

Umjetnost između života i njegove apstraktne formule

Dr Josip Vrančić

redovni profesor Filozofskog fakulteta
u Zadru

Priopćenje na simpoziju

I.

NEŠTO O JEDNOM NASTAVNOM PROGRAMU¹

Nikola Pašić je, kao što vjerojatno znate, nosio du-
gu prosjedu bradu à la Tolstoj, à la Pissarro. Nekog da-
na on sretno prijatelja koji, izazvan u tom trenutku nje-
govom velikom bradom, postavi Pašiću pitanje:

— Kako možeš spavati s takvom bradom? Zar ti ona
ne smeta u krevetu? Stavljaš li je za spavanja iznad ili
ispod pokrivača?

Pašić, zbunjen, zatečen pitanjem, zamisli se, a onda
s nekom nesigurnošću odgovori:

— Baš nezgodno pitanje. Zaista ne znam. Nikad na
to nisam mislio. Ne mogu se sjetiti što se s bradom zbi-
va pri spavanju.

Nekoliko dana nakon toga dva se prijatelja ponovno
susretnu, a Pašić bijesno navali na svojega kolegu:

— Strašno! Kako si mogao postaviti ono pitanje? Od
toga dana više ne mogu spavati. Ako stavim bradu iznad
pokrivača smeta mi, ako je stavim ispod pokrivača sme-
ta mi. Ne znam što mi je činiti. Trpim od nesanice.

Naizvan posve drugog karaktera, ali u svojoj osnovi
istog porijekla, pojavila se nesanica čak kao epidemija u
selu Makonda, izmišljenom selu koje opisuje Gabriel
Garcia Marquez u romanu *Sto godina samoće*. U početku
je ta nesanica čak i oduševljavala stanovnike sela jer
unatoč nespavanju oni nisu osjećali zamor:

(Dva priopćenja na Savjetovanju povjesničara umjetno-
sti o metodologiji i nastavi likovne umjetnosti i kulture
u srednjoškolskom obrazovanju)

»— Ako više ne zaspimo, utoliko bolje — govorio je
Hose Arkadio Buendija, raspoložen. — Tako ćemo više
imati od života«.

Međutim stvar nije bila tako bezazlena kao što je to
zamišljao don Hose. Indijanka ga je upozoravala, da zbog
nospavanja ljudi ne samo da će ostati prikraćeni nedo-
statkom snova nego će početi i gubiti pamćenje. Tako je
i bilo. Gubitak pamćenja je prijetio da paralizira život
Makonde. Međutim majstor Aurelijano, stručnjak za ne-
sanicu a prije zlatar, otkrio je formulu po kojoj se, na-
izgled, selo moglo uspješno suprotstaviti gubitku pamće-
nja. Na svaku stvar trebalo je zapisati njezino ime, pa
čak i opširnije njezinu funkciju. Tako je na tabli koju
je majstor Aurelijano objesio kravi o vrat pisalo:
»Ovo je krava, mora se musti svako jutro da bi se do-
bilo mlijeko, a mlijeko mora provrijeti da bi se pomije-
šalo s kafom i napravila bijela kava«.

U nastavku teksta pripovijedač komentira:
»Tako su (stanovnici Makonde) nastavili da žive u nesi-
gurnoj stvarnosti, trenutno zarobljenoj riječima, ali ona
bi im mogla pobjeći bez povratka ako bi zaboravili zna-
čenje napisanih slova«.

Vjerovali ili ne: mi kao ljudi i kao stručnjaci zaoku-
pljeni situiranjem umjetnosti u životu društva i u živo-
tu pojedinca, zapravo smo samo stručnjaci za san i ne-
sanicu, neposredno zaokupljeni ovim istim problemom,
problemom snova, pamćenja i djelovanja, problemom
njihova odnosa prema svijesno, riječima uhvaćenog po-
zitivnog znanja ili riječima zarobljenog života. U kraj-
njoj liniji, odnosom neposredno, nediskursivno, intuitiv-
no zahvaćenih i shvaćenih organskih cjelina i njihovog
dinamičkog upletanja u dijalektički totalitet življenja
nasuprot sistemu znakova kao supstitutu za stvarnost
življenja. Jedno od osnovnih polazišnih pitanja našeg ra-
da je pitanje odnosa svjesnog i podsvjesnog ili nesvjes-
nog, racionalnog i iracionalnog. Da li se može nekažnje-
no ukinuti neka od tih sfera. U kojoj mjeri je potrebno

