno aktualna. S tem, ko je na področje arhitekture in oblikovanja prenesel pristop kemika, ki analizira mineral, ter z njim vzpostavil koncept

korelacije – rekoč, da je treba analizirati zunanjo in notranjo zgradbo obravnavanega v iskanju razmerja med formo in življenjem, ob hkratnem zavedanju, da celoto tvori le zveza vseh delov, pa še to le ob določenih pogojih – se zdi, da je zagrizel v bistvo razumevanja oblikovanja. Ali kot bi slednje opredelil Badiou, uspelo mu je ustvariti »koncepte in pravila za mišljenje«, s pomočjo katerih je mogoče »naš čas predstaviti kot čas, v katerem se je *to mišljenje zgodilo*, kar se še nikdar ni zgodilo in kar je poslej dano vsem, četudi tega ne vedo, kajti filozofija se [je] zgradila za vse skupno zavetje za ta 'zgodilo-se-je'« (Badiou, 2004, 118).

Ta misel nas vrne na začetek pričujočega besedila. Napisano v praksi potrjuje v uvodu podano Lakoffovo in Johnsonovo izjavo, da »spremembe v našem konceptualnem sistemu spremenijo tisto, kar je za nas resnično, in vplivajo na to, kako dojemamo svet in delujemo v skladu s temi zaznavami« (Lakoff in Johnson, 2001, 132). Če sledimo tej in Badioujevi trditvi, se pred nami zastavlja retorično vprašanje: Ali nemara na vidimo sveta oblikovanja na ta način, kot ga vidimo, prav zaradi Ruskinove pronicljive izbire analitičnega dela kemika iz 19. stoletja, ki skuša kar se da natančno opisati mineral? Ali še pomembneje: Bi bil jezik oblikovanja drugačen, če nam Ruskin v času porajanja discipline oblikovanja ne bi ponudil korelacijskega pristopa v kritični obravnavi oblikovanih objektov? Seveda ob nujnem iskanju in vpostavljanju razmerja z življenjem, ki se skriva – če je objekt vreden obravnave – pri še tako vseprisotnih matematičnih lastnosti objektov.

Če kaj, je Ruskin s svojim učinkovanjem nedvomno potrdil Laclaujeve besede, da ni dovolj, da se osredotočamo le na besede in dejanja, temveč se je treba osredotočati tudi na njihove učinke. Izbrani pretekli primeri izredno oprijemljivo tvorijo medsebojno so-odvisne mreže. Hkrati pa lahko v prepletu še vedno razvijajoče se teorije in prakse oblikovanja slednje aktivno opazujemo še danes. Izbrani, navidez drobn primer, je pokazal, kako je Ruskinova misel v veliki meri vplivala na osmišljanje in nadaljnji razvoj jezika v polju teorije oblikovanja ter na disciplino oblikovanja v širšem kontekstu prakse. Še več, Ruskin je izredno oprijemljivo pokazal, da je brez naravnega jezika »nemogoče odkrivati nova pota«, saj je prav naravni jezik »gibalo domišljije« (Jakobson, 1970, 312). In slednje velja ne glede na to, na kateri strani zrcala smo. Pomembno je le, da se ne zadovoljimo z odsevom na površini.

VIRI

- Gložančev, A.** (2009): Analitična osvetlitev novejših slovenske leksike. V: *Novejša slovenska leksika*, Ljubljana, Založba ZRC. Dostopno na: <https://omp.zrc-sazu.si/zalozba/catalog/view/1434/6024/903-2> (6. 8. 2020).
- Ranciére, J.** (2016): Occupation. Political concepts: A critical Lexicon. Dostopno na: <https://www.politicalconcepts.org/occupation-jacques-ranciere/> (8. 2. 2020).

LITERATURA

- Alexander, C.** (1964): *Notes on the synthesis of form*. Cambridge, Harvard University Press.
- Badiou, A.** (2004): Definicija filozofije. *Filozofski vestnik*, 25, 3, 37–39.
- Badiou, A.** (2004): *Manifest za filozofijo*. Ljubljana, ZRC SAZU.
- Escobar, E.** (2018): *Designs for the Pluriverse*. Durham in London, Duke University Press.
- Flusser, V.** (2011): *Does writing have a future?*. Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Heidegger, M.** (2000): *Reč*, Koper, Hyperion.
- Jakobson, R.** (1970): O strukturalni lingvistiki. *Sodobnost*, 18, 3, 308–313. Dostopno na: <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-1V1LYWK1>.
- Kralj, N.** ([1971]): *Oblikovanje in znanstveno tehnična ustvarjalnost*, tipkopis, MAO, Arhiv nika Kralja.
- Kralj, N.** (1960): Umetnik v industrijski proizvodnji. *Naši razgledi*, 24. 12. 1960.
- Laclau, E.** (2009): Artikulacija in meje metafore. *Filozofski vestnik*, 30, 1, 67–88.
- Lakoff, G.** in **Johnson, M.** (2001): *Metaphors We Live By*. V: O'Brien, J. in Kollock, K. (ur.): *The production of reality: essays and readings on social interaction*. Thousand Oaks, Pine Forge Press, 124–134.
- Lewis, C.** (1994): *Skozi zrcalo in kaj je Alica našla na drugi strani*. Trst, Devin.
- Meillassoux, Q.** (2011): *Po končnost: Razprava o nujnosti kontingence*. Ljubljana, ZRC SAZU.
- Meyer, H.** (1971): *Building*. V: Ulrich Conrads (ur.): *Programs and manifestoes on 20th-century architecture*, Cambridge, The MIT Press.

- Noyes, E. F.** (1941): *Organic Design in Home Furnishings*, New York, MoMA.
- Rogers, W. K.** (2004): Frank Lloyd Wright's »Organic Architecture«: An Ecological Approach in Theory and Practice. V: Tymieniecka, AT. (ur.): *Imaginatio Creatrix. Analecta Husserliana*, vol 83., Dordrecht Springer. Dostopno na: https://doi.org/10.1007/1-4020-2245-X_20.
- Ruskin J.** (1997): The Nature of Gothic. V: Ruskin, J.: *Unto This Last and Other Writings*. London, Penguin Books, 77–109.
- Simoniti, J.** (2014): Wittgensteinova mistika samoumevnosti. V: *Filozofske razprave*, Ljubljana, Krtina, 261–278.
- Wittgenstein, L.** (2014): *Filozofske razprave*, Ljubljana, Krtina.
- Wolff, F.** (1997): *Dire le monde*, Pariz, PUF.
- Wright, F. L.** (1954): *The Natural House*. New York, Bramhall House.
- Wright, F.L., et al.** (1992): *Frank Lloyd Wright: The Complete 1925 »Wendingen« Series*. New York, Dover Publications.