

ПРОБЛЕМ ОДНОСА ОБЛИКА И ФУНКЦИЈЕ У ДИЗАЈНУ

Функција, какав лепи облик...

Апстракт: Однос облика и функције одувек је провоцирао теоретичаре дизајна, а његово тумачење произвело је далекосежне последице по целокупан друштвени живот. Сложеност релација у којима пребива дизајнирани предмет, пре свега, захваљујући овом, суштински двоструком одређењу, представља резултат судара два домена културе: уметности и технике. Иако се кроз историју чинило да би овај поларитет могао бити релативно лако разрешен тако што би се једној или другој страни дало првенство, готово увек је била реч о неком једностраном тумачењу, а не о „коначном решењу“. Једна од најутицајнијих, а истовремено, не много срећних интерпретација овог односа пронађена је у слогану „форма следи функцију“. Ово решење, које је надахнуло многе теоретичаре и практичаре дизајна, напослетку се, ипак, показало празном метафором, која је, додуше, служила као полазиште теоријских заноса и практичких остварења различитих поетичких програма. Напослетку, развојем микроелектронике и науке о материјалима, појмовни пар „облик“ и „функција“ провоцираће настанак нових ставова и спорова о њиховом односу у оквиру употребних предмета.

Кључне речи: облик, функција, формализам, функционализам, теорија дизајна, историја дизајна

Увод

Разматрање односа облика и функције спада у најважније проблеме теорије дизајна и има далекосежне последице како по однос дизајнера према властитом стварању, тако и по читав друштвени живот. Довољно је, рецимо, замислити на који начин би се могле разумети моралне норме дизајнера који изразито функционалном предмету какав је једна алатка, у жељи да га учини атрактивним, придаје изглед оружја. Иако је поменути пример унеколико необичан, из њега се да наслутити разноликост перспектива из којих се однос појмова „облика“ и „функције“ може сагледати. Сложеност релација у којима пребива дизајнирани предмет, пре свега, захваљујући овој суштински двострукој одређености, представља

резултат судара два велика домена културе: уметности и технике.

Критеријуми по којима судимо о вредности или изражајном квалитету неког артефакта, дакле, и о значају уметничког дела или употребног предмета, имају своје упориште у друштву, услед чега су подложни менама владајућих норми. Уколико културу схватимо као укупност друштвених норми и последица које њихово важење производи, могло би се показати како, супротно општеприхваћеном мњењу, уметност и техника нису различите манифестације културе са тек понеком спорадичном и мање значајном међусобном везом, него да је реч о уско повезаним доменима, који су резултат човекових активности које се међусобно надопуњују. Следствено томе, морало би да се рачуна са чињеницом како и производи ових домена имају више сличности него што се у начелу мисли, те би и основни проблем теорије дизајна, проблем односа облика и функције, сагледан у том контексту, могао да буде другачије интерпретиран. У том светлу, тензија између естетских и употребних карактеристика дизајнираног предмета, могла би да се покаже као изведена, а не као изворна.

Недавно је с правом примећено да, када би био награђиван најгори клише у дизајну, награда би морала бити додељена слогану „облик следи функцију“. Разлози се, углавном, огледају у томе што је поменути синтагма не само често непрецизно, па и нетачно навођена, него што је она, чак и од стране оних који су је свесрдно пригрлили и жучно заступали, тумачена на веома разнолике начине. Испоставило се да је привлачна једноставност поменуте „формуле“ крила сложеност зачучастих аргументација. Спорови који су тим поводом отворени у теорији дизајна, супротно очекивањима, допринели су разноликости дизајнерске праксе. Најкраће речено, сходно различитим приступима разумевању функционалности, дизајн је посматран кроз призму разноликих поетика.

Предмети које човек израђује помажу му да се прилагоди условима у којима живи. Другим речима, артефакти представљају надомештење човекових природних ограничења, које он доживљава као недостатке. Биће које је спремно на усавршавање, у извесном смислу, производећи артефакте ствара властите протезе. Међутим, данас постоји очекивање да предмети који

*Александар Чучковић, филозоф, Факултет примењених уметности, Београд

настају из потребе човекове акомодације и адаптације околине буде жељу и задовољство. Предмети свакодневне употребе морају истовремено да буду лепо: уколико извесну сагласност допадљиве спољашњости и корисности у употреби не опажамо, нисмо склони да их прихватимо. Како је то, пре више од пола века, приметио Вијено (Vienot), „интимни склад између функционалног карактера и спољашњег изгледа предмета“ почео је да служи као стандард.¹

Одавно се сматра како употребни предмет нема вредност по себи, већ да он своју суштину црпи из односа према некој, њему спољашњој сврси. Кроз читаву историју западне цивилизације протеже се захтев да предмет који треба нечему да послужи буде битно одређен управо том функцијом. Тако, било да је у питању оруђе, артефакт примењене уметности или дизајнирани производ, природу предмета одређује, пре свега, његова будућа намена. Међутим, суштинска подесност једног предмета за неку употребу није једини услов који један користан предмет треба да задовољи. Постоји и читав низ других услова, попут онога да делови предмета морају бити међусобно усклађени тако да чине једну релативно кохерентну целину (што се односи и на његове различите функције) или онога да предмет на известан начин мора бити прилагођен низу других предмета, природних или артифицијелних са којима се среће у простору. Употребни предмет можемо да посматрамо и као естетски ентитет, који не можемо сматрати суштински одређеним неком спољашњом сврхом, него, пре свега, његовом унутрашњом организацијом, односно формалним јединством, иако је од значаја и однос овог предмета према другим предметима, односно према амбијенту у који је смештен или према призору чији је саставни део.² Очевидно, уколико смо то уопште икада били, сада више нисмо спремни да очиту корист прихватимо као искључиво одређење употребног предмета. Да бисмо успели да разумемо употребни предмет, морамо да рачунамо са читавим низом технолошких, комерцијалних, естетских, симболичких и еколошких услова у којима он настаје, опстаје и нестаје.

Коначно, тумачење основних узуса дизајна, облика и функције од највећег је значаја за анализу овог феномена. Међутим, динамичан однос ових димензија дизајна, њихово супротстављање и саглашавање, омогућава различите приступе, који су се кроз историју манифестовали као извориште читавих поетика, многобројних технолошких изума, разноликих продајних страте-

гија, па и супротстављених погледа на будућност дизајна. Тако, на пример, Папанек (Papenek) сматра да је у ери којом је загосподарио облик, повратак садржају већ заkasнио, док Бонсиере (Bonsiere) држи да дизајн у знатној мери доприноси естетској култури, јер он представља наставак скулптуре и сликарства другим средствима.³ Очевидно, „облик“ и „функција“ као основни појмови теорије дизајна омогућавају читав спектар интерпретација, о чијој би логичкој структури овде ваљало положити рачун.

Сложеност природе односа облика и функције

Појам „функционалности“ није тако јасан нити тако једноставан како се то обично сматра. Рецимо, неправдано је мислити да нови облици предмета произилазе искључиво из нових начина њихове употребе. Већ из једне простице чињенице што је у Енглеској пре једног века у једном продајном каталогу било могуће видети понуду стотину модела цепног ножа може се закључити да је појам „функције“, једноставно, далеко богатији од појма „употребе“. О томе, наравно, постоје многа сведочанства и већ и летимичан поглед на историју дизајна може да нас увери како су – с једне стране, инсистирање на аеродинамици, геометрији или одсуству декорације, а, с друге, на малој тежини предмета, његовом скупоценом изгледу или ниској цени – све то, у крајњој линији, особена тумачења функционалности.

Приликом конципирања и произвођења употребног предмета, уобичајено се троши одређени рад који не доприноси његовом функционисању у најужем смислу речи. На пример, чињеница да су површине врата и зидова равне не помаже им у обављању њихове основне функције заштите од временских прилика, туђег приступа и туђих погледа, али овим предметима обезбеђује лепши изглед. Битне карактеристике дизајнираног предмета не бисмо смели да видимо искључиво у његовом беспрекорном обављању једне функције, чак и када је у питању функција коју сматрамо основним узроком његовог настанка. Осим тога, чак и у обављању једне такве, средишне функције, предмети се по правилу не показују потпуно успешнима, него на известан начин увек издају наша очекивања. Што се, на пример, мотор аутомобила загрева, што се пнеуматици троше, што се производе непријатна бука и нездрави гасови, све то смо склони да олако отпишемо као нежељене последице функционисања ове врсте производа, иако је, у ствари, реч о крајњем исходу њене функционалности. Када бисмо, на пример, замислили један потпуно функци-

¹Н. Larroche – J. Tucny, *L'objet industriel*, Paris, 1980, 68.

²Природно окружење и „понашање“ предмета у њему стварају оквир за динамички естетски призор: плаветнило неба које наткриљује једрилицу у лету или одскакање иверја при ударцима секире о дебло не припадају некаквој „естетској структури“ употребног предмета, али они доприносе настанку различитих естетских „ефеката“, односно јављању различитих доживљаја код оних који ове призоре посматрају.

³В. Папанек, *Дизајн за стварни свијет*, Сплит 1973, 166. и Г. Бонсиере, *Едукација за визуелни дизајн*, Улм, 12-13, нав. према: Г. Келер, *Дизајн*, Загреб 1975, 200.

оналан трпезаријски сто, он би требало да буде променљиве величине, потпуно склопив и отпоран на огреботине, да се сам чисти, да нема ноге које сметају удобности и чишћењу пода итд. Не само што такав сто не постоји, него употребни предмети у начелу никада „не чине“ оно што би требало да чине, односно они, једноставно, нису у потпуности функционални. Из тог разлога Пај (Pye) слуги како би једног дана у речнику дизајна под одредницом „функција“ могло да пише: „резултат који се од једне направе с правом очекује“.⁴

Изузев употребне, дизајнирани предмет има још многе функције. На пример, произвођач је склон да будући производ посматра превасходно као робу. Основна функција дизајнираног предмета као артикла потрошње је његова комерцијална вредност, а не корист коју би од његове употребе могао да има будући корисник. Наравно, то не значи да су ове две функције међусобно диспаратне, али се оне, извесно, не преклапају, а могу да буду и сукобљене. Наиме, у потрошачкој економији дизајнирани производ подлеже логици ограниченог задовољења потреба корисника. Произвођач рачуна на то да корисник само делимично буде задовољан, дакле, да производ само делимично обавља функцију, односно функције које се од њега очекују, како би унапред створио простор за нов производ, односно за одвијање новог циклуса дизајнирања-производње-потрошње. Посматрано у ширем контексту, да би производ био економски функционалан он мора да у игру уводи производ који ће га једном одменити у обављању постојеће функције, придодајући јој, евентуално, и неке нове. Хауг (Haug) је склон да у сваком естетском квалитету производа види осмишљено подстицање на куповину производа, који само лажно обећава обављање одређене функције.⁵ На сличан начин се могу посматрати и друге функције предмета: осим употребне, комерцијалне, ту су и технолошка, естетска, еколошка, али и симболичка, морална, политичка или религијска, потом, образовна, терапеутска или забавна и томе слично.

Један предмет могли бисмо да назовемо „апсолутно корисним“ када би се лако производио и употребљавао, када би уз приступачну цену доводио до жељених ефеката, када његов изглед не би био резултат ма какве бриге онога који га је произвео. Међутим, такав предмет не постоји, будући да ништа не постоји ван сложеног контекста друштвеног живота, да, на пример, ништа не може бити начињено без неког, ма како скромног и недовитљивог уступака захтевима изгледа. На изванредан начин, ми никада не можемо бити потпуно неестетски расположени, што значи да смо „осуђени“ на естетско вредновање. Свесно или несвесно, ми своје

естетске напоре уграђујемо у све оно што пролази кроз наше руке. Естетско се, при томе, ужљебује између корисног и безвредног.

Дакле, целокупан проблем у тумачењу функције произилази из тога што смо ми склонили да се размећемо појмом „функционалног“, пошто смо заборавили на значај других димензија производа, а у овом контексту, то се, пре свега, односи на значај његове естетске димензије. Иако нисмо спремни да се естетске привлачности употребних предмета одрекнемо, у тумачењу је занемарујемо једноставно због тога што је подразумевамо, дакле, што смо постали захтевни и уљуљкани визуелним стандардима које је промовисао технолошки развој. Подразумевајући да равноћа, углачаност, сјај, благост кривина, добро приањање површина, фино уклапање делова и томе слично спадају у „природна својства“ дизајнираних предмета, заговорници функционализма склонили су да превиде естетску димензију стваралачког напора дизајнера, баш као и читав низ других захтева, које би, у ствари, такође требало сматрати функцијама предмета.

Облик природних предмета се по правилу не да свести ни на какву просту геометрију, већ он произилази из комбиновања њених различитих елемената. Ипак, поједине групе облика изабирају се из разлога који излазе ван поља чисто естетског интересовања. Тако је својевремено окретање једноставним геометријским облицима и њиховим комбинацијама имало своје делимично оправдање у одређеним технолошким поступцима неопходним за производњу тих предмета. Ови облици су, дакле, бирани због њихове функционалности у процесу производње и они нису директно зависни од оперисања предмета у употреби. Управо је то био један од главних, иако недовољно расветљених разлога промовисања „машинске уметности“. С временом су криве линије и затупљене ивице индустријски произведених предмета почеле да се промовишу као резултат слободног естетског избора, а то се догодило чим су превазиђена технолошка ограничења којима ова решења дугују своје порекло. Када је у игру ушла мода, избор облика произашао из другачијих спољашњих одређења, односно ограничења у односу на употребу или производњу. Касније ће, опет, напуштање аеродинамизма бити спроведено уз понуду нових производа, чије су нове функције, које је омогућио технолошки напредак, захтевале и нове облике.⁶

С друге стране, технолошки напредак не мора бити извор оригиналних облика. На пример, први електрични уређаји личили су на своје мање савршене претходнике, односно на већ прихваћене производе: електрични штедњаци по свему су били слични онима што користе чврсто гориво, а радио и телевизијски

⁴D. Pye, *Design*, London 1964, 10.

⁵В.Ф. Хауг, *Критика робне естетике*, Београд 1981, 50.

⁶A. Berney, *Streamlining Breasts: The Exaltation of Form and Disguise of Function in 1930s' Ideals*, *Journal of Design History*, Oxford University Press, London 2001, Vol. 14, No. 4, 327.

апарати наликовали су комадима намештаја, док је изглед првих аутомобила неодољиво подсећао на кочије без коња. Јасно је да би поменуте направе биле у стању да обављају основне функције и када не би имале тако конзервативно обличје, посебно што су у поменутом примеру у питању производи чија је намена подразумевала обављање до тада непознатих функција ради задовољења новонасталих потреба. Међутим, питање је да ли би иновативно обликовани предмети који обављају нове функције били прихватљиви корисницима који су живели у време када пословично неповерење према новотаријама још није ишчезло. Очеvidно, у поменутом случају, облик не следи функцију, већ помаже да се код корисника установи нова потреба, макар и по цену прибегавања већ опробаном и симболички прихваћеном облику. Индуковање жеље код корисника, са тенденцијом да се она претвори у навик, и само треба сматрати извесном функцијом, а у овом случају узроком придавања ретроградног изгледа производу.

Из свега наведеног могуће је разумети како се избор облика заснива на одређеним условима, условима који се мењају, а да сами дизајнери настоје да изнађу специфичну равнотежу тих услова, што се одражава на облицима појединачних предмета. Преостали простор за естетску имагинацију, ипак је прилично велики. Слобода која, без обзира на сва ограничења, преостаје дизајнеру у погледу осмишљавања предмета толика је да је посматрач углавном доживљава негативно: облик једног предмета „не говори“ толико о себи самом колико говори о искључењу других, могућих облика. Када је од стране дизајнера добро учињен, избор облика оставља утисак „логичности“.⁷ Можда је управо то разлог што се развила полемика око суштинске важности облика или функције, која је оставила највећег трага у теорији и историји дизајна. У тумачењу превасходности облика или функције дизајнираног предмета, теоретичари су неретко посезали за радикалним позицијама, сврставајући се у један од два сучељена тора, формалистички или функционалистички, док су практичари тим становиштима придавали материјални облик.

Естетички формализам

Значај облика у дизајну је несумњив, али је његов положај у односу на друге аспекте дизајна одувек различито схватан. Мутезијус (Muthesius) сматра да би без облика рационални технички свет био тек свет бруталности, јер облик стоји високо изнад материјала,

технике и функције.⁸ Етјен Сурио (Etienne Souriau) одбацује појам чисте техничке функционалности, уз образложење да предмет може да служи и као украс.⁹ Томе се може додати да чак и декорација може имати друге функције у односу на ону примарну, естетску, те да је могуће посматрати, рецимо, њене психолошке, религијске или политичке учинке. Ако ову мисао даље развијемо, видећемо да дизајнирани предмет не мора да остварује своју декоративну улогу само с обзиром на непосредан амбијент у који бива смештен, већ да он то чини с обзиром на целокупан свет живота: дендији су, на пример, веровали да он доприноси естетизацији личности, односно усавршавању индивидуе. Значај облика шири се ван контура предмета и на извештан начин захвата целокупну непосредну околину.

Свако стварање које се заснива на овако широко схваћеном појму функционалности Сурио смешта у зону „скеупоетичке активности“, у којој се функција остварује већ на тај начин што јој се придаје одређени облик. Према овом становишту, највећа вредност стваралачке активности не огледа се у будућем интересу од инструменталног односа према предмету, него у производњи предмета оригиналних формалних карактеристика. Схватајући облик као једно од начела ума, поред дискурзивне интелигенције и моралних принципа, Сурио налази да он постаје видљивим у различитим фигуративним структурама и да он задобија такву аутономију да потискује важност утилитарних својстава предмета.¹⁰

Слично томе, Лало (Lalo) проширује разматрање поступка обликовања ван граница уметности, видећи је као „игру компоновања“ или „пластични контрапункт“, што би упућивало на привилеговани положај дизајна у целокупној сфери човековог стваралаштва.¹¹ Вијено сматра да је лепота облика употребног предмета у функцији сталног напретка и развоја техника које из тога следе.¹² Лепота, дакле, у одређеној мери повратно делује на основну функцију и условљава је. На пример, обликовна привлачност фото-апарата добрим делом почива на обећању техничке рафинираности, али обиље функција више је присутно као знак, будући да већина будућих власника неће користити све расположиве опције, иако је управо њихово постојање услов њиховог опредељења да такав предмет купе. Већу привлачност у овом случају има идеја функционалности, него расположивост предмета за једну конкретну употребу.

Када Вијено разликује три основна постулата естетике, „закон јединства и композиције“, „закон стати-

⁷Управо у томе се крије одређени идеолошки потенцијал дизајна, који је нарочито кориштен у фази његове историјске експанзије. Путем „имица“ бивања дизајнираним, предмет се отворено дистанцира од свега што такво није, што, на пример, у скорије време срећемо у виду етикете „дизајнерске одеће“.

⁸R. Banham, *Theory and Design in the First Machine Age*, London 1962, 73.

⁹Т. Морпурго-Таљабуе, *Савремена естетика*, Београд 1968, 352.

¹⁰Е. Сурио, *Односи међу уметностима : проблеми упоредне естетике*, Сарајево 1958.

¹¹Ш. Лало: *Основи естетике*, Београд 1974.

¹²Н. Larroche – J. Tuscny, н.д., 68.

чке и динамичке равнотеже у пропорцијама“ и „закон хармоније изгледа и употребе“, Морпурго-Таљабуе (Morpurgo-Tagliabue) у њима види одраз утицаја платоновског схватања стварности и сматра их неприменљивима на подручје уметности.¹³ Због тога он замера Вијену што пропушта да дијалектички повеже наведене законе и да разоткрије суштинска одређења дизајна, као што су: трајност предмета, делимичан отпор модним трендовима, зависност од техничког развоја, саобраћавање укусу публике итд. Стога, овај аутор предмете настоји да разврста Преко начина уклапања облика и функције, овај аутор настоји да расветли контекст дизајна разврставајући предмете према сврси. Успешан дизајн увек подразумева уклапање облика у функцију, само је питање о којој од многих могућих функција се ради. Када је облик уклопљен у хармоничну целину функција, онда је наглашена естетска карактеристика дизајна, када је уклопљен у употребну функцију – наглашена је изражајност предмета, а када је уклопљен у споредну функцију – реч је о истицању декоративног момента.

Индустријска естетика је, по Делвоу (Delveau), новија дисциплина естетике чији је настанак резултат покушаја да се разуме нови облик изражавања лепоте. Будући да се лепота, баш као и сваки други вид вредности, манифестује на основу укуса који преовлађује у једној епохи, разумевање дизајнираних предмета, као производа савременог тренутка, изискује адекватан приступ.¹⁴ Није, дакле, само естетика везана за време, већ су то и сви естетски артефакти: дизајнирани предмети су суштински везани за контекст у којем настају и само се у оквиру тих привремених и конкретних одредница може говорити о потпуној саображености облика и функције. За разлику од њега, Макс Бил (Max Bill) облик употребног предмета једноставно сврстава у много шири низ његових различитих функција, називајући га „естетском функцијом“.¹⁵ Пошто облик и лепота предмета произилазе из природног, очевидног и функционалног изгледа, од естетске функције очекује се задовољење другачијих потреба у односу на оне прагматичне, иако оне због тога нису мање важне. Индустијска производња се у остваривању тог циља ослања на уметничко стваралаштво, посебно на оно нефигурално. Ипак, важније учинке по укупну производњу артефаката уметност остварује путем изградње образаца укуса, односно „естетских шема“. На крају, Бил сматра, да естетска функција, иако суштински важна за дизајн, не сме бити сукобљена са прагматичним задацима за које један употребни предмет треба да буде расположив.

Може се, дакле, рећи да дизајнер самостално изабира, односно да слободно одлучује о будућој сврси употребног предмета. Од тренутка када се определи за сврху предмета, дизајнер је присиљен да се повинује одређеним, иако не сасвим стриктним ограничењима у погледу изналажења његовог облика. У извесном смислу, облик који један предмет поприма произилази из функције коју он треба да обавља. Примера ради, чајник мора поседовати пипу, дршку и суд за течност, а фен треба да греје ваздух и издувава га, да има ручку за коју ће врели апарат бити хватан и да је лак како би корисник могао да га неко време држи у подигнутој руци. Ипак, тврдња да облик употребног предмета бива одређен његовом будућом функцијом не мора се схватати крајње ригорозно. Функционалистички диктум подразумева став да је лепота облика употребних предмета потпуно одређена њиховом корисношћу у употреби, али се може рећи да на ту корисност итекако утиче читав низ чинилаца, као што су, на пример, цена његове производње или постојећи трендови у дизајну, чији се утицај при обликовању може испоставити као пресудан.

Функционализам у теорији и пракси дизајна

Разматрања појма функционалне лепоте воде порекло од еkleктичког натурализма 19. века, иако његове теоријске антиципације сежу један век раније до Кејмса (Cames), Берклија (Barkley) и Хјума (Hume). Сама идеја о вези лепоте и користи је много старија и налазимо је већ код Платона, који у *Гозби* ова два појма изједначава, док у *Држави* тврди да се лепота ствари огледа у њиховој прилагођености за неку сврху, саветујући да занатлија пре него што приступи обликовању треба да се обрати будућем кориснику за савет. Знатно касније, пошто је одбачено Кантово разликовање лепог како од уметности тако и од пријатности, поново је преовладало тумачење овог појма у кључу „савршенства“ и то, овај пут, из биолошке перспективе: лепо је посматрано као унутрашња сврховитост органског живота. У XIX веку то схватање је примењено на подручје човекових производа. Вијоле-ле-Дик (Viollet-le-Duc) сматра да је један облик леп уколико изравно указује на предмет и уколико сврху за коју је намењен чини јасном, а Пол Сурио (Paul Souriau) лепоту, једноставно, види као савршену прилагођеност облика функцији.

Функционалистичка доктрина у дизајну коначно је дефинисана од стране америчког архитекте Луиса Саливена (Louis Sullivan), познатог по пројектовању неколицине чикашких небодера. Суштина његовог

¹³Г. Морпурго-Таљабуе, *н. д.*, 353.

¹⁴Исто.

¹⁵Исто.

разматрања позната је у сажетом виду као девиза „облик следи функцију“.¹⁶ Узроке изрицању тако одсечног става треба потражити у тадашњим приликама, које су обележили технолошки развој, економски раст и промена владајућег укуса, као основе за одбацивање сваке врсте историцизма. Осећајући да надахнуће за пројектовање грађевина више не може да потражи у некој књизи узорака, Саливен је посегнуо за сврхом као одредницом облика. Каснији извор архитектонских и дизајнерских догми испочетка је, дакле, представљао прибежиште естетске слободе. То се може закључити већ и на основу чињенице да је Саливенов асистент, Френк Лојд Рајт (Frank Lloyd Wright) прихватио исти принцип, али га је нешто другачије тумачио, што му је омогућило да оствари веома особене грађевине.

Дебата по питању улоге уметника у обликовању индустријских производа развила се почетком 20. века у оквиру *Deutscher Werkbund*-а. Један од оснивача овог удружења, Херман Мутезијус је тврдио да једино стандардизација која произилази из рационалног истраживања може да нас доведе до открића поузданог и општеприхваћеног укуса, док је, супротно томе, Хенри ван де Велде (Henri van de Velde) сматрао да не постоји никаква могућност помирења уметничке стваралачке слободе и претходно установљених естетских канона масовне производње, те да се питање обликовања мора решавати с обзиром на конкретне проблеме.

Отприлике у време када је осниван *Bauhaus*, функционализам је отпочео свој прелазак из органског у механички облик. Дизајнери и архитекте су настојали да допринесу развоју демократског друштва на тај начин што би понудили комерцијално приступачне, естетски вредне и употреби прилагођене предмете и грађевине. Да би та идеја била остварена у пракси, сматрало се да је неопходан потпуни раскид са традицијом, што се манифестовало као развијање апстрактног облика предмета, који је лишен сваке орнаментике или фигурације. Став Адолфа Лоса (Adolph Loos) о злочиначкој природи орнамента, који је надахнуо великане модернизма, нема никакве суштинске везе са схватањем да облик треба да следи функцију, али је случај хтео да се ове две тезе уско повежу. Наиме, код оних који су прихватили оба ова одређења, реч је о преференцијама укуса које су произишле из „машинске естетике“, односно из веровања да

објективној ефикасности технологије, која је доживљена као главно средство човековог напретка, не пристаје субјективизам украса и нерационалност случаја, па и неефикасност додатка.

Према већини протагониста модернизма, облик мора бити одређен функцијом, а та функција мора бити лако видљива да би се досегла особена „лепота корисног“. Крајњи циљ таквог приступа јесте да се публика образује како би била у стању да схвати друштво које се убрзано мења услед научног и технолошког прогреса и како би побољшала свој положај у њему. Улога дизајна виђена је у демократизацији друштва, за коју се очекивало да буде остварена на тај начин што би корисницима били понуђени једноставни, лепо, приступачни и функционални предмети. Дакле, уместо традиционалним естетским критеријумима, облик предмета и организација простора грађевине имали су да буду одређени искључиво захтевима функционалности. У конкретном смислу то је значило да дизајнер на основу искуства или према својој вољи одређује шта је то што представља функционалну неопходност, а шта не. Испоставило се да ће такво теоријско опредељење резултовати предметима чији је облик углавном био веома једноставан, површине равне и глатке, а тежина мала. Такви облици, осим што су деловали непосредно и искрено, представљали су логичну последицу релативно малог броја функционалних захтева којима су били условљени.

Паул Јараји (Paul Jaray) је 1922. године после дуготрајних аеродинамичких испитивања дошао до закључка да је у функционалном погледу за аутомобил најподеснија каросерија која би имала облик капљице воде. Иако ће се његовим открићем руководити многи дизајнери, дословно спровођење предложеног принципа доживеће немали број решења, која ће, међутим, по правилу окончати као концептуалне вежбе. Наиме, тржиште никада није било спремно да прихвати да сва могућа значења аутомобила, углавном укотвљена у облику његове каросерије, подреди његовом бољем вршењу основне функције. Корисници, примера ради, нису хтели да се одрекну допадљивог изгледа аутомобила и друштвеног престижа који он обезбеђује како би уштедели на гориву и добили на брзини. Уместо тога, аеродинамички закони послужили су као полазиште различитих варијација стајлинга, односно као средство маркетинга који се ослањао на чињеницу да изглед који асоцира брзину бива доживљен као знак технолошке утопије. Један од дизајнера који је у погледу ослањања на принцип аеродинамике остварио најзамашнији тржишни учинак, Рејмон Леви (Raymond Loewy) формулисао је своје становиште као „најнапредније, али прихватљиво“, видевши дизајн као резултат поштовања услова материјала, технологије производње и психолошких очекивања

¹⁶ „Све ствари у природи имају форму, спољашњи изглед, који нам говори шта оне јесу, шта их то разликује од нас самих и једну од друге... Изгледа да живот и облик чине једну нераздвајну целину и да је смисао довршења у њиховом међусобном односу... Било да је реч о орлу који језди кроз ваздух или јабуковом дрвету у цвету, о замореном теглећем коњу или о лабуду на опрезу, о води реке која кривуда или о неосетљивом храсту, о облацима који пролазе или о кретању сунца, облик увек следи функцију, јер је такав закон. Нема никакве промене облика без промене функције. Овај закон што влада свиме што је органско и неорганско, свим физичким и метафизичким стварима, људским и надљудским, сваким осећајним изразом главе, срца и душе – тај закон значи да је живот одгонетљив кроз израз 'облик следи функцију'. Такав је закон.“ J. de Noblet, *Industrial Design: Reflection of the Century*, Paris 1993, 22-24.

корисника. Дакле, поступно је схватано да би појам „функције“ требало проширити ван значења употребне функције, али то још неко време неће бити теоријски образложено, нити, у крајњој линији, јасно схваћено.

Слоган „облик следи функцију“, који ће касније Рајнер Бенем прогласити „испразном мелодијом“, своје теоријске зачетке имао је у делу Карла Лодолија (Carlo Lodoli), насталом око 1750. године, у којем се тврдило да у једном архитектонском здању не би смело да изађе на видело ништа што не би имало неку функцију. Стотинак година касније амерички архитекта Хорације Гриноу (Horatius Greenough) писао је како дизајнер треба да прилагођава облике функцији на начин на који то чини природа. Међутим, прошло је прилично времена док се коначно није разумело да функционални облик оваплоћује идеју једне конкретне праксе: он ослобађа општу линију једног покрета, једног положаја, једне радње, елиминишући све остало, чиме од апстракције преузима чистоту и једноставност, подређујући сваки детаљ целини (функције), тако да у најпунијем смислу остварује новоплатоничарско схватање лепоте као јединства у разлици. Пола века након модернистичког утемељења функционализма као „званичне доктрине“, Исман (Huisman) још увек спремно тврди како барок представља болест индустријске естетике, а да је класицизам, односно функционализам њено здравље.¹⁷ Иако су развијене многе аргументације у корист фаворизовања облика или функције, формализам и функционализам испостављају се као искључивости које прете да у пракси доведу до веома различитих резултата, па чак и да склизну у властиту супротност.

„Облик функције“

Функционалистички кредо доноси значајну тврдњу о томе да функција постоји независно од облика и да долази пре њега. Међутим, у природним и друштвеним наукама функција се схвата на основу посматрања појава, што значи – постојећих облика. Насупрот Ламарковој теорији еволуције, према којој је анатомија једног организма резултат функција које он мора бити у стању да обавља да би опстао, дарвинизам порекло морфолошких варијација види у природној селекцији. Према сазнањима које је усвојила модерна биологија, прво се појављују мале промене облика, а тек накнадно, а и то тек евентуално, промене функције. Наравно, дизајнерски појам функције не мора нужно да буде у складу са научним, будући да је реч о две различите перспективе, од којих је једна стваралачка, а друга посматрачка.

У том смислу, било би упутно разликовати намеравану и стварну функцију, да би, онда, први појам

био примерен теорији дизајна, а други науци.¹⁸ Наиме, дизајнирани предмети не задовољавају практично сва очекивања која се пред њих постављају, а, осим тога, производе и извесне нежељене последице. За разлику од научног разумевања, које настоји да посматрањем готовог облика изнађе могућу функцију, свакодневна употреба дизајнираних предмета носи читаво обиље захтева и очекивања од стране корисника с обзиром на њихово функционисање, што значи да нас артефакти, напослетку, барем у одређеној мери, морају изневерити. Полазећи од поменутог разликовања, могли бисмо да кажемо да, с једне стране, облик претходи постојећој функцији неког организма, али да он произилази из функције коју један дизајнирани предмет треба да врши. Протумачимо ли смисао слогана „облик следи функцију“ у светлу поменутог разликовања, лако ћемо увидети да његова прва варијанта („облик следи стварну функцију“) нема смисла, а да је друга („облик следи очекивану функцију“, односно „облик следи сврху“) тривијална, будући да нема ничега необичног у томе да предмет испуњава сврху зарад које је дизајниран.

Све наведено нас упућује на закључак да се функционалистички диктум заснива на метафизичком појму „функције“, који не подразумева задовољавање неких индивидуалних склоности, жеља и захтева корисника, него *функцију као функцију*. Ова флоскула је стекла своју теоријску „тежину“ и постала најугицајнијом девизом модерне архитектуре и дизајна тек пошто је појам „функције“ био схваћен с обзиром на неку хипостазирану, објективизирану и универзалну сврху. У том случају не бисмо могли да се отлемо утиску како је реч о идеологији: обликовање конкретног предмета одвијало би се кроз саобраћавање конкретног предмета неком метафизичком ентитету, чиме би се, уз пренебрегавање најразличитијих захтева будућих корисника или естетских „стандарда“ предмета, прибегло произвољном тумачењу облика, који таквим схватањем функције не бива одређен баш ни на који начин.

Заиста, у историји дизајна налазимо довољно доказа за волунтаристичко тумачење праксе овог, наводно строгог, захтева. Промотери функционалистичког приступа у дизајну захтевали су да се дизајнер ослободи обавезе да буде у складу са традицијом, али и да не мора да одговара укусу публике. Иако је такав захтев постављан из најдубљег хуманистичког уверења, он је подразумевао искључивост права на разумевање „истинске функције“ производа. Сами дизајнери су почели да полажу право на боље разумевање стварних човекових потреба, односно циљева којима би он требао да стреми. Мотивација, а одмах потом и потенцијална вредност, оваквог приступа огледа се у ослобађању ствараоца од стега историјских

¹⁷D. Huisman – G. Patix, *L'esthétique industrielle*, Paris, 1971, 59.

¹⁸J. Michl, *Form Follows What?*, *The Magazine of the Faculty of Architecture & Town Planning*, No. 10, Tel Aviv 1995, 28.

стилова и просечности укуса профане публике. Тако се прокламовани функционализам испоставља као својеврсни формализам. Наиме, функција или скуп функција које предмет треба да врши бивају обједињене у формалну целину, што представља посао дизајнера, док пројектантски део посла бива препуштен инжењеру грађевинарства, машинства или електротехнике. Ако се каже да је за формалисте важан начин, а не предмет, оно „како“, а не оно „шта“, онда се апострофирање облика у дизајну догађа науштрб садржаја, који се испоставља као функција.

Како је „апсолутна функционалност“ непозната нашем искуству, пошто се у свакодневном животу са њом никада не срећемо, позивање на овај слоган треба дизајнеру да обезбеди нечувену слободу, стечену отписивањем важности естетских очекивања корисника. Збиља, функционалисти су имали прилику да окрену леђа свакој уобичајеној врсти естетске комуникације са публиком, баш као што су то учинили протагонисти историјске уметничке авангарде, који су се, уосталом, и сами бавили дизајном. Чиста функционалност је почела да се схвата као нешто што је с оне стране естетске привлачности, пошто је сматрано да функција као апсолутна вредност обухвата естетску вредност. Теза о универзалности функционалне лепоте аналогна је Кантовом закључку о општем важењу суда укуса услед одсуства појединачног интереса: да би се досегла лепота мора бити искључен сваки интерес, а да би у потпуности била остварена функција, мора се напустити свака (позната) лепота.

Проглашавајући функционалност својим кредом дизајнери су, у ствари, открили широко поље могућности формалног експериментисања, које више није било спутавано садржајним бременом традиционалне симболике. Историјски покрет функционализма настао је када су се неки европски и амерички дизајнери досетили да би у овој идеји могли да нађу теоријско покриће за стил којем су већ ионако били привржени. Функционализам је, у ствари, типичан пример кашњења теорије за праксом: стил који се развио као реакција на декоративност *art nouveau*-а накнадно је поткрепљен развијеном теоријом. Тако се, напослетку, мора закључити, ма колико се томе опирали поборници функционализма у дизајну, како је функционализам, у ствари, вид формализма.

Ово непознавање праве природе функционалистичке доктрине (односно могућности које се њеним усвајањем отварају) имало је за последицу дугорочну доминацију одређених поетичких принципа до којих су поједини дизајнери дошли. Уместо да ствараоце трајно ослободи обавезе поштовања доминирајућих поетика, функционализам се испоставио само као један историјски стил који је временом постао спутавајући. Уколико су предмети чије је стварање било надахнуто доктрином

функционализма – функционисали добро, то је било због тога што је механизована производња неопо-зиво наметала обликовању своје сопствене законе. Наиме, када сама машинска технологија иницира облике производа онда у већини случајева они неизбежно изражавају функције и начине на којима се њима рукује. То је зато што на оваквим предметима скоро да остаје видљив процес израде, а он је поједностављен и сведен управо на минимум без којег ствар не би могла да „функционише“. У извесном смислу, како су механичке компоненте саме обезбеђивале општу основу обликовања, функционалистички дизајн је резултовао великим бројем стереотипа. Утицаји слогана „облик следи функцију“ и „уметност ради уметности“ били су знатно различити само због тога што њихова сличност није уочена.

Пошто је постало јасно да облик не следи функцију, духови склони логицирању су у скорије време приметили да би функционалистички мото захваљујући технолошким открићима могао бити изокренут. Да функција следи облик, овај пут значи: облик изабраног начина употребе. Електрични апарати, којих је међу дизајнираним предметима све више, бивају снабдени микропроцесором, који омогућује „клизну функцију“. Укратко, реч је о томе да корисник сада може сам да изабере сврху за коју ће предмет да користи. Новонастала прилика креативне интеракције корисника и предмета позната је под именом „дизајна са променљивим захтевима“. Ангажовањем средстава импровизације, спонтаности и комуникације, данас у неким случајевима може да се креира функција која је осетљива на контекст, чиме је створена клима за непрекидно иновирање професионалних стандарда у дизајну.

Функција облика

На концу, могло би се закључити да облик одговара функцији, прецизније, он не одговара једној, него збиру различитих функција једног предмета. Да би један артефакт могао да се сматра ваљано дизајнираним према класичном естетском мерилу јединства композиције, он мора укључивати међусобно слагање функција једних са другима, али и свих функција понаособ са формалном целином која те функције уоквирује. Под функцијом дизајнираног предмета ми најчешће подразумевамо функцију непосредне употребе. Међутим, било би исправније говорити не о једној функцији, већ о читавом низу функција, у које треба убројати: мерила укуса, навике корисника, обичаје публике, владајуће модне трендове, очекивану психолошку сатисфакцију, потрагу за ослонцем идентитета будућих власника, најразличитије симболичке потенцијале итд.

Осим тога, чак и уколико прихватимо тако проширено схватање функције, видимо да облик не прозилази непосредно из њега, већ да он настаје релативно слободно како би читав тај конгломерат функција на изврстан начин држао на окупу. Иако је дизајнер у свом изабрању облика будућег предмета донекле ограничен, на пример, механизмом неке направе који тај облик треба да прикрије, укусу и машти дизајнера преостаје приличан простор. На тај начин се „чиста функционалност“, осим пред естетским, често повлачи и пред другим захтевима као што су ергономски, економски и, у најширем смислу речи симболички. Стога, тврдња да „облик проистиче из функције“, није ништа друго него метафора, будући да облик предочава функцију предмета и то не једну његову функцију, већ читав низ, најчешће хијерархијски уређених функција. Иако облик по правилу одговара посебној или претежној функцији предмета, која се онда сматра основном, неретко се такође дешава да се утилитарна функција „изгуби“ у скупу свих функција предмета. Напоследку излази да се облик предмета удаљава од пуког представљања његове употребне вредности, супротно ономе у шта су веровали функционалисти, па чак и они најумеренији.

За разлику од употребне вредности, која се нужно односи на све постојеће делове, при процењивању лепоте предмета узимају се у обзир само они делови, односно онај њихов однос који може бити (чулно) опажен. Функционални склад подразумева извесну подређеност једних делова предмета другима: дршка секире треба да омогући замах сечива, а једно – кретање трупа брода. Естетски склад такву хијерархију не познаје и он оставља прилику за наглашавање различитих детаља предмета, без обзира на њихову функционалну хијерархију. Када се користан предмет посматра с естетским интересом, детаљи као што је закривљена дршка секире или једно напетост под налетом ветра могу бити пресудни моменти за настанак естетског утиска. У естетском доживљавању дизајнираних предмета облик предмета и формални односи детаља предмета у сталној су динамици међусобног подређивања. Дакле, реч је о два услова „доброг дизајна“ – корисности и лепом облику – који се међусобно смењују при употреби и посматрању. Естетско посматрање дизајнираног предмета задобија карактер игре, пре свега, због опречних захтева за усклађеношћу делова предмета и за њиховим штрчањем, тој *concordia discors*.¹⁹

Постоје многобројни примери „декоративних облика“ у којима је предност придавана споредним, па и спољашњим функцијама предмета. У оквиру *art nouveau*-а, на пример, истраживана је једна поетика која је, путем

карактеристичних облика које је давала употребним предметима, успела да код нас створи извесно очекивање одређене функције. Управо то нам указује на чињеницу да наш утисак функционалности неке направе неретко почива на начину како је естетски доживљавамо. Нама се, напросто, чини као да је функционалност инхерентна оригиналном облику. Да то није случај, целокупан дизајн би изгубио право постојања чим би се изнашао неки „подесан облик“, односно тип једне врсте употребног предмета. Како ствари ипак нису такве, сва тежина задатка који се поставља пред дизајнера најчешће се своди на покушај да се на потпуно нов начин изразе већ познате функције. У том погледу, дизајнирани предмет има улогу која је аналогна улози уметничког дела, које мора да оствари комуникацију са публиком, али на изворно нов начин.

Под условом да то није противречно, могло би се тврдити да облик предмета увек следи неку функцију једино уколико се чак и изражавање естетских идеја дизајнера може сматрати једном од функција. Такво схватање, међутим, било би далеко од уобичајеног. Дизајнер има толику слободу избора облика да чак може да се послужи варком упућујући на непостојећу, „фантомску“ функцију предмета, или да, опет, уметне у предмет наративни садржај који ће алудирати на нешто што није у вези с његовом употребом или да, чак, негира уобичајене или баш све сличности датог предмета са његовим типичном обликом.

Начелно посматрано, изглед свих човекових творевина зависи од њега самога, од његовог избора, а не од неких спољашњих услова. Сврхе предмета су човекове сврхе, а како човек јесте естетско биће, он не може да произведе нешто што не би имало никакав облик, што би било с оне стране лепог и ружног. Ако дизајнер у принципу никада не може залутати у подручје анестетског, то значи да се он у дизајнирању предмета никада не може ограничити само на изражавање његове функције.

Епилог: слобода обликовања

Посебни проблеми о тумачењу односа облика и функције искрсавају са напредовањем технологије. Наиме, минијатуризација електронике и произвођење материјала на молекуларном нивоу, отворили су неслућене перспективе обликовања у дизајну. Уједно, питање о односу облика и функције, уколико баш није обесмишљено, више нипошто није универзално присутно и обавезно. Осим што нам у начелу недостају речи како бисмо описали њихов облик, пред унутрашњошћу сложених направа остајемо неми. Наиме, разазнавање површине дизајнираног предмета, тог родног места облика, обично се одвија преко навођења особина

¹⁹G. Sondag, *Complémentarité technique et complémentarité esthétique*, 20 th WCP : Complementarite Technique et Complementarite Esthetique, www.bu.edu/wcp/Papers/Aest/AestSond.htm (30.3.2010)

геометрије, боје и текстуре. Раставимо ли предмет, нећемо бити у бољем положају, јер ћемо у унутрашњости сусрести много шта, али не и елементе облика. Поглед који стреми невидљивој унутрашњости уређаја, ономе што Дормер (Dormer) назива „дизајном испод црте“, данас постаје предметом помодне експлоатације путем дизајна провидног кућишта. Или је, можда, реч о одустајању од тумачења функције?

Како технологија која постоји иза савремених производа постаје анонимна и све мање разумљива просечном кориснику, све је мање изводљиво да се обликом производа изрази његова функција. Осећајући обавезу да проговоре о вези облика и функције, дизајнери се на најразличитије начине довијају како да парафразирају функционалистички слоган: немачка дизајнерска фирма *Фрогдизајн* (Frogdesign) изабацила је парољу „облик следи забаву“, британски дизајнер Сејмор Пауел (Seymour Powell) – „облик следи моду“, а француски *Студио Насо* (Studio Nасо) држи се рецепта да „облик следи технологију 10%, а емоције 90%“. Осим тога могу се срести примери најразличитије врсте: „облик следи идеју“ од структурног решења до површинске досетке дизајнера; „облик следи технологију“, односно расположиве, а невидљиве опције уређаја; „облик следи емоцију“, коју корисник прижељкује, „облик следи моду“ чинећи да производ вештачки застарева, „облик следи фикцију“ маштовитог дизајнера, па чак и „облик следи хир“, рецимо, менаџера и томе слично.

Облик је све донедавно, у знатној мери био одређен условима материјала, производње, цене, стила, али је микроелектроника у технологији и материјалима довела до тога да предмети у чији састав улазе више не могу бити схваћени као техничке, па ни као естетске целине, већ као конгломерати фрагмената. Стара семантичка процедура (саставни делови–структура–систем–производ) на основу које је производ донедавно склапан више не важи, јер су знања потребна за производњу појединих електронских делова толико специјализована да је њихову евентуалну синтезу могуће остварити само тимским радом. Пошто је завидну координацију чланова тима у овом погледу (још увек) тешко постићи, сваки специјалиста се бави једним делом система, који за остале најчешће представља тајни и дубоки слој предмета.

Условљеност облика функцијом је нестала, јер је естетски континуум електронских предмета разбијен. Будући да они никада нису видљиви на површини предмета, односно на контурама његовог облика, естетске квалитете микропроцесора у стању су да уоче само специјалисти, чија се визуелна култура не проверава нити подстиче, иако дизајн микропроцесора захтева двоструку компетенцију: техничку и естетску. Лепота

микропроцесора, која је ствар комплексности комбинација његових делића, подсећа на лепоту математичке формуле која се одликује јасноћом, чистотом и сведеношћу, а одбацује свако наглашавање детаља, сваки елемент декоративности, као и доминацију сликовитости над концептом. Тиме се функционалистички слоган, парадоксално, показује и као важећи и као неважећи: он у потпуности важи на микронивоу, али зато уопште не важи на мезонивоу.

Осим тога, чини се да је мултифункционалност уређаја коју је донео развој електронике потпуно обесмислила условљеност облика функцијом: изглед већине дигиталних направа, напосто, ни на који начин не упућује на њихове различите функције. Захваљујући дигиталној технологији, дизајнери су успели да читаво мноштво функција „сабију“ у кућишта сасвим малих димензија: најобичнији мобилни телефон поседује веће компјутерске перформансе од оних којима је укупно располагала НАСА крајем педесетих година прошлог века. Уколико узмемо, на пример, уређај који носи комерцијални назив *Ајпод Шафл* (i-Pod Shuffle) видећемо да је у питању једна новина у дизајну уређаја за репродуковање звука, односно музике. Као и већина производа са овом функцијом, ни овај својим обликом не упућује на основну функцију коју обавља. Дизајнери су се овде чак поиграли управо тумачењем односа облика и функције, начинивши овај „МРЗ плејер“ у облику штапаљке: овде облик следи функцију, али није реч о главној функцији репродуковања звука, већ о једној маргиналној функцији овог уређаја, функцији причвршћивања за одећу корисника.

Међутим, осим оваквих ироничних куриозитета, проблем разумевања функције неког употребног предмета заснованог на дигиталној технологији остаје отворен. Кључна новина у односу на некадашње направе од којих се очекивало да својим изгледом указују на могућу функцију јесте тај што је функција дигиталних направа постала до те мере сложена да њихово коришћење подразумева читав низ претходних знања и вештина, иако, ипак, у највећој мери подразумева одважност интуитивног закључивања. Наиме, успех у оглашавању функције мултифункционалног уређаја пре свега зависи од „корисничког интерфејса“, односно од додатног уређаја који омогућава превођење физичких потеза корисника у команде упућене направи. Како број апарата који су у стању да обављају разне функције из дана у дан расте, није тешко закључити да услови дизајнерског обликовања, барем у погледу једне значајне групе предмета, почињу да личе на услове који важе за уметничко стваралаштво.

ЛИТЕРАТУРА

- G. Sondag, *Complémentarité technique et complémentarité esthétique*, Complementarite Technique et Complementarite Esthetique, www.bu.edu/wcp/Papers/Aest/AestSond.htm (30.3.2010)
- L. Sullivan, *The Tall Office Building Artistically Considered*, The Tall Office Building Artistically Considered, <http://academics.triton.edu/faculty/fheitzman/tallofficebuilding.html> (30.3.2010)
- Berney, Streamlining Breasts : The Exaltation of Form and Disguise of Function in 1930s' Ideals, *Journal of Design History*, Vol. 14, No. 4, Oxford University Press, London 2001.
- J. Attfeld (ed.), *Utility Reassessed*, Manchester 1999.
- J. Michl, Form Follows What?, *The Magazine of the Faculty of Architecture & Town Planning*, No. 10, Tel Aviv 1995
- Ђ. Дорфлес, *Увод у дизајн*, Нови Сад 1994.
- J. de Noblet, *Industrial Design : Reflection of the Century*, Paris 1993.
- P. Dormer, *The Meanings of Modern Design*, London 1991.
- G. Simondon, *Du mode d'existence des objets techniques*, Aubier, Paris 1989.
- J. Thackara, *Design after Modernism*, London 1989.
- Ј. Денегри (прир.), *Дизајн и култура*, Београд 1985.
- H. Larroche – J. Tuscny, *L'objet industriel*, Paris 1980.
- В. Папанек, *Дизајн за стварни свијет*, Сплит 1973.
- D. Huisman – G. Patrix, *L'esthétique industrielle*, Paris 1971.
- Г. Морпурго-Таљабуе, *Савремена естетика*, Београд 1968.
- H. Read, *Art and Industry*, London 1966.
- D. Pye, *The Nature of Design*, Studio Vista, London 1964.
- П. Франкастел, *Уметност и техника*, Београд 1964.
- R. Banham, *Theory and Design in the First Machine Age*, London 1962.

ALEKSANDAR ČUČKOVIĆ*

THE PROBLEM OF SHAPE AND FUNCTION RELATIONSHIP IN DESIGN

Function, what a lovely shape...

Summary

Consideration of the relationship between shape and function is one of the most important problems of the theory of design and it has far reaching effects both on the relationship of a designer towards his creation, and on social life as a whole. The complexity of relationships in which a designed object is found, due to this essentially dual determination, is a result of a clash of two big culture domains: art and technique. Since these two domains do not have to be considered fundamentally different, or opposed it could turn out that their products have more similarities than it was originally thought. In that light, the fundamental problem of the theory of design, and that is the problem of shape and function relationship, could get different interpretation, and tension between esthetic and usage characteristics of the object could prove to be derived, not the original one. The designed object would not have to be considered exclusively, not even predominantly as an object that needs to have a certain function. It could be also considered as an estetical entity. Even more, complete consideration of its function, that is to say the nature of the designed object may include a number of technological, commercial, esthetic, symbolic and ecological conditions of creation, survival and decay of the object.

In the history of design, there have been recorded different approaches to interpretation of shape and function relationship, but there are two opposing ones that stand out: formal and functional approach. The first one was advocated mainly by esthetics, and the second one by theorists and design practitioners. These two approaches have not resulted in two theories about the shape and function relationship, but in a whole array of somehow different interpretations of the fundamental problem of design. Nuances of different interpretations, as a matter of fact, point at the essence of these concepts, but also at the sensitivity of meaning of their

relationships. Although many attempts of interpretation came out of hope that the final answer to this question would be possible, the question has not been answered yet, and serves as a basis for different kinds of theoretical elaborations and practical results.

Every designed object, as an object that should be used for something, points at the purpose that is outside itself, but as an object that represents one esthetical entity, it is determined by its inner, formal organization, as well as with the relationship with other objects and everything else that surrounds it. Finally it turns out that what is usually understood as a function, is its immediate use. Although it is considered its basic function, it is by no means the only function of the designed object, and not even the unique one. Namely, when in use, the designed object performs a number of interrelated functions. Besides, the object is characterised by different meanings, and it has a symbolic tension and esthetic value, its creation is conditioned by different technological solutions and economic profitability, and its disposal by ecological standards. All these mentioned meanings and terms could be counted as functions, because, indeed, the object that is considered from different perspectives has to be able to meet all kinds of different expectations.

In brief, a function of a designed object is a unity of its different terms. Motto "forma follows function" that has dominated design practice, proved to be very inspirational, and its various interpretations gave different results. Besides, due to high technology development, microelectronics and the study of material, the shape and function relationship shows its curious nature and its relevance could be accepted or rejected. However, the hope that radical and single interpretation of shape and function relationship can lead to successful design has waned and become a starting point of irony of the postmodern quotation.

*Aleksandar Čučković, philosopher, Faculty of Applied Arts, Belgrade