

Integritet slike u eri vizualnih komunikacija

Lidija Vranić Blažinić

profesor na TOC Prvomajska u Zagrebu

Izlaganje sa znanstvenog skupa — 7.03

UVOD

Prilog semantičkoj analizi likovnog djela

Nagli razvitak kemijske i elektronske tehnologije posljednjih decenija doveo je do iznenadnog i gotovo neslućenog rasta konotacije, transformacije i emisije konkretnih i objektivnih vizualnih struktura, pa je ulogu umjetničkog djela i reprodukcije preuzela fotografija, film i televizija, čija recepcija sve više nadopunjuje i zamjenjuje zornu percepciju. Istovremeno sve se više eksploatiraju vizualne strukture apstraktnog, racionalnog porijekla, semantički jednoznačno ili višeznačno određene, kao što su signali, znakovi i simboli, ideogrami i piktogrami, sheme i šablone, geometrijska i koloristička apstrakcija i slično.

Jednostavnost, lakoća i komotnost kojom danas preko sredstava vizualnih komunikacija stječemo nova znanja i spoznaje, odnosno umnažamo kvalitetu i kvantitetu informacije iz svih područja čovjekove djelatnosti, zbog osmišljenosti sadržaja i primjerene organizacije materije, ima hedonistički predznak, što sredstva masovnih medija vizualnih komunikacija pretvara u imperativ vremena. Suprotno očekivanju, opaža se sve izrazitija retardacija u znanstvenoistraživačkoj nadgradnji tih medija na teoretskom i na praktičnom planu, a to rezultira kapitalnim neshvaćanjem mogućnosti vremena u kojem živimo i omogućuje samo nekontrolirano i sporadično korištenje prednosti koje nam ovo područje pruža, jer se osnova sporazumijevanja i učenja kod ljudi bazira u prvom redu na poznavanju, prepoznavanju i usvajanju vizualnih sadržaja.

Uz već navedeno, zanemarena i nedovoljno poznata činjenica da 90% znanja i spoznaja odnosno informacija dobivamo vizualno, te da je (po uzročnopsljudičnoj vezi) i struktura naših misli vizualna, odnosno da se sastoji od niza slikovnih predodžbi, predstavlja jak argument u prilog prestrukturiranja djela visokoškolski obrazovanih stručnjaka u integralni studij vizualnih ko-

Knjiga u radu pod naslovom Vrijeme slike, obrađuje u oba pravca odnose između vizualne strukture misli, likovnih artefakata i ostalih vizualnih medija, kao djelova jedinstvenog vizualno komunikacijskog i informacijskog sistema. Razmatra udio i strukturu zorne percepcije u ukupnosti naših znanja i spoznaja u odnosu na informacije dobivene preko oblika vizualnih komunikacija, koje prevladavaju u suvremenim civilizacijskim društvima, te funkcioniranje pojedinih komunikacijskih modela na individualnom i univerzalnom planu. Umjetničko djelo u sistemu vizualnih komunikacija, u kojem je medij poruka, može se definirati kao artefakt s maksimalnim i jedinstvenim paketom informacija, koji omogućava da se ono protumači u svojoj punoj vrijednosti semantički strukturiranog izvora vizualnih informacija, pa mu kao takvom pripada primarno i najznačajnije mjesto u postojećem informacijsko-komunikacijskom lancu, ne obezvređujući pri tom integralnu ulogu ostalih vizualno-komunikacijskih medija.

munikacija koji bi se istovremeno bavio problemima umjetničkog djela, masovnih medija vizualnih komunikacija i informatike. Još aktualniji problem predstavlja broj nastavnih sati koji je sada, u okviru srednjoškolskog usmjerenog obrazovanja, u programima jezično umjetničkog nastavnog područja zastupljen u omjeru od 1 : 21 na štetu likovne i vizualne kulture. Te činjenice provocirale su me da tim problemima, u ovom aktualnom trenutku, posvetim više pozornosti. Za ovu sam priliku izdvojila jednu cjelinu iz svojih studija i to onu koja se bavi pitanjem odnosa između vizualne strukture misli, likovnih artefakata i medija vizualnih komunikacija, pa se ta razmatranja mogu shvatiti kao prilog semantičkoj analizi likovnog djela koji svojim pristupom inicira mogućnost da se likovno djelo neposrednije uključi u sistem vizualnih komunikacija i definira kao artefakt s maksimalnim i jedinstvenim paketom informacija, koji se odnosi na njegovu umjetničku, čuvstvenu, tehničku, sadržajnu, vremensku i prostornu cjelokupnost, te da se kao takvo protumači u svojoj punoj vrijednosti semantički strukturiranog izvora vizualnih informacija, što ono po svojoj prirodi i jest.