¹ Radi se o programu za nastavni predmet *likovna kul-
tura* kao dijela zajedničkih programskih osnova u srednjem
usmjerenom obrazovanju. Sudjelovao sam u izradi tog pro-
grama u radnoj grupi mr. Josipa Roce. Program je, nakon
dugih diskusija, izabran, a zatim i usvojen od Prosvjetnog
savjeta, da bi u fazi usklađivanja s jugoslavenskom jezgrom
bio zamijenjen drugim, suprotnog karaktera.

nesvjesno posvijestiti? U kojoj mjeri je potrebno cjelovito rastvoriti na dijelove?

Baviti se ozbiljno estetskim, umjetničkim ili bilo kojim pojedinačnim vidom oblikovnog, a to znači i likovnim odgojem, nemoguće je, a da se ne suočimo s ovim pitanjima i da na njih ne damo odgovor, koji nam jedino može poslužiti kao polazno uporište. To su u biti pitanja filozofskog karaktera. Poznati suvremeni teoretičar dizajna Tomas Maldonado je potpuno u pravu kad kaže da je nemoguće baviti se planiranjem oblikovne edukacije, a da prije toga ne izgradimo filozofiju te edukacije.² Pa i podosta starijih kolega Tomasa Maldonada, Walter Gropius, otac Bauhausa, jasno uočava isprepletanje znanstvenog i umjetničkog, tj. filozofski aspekt planiranja oblikovnog odgoja:

»Držim da je dobro planiranje istovremeno i znanost i umjetnost. Kao znanost ono analizira ljudske odnose, a kao umjetnost sređuje kompleks ljudskog djelovanja u kulturnu sistezu.«³

Umjetnost se bavi sintezama i djelovanjem, kojima može ali i ne mora prethoditi strogost analize, opis ili diskurs, jer ga nadomješta neposredna intuitivna veza. Predmet umjetnosti je galeb u letu, u čudesnom zahvatu njegove bjeline i plavetnila, arabeski njegova leta i njegova krika, a ne galeb pod skalpelom anatoma ili arabeske izražene matematičkim formulama. Ako se već bavimo njima poput Gastona Bachelarda, matematičara i pjesnika, onda osjećamo neminovnu potrebu povratka neposrednom doživljaju kao jedinstvenom spoju sna i jave.

Riječ, znak, može biti umjetnost, ali ona ne može izraziti umjetnost. Ona može učvrstiti ili rastvoriti naše pamćenje, ali ga ne može nadomjestiti. Ona može biti poticaj na djelovanje, ali ne može biti njegova zamjena. Pogotovu ne u odgojnom procesu gdje nam se neminovno u središtu pažnje pojavljuje čovjekovo djelovanje, osposobljavanje za djelovanje, prema kojemu mora neminovno težiti čitav odgojni proces. I dok se većina nastavnih predmeta nužno suočava s pitanjem usvajanja znanja, naš predmet bi sigurno trebao biti jedan od onih predmeta koji je manje zaokupljen znanjem a više cjelinom čovjekova življenja. Dok su drugi predmeti primarno obrazovani, naš je primarno odgojni. Za nas vrijedi ona Kierkegaardova misao iz *Brevijara*: »Ono što mi u najdubljoj osnovi nedostaje jest da budem načisto što treba da radim, a ne što treba da znam, izuzev spoznaje koja prethodi svakom djelovanju.«⁴

Vjerujem da je sve ovo trebalo reći da bi se mogao ispravno shvatiti moj udio u izradi programa *Likovne kulture*, posebno njegove uvodne teoretske podloge nazvane *Teorijom opće kulture oblikovanja* (ili *Teorijom in-*

tegralne kulture oblikovanja), ali i strukturiranosti programa u cjelini.

1. Predloženi, dugodiskutirani i od Prosvjetnog savjeta prihvaćeni program predstavlja prije svega otpor predimenzioniranom presizanju usko shvaćenog scijentizma ili tehnicizma i apstraktnog diskursa na području estetskog odgoja i nastojanje da se nasuprot tome u njemu kao dominanta postavi neposredni kontakt s organskim cjelinama, prostorno-vremenskim, povijesno-geografskim te neposrednost i cjelovitost doživljaja pojedinačnih djela i djelovanja. »S kravom treba živjeti, rekli bi stanovnici sela Makonde, a ne do beskonačnosti je opisivati«. Pamćenje i snove, neposrednu cjelovitu vezu, intuiciju, treba njegovati i razvijati, a ne zadovoljiti se njenim verbalnim surogatima. Riječ, diskurs, analiza, ima prije svega zadatak da nam ukaže na ograničenost vlastite važnosti na području umjetnosti i da nas ohrabri za življenje zbilje, na djelovanje, na stvaranje i samostvaranje, u krajnjoj liniji na razotuđenje od verbalističke otuđenosti. »Umjetnost teži da čovjeku u cjelini, dakle njegovim osjetilima, njegovu umu i njegovoj mašti prenese punoću stvarnosti...«... »U nauci čovjek je izvan, u umjetnosti on je iznutra. Nauka je spoznaja svijeta, umjetnost je prije svega življeno iskustvo toga svijeta«, piše, mislim, potpuno ispravno, austrijski estetičar Ernst Fischer nadovezujući se na jednu misao Györgya Lukácsa.⁵

2. Nastavni je program, o kojem govorim, polazeći od takve orijentacije, nastojao da kroz osnovnu vrlo jednostavnu shemu obuhvati opsežnu građu u relativno kratkom radnom vremenu, otvarajući se prema životu, ne ostavljajući zatvoren u tijesan obruč raspoloživih nastavnih sati. Sastavljen je od tri osnovna dijela:

a) Teoretski-uvodni dio, kroz osam nastavnih jedinica, daje pristupnu orijentaciju i osnove interpretativne metodologije, izrazito je integrativnog karaktera, bilježeći značenje i doseg pojedinačnih specijalnih znanstvenih metoda (semantičke, komunikacijske, psihoanalitičke, strukturalističke i dr.); zadržava se prije svega na onim transdisciplinarnim i općim metodama, bez obzira na njihovu starost ili modernost, a to su dijalektika i kibernetika. Na taj način ta teorija ne daje osnovu samo za pristup likovnom odnosno vizualnom nego oblikovnom u cjelini, za čovjekovo djelovanje u svim medijima. Tako opremljeni upućujemo se na neobuhvatno more bogatstva i raskoši kulturno-umjetničke baštine, razvijajući i držeći budnim vlastitu sposobnost društvenog i individualnog pamćenja i življenja u jedinstvu prošlosti, sadašnjosti i budućnosti, u planetarnoj povezanosti istinski ljudskog. Time smo dotakli i dva ostala dijela programa: povijesni i praktični.

b) U povijesnom se dijelu predviđa sistematsko, pregledno osnovno obavještavanje o baštini u prostorno-vremenskim koordinatama i susljednom komparativnom praćenju razvitka oblikovnog izražavanja (stilskih tokova) na razini prostornog, voluminoznog i plošnog obli-

² T. Maldone, *Kako se boriti protiv samozadovoljstva u izobrazbi dizajnera*, Bit, br. 4. Zagreb 1969, str. 21: »Ako je tačno da je odlična filozofija edukacije dizajna osuđena na neuspjeh ako ne nastupi odgojarajuća strukturalna promjena, isto je tako tačno da nikakva strukturalna promjena nije izvediva bez odlične filozofije dizajna«.

³ W. Gropius, *Sinteza u arhitekturi*, Zagreb, Tehn. knjiga, 1961, str. 152.

⁴ S. Kierkegaard, *Brevijar*, Beograd, Grafos, 1979, str. 15.

⁵ E. Fischer, *Budućnost umjetnosti* (Vj. Mikecin, ur. *Maršizam i umjetnost*), Beograd, »Komunist«, 1976, II izd., str. 185.

kovanja. Smatram da je to nezaobilazni zadatak svakog pristupnog općeobrazovnog i općedogojnog sistematski organiziranog procesa; bez toga nema osnovne obaviještenosti o prostorno-vremenskim cjelinama i dimenzijama njihova značenja, a njena odsutnost bi sama po sebi značila ne samo osiromašenje znanja nego i osiromašenje oblikovne osjetljivosti i duhovne vitalnosti. U tom kontekstu se, prema izboru nastavnika i konkretnim okolnostima, treba zadržati na interpretaciji nekih karakterističnih pojedinačnih djela.

c) Praksa je treći dio nastavnog programa. Budući da je konkretno u programu to formulirao likovni pedagog, ona je vrlo kratko i sumarno naznačena pod naslovom *Praktične vježbe likovnog rada*. Međutim, mislim da praksi treba shvatiti mnogo šire: i kao samostalnu interpretaciju likovnih djela, a napose kao suradnju s kulturnim institucijama (Zavodom za zaštitu spomenika kulture, muzejima i galerijama, prostorno-oblikovnim i ekološki usmjerenim akcijama), a prije svega i usmjerenost na vlastiti rad, ponašanje i djelovanje, jer sav naš život posjeduje svoj oblikovni vid. Na toj njegovoj oblikovnoj razini odvijaju se sve sudbonosniji procesi. Npr. suvremena bespoštedna manipulacija masama. U praktičnom dijelu nastave može se iskazati inventivnost nastavnika i suradnja s mnogim drugim nastavnim predmetima, vanškolskim ustanovama i slobodnim aktivnostima.

Zaključno

1. Očito je da ovako zamišljen program znači i određeni kontinuitet s tradicionalno povijesnim pristupom, ali i prilično jasno zacrtan zaokret. On nastoji voditi računa o postojećim kadrovnim i drugim okolnostima, ali nastoji i odgovoriti na zahtjeve koje nam sve imperativnije nameće vizija budućnosti, pred kojom se ljudska misao ponovno vraća globalnim pitanjima i samom čovjeku, u času kad on sve više postaje gospodar svojega vremena, ali istovremeno ga razdire nedoumica da li će ga progutati njegovo vlastito djelo bez duše, ili će on ponovno naći sebe kao komplementarnu vrijednost tehnicima. U odgoju čovjeka za XXI. st. očito nije dovoljan samo smisao za igru, kao ni za verbalnu kombinatoriku, olinjalo je patetično bugarenje o otuđenosti kao i defetizam nekontroliranog samouništaujućeg razaranja.

2. I na kraju, gotovo posve tehnička konstatacija: ono što nazivamo programom nužno je samo utvrđeno polazište i načelno usmjerenje budućih traganja. Ostvarenje takva programa vidim jedino u kontinuiranom trajnom zajedničkom radu, autora, stručnjaka raznih struka i stručnjaka praktičara, nastavnika, bez dociranja i nadmetanja u izmjeni misli i iskustava. Program vidim kao nešto živo, elastično, dinamično. On nije nikad dovršen, on se permanentno stvara i sazrijeva u radosnoj stvaralačkoj akciji, u životu, pretvarajući se i sam u život. On se ni u kojem slučaju ne može potpuno prevesti niti u sciencistički ili tehnicistički mehanizam kao ni u administrativno-birokratski shematizam.

II

NEŠTO O KONCEPTU INTEGRALNE KULTURE OBLIKOVANJA

Pokušat ću naznačiti neke ključne karakteristike i ključne teme koje sadržava i kojima se bavi koncept opće teorije oblikovanja, odnosno teorija integralne kulture oblikovanja.

U intelektualnom radu nema završenih i konačnih rezultata, pa ni ovaj rad ne predstavlja ništa više negoli osobno viđenje, pokušaj da se određenim sintetskim zahvatom prevlada beznaдна analitičnost, da se mnoštvo specijalnih metoda i pojedinačnih rezultata nađu u ja bi posjedovala određenu *pragmatičnu vrijednost* tj. primjenljivost u projektiranju oblikovno-odgojnih procesa.

1. *Od umjetnosti prema kulturi*. Polazni ključni pojam se sastoji u sagledavanju fenomena umjetnosti, odnosno estetskih tj. oblikovnih vrijednosti, u kontekstu šire organske cjeline i neprijeporno jasno odredljive superstrukture, tj. kulture u njezinu najširem smislu, tj. kao cjeline sveukupnog čovjekova djelovanja. Izgleda da time premoštavamo Rubikon koji uporno opkoljava umjetnost u nekom nejasno ograničenom rezervatu u kojem se ona, zaokupljena prije svega sama sobom, sve više otuđuje i sebi i životu.

Takvim postavljanjem problema kao da smo, do sada uporno naglašavanu, ali slabo uspješnu težnju za povratkom umjetnosti životu formulirati u obliku njenog obrata: načas napuštamo kretanje od umjetnosti prema životu i polazimo od života prema umjetnosti, tj. nakon raspada i samog pojma i same prakse umjetnosti, nastojimo rekonstruirati proces njenog rađanja iz života, organiziramo potragu za njenim korijenima u životu tj. čovjekovu djelovanju, pa čak i prirodi u cjelini kao krajnjoj makrostrukтури zbivanja.

2. *Od ljepote prema obliku*. Sličnim povratkom, polaznjem na izvore, poslužili smo se i u težnji određivanja osnovnih kriterija koji utvrđuju kategoriju umjetnosti. Nasuprot jasnim činjenicama da je pojam ljepote izgubio svoju čvrstoću i odredljivost, nakon vrlo uočljivih iskustava o nemoći da se barem nešto potpunije odredi neka druga kvaliteta i neki drugi kriteriji koji bi nas mogli zadovoljiti na duži rok, vratili smo se na onaj objektivni, jasno odredljiv, supstrat koji je nosilac pretpostavljene estetske vrijednosti, na *oblik*. Svaka estetska vrijednost je naime uvijek kvaliteta nekog oblika, oblikovna vrijednost. Istražujemo dakle oblik da bismo možda otkrili kada, u kojoj situaciji, i po čemu on postaje estetska vrijednost tj. umjetnost. Probijamo se tim putem ne samo prema drukčijem definiranju estetske vrijednosti nego i prema novom organskijem, logičnijem definiranju i same umjetnosti.

Tako je nastalo naše polazno postavljanje problema: ne govorimo više ni o umjetnosti ni o ljepoti, govorimo

o njihovom širem, mogli bismo reći, rodnom području, tj. govorimo o kulturi i o obliku, o oblikovanju, o kulturi oblikovanja kao kvaliteti čovjekova djelovanja. Umjetnost i život ne promatramo kao dvije više ili manje odvojene stvarnosti nego kao jednu jedinstvenu stvarnost, umjetnost se pretopila u životu, život je preplavio umjetnost; životu su otvorene šanse nove kvalitetne preobrazbe, a umjetnosti šansa ponovnog pronalaženja vlastitog identiteta.

Što više, takvim posavljanjem problema čini mi se da smo prevladali ono za samu umjetnost i za kulturu pogubno suvremeno konsumističko poimanje umjetnosti i kulture isključivo kao robe i potrošnje, te vraćamo našu pažnju na jedino istinsko izvorište i matično prebivalište kulturnih vrijednosti, na čovjekovo djelovanje i ponašanje, na njegov kreativni odnos prema samome sebi, prema društvu i prirodnoj sredini, što se očituje u svakom čovjekovom radu, proizvodnji i u svim njegovim odnosima. I sva umjetnička djela, kroz čitavu povijest ljudskog stvaralaštva, nisu ništa drugo nego materijalizirani, opredmećeni, izraz tih odnosa.

3. *Skretanjem pažnje* na pojam oblika našli smo se odjednom u širokoj i snažnoj struji suvremene misli koja je na različitim područjima, pod različitim vidovima, zaokupljena upravo oblikom, bilo u njegovoj elementarnoj bilo u bogatije strukturiranoj pojavnosti. Da podsjetimo samo na sve one koncepte umjetnosti i umjetničke tendencije koje su u suvremenoj umjetnosti i suvremenoj teoriji umjetnosti već više od jednog stoljeća pojavljuju označeni općenitom oznakom kao »*formalistički*«, kao »*larpurlartistički*«, kao težnja za medijskom čistoćom. Pojavljuju se kao žive diskusije oko odnosa forme i sadržaja, odnosa forme i funkcije, da bi se u naše vrijeme razvile na uzbudljiv i gotovo veličanstven način u nekim općim teorijama koje su razbile usko, često neplodno, monodisciplinarno zatvaranje ljudske misli i otkrile duboke jedinstvene korijene stvarnosti. Ti korijeni i ta jedinstvenost je oblikovnog karaktera: oblik kao znak, kao komunikacija, oblik kao struktura, oblik kao odnos u međudjelovanju i kao poziv na autoregulaciju tj. na samoupravljanje i samostvaranje.

Odjednom, kao nezaustavljivu plimu doživjeli smo spoznaju da oblik nije nešto slučajno, nešto periferno nego da znači participaciju same biti ili kao što bi to filozofski rekli da nