

DOI 10.51558/2490-3647.2026.11.1.207

UDK 7.01:7.05

Primljeno: 09. 02. 2026.

Izvorni naučni rad

Original scientific paper

Lamija Neimarlija

ESTETSKO VREDNOVANJE PREDMETA DIZAJNA

U ovom radu se raspravlja o ljepoti dizajna, odnosno polazištu za estetsko iskustvo dizajna. U znanstvenim raspravama se primjećuje afirmacija intelektualnog pristupa temi ljepote dizajna. Nasuprot tome, u ovom radu se promiče pristup ljepoti dizajna na tragu estetike svakodnevnice i proširenje područja estetskog u odnosu na tradicionalnu estetiku. Estetičari koji promiču intelektualni pristup fenomenu dizajna daju prvenstvo čulu vida u odnosu na ostala čula pri procjeni njegove vrijednosti, priklanjajući se tradicionalnom estetičkom stanovištu. Teza rada je da se ljepota dizajna ne može poimati na tragu tradicionalnog određenja estetskog iskustva, kojem je mjerilo iskustvo umjetnosti, nego u složenom iskustvu predmeta u akciji. Na tragu estetike svakodnevnice gradi se polazište estetike dizajna koje će omogućiti uključivanje upotrebe kao jednog od ključnih parametara pri procjeni estetskog iskustva u slučaju predmeta dizajna. Funkcija, kao integralni dio estetskog iskustva, nije razmatrana samo intelektualno. Cilj rada je ukazati na posebnost estetskih dimenzija dizajna pri razumijevanju predmeta dizajna u kontekstu naših aktivnosti, uzimajući u obzir dugotrajan proces evolucije predmeta. U radu je pokazano da je poimanje taktilnosti Henrija Focillona relevantno za prosudbu predmeta dizajna u svakodnevnici. Ljepota dizajna stoga nije procjenjivana mjerilima estetskog iskustva po tradicionalnom kroju, nego se u slučaju dizajna događa istinsko proširenje estetskog područja na način da njegova služnost čovjeku postaje ključan parametar estetskog iskustva.

Ključne riječi: dizajn; ljepota; estetika; upotreba; intelekt; svakodnevnica

1. UVOD

Dizajn je, za razliku od prirode, proizvod čovjeka. Ali čovjekov proizvod su i umjetnost, zanatstvo, genetski modificirano povrće, hrana. Mnogo je toga što je proizvedeno nastalo intervencijom čovjeka, ali nije (nema) sve dizajn. Dizajn je, za razliku od umjetnosti, a kao zanat, dijelom naše svakodnevnice. I to ga čini složenijim fenomenom za estetsko razmatranje u odnosu na umjetnost koja je predmet estetskog razmatranja u tradicionalnom smislu. Umjetnost je *par excellence* estetski objekt, dok je dizajn dijelom svakodnevnice i često njegova estetska dimenzija nije uočljiva. Dizajn je, za razliku od umjetnosti, namijenjen da se koristi, da služi čovjeku u određenoj životnoj situaciji, što ga približava zanatstvu. Dizajn karakteriše namjera da služi određenim potrebama. Budući da je nastao u vrijeme industrijske revolucije od samih početaka povezan je s omasovljenjem proizvodnje.

U ovom radu cilj je pokazati da ljepota dizajna proizlazi iz jednog sveobuhvatnog estetskog iskustva upotrebe, s tim da upotrebu ne shvatimo u ograničenom smislu zadovoljenja tehničke svrhe, nego je riječ o uvažavanju različitih funkcija koje predmet ispunjava.

U početnom poglavlju se razmatra pristup ljepoti dizajna Jane Forsey (2013), te koncept funkcionalne ljepote Glenn Parsons i Allen Carlson (2013). Pokazano je da Forsey, iako dizajn vidi kao sveprisutan element naše svakodnevnice, ne uzima u obzir angažman sa predmetom i čula koja su pri tome mjerodavna, te na tim osnovama ne razmatra estetsku dimenziju dizajna. S druge strane, Parsons i Carlson zalažu se da predmete i pojave oko sebe promatramo s obzirom na njihove funkcije, ali spoznaj u funkcije ograničavaju na intelekt.

Za razliku od navedenih stanovišta, u ovom radu je dizajn predstavljen po mjeri estetskog iskustva svakodnevnice. Estetika svakodnevnice ističe ljepotu bliskih i poznatih stvari, ukazujući na njihov značaj u našim životima. Nastoji proširiti kategorije i polje interesovanja tradicionalne estetike, koja je fokusirana na umjetnost (Forsey 2013).¹ Na tragu estetike svakodnevnice u ovom radu se problematizuju navedena stanovišta u smjeru proširenja parametara koji su mjerodavni za prosudbu ljepote dizajna, prije svega uvažavajući i druga čula, ne samo čulo vida, te imajući u vidu znanja koja iz takvog odnosa proizlaze. Na tragu promišljanja Jaspera Morrisona i Naoto Fukasawae (2007) nastoji se pronaći pristup temi ljepote dizajna koji uzima u

1 Tradicionalno estetsko stanovište je u fokus stavljalo nefunkcionalne predmete, koji se primarno percipiraju čulom vida ili sluha.

obzir specifičnost dizajna kao dijela svakodnevnice, služenje čovjekovim potrebama u određenim kulturnim uvjetima, ne zanemarujući evolutivne odnosno historijske činioce koji ga određuju.

Naposlijetku, posljednji dio rada posvećen je poimanju taktilnosti Henrija Focil-lona u kontekstu dizajna i njegove estetske evaluacije. Pokazano je da, ako ovaj pristup sagledamo iz perspektive kulturološke i praktične evolucije kroz koju predmet prolazi, tek tada se estetska dimenzija dizajna otkriva u složenom iskustvu predmeta u akciji.

2. INTELEKTUALNI PRISTUP LJEPOTI DIZAJNA

Jane Forsey (2013) priznaje da je estetika svakodnevnice korisna za estetiku dizajna jer estetsko iskustvo dizajna ne podrazumijeva samo posmatranje. Kako objašnjava Yuriko Saito, za estetiku svakodnevnih objekata nisu relevantna samo perceptualna svojstva – oblik i boja – nego i druga svojstva koja upoznajemo kroz upotrebu: dodirom propitujemo teksturu, mičemo predmet, stičemo saznanje o njegovoj težini, materijalu, dakle upotrebljivosti (Forsey 2013). Međutim, u svoju estetiku dizajna Forsey ne uključuje proksimalna čula (miris, dodir, okus) i promiče estetsko iskustvo dizajna po mjeri tradicionalne estetike. Naime, ljepotu dizajna poima kao slučaj pridodate ljepote, kako je razumije Immanuel Kant (1975) razlikujući slobodnu ljepotu, o kojoj prosuđuje čisti sud ukusa, a koja je slobodna od interesa i egzistencije stvari, od pridodate ljepote koja je uslovljena pojmom o stvari.² Forsey (2013) Kantovim konceptom pridodate ljepote objašnjava specifičnost takvog estetskog iskustva u odnosu na druge pristupe dizajnu (npr. moralni) ističući da se tu ne radi samo o sudu na osnovu pojave, nego o angažmanu sa predmetom, rukovanju njim, upotrebi.

2 Kant u *Kritici moći suda* (Kritik der Urtaiskraft, 1790) ukazuje na četiri momenta koji određuju čisti sud ukusa: bezinteresno sviđanje, univerzalno važenje bez upliva pojmova, subjektivna svrhovitost, opće slaganje koje je subjektivno nužno. Čisti sud ukusa, koji je u fokusu Kantove estetike, prosuđuje ljepotu čistim posmatranjem, kontemplacijom, bez interesovanja za egzistenciju stvari. Kant (1975) razlikuje zadovoljstvo koje je vezano za ovaj sud, kao slobodno od interesa i realnog postojanja stvari, od zadovoljstva koje se tiče empirijskog suda o lijepom, zadovoljstva u smislu uživanja, koje je vezano za interes, posjedovanje i trošenje. Također, razlikuje čisti estetski sud od suda o dobrom, jer ovaj posljednji je vezan za pojam svrhe i treba pojam o stvari da bi sudio. Jedino čisti estetski sud je slobodan, jer nije ograničen nikakvim interesom, niti interesom čula, uživanjem, niti interesom uma, pojmom o stvari. Kant, također, razlikuje slobodnu i pridodatu ljepotu. Kao što je navedeno, slobodna ljepota ne pretpostavlja pojam o stvari, dok pripojena ljepota miješa lijepu formu sa upotrebom, odnosno svrhom. Estetski sud se zasniva na subjektivnim osnovama dok pridodata ljepota pretpostavlja pojam o tome kakav treba da bude određeni predmet, i s tim u vezi savršenost tog predmeta.

Međutim, sam Kant (1975) pridodatu ljepotu naziva intelektualnim dopadanjem, s obzirom na to da pretpostavka o pojmu stvari, koju zahtijeva ovaj sud o ljepoti, prilagođava prosuđivanje umu (te time i pravilima), a ne čulima, kao što je to slučaj u estetskom iskustvu (119).³ Dakle, Kantovi koncepti ne izlaze iz domena pojmovnog saznanja te ne uključuju angažman sa predmetom i čula kao mjerodavna za sud o ljepoti. Kant ni u slučaju pripojene ljepote ne govori o iskustvu određenog predmeta, u smislu upošljavanja proksimalnih čula i njihovog integrisanja u estetsko iskustvo. To bi za Kanta značilo rasplinjavanje u relativizmu empirijskih zadovoljstava i dojmova, što na koncu i autorica koja se oslanja na Kanta, zamjera esteticima svakodnevnice. Forsey (2013) smatra da ako uključimo i proksimalna osjetila u estetsko iskustvo rizikujemo opasnost da ne možemo definirati područje, da je područje previše relativizirano i prošireno.

Parsons i Carlson (2008)⁴ predlažu da se ne ide u “tjelesne” osjete, nego se priklanjaju tradicionalnoj ulozi čula sluha i vida pri estetskom vrednovanju predmeta.⁵ Naime, autori *Functional Beauty* nas podstiču da predmete i pojave oko sebe (i u prirodi i u izgrađenom okruženju) promatramo kroz naočale njihove funkcionalnosti, a da ne svodimo naša iskustva samo na perceptivna, u smislu površnog posmatranja, nego da ih razmotrimo u kontekstu, s obzirom na uloge, aktivnosti i sam život. Zavgovara se pristup koji ide dalje od površine koja se spoznaje čulima, te se građevine, priroda i okruženje promatraju kroz uvide koji prodiru iza vidljive površine. Ova teorija skrivene funkcionalne dijelove i sposobnosti građevine čini integralnim dijelom estetskog vrednovanja. Iako se zalažu da predmete, prirodu, okruženje, bića promotrimo u aktivnom odnosu i u kontekstu životnih potreba, autori ipak poimaju estetsko iskustvo predmeta po uzoru na iskustvo umjetnosti. Tvrdi da je znanje funkcije, dakle, znanje o predmetu, ključno za estetsko vrednovanje, a znanje stičemo i posjedujemo po uzoru na iskustvo umjetnosti, tačnije po uzoru na teoriju Kendall Waltona o umjetničkim djelima: mi grupišemo, upošljavamo određene kategorije,

3 Ovdje se ne tvrdi da Kant estetsko iskustvo svodi na ukus čula, to bi svelo sud o ljepoti na prijatnost i neprijatnost, zadovoljstvo i nezadovoljstvo. U sudu ukusa se, istina, radi o odnosu predstave prema osjećanju zadovoljstva i nezadovoljstva, ali na naročit način, tako da njegovo važenje može biti općevažće. Kant u osnovi suda ukusa vidi zajedničko čulo, *sensus communis*, čulo a priori. Na tim temeljima harmonična igra uobrazilje i razuma omogućava stapanje mog osjećanja sa osjećanjem svih, drugim riječima, poistovjećivanje mog suda o lijepom sa stanovištem drugih.

4 Autori kritikuju tradicionalnu estetiku jer je zanemarila područje praktičnog života i ljepotu koja proizlazi iz funkcije predmeta (ili nečega što je funkciji blisko – svrha, cilj, upotreba...), a fokusirala se na umjetnost i prirodu (kao divljinu).

5 Tradicija je proksimalna čula isključivala iz estetike, jer su smatrane suviše tjelesnim. Vid i sluh su povezani sa intelektom koji je bio i najmjerodavniji u određivanju područja estetike (Forsey 2013).

klasifikacije kada sudimo o objektu. Autori na ovaj način funkcionalnu ljepotu svode na tradicionalno estetsko iskustvo u smislu posmatranja predmeta sa distance, te svoju kritiku Kantovog određenja estetskog iskustva ne sprovode do kraja.⁶

Polazeći od pojma funkcije i u području svakodnevnice Parsons i Carlson (2008) kritikuju estetiku svakodnevnice koja svojim senzualističkim pristupom i rasplinjavanjem na tjelesna zadovoljstva nema jasno i ujedinjeno područje istraživanja. Smatraju da njihovo estetsko polazište koje u prvi plan stavlja funkciju omogućava takvo područje istraživanja jer je za poznavanje funkcionalne ljepote potreban intelekt. Osjetila kao što su miris, okus i dodir su primjese ili dodaci estetskog iskustva i doprinose cjelokupnosti iskustva, ali nisu njegovi sastavni elementi. Time angažman sa predmetom i estetsko iskustvo koje bi se sagledalo u aktivnom, a ne kontemplativnom odnosu sa predmetom, ostaje previđeno. Estetsko iskustvo po mjeri autora *Functional Beauty* i *The Aesthetics of Design* ne ujedinjuje naše različite sposobnosti u aktivnosti sa predmetom, te nije moguć istinski iskorak od objekta prema subjektu. Ističući intelektualnu spoznaju funkcionalne ljepote i svodeći proksimalna čula na puke dodatke estetskom iskustvu, učvršćuju dihotomiju intelekt – osjetila pri suđenju o ljepoti funkcionalnih predmeta.

3. DIZAJN KAO DIO SVAKODNEVNICE

U ovom radu se nastoji pronaći autonomna estetska struktura iskustva odnosno predmeta dizajna pri čemu se estetsko iskustvo umjetnosti ne smatra za to mjerodavnim. U tom smislu značajan je doprinos estetike svakodnevnice – njena kritika tradicionalne estetike, te proširenje područja estetskog i na druga čula osim vida i sluha. Izuzimanje funkcionalne ljepote u moru tjelesnih zadovoljstava svakodnevnice ne mora ići intelektualnim putem ka određenju funkcije, kao što predlažu autori *Functional Beauty*. U dizajnu se radi o objektima koje koristimo u svakodnevnicu i koji imaju svoju specifičnost upravo po svojoj funkcionalnoj dimenziji. Ergo, to što dizajn nema okvir kao umjetnost, što nije u posebnom ambijentu galerije, koncertne hale i sl. nego je dijelom naših aktivnosti u svakodnevnicu ne može biti od sekundarne važnosti za sud o ljepoti dizajna. Svođenjem estetskog iskustva dizajna na tradicionalno estetsko iskustvo promiče se kon-

6 Kada kritikuju tradicionalnu estetiku jer je zanemarila područje praktičnog života i ljepotu koja proizlazi iz funkcije predmeta, autori prepoznaju Immanuela Kanta kao predstavnika tradicionalnog estetičkog nazora sa konceptom bezinteresne ljepote, kao distanciranog, neinvoviranog, neangažiranog iskustva. Smatraju da je Kant svojom teorijom potpomogao odvajanje ljepote od funkcionalnog, te pojmom bezinteresnog svidanja utro put estetskom stavu koji je lišen pojma o funkciji, odnosno upotrebi (Parsons i Carlson 2008).

templativni doživljaj predmeta dizajna i intelektualni pristup estetskom iskustvu. Jer, za procjenu uspješnosti predmeta dizajna nije dovoljan intelekt. Uspješno funkcionisanje predmeta dizajna ne otkrivamo (samo) pojmovnim mišljenjem, nego aktivnom upotrebom, a funkcije predmeta dizajna, da bi zaslužila naše odobravanje, zahtjeva prislan i blizak odnos u kojem ulogu imaju i druga naša čula, ne samo čulo vida.⁷

Estetsko iskustvo noža se sastoji ne samo u njegovom obliku, nego i u dodiru, držanju noža prilikom rezanja, u tome koliko sva njegova svojstva, koja se ne mogu upoznati samo vidom, doprinose lakoći rezanja, dakle upotrebi. Ne priklanjajući se stanovištu autora *Functional Beauty*⁸ da tjelesna iskustva predstavlja “dodatni izvor” zadovoljstava koja iskusimo kada se koristimo predmetom, smatramo da su svojstva predmeta (u ovom slučaju noža) koja upoznajemo i drugim čulima (u ovom slučaju dodir) podjednako mjerodavna za saznanje funkcije i njeno integrisanje u estetsko iskustvo. Upravo je glatko i uspješno rezanje funkcija noža, a ne samodovoljno tjelesno zadovoljstvo. Funkciju predmeta ne treba shvatiti kao tehničku funkciju – u ovom slučaju – rezanje – nego sa svim njenim izražajnim i simboličkim potencijalima⁹ kojima ostvaruje različite funkcije.

Bivanje dizajna u širem spektru osjetilnosti (dodir, miris, okus) uvjetuje karakter njegova estetskog vrednovanja. Stoga, tezom da za spoznavanje funkcionalne ljepote predmeta nije dovoljan intelekt ne ulazimo u područje relativizma, jer je za naše razmatranje estetike dizajna polazište funkcija. Ono što tražimo je šire razumijevanje funkcije i određenje funkcionalne ljepote koje neće biti svedeno na čulo vida i intelektualno znanje po mjeri tradicionalnog estetskog iskustva. Spoznanje funkcionalne ljepote, odnosno ljepote dizajna proizlazi iz aktivne upotrebe.

7 Autori *Functional Beauty* (2008) ističu da se namještaj, odjeća, uređaji, svakodnevni predmeti razlikuju od područja umjetnosti jer angažuju osjete dodira, mirisa pa i okusa. Primjećuje se nedostatak granica kada je riječ o relacijama sa drugim stvarima u koje stupaju ove stvari u svom okruženju. Npr. sto možemo posmatrati zasebno, ali i kao cjelinu sa stolicom, ili stolicama, sa prozorom i sl. Forsey (2013) takođe uvide specifičnost dizajna u odnosu na umjetnost po “izlasku u svakodnevnicu” i relevantnosti proksimalnih čula. U tom smislu cijeni napore Yuriko Saito da koriguje filozofsku estetiku tako što uključuje faktore koje mi, kao korisnici, recipijenti, donosimo sa sobom.

8 Tvrdnju Yuriko Saiko da estetska vrijednost noža ne ovisi samo o vizualnim svojstvima, niti svojstvima koje osjetimo u ruci (težina, tekstura, balans) nego o načinu prolaska noža kroz materiju, kako glatko i uspješno reže sa njim određeni predmet, autori *Functional Beauty* tumače kao izuzimanje funkcije kao komponente estetske vrijednosti i njeno potčinjavanje tjelesnim zadovoljstvima; smatraju da je prilikom korištenja noža njegova funkcija takođe izvor tjelesnih zadovoljstava, ali ta zadovoljstva nisu integralna komponenta estetskog iskustva (Parsons i Carlson 2008).

9 Simbolika predmeta se zasniva na upotrebnoj vrijednosti i funkciji, pod pretpostavkom da dizajnirani predmet reprodukuje društvene vrijednosti i predstave (Jeudy 1975).

Estetsko iskustvo predmeta dizajna može se poimati na tragu stanovišta Jaspersa Morrisona i Naoto Fukasawae (2007). U njihovom fokusu su predmeti koji bez spektakla ili vizualne prijemčivosti forme, istrajavanjem u našoj svakodnevnicu, olakšavajući svakodnevne poslove i radnje, stiču i estetsku vrijednost. Autori proširuju područje estetskog na predmete koji se ne ističu formom, nego smo sa njima saživljeni u svojim navikama, upotrebi i svakodnevnim iskustvima. To ne znači da forma nije bitna, naprotiv, ali njena ljepota ovisi o iskustvu upotrebe: nož ne cijenimo radi njegovog izgleda nego koliko izgled odgovara funkciji, kako tu sinergiju forme i funkcije osjetimo u ruci (težina, balans, tekstura) i kako ona doprinosi prolasku noža kroz materiju. Ljepotu predmeta dizajna, stoga, ne treba razumjeti kroz postupak činjenja određenog predmeta najprije stranim, po uzoru na umjetnost, nego upravo u njegovoj neprimjetnosti, nenametljivosti i tihom prisustvu. Ovdje se, na prvi pogled, može zamjeriti autorima da predmete posmatraju kao puke nosioce funkcije. Ali upravo suprotno – predmetima se prilazi imajući u vidu odnos koji gradimo s njima kroz vrijeme, svakodnevne prakse i upotrebu. Za razliku od umjetnosti koja smjera originalnosti, jedinstvenosti, izdvojenosti, dizajn je dijelom protoka svakodnevnice, pa iziskuje estetiku koja će u njemu cijeniti ne dominaciju, impresiju i ekskluzivitet, nego dugoročnost i služnost korisniku. “Super” u sintagmi “super normalno” ne proizlazi iz izuzetnosti kakvu želi umjetnost – nego iz usavršavanja upotrebljivosti. Super normalno transcendiraju normalno, jer dizajneri danas rade na tome da učine što boljim ono što je ranije nastajalo kao nevino, prirodno i bez svijesti. Autori zagovaraju koncept ljepote koji podrazumijeva iskrenost i bliskost sa (svim) našim čulima.

Henry Petroski (1992) pokazuje da forma predmeta nastaje kao odgovor dizajnera na grešku, odnosno odgovor na nedostatak koji se otkriva upotrebom stvari, kada se ona koristi za šta je namijenjena. U skladu sa sloganom “forma slijedi funkciju”¹⁰ ne postoji jedno, adekvatno rješenje problema, niti jednom za svagda određenim izumom riješen problem. Različiti dizajn pribora za jelo na istoku i zapadu pokazuje da različite kulture nemaju jednako rješenje za primicanje hrane ustima. Forma predmeta je, dakle, kutlurno specifičan odgovor na problem koji dizajner treba riješiti. Napušta se ideja stvaranja iz ničega, na čemu je opstojala paradigma modernizma, i vjeruje se da su sve napravljene stvari nastale iz nečega već postojećeg, kao što su sadašnji

10 Slogan „forma slijedi funkciju“ nalazi najbolje otjelovljenje u Le Corbusierovom uvjerenju da je kuća mašina za življenje. Arhitekti kao što su Louis Sullivan, Frank Lloyd Wright, Adolf Loos, Le Corbusier, Walter Gropius, Ludwig Mies van der Rohe stavili su fokus na funkciju “pri dizajniranju arhitektonskih struktura po uzoru na umjetnost” (Parsons i Carlson 2008: 43). Bauhaus je internacionalizovao ovaj stil u proizvodnji namještaja i uređaja. Internacionalni modernizam je počivao na ideji da forma slijedi funkciju u smislu ekonomisanja sa sredstvima, izbjegavanja ukrasa i ornamentacije da bi se postigla poštena, iskrena i autentična forma (ibidem).

noževi i viljuške nastale usavršavanjem vrlo oštarih komada tvrdog kamena i stijena – predmeta koje su za rezanje, struganje i probadanje koristili naši preci. Frustracije s noževima, posebno njihovim nedostacima u držanju mesa na mjestu rezanja, dovele su do razvoja viljuške.

Imajući u vidu koliko različitih običnih svakodnevnih stvari postoji, vršeći specifične, različite funkcije, shvatamo da stvari nisu nastajale samo iz nužde, nego prateći ljudske potrebe, ciljeve i smisao života. Ta svjesna ljudska aktivnost koja kreira stvari oko nas ne može se posmatrati izolovano od okruženja, načina života u određenom kulturnom, psihološkom, ekonomskom itd. miljeu. Jedna stvar slijedi iz druge u sukcesiji promjena, sve s namjerom da budu bolje od prethodne. Upravo u tom procesu usavršavanja stvari ne postaju strane i oneobičene, nego se prilagođavaju i djeluju prirodno, poznato, kao naši produžeci.

4. ESTETSKO VREDNOVANJE PREDMETA DIZAJNA

Estetika spajalice, olovke, noža ili kaiša ne proizlazi iz fascinacije njihovim izgledom, niti je dovoljno znanje o tome čemu služi pojedini od tih predmeta, nego iz njihove prilagodbe upotrebi u određenim kulturnim okolnostima, iz odnosa i reakcije ruke i tijela na njih. Forma dizajniranih predmeta je oblikovana rukom korisnika, u smislu da je plod dugogodišnjeg prilagođavanja predmeta svrsi upotrebe. Estetika upotrebnih predmeta podrazumijeva osjećaj koji duuguje dodiru koliko i pogledu.

Međutim, nije namjera ovu afirmaciju upotrebe kao mjerila uspješnosti dizajniranog predmeta svesti na ulogu ruke. Ovdje je uputno razumijevanje taktilnosti Henrija Focillona (1964: 122): „Posedovanje sveta zahteva prefinjenost čula pipanja”. Naime, spoznaje o svijetu, o prostoru i predmetima koji ga nastanjuju, ne dobijamo samo putem čula vida, nego i dodirom, korakom – pri premjeravanju prostora: „Delatnost ruke definiše prazninu prostora i punoću predmeta koji ga ispunjavaju. Površina, zapremina, gustina i težina nisu optički fenomeni. Čovek ih je najpre osjetio pod prstima i na dlanu. A prostor? Ni njega ne meri pogledom, već rukom i korakom” (ibidem).

Focillon ukazuje da ruka, odnosno taktilnost nije samo instrument, sluga (razuma), nego i spoznajni organ. Ruke su dakako instrument stvaranja, u smislu da se usaglašavaju sa oruđem pri stvaralačkom procesu u umjetnosti i zanatstvu, ali su i organ saznanja koji nam prvi daje informacije o vanjskom svijetu i ostaje naš vjerni pratilac koji omogućava orijentaciju u prostoru i saradnju sa predmetima. Teorija o značaju ruke, koju Focillon primjenjuje na umjetnost, relevantna je za recepciju, suđenje i

prihvatanje predmeta dizajna u svakodnevnicu. Dizajner nije u bliskoj vezi sa svojim predmetom, kao što je to umjetnik, ali Focillonovo poimanje odnosa duha i ruke, kao stalnih saradnika u odnosu međusobnog usavršavanja, ogledalo je odnosa korisnika i dizajniranog predmeta. Taktilnost neprestano uslovljava i usavršava, utječe na stanje svijesti, kao što duh uslovljava i utječe na ruku, odnosno taktilnost. Ovo čulo je ključno za bivanje duha u akciji, za prelazak iz pasivnosti u aktivnost, jer uči čovjeka „kako da osvoji prostor, težinu, gustinu i broj” (Fosijon 1964: 145). U tom aktivnom odnosu prema svijetu neprikosnoven je značaj taktilnosti kao odgajatelja čovjeka i najbližeg saradnika u prilagođavanju svijeta vlastitim, stvarnim potrebama.

Ako Focillonovo stanovište primijenimo na evoluciju kroz koju predmet dizajna kulturološki i praktično prolazi, možemo zaključiti da predmeti uspješno služe zahvaljujući saradnji intelekta i tijela – kratko rečeno, zahvaljujući složenom iskustvu predmeta u akciji, što u cijelosti korespondira sa stavovima Jane Forsey da dizajn ne može biti razumljen izvan konteksta upotrebe, da moramo posjedovati kulturno i historijsko znanje o njemu, a to opet zahtijeva mnogo širu koncepciju (sa)znanja, ne samo intelektualnu. Naše interakcije sa dizajnom su proces interpretacije koja nije uvijek osviještena i intelektualizirana nego potječe i zbiva se u akciji.

„Interpretacija nije nužno, pa čak ni primarno svjesna i namjerna potraga za značenjima. To je interpretacija u hermenutičkom smislu življenja u određenom ambijentu i pridavanja smisla u aktivnosti, radeći različite stvari u okruženju, kreirajući različite veze između stvari koje vidimo i susrećemo. U ovom smislu interpretacija je stvar akcije – odvija se na razini prakse a ne teorije. Interpretacija je ta koja se odvija u procesu bivanja-u-svijetu; to je nešto čime se bavimo sve vrijeme dok obavljamo svakodnevne poslove.” (Haapala 2005: 46-47)¹¹

Dakle, ovdje se ne misli na interpretaciju kao svjesnu, voljnu i promišljenu radnju pridavanja značenja određenom objektu, kako tumači Richard Shusterman (1990). Tada bismo se sveli na uzuse tradicionalnog promišljanja odnosa subjekt – objekt.

11 U originalnom engleskom tekstu: ”This interpretation is not necessarily, not even primarily a conscious and deliberate searching for meanings. It is interpretation in the hermeneutic sense of living in an environment and making sense of it by acting there, by doing various things in the environment, by creating different kinds of connections between matters seen and encountered. In this sense interpretation is very much a matter of action—it takes place on the level of praxis rather than theory. It is interpretation that takes place in the process of being-in-the-world; it is something that we are engaged in all the time while engaged in our daily practices.” Arto Haapala (2005), oslanjajući se na Martina Heideggera i Hansa Georga Gadamera, razumjeva interpretaciju kao ono što se događa u akciji. Naime, u hermeneutici fakticiteta Heidegger nalaže shvaćanje hermeneutike u fundamentalnom smislu, gdje su pitanja interpretacije pitanja egzistencije kao takve. Gadamer dalje razvija Heideggerov pojam interpretacije, te temeljne strukture bitka-u-svijetu: u razumijevanju se uspostavlja nešto poput primjene teksta na sadašnju situaciju interpretira, u smislu razumijevanju svijeta u cjelini kao teksta, čijim se tumačenjem zadovoljavaju upute djelovanja (Pavić 1998).

Interpretacija je termin za pridavanje, svjesno ili nesvjesno, značenja u najširem smislu riječi, živeći i radeći u određenom okruženju. Riječ je o boravljenju u mreži značenja, i ne nužno svjesnom pridavanju smisla našim radnjama ili predmetima oko nas, u jednom subjekt – subjekt odnosu.

Sa svakodnevnim stvarima se gubi stranost, posebnost koju ima umjetnost, pa se ne obraća pažnja na njihovu estetsku dimenziju, kako je to slučaj u umjetnosti. Stoga estetsku dimenziju ovih predmeta treba tražiti u nečemu drugom, pri čemu nije prikladno ovu estetiku svesti na prisnost, osjećaj za mjesto, pripadnost, sigurnost ili kontrolu, kako to čini Haapala (2005), jer to vodi ka nemogućnosti razlučivanja moralnih iskustava od estetskih. U slučaju predmeta dizajna posebnost je u usavršenoj upotrebljivosti, koja se otkriva sinergijom čula i duha, na historijskom i kulturološkom planu. A to znači da se ne krećemo samo u misonom području moralnosti, nego i u čulno-duhovnom području bivanja sa predmetima. To nije intelektualan sud, nego vrednovanje predmeta na osnovu prilagođenosti ljudskim potrebama, što možemo razumjeti kao nesvjesno i svjesno pridavanje značenja pri saobraćanju sa predmetima u koje su, povratno, upisana naša ophođenja. Predmet dizajna kao materijalizacija nosi služnost čovjeku, u složenim kulturnim i historijskim uvjetima. Forma rješava životni problem, ne samo tehničke, nego simboličke prirode,¹² kao prilagodba ali i korektiv ljudske svakodnevnice.

5. ZAKLJUČAK

U ovom radu se afirmira pristup ljepoti dizajna u aktivnom odnosu sa predmetom. U savremenim raspravama o ljepoti dizajna, odnosno funkcionalnoj ljepoti, uviđa se nastojanje da se upotreba sagleda kao integralna komponenta estetskog iskustva. Ipak, nerijetko se ostaje u okvirima estetike po kroju tradicije. Jane Forsey u *The Aesthetics of Design* s pravom uviđa specifičnost estetskog iskustva dizajna u upotrebi koja se ne može spoznati samo putem perceptualnih svojstava, ali previđa značaj proksimalnih čula. Koncept pridodate ljepote koji Forsey preuzima od Kanta još uvijek predstavlja intelektualno dopadanje, koje podrazumijeva pojam o određenoj stvari, a ne angažman sa predmetom i njegovo valorizovanje u aktivnom odnosu sa čovjekom.

Autori *Functional Beauty*, takođe, uviđaju potrebu da se funkcionalna ljepota predmetā cijeni sagledavanjem u kontekstu, s obzirom na okruženje, i uloge koje

¹² Radi se o simboličkoj funkciji dizajna na tragu razumijevanja Henry Pierre-Judyja (1975), simbolizmu u smislu vršenja serije funkcija predmeta kao predstavnika kulture.

imaju u ljudskim aktivnostima. Zapažaju da to ne možemo činiti na osnovu percepcije tj. površnog posmatranja pa tvrde da za spoznaju funkcije i sud o funkcionalnoj ljepoti moramo uposliti intelekt. Izuzimajući čulo dodira, odnosno proksimalna čula kao integralnu komponentu estetskog iskustva, te naglašavajući ulogu intelekta pri spoznaji funkcije, autori osnažuju distinkciju čulno-intelektualno, ne uspijevajući govoriti o ujedinjujućem i sveobuhvatnom estetskom iskustvu.

S obzirom na navedeno, u ovom radu smo nastojali sagledati dizajn kao dio protoka svakodnevnice, te funkcije odnosno upotrebu predmeta razumjeti s obzirom na uloge koje predmeti dizajna imaju u ljudskim aktivnostima i na tim osnovama izdvojiti estetsku dimenziju dizajna. Pokazujemo da je za saznanje funkcije, odnosno upotrebe predmeta, kao uvjeta za njegovo estetsko vrednovanje, pored intelekta, potreban i prislan odnos sa predmetom, znanje koje dolazi iz aktivne upotrebe i koje dugujemo i našim čulima. Za razliku od intelektualnog, odnosno kontemplativnog pristupa, po uzoru na tradicionalno stanovište estetike, ljepota dizajna se ukazuje u služnosti i uspješnom istrajavanju predmeta u našoj svakodnevici, olakšavajući naše poslove i radnje, ali i korigujući našu svakodnevnicu, po uzoru na super normalni dizajn o kojem govore Morrison i Fukasawa. Dizajnerov izum nastaje usavršavanjem već postojećeg predmeta, u kontekstu aktivnosti i uloga koje ima u svakodnevici, unapređenjem u smislu bolje upotrebljivosti, a ne pompeznosti. Stoga treba imati na umu evoluciju kroz koju predmet prolazi do oblika kojem svjedočimo u sadašnjosti.

Za razumijevanje ljepote dizajna treba uzeti u obzir saradnju duha i ruke pri rukovanju sa predmetima u složenim kulturnim i historijskim uvjetima. Na tragu razumijevanja taktilnosti Henrija Focillona, njegovog poimanja odnosa duha i ruke, kao stalnih saradnika, ovaj rad sagledavao je odnos korisnika i dizajniranog predmeta u dugogodišnjem procesu prilagođavanja i korigovanja. Interakcije sa dizajnom možemo razumijeti i kao proces interpretacije koja nije uvijek osviještena i intelektualizirana nego potječe iz akcije. Estetska dimenzija dizajna se razotkriva u složenim odnosima svjesnog i nesvjesnog pridavanja značenja živeći i radeći u određenom ambijentu.

LITERATURA

1. Forsey, Jane (2013), *The Aesthetics of Design*, Oxford University Press, New York
2. Fosijon, Anri (1964), *Život oblika*, Kultura, Beograd
3. Haapala, Arto (2005), On the Aesthetics of the Everyday: Familiarity, Strangeness, and the Meaning of Place, u: Light, A. & Smith J. M. (ur.), *The Aesthe-*

- tics of Everyday Life*, Columbia University Press, New York, 39-55.
4. Jeudy, Henri P. (1975), "Simbolička funkcija i dizajn", u: Denegri, J. (ur.), *Dizajn i kultura*, Radionica SIC, Beograd, 139-147.
 5. Kant, Immanuel (1975), *Kritika moći suđenja*, BIGZ, Beograd
 6. Morrison Jasper, Naoto Fukasawa (2007), *Super Normal: Sensations of the Ordinary*, Lars Müller Publishers, Zürich
 7. Parsons, Glenn, Allen Carlson (2008), *Functional Beauty*, Oxford University Press, Oxford
 8. Pavić, Željko (1998), "Suvremena filozofijska hermeneutika u Njemačkoj", u: Pavić, Ž. (ur.), *Filozofijska hermeneutika: XX stoljeće u Njemačkoj*, Hrvatski studiji, Zagreb, 7-72.
 9. Petroski, Henri (1992), *The Evolution of Useful Things*, Vintage Books, New York
 10. Shusterman, Richard (1990), "Benath Interpretation: Against Hermeneutic Holism", *The Monist*, 73(2), 181-204.

AESTHETIC EVALUATION OF DESIGN OBJECTS

Summary:

This paper discusses the beauty of design, i.e. the foundation for the aesthetic experience of design. In scholarly discussions, the affirmation of an intellectual approach to the subject of the beauty of design is stated. On the other hand, this work promotes an approach to the beauty of design based on the everyday aesthetics and the expansion of the field of aesthetics beyond traditional aesthetics. Aestheticians who promote an intellectual approach to the phenomenon of design attribute priority to the sense of vision over other senses when assessing its value, adhering to the traditional aesthetic approach. The central thesis of the paper is that the beauty of design cannot be understood based on the traditional definition of aesthetic experience, which was aligned with the experience of art, but in the complex experience of the object in action. The foundation of the aesthetics of design is built on the trail of everyday aesthetics, which will truly enable the inclusion of use as one of the key parameters when assessing the aesthetic experience. Function, as an integral part of the aesthetic experience, is not considered only intellectually. The goal is to discover the uniqueness of the aesthetic dimensions of design when understanding the object of design in our activities, taking into account the long-term evolutionary process of the object. The paper reveals Henri Focillon's concept of tactility as relevant for the judgment of design objects in everyday life. The beauty of design is therefore not measured by

the standards of aesthetic experience according to traditional cut. In the case of design, a true expansion of the aesthetic area occurs in such a way that its usefulness to man becomes a key parameter of aesthetic experience.

Key words: design; beauty; aesthetics; use; intellect; everyday

Adresa autorice

Author's address

Lamija Neimarlija

Univerzitet u Sarajevu

Akademija likovih umjetnosti

l.neimarlija@alu.unsa.ba