STRUKTURA MISLI I KORELACIJA S LIKOVNIM I VIZUALNIM MEDIJIMA

Proces od percepcije do apstraktnog mišljenja koji se odvija u našoj svijesti, proces je apstrahiranja koji počinje već od samog viđenja. Svaka percepcija ma koliko iscrpna bila, već je sama po sebi apstrakcija, jer od onog što objektivan svijet jeste, akceptiramo samo njegove vizualne komponente: oblik, protežnost, boju, statičnost ili dinamičnost, količinu, veličinu i slično. Ako naknadno pokušamo predočiti jednu takvu objektivnu, naprimjer lik svoga oca, ova predodžba javiti će nam se jednokratno ili u sukcesiji, vizija koju sadrži vjerna je reprodukcija njegovih fizičkih i psihičkih osobina, trodimenzionalna je, obojena, bogata detaljima,

a po potrebi sadrži i pokret. Ako je usporedimo s likovnim ili vizualnim medijem vidjet ćemo da ona po svom ustrojstvu odgovara umjetničkoj slici, fotografiji ili filmskoj sekvenciji. Zbog perzistencije oblika, tj. kao da su stvarnost, na gotovo identičan način registriramo vizualne datosti s likovnih odnosno vizualnih medija, u čemu se kriju mnoge receptivne zamke, kao što je identifikacija, i receptivni nedostaci, kao što je perceptivna inertnost, odnosno jednostranost viđenja. To su predodžbe prvog od četiri stupnja apstrakcije, primjerene su individui, imaju subjektivan karakter i spadaju u red sjećanja ili maštanja. Razmotriti ćemo sada u slijedu ostale stupnjeve apstraktnih predodžbi od kojih se sastoji mišljenje.

Pri nominaciji *bijelac*, iznenađuje nas jednokratnost, fiksiranost, cjelovitost i pojednostavljenost ove predodžbe. To je u osnovi bijela, uspravna izdužena figura muškarca srednjih godina, tipološki pravilnih crta lica u civilnom odjelu. Tu predodžbu, dakle, čini samo skup najbitnijih osobina pripadnika bijele rase. Ako poželimo, možemo je varirati u pozama. Kromatika je nestala, ali je još izražena voluminoznost. U domeni likovnih ili vizualnih medija odgovara crtežu ili skulpturi, odnosno stripu i crtanom filmu djelomično reduciranog karaktera. Istih karakteristika su i predodžbe nastale akceptiranjem navedenih medija, što očito govori o njihovom racionalnom porijeklu i o intencijama i dométima racionalizacije. To su predodžbe drugog stupnja apstrakcije, primjerene su skupini ili kolektivu, objektivnog su karaktera i uopćenog tipološkog (po potrebi stilskog) određenja.

Slijedeći primjer iz iste geneologije bila bi predodžba pojma *čovjek*. Njegova konfiguracija je još jednostavnija. To je silhueta s konturama prethodne predodžbe, generalno zamišljene u stavu *mirno*. Ovdje se osim boje gubi i volumen, pa se radi o statičnoj dvodimenzionalnoj, vertikalno izduženoj i simetričnoj *sjenki*. To je predodžba trećeg stupnja apstrakcije, zajednička je svim ljudima, pa ima univerzalni karakter i jedna je od najvažnijih komponenata sistema apstraktnog mišljenja, jer se radi o krajnjoj redukciji konotativnog karaktera. Ta predodžba korespondira u likovno vizualnim medijima sa shemama, šablonama, znakovima, simbolima odnosno piktogramima. Sva ta tri tipa predodžbi primarno su figurativnog karaktera, genetski su uvjetovana i stečena nasljeđem. Pojedine predodžbe stvaraju se kao po određenom kodu automatski, čim percipiramo jedan ili dovoljan broj istovjetnih objekata vizualne realnosti zornog ili vizualnog tipa.

Usporedimo sada predodžbu *čovjek* i predodžbu *životinja*. Opažamo da se radi o četvorožonoj životinji i da ona ne odražava posebne nego opće karakteristike većine četvorožonaca koji su nam najbliskiji. Pokušajmo sada te dvije predodžbe dalje apstrahirati, s namjerom da pronađemo osnovnu i najbitniju razliku među njima. Nakon niza odluka čovjeka ćemo svesti na ravnu vertikalnu liniju, a životinju na horizontalnu. Konstatiramo da i formalno i sadržajno gledano, to jeste najbitnija razlika. Proces mišljenja kojim smo došli do ovih rezultata nije spontan, odnosno stečen pasivno, već smo do njega došli aktivnim putem, s pomoću pokušaja i pogreški, iskustva, odnosno učenja. Za rješe-

nje tog problema potrebno je poznavati pojam vertikale i horizontale, znati ih prikazati punom ravnom vertikalnom odnosno horizontalnom linijom, spoznati njihovo simboličko značenje, gdje vertikala predstavlja princip aktivnosti (stablo), a horizontala princip pasivnosti (zemlja) i slično.

Ovo je stupanj predodžbi četvrtog stupnja apstrakcije. To su već generalizacije ili sekundarne apstrakcije, denotativnog su odnosno spoznajnog karaktera i predstavljaju (zasad), krajnji domet racionalnih struktura ljudske misli, koji nije naslijeđen, već se stječe individualnim učenjem u ljudskoj zajednici i postale su tekovina čovječanstva, u vidu određenih komunikacijskih modela spoznajno znanstvenog karaktera kakav je npr. geometrija, matematski algoritmi i simboli, slikovno i znakovno pismo, amblemi i slično, a odgovaraju ideogramima, fonogramima, simbolima i slično.

ODNOS FIGURATIVNOG I APSTRAKTNOG I NJIHOVA KOMUNIKATIVNA VRIJEDNOST NA MENTALNOM I VIZUALNOM PLANU

Iz dosad izloženog o stupnjevima apstrakcije, nije teško zaključiti da je praktična, komunikativna vrijednost predodžbe manja što je ona slikovitija odnosno bliža subjektivnoj percepciji realnosti i obrnuto. U konkretnom primjeru: moj otac, radi se o realističko figurativnoj predodžbi, s kojom raspolaze vrlo ograničen broj ljudi koji dotičnu osobu osobno poznaju, ali čak i kod njih ta se predodžba razlikuje u nekim osobinama. Predodžbu: bijelac, koja je figurativno tipološka poznaje većina ljudi i ona po potrebi uspješno zamjenjuje konkretne objekte. Takve predodžbe, premda im je komunikativna vrijednost velika, jer s njima raspolaze vrlo velik broj ljudi, sadrže još uvijek relativno složen skup oznaka, pa nisu dovoljno fleksibilne i univerzalno primjenljive. Međutim, predodžbe tipa *čovjek* imaju univerzalan, gotovo identično shematiziran oblik kojim raspolaze svako ljudsko biće, pa u razmatranom nizu one imaju najveću komunikativnu vrijednost. Ovakve predodžbe svojim kombinacijama omogućavaju proces mišljenja i određuju njegovu racionalnost. Iako je npr. svaki pomak od apsolutne predodžbe *čovjek* izražen novom *sličicom* koja odražava specifičan pomak kao npr.: *čovjek leži, sjedi, stoji, hoda, mlad, zreo, star, mršav, deo, lijep, ružan, pametan, primitivan čovjek* i slično. Broj stanja i osobina koje smo ovakvim sistemom u stanju izlučiti, odgovara razini ili količini stanja s kojim raspolaze određena individua.

Razmotrimo sada dva poznata crteža smještena u kadar vodoravno postavljenog pravokutnika. Sredinom prvog prolazi ravna linija horizontalno postavljena i dijeli taj pravokutnik u dva identična, pravilna, simetrična i statična oblika. U drugom je, negdje oko sredine, poprijeko smještena jedna višestruko zakrivljena valovita linija. Dobivena konfiguracija nepravilnog je karaktera, asimetrična i dinamična. Pri percepciji tih crteža ubrzo se nižu serije asocijativnih predodžbi koje se razlikuju po sadržaju, ali se njihov apstraktni oblik u svojoj biti može svesti na predočenu materiju, npr.: prozor, prijelom knjige, kuća s dvoslivnim krovom, cigla na cigli i slično, odnosno: meandar rijeke, dio ceste, dio oblaka, ptice, lica i slično. Osim apstraktnog, ti crteži mogu imati i potpuno figurativno značenje: prvi možemo shvatiti kao isječak horizonta, a drugi kao dio morskog žala, a ako prvi crtež obojimo gore plavo, a dolje žuto, imamo realnu sliku pustinjskog krajolika.

Da bismo utvrdili odnos između figuracije i apstrakcije kao izuzimanja bitnih, željenih oznaka od nebitnih, odnosno onih koje su u određenom momentu nepotrebne ili suvišne, razmotriti ćemo jedan od geometrijskih likova — trokut. Bit trokuta: tri vrha, tri stranice, tri kuta, ujedno čine i pojam trokuta, jer je on i subjektivno i objektivno jednoznačno, matematički određen, budući da se radi o čisto racionalnoj, denotativnoj tvorevini, bez faktičkog uzorka, za razliku od višeznačnog konotativnog karaktera predmetnog. Predodžba sadrži trokut u njegovom najapstraktnijem, najsažetijem vidu, jer njome nije točno definiran niti tip, niti položaj ni veličina, ni odnos između dijelova i slič-

no. Trokut koji nacrtamo međutim postaje potpuno konkretan. On je mjerljiv u svim svojim komponentama (kutovi, stranice), zauzima točno određeno mjesto u određenoj plohi, nacrtan je određenom tehnikom i to u determiniranom vremenu i prostoru od određene osobe i slično. Sve to taj trokut čini jednokratnim, neponovljivim, skoro individualnim, jer ako ga recimo obrišemo on nestaje zauvijek. Stvar je još kompliciranija, ako je taj trokut ovlaš prostoručno nacrtan, jer tada on faktički i nije geometrijska tvorevina čiji identitet određuje nastanak uz tehničko pomagalo i po svojstvu jednoznačno određenom tehničkom linijom. Takav crtež sadrži i određenu likovnost, simbolički karakter i arhetipsku vrijednost.

Na ovom primjeru, kao i na primjeru imaginarnog horizonta i morske obale, vidjeli smo da svako pa i naelementarnije rukovanje pisaljkom nosi u sebi niz sadržaja i poruka čija indukcija i dedukcija je imanentna ljudskoj prirodi, ali je proporcionalna stupnju razvitka društva i mjesta individue na društvenoj ljestvici. Ljudski um je kao što se vidi savršen umjetnik i neograničeno sposoban kreator, što mu omogućuje da s pomoću figurativnih i apstraktnih oblika konotativnog i denotativnog karaktera ovlada najzamršenijim materijama s područja osnovnih znanstvenih disciplina: matematike, logike, filozofije i umjetnosti.

Nacrtajmo sada ovlaš automobil. Točnije, njegov obris ili siluetu koja odgovara sistematiziranoj predodžbi o automobilu. Vidimo da se ona sastoji od dva integralna dijela: karoserije i kotača. Međutim, kad bolje zagledamo dobiveni crtež, opažamo niz neukalkuliranih dodataka koji se odnose na specifičnost ove pojedinačne, slučajno izvedene forme, u odnosu na moguću sadržaj koji iz nje proizlazi, a to je konkretan, nepredvidljiv i neponovljiv izgled automobila, nastao u jednom trenutku kao suma dijalektičkog jedinstva forme i sadržaja i konkretnih interakcija pasivnog i aktivnog principa, odnosno individue i sredstva za rad, te vanjskih i unutarnjih konstelacija. Uspostavimo sada odnos između formalnih osobina koje su direktno ili indirektno utjecale na konotativnost likovno vizualnog materijala i razmotrimo ovako nastale sadržaje. Čini nam se, recimo, da automobil izgleda kao da vozi po neravnoj cesti, jer djeluje rasklimano. Zato što mu se »objesio« zadnji kraj odnosno istegao prema dolje, izgleda nam kao da je on tu opterećen, te da uslijed svega toga uz napor svladava put po kojem se kreće (premda put nije ničim naznačen). Te specifičnosti razdvajaju apsolutnu idealnu apstrakciju odnosno ideju o automobilu, od posebnog i konkretnog značenja, što ga je sada ponovo uspostavio nacrtani automobil. Premda je ta konkretnost na drugom nivou od konkretnosti stvarnog automobila, ona se pojavljuje kao jedna od beskonačno mogućih pojmovnosti konkretnog, ili točnije, kao jedna ili više informacija od bezbroj mogućih informacija o konkretnom koja u stvarnosti počiva na akciji ili pomaku, a to su između ostalog geg, grif ili gesta koji se naročito upotrebljavaju u stripu. Na te integralne asocijativne informacije koje postoje u procesu percepcija — predodžba — spoznaja, do sada nismo ni pomišljali, ili smo ih svjesno zanemarivali zbog semioloških predrasuda, odnosno semantičkih nejasnoća. Ugra-

đen formalističko pozitivistički stav da promatramo samo formu i uspostavljamo najdirektnije, najkonkretnije odnose između nje i njenog tematskog sadržaja, ili da u njoj tražimo neku idealnu nadformu u vidu estetike umjetničkog bitka ili slično, odveo nas je na stramputicu na kojoj smo zakinuli sebe, prisilno reducirali ili krivo usmjerili vlastito viđenje i zakočili vlastitu spoznaju i imaginaciju. Prepustimo li se svojoj inventivnoj prirodi, vidjet ćemo da gotovo niti u jednoj prilici neće izostati naša duhovita ili lucidna racionalizacija ili interpretacija vizualnih senzacija. Opazit ćemo i posebnu prijemljivost za artifičijelne tvorevine. One nam imponiraju jer umnažaju našu komunikacijsku moć do te mjere da smo spremni povjerovati kako su te humanističke tvorevine dio naših spoznaja, kao da smo ih mi proizveli ili barem mogli proizvesti, odnosno kao da smo na neki način sami sudjelovali u tim kreacijama.

Iz ovoga vidimo da prepoznavanje elemenata stvarnosti i pridavanje značenja apstraktnim ili figurativnim likovno-vizualnim strukturama u ponuđenom materijalu ovisi o našoj kolektivnoj i individualnoj svijesti odnosno podsvijesti, snazi imaginacije, potencijalnim sklonostima, znanju i volji da se kreativno pozabavimo enigmom određene konfiguracije i njenim sadržajem. To ne znači da će identičan sadržaj svaka osoba drugačije protumačiti, nego da ćemo s različitih pozicija, ovisno o svojim prirođenim i stečenim sposobnostima i iskustvima, doći do približno istog rezultata, primiti ponuđenu vizualnu informaciju i očitati poruku.

Aktivno uživljanje u taj proces nedvosmisleno nam pruža mnoga zadovoljstva i budi svijest o našoj domišljatosti, odnosno potencijalnoj kreativnosti. Takav pristup svakom umjetničkom djelu, a posebno onom vizualne prirode, omogućuje nam doživljaj bezbrojnih senzacija koje smo sposobni doživjeti, a da toga nism bili svjesni. Te senzacije eksteriorizirane i interiorizirane prirode, pretvaraju nas od pasivnih recipijenata u aktivne inspirijente i približavaju operativnoj ili istraživačkoj dedukciji umjetničkog djela onog apstraktne naravi i onog čija je narav, neovisno o svojoj figurativnoj pojavnosti, u biti apstraktna, odnosno više racionalno nego afektivno određena, kao što je recimo Leonardov portret Mona Lise.

Iz izloženog vidimo da svaki postojeći oblik i ostvarena forma, sadrže vizualne komponente koje su sa svojim statičkim i dinamičkim karakteristikama izvor ljudskih misli i spoznaja i obrnuto da je ljudska spoznaja u svom materijaliziranom izdanju temeljni izraz likovne i vizualne kulture odnosno baza intelektualnog međuljudskog komuniciranja. Beskonačne performacije oblika i formi u svojoj osnovi nosioci su posebnog sadržaja, odnosno pojedinačne informacije koje kao takve postaju predmet našeg proučavanja. Nepotrebno je unaprijed inzistirati na totalnoj osmišljenosti, decidualnosti i funkcionalnosti takvog vizualno komunikacijskog modela, jer njegove teoretske pretpostavke i praktičnu primjenu tek treba utvrditi, ali su karike toga lanca evidentne i dostupne svakom ljudskom umu!

monument competitions. Analysis of social circumstances then present in Yugoslav monumental sculpture, and of artistic concepts of Augustinčić's monuments, is used to explain the above mentioned successes. By a combination of the traditional concept of monument whole and realistic-expressionist details aiming at monumentality, and by the introduction of equestrian statue as the composition center, Augustinčić's program meant a step forward in a society deprived of an adequate tradition in the field of sculpture, in which promotion of the development of monumental sculpture was considered as a reflection of its patriotic, political and economic strivings.

Milica Maširević

NAIVE SCULPTURE IN SERBIA, 1960—1980

Current naive sculpture in Serbia has originated from rural areas. It first appeared at the end of the 1950ies and the beginning of 1960ies, as a distinctly determined category and a valuable contribution to the international contemporary naive arts. It is mostly characterized by fantastic-symbolic contents, with some individuals, though, whose works have naturalistic features too. The former strongly indicate their firm linkage to their domicile, impact of the rich national spirit legacy, specific relations toward popular arts, particularly concerning common symbols, but also discovering own symbols, and use of a traditional material—wood. Most prominent representatives of the fantastic-symbolic sculpture are Bogosav Živković, Milan and Dragiša Stanisavljević, and Dragutin Aleksić. A pillar, taken over from ancient, most probably Slavic cultures, is a basic common form of expression in all these individualists. Cvijko Popović and Ilija Filipović are best known representatives of the naturalistic approach.

Dinka Romaj

IMPORTANCE OF THE COLLECTION OF PAINTINGS AND SCULPTURES — BRANISLAV GLUMAC'S DONATION TO THE DOMICILE MUSEUM IN VIROVITICA

The collection of Branislav Glumac, a writer, in Virovitica, was first publicly presented in 1933. Since then, the collection has been included in the permanent exhibition of the Virovitica Domicile Museum located in the wonderful premises of the Pejačević Castle. The collection has been displayed on the first floor of the Pejačević Castle, built in 1804 according to N. Roth's design, in the classicist-baroque style, representing a unique and meaningful museum when viewed as a whole. Branislav Glumac, a donator (a Virovitica man himself) has presented his native town with a rich collection of valuable works of art belonging to recent styles, mostly by Croatian artists. The collection contains paintings and sculptures by many famous artists of various generations and stylistic provenance, from the past few decades. At present, about 120 original works of art are exhibited in the Virovitica Museum, while the value of the collection is both qualitatively and quantitatively on an almost daily increase.

Vlastimir Kusik

ILJKO GORENČEVIĆ (1896—1924) — FIRST MODERN CRITIC OF THE MODERN ART

Modern art is not the artistic practice alone; art critique explaining the art and expanding the horizon of understanding, has also been part of its history. Visual art critique, as part of the art critique focused on modern art, has observed modalities in the artistic practice alterations, thus undergoing certain changes itself. Iljko Gorenčević (Lav Grun) was one of the first modern critics of modern art at the time of its onset and introduction onto the scene of art history of this century. He wrote literary, music and especially visual art pieces of criticism, in the spirit of great social transformations of the 1920-ies; later on, he also wrote theoretical papers, primarily on the relationship between the art and society, i.e. on the art changing in the society undergoing transformations through revolution itself. Although he did not write about the avant-garde practice, his criticism was avant-garde by nature, providing theoretical hypotheses for understanding the role and importance of the avant-garde. Until his premature death, Gorenčević had accumulated quite a large and significant opus of critical-theoretical papers, without which the history of our modernism would be considerably curtailed.

Lidija Vranić Blažinić

INTEGRITY OF PAINTINGS IN THE ERA OF VISUAL COMMUNICATIONS

A book entitled *Vrijeme slike* (*The Time of Paintings*) considers, in both directions, relations among the visual structure of thought, visual artefacts and other visual media, as parts of a unique visual communicative-informative system. The contribution and structure of clear perception to our overall knowledge and concepts relative to the information received by the forms of visual communication predominating in current civilized societies, and functioning of particular communication models at both individual and universal level, are also discussed.

A work of art in the system of visual communications, where the medium is a message, can be defined as an artefact with a maximal and unique set of information, thus allowing it to be fully and adequately explained concerning its semantically structured source of visual information. For all this, it naturally occupies the primary and most prominent place in the existing informative-communicative chain, thereby by no means underestimating the integral role of other visual-communication media.

Zdenko Balog

RECONSTRUCTION OF TRAKOŠČAN IN THE 19th CENTURY

While working in Trakošćan and studying its history, I have readily observed a striking lack of adequate literature on this castle, the more so as it is one of the capital objects, both as a fortification and an example of the 19th century architecture.