

# Antropologija dizajna: *Dragi, doma sem!* Laure Wade

SVETLANA SLAPŠAK



Miranda Trnjanin, Iva Krajnc Bagola

Antropologija dizajna je relativno mlada poddisciplina antropologije z zelo kompliciranim metodološkim razponom: za uspešno dekodiranje pretežno utopičnega teksta ustvarjanja privatnega okolja, organizacije telesa in simbolne projekcije družbeno usklajene identitete mora ujeti odnose med populacijami potrošnikov, ideologijami, verovanji, socialnimi odnosi in geopolitičnimi okolji. Tržno ponujeni modeli dizajna, ki izhajajo bodisi neposredno iz prestižne industrijske veje ali iz prilagojenega lokalnega »prevoda« oz. iz agresivno promovirane poceni adaptacije množične produkcije, so takoj razumljivi, koda je prosojna: tržna produkcija želja je v tem smislu proizvedla tudi »raziskovalno« potrošništvo, iskanje predmetov, posebne poti, modrost in iznajdljivost zahtevnega potrošnika, ki je sposoben prelisičiti veljavne cenovne omejitve, relativno nedosegljivost predmeta in si prilastiti predmet poželenja mimo množičnega nakupovanja.

Antropologija dizajna je neka zvrst »inverzne arheologije«, ustvarjanje vtisa preteklosti, ki lahko žrtvuje tudi komoditeto na račun efekta, ki naj bi bil najintimnejši odraz identitete lastnika. Stilno pohištvo, romanje po boljših trgih, iznajdljivost »na terenu«, to so fenomeni, ki jih obdeluje antropologija dizajna, poleg obsedenosti z najnovejšim in najdražjim ali najprestižnejši na trgu komoditet.

Od devetdesetih se je na trgu ustvarjanja primerov za antropologijo dizajna uveljavilo nekaj precizno definiranih trendov, denimo evropska šestdeseta in pretežno ameriška petdeseta leta. Petdeseta so že po definiciji utopična, ker izražajo poželenje po vsakdanjem glamurju ameriškega načina življenja, predstavljenega predvsem v filmih. Razen mode in avtomobilov, ki so v prvem planu na ekranu, je obsedenost predvsem umeščena v ozadje, scenografijo oz. v globino filmskega dogajanja: ureditev blok-kuhinje, dnevnega prostora, spalnice, kopalnice. To so prostori, ki v Evropi, posebej v mestih, v tem času ne obstajajo – obstajajo manjša, prenaseljena, neudobna stanovanja, brez električnih aparatov. Nagnetenost je glavna prostorska značilnost povojnega evropskega mestnega stanovanja, obkroženega z ruševinami, brez samopostrežb, z malo in težko dobavljive hrane ... ameriška predmestja velemest tu delujejo kot nedosegljiv ideal, kraljestvo barv in luksuza. Mnoge Evropejke, denimo v Franciji in posebej v novih

socialističnih državah, so po koncu druge svetovne vojne dobile volilno pravico; evropska moda je kmalu po koncu vojne zavzela vodilno mesto globalnega proizvajalca trendov, tudi za Ameriko. Ameriški črni val v filmih, kot se zdi, ni imel negativnega vpliva na gledalke in gledalce, čeprav je bil namenjen zmanjšanju pravic in ugleda ameriških žensk, kot preventivni ukrep proti povojni emancipaciji. »Honey, I'm home!« je slogan, ki potrjuje nov položaj žensk – med samopostrežbo, frizerjem in kuhinjo, morda *shrinkom* – ki soproga ob prihodu iz službe pričaka urejena, po kopeli z mehurčki, dišeča, brez predpasnika in z martinijem za njega v roki, medtem ko se v pečici končuje peka mesnega kruha (*meatloaf*) in pite s sladkim krompirjem. Vsaj samomor Sylvie Plath, z glavo v plinski pečici in perfektno urejene, bi moral biti opomin evropskim (in ameriškim) ženskam ...

Idol junakinje drame Judy je Doris Day, najbolj ameriška igralka, ženska-konzerva, popolna v svoji zaposljivosti, pionirski neodvisnosti in obenem izvrstna gospodinja. Verjetno je Judy tudi videti kot Doris Day. Judy je nekoč delala, zdaj pa je idealna gospodinja. Mož ji sledi v obsesivnem negovanju stila petdesetih: oba skrbno skrivata svoja laptopa v omari. Judy je odraščala v razbrzdani komuni sedemdesetih let – njena kompulzivna usmerjenost v red in čistočo, v premišljene in zapletene obroke je posledica komunalne svobode v vseh njenih skrajnih oblikah. Njena mati, stara komunarka in prekaljena aktivistka, na prelomnici drame Judy razkrije ozadje te svobode – bilo je namreč več debat o psihičnih stanjih kot seksa – in tudi pravo podobo njenega očeta, ki ga Judy idealizira kot džentelmena tega obdobja. Na drugi strani pa je globlja preteklost, ki je Judy ni doživela, torej idealizirana petdeseta (povojna Anglija), tako temna in obupna, da Sylvijina opredelitev za komuno postane popolnoma razumljiva.

Judy je sposobna preživeti prešuštvo, seksualno predatorstvo prijatelja, a v drami doživi najhujši poraz: stroški dizajniranja hiše in življenja v stilu petdesetih pripeljejo do prodaje hiše. Stiliziranje in cel utopični projekt prisilita par, da se enakopravno s svojim delom vključita na trg kapitala. Izolacija ni pomagala, osebna sreča ne uničuje kapitalizma – saj to je samo eno od orodij, ena med strategijami zaslepitve.

Drama Laure Wade je »lahkotna«, a izpostavi ključni represivni učinek kapitalizma: negovanje iluzij o zasebnem uspehu in sreči, ki se zlomi ob prvem znaku, da v to iluzijo nisi več zmožen vlagati progresivno vse večje potrošniške investicije. Ravnovesje oz. osebna stabilnost, materialna, ekonomska in psihična ni možna. Tisto, kar je posameznik pripravljen plačati kot svojo srečo in tako »premagati« kapitalizem, je samo privid, ker je metodologija premikanja meja in oblik sreče skrbno izdelana, tako da so ovire povsod in so nevidne. »Delati na sebi« je le ena med povsem brezupnimi tehnikami, prodajalcev »tehnik« pa mrgoli: kapitalizem deluje na telo in dušo, tudi če ga ne kličemo. »Pozitivno« in »energija« sta dva osnovna termina (pojma sta itak prazna), ki označujeta podlo intervencijo kapitalizma v sami srčki izgrajevanja osebnosti. Sylvijin pobeg v komuno, ki ga v starosti opazuje z dragocenim cinizmom, ima lahko smisel predvsem zaradi moči spomina, ki ga kapitalizem ne more uničiti.

»Inverzna arheologija«, zasnovana na spominu in osvobojena obsesivne akumulacije predmetov, ki naj bi jo potrjevali, ima razen vrednosti možnega predmeta raziskovanja tudi nekaj odtentkov upornišтва. Pomislite na

stanovanje ali hišo svojih staršev, ki sta morda ostala petrificirana v različicah stilov sedemdesetih in osemdesetih, od klopi, prevlečenih s skajem v kuhinji, do Lesnininih povezanih foteljev in regala s premajhno polico za televizor. Morda bi minimalno spremenjeno stanovanje po smrti staršev lahko oddajali preko storitve Airbnb – to bi nedvomno bilo uničenje spomina. Ni tudi izključeno, da bo takšna ureditev s še eno krajjo in kapitalizacijo spomina postala nov trend. Na žalost je mogoče vse razen lastna, neodvisna, popolna konstrukcija sebe zunaj kapitalizma. Upornišтво je možno, dokler redno plačuje svojo navidezno odmaknjenost od kapitalizma. Paradoksalno kapitalizem, ki naj bi ščitil in promoviral privatno, zahteva popolno kolektivistično pokornost in suženjstvo znotraj antropoloških modelov, ki jih dopušča.

Obstaja področje, za katero je kapitalizem nezainteresiran, razen ko gre za osnovno črpanje sredstev prek države (davki, najemnine, javni servisi itn.), in to je svet revščine. Ta je v nevarnosti edino v primeru, če se kaj (zemljišče, surovine, inventivni postopki) izkaže kot zanimivo za kapital. Sicer je revščina globalno prepuščena sama sebi in mednarodnim ali lokalnim humanitarnim organizacijam in filantropkim posameznikom, saj je strukturni del sistema in njegove potrebe po skoraj ali pravem suženjskem delu. Upornišтво proti trendom, ki jih predpisuje kapitalizem, se v svetu revščine kaže kot pastiš ali parodija predpisanega, že kot popolni prepad med, denimo, uporabo starega predmeta v tem svetu in dejstvom, da bi to bil biser v kolekciji zbiralca predmetov iz petdesetih ... Kič v svetu revščine postaja prava umetnost, neodvisna od vsakega trendiranja zunanega sveta. V nobeni človeški kulturi predmeti niso samo uporabni, temveč nosijo ritualne, imaginarne, estetske vsebine, sodelujejo v užitkih, so del sreče posameznika. In samo v svetu revščine kapitalizem danes ne kontrolira tega delčka človeške antropologije – ali pa neprimerno manj kot ostale dele globalnega vsakdanjika. Žal je ta delček življenjsko povezan s človekovimi pravicami, ki so za večino prebivalcev planeta milo rečeno daleč pod mejo zapisanega v obvezujočih mednarodnih dokumentih ...

Judy in Johnny lahko preživita v kapitalizmu, tako da se odrečeta svojim plehkim sanjam o popolni kontroli najožjega okolja in podrejenosti lastni ideji sreče. Oba pripadata generaciji, ki ni šla skozi tvegana obdobja, in nimata spomina, ki bi pomagal pri analizi sedanjosti. Njuna utopična rekonstrukcija preteklosti, ki je nista doživela, je klavrnno propadla pod stereotipi sedanjosti. Ta rekonstrukcija ni imela prihodnosti, ker ni imela niti relevantne, preverjene zgodovine.

Ali ima generacija, tudi če skriva laptop v omari, posebno odgovornost do družbe, v kateri živi? Nedvomno. Za razliko od Sylvie ima Judy (in tudi Johnny) pod svojimi prsti možnost neposrednega dostopa do znanja, kakršnega prej niti ena generacija ni imela. Vprašanje radovednosti, kriterijev in večine, nič drugega. Zakaj je e-bay tisto, kar Judy v glavnem raziskuje na internetu? Ali je potrošniška obsedenost edini greh generacije, ki gre nezainteresirano mimo znanja? Ali je kapitalizem postal represivna kolektivistična pošast prav zaradi prevladovanja Judy in Johnnyjev?

Odgovornost, ki jo hočem pripisati tej generaciji (nenazadnje tudi moji generaciji), je morda pretirana; jasno je, da je sredi devetdesetih znanost s tehnologijo odprla izjemne možnosti globalnega izkoriščanja in dostopnosti do znanja z internetom – tudi tako, da bi vse stopnje izobraževanja, z univerzitetno vred, pripeljala do dotleje nepredstavljenih višin in širin. Četrto stoletje pozneje poskusi, da bi bilo to plačljivo, še niso povsem uspeli, na drugi strani pa so uspeli vsi možni načini, da se z internetom zasluži. Kapitalizem bi s tem moral biti – figurativno – zadovoljen, saj gre za privatno pobudo, pa ni: v tem bi morali končno razbrati pravo naravo sodobnega kapitalizma, ki hoče totaliteto/totalitarnost in represivni kolektivism.

Izbira petdesetih v nobenem primeru ni izbira svobode. Izgubljenost te izbire v zapletenosti sodobnega sveta je patetična. Ali je to edini drobec tragičnega, ki ga zmora generacija potrošnikov?

Drama Laure Wade posredno komunicira s postdramskim gledališčem: škatla idealne hiše je postavljena v drugo škatlo, gledališče. Položaj gledalcev je položaj Alice, ko naenkrat zraste do ajdovskih mer in od zunaj opazuje hišo, v kateri je bila, pri čemer so nekateri deli njenega telesa še zmeraj vpeti v hišo. Alice ne more drugega, kot da hišo uniči, ko se dvigne na noge, s čimer bo iz dimnika izvrgla živalco, ki ga čisti. Živalca pade na gredico s kumarami in preživi. Pobrali se bomo vsi, zrastle smo, iluzija pa je razpadla, gremo v drugo iluzijo, sezidat drugo hiško in pripraviti drugo gredico. Saj smo vendar pametnejši od nižjega razreda, ki hodi v samopostrežbe in nima pojma, kaj vse je mogoče najti na e-bayu ...

Če lahko ugibam, kaj je navdihnilo Laure Wade za dramo, bi to lahko bil internetni posnetek/video o ameriški hiši iz petdesetih let, ki nikoli ni bila uporabljena in je nihče ni kupil. Ko so jo v novem stoletju odprli, so lahko videli vso slavo tedanjega dizajna, prostor sreče, ki pa ni nikoli razveseljeval ljudi: mešanica bleščeče plastike, linoleja, skaja, pastelne barve, največ rožnate, nežno kontrastni gumbi, hišni aparati zaobljenih oblik, povsod visoki sijaj, polivinil. Najboljši prostor v hiši je brez dvoma kuhinja. Človek bi si zaželel, da se za vse čase izgubi v objemu tega prijetnega prostora brez ostrih vogalov in da s kozarcem martinija v roki ob zvokih rokenrola iz turkiznega radia pričaka ljubezen svojega življenja, ki prihaja v neskončno dolgem kadilaku s »plavutmi morskega psa«.

Zato je najbolj poetičen prizor v drami tisti, ko Judy skrbno prestavlja hrano, ki jo je kupila v samopostrežbi, iz sodobne embalaže v starinske kovinske škatle. Ko se par znajde na strmi poti navzdol, sta na kuhinjski mizi škatli za pico ... Naj nas to ne prevara: ne gre za nostalgično dramo, ampak za mini tragedijo, ki jo vsak dan znova preživljamo misleč, da smo problem mi sami, ker se ne znajdemo. Ne, problem smo, ker se ne upiramo.



Iva Krajnc Bagola, Uroš Smolej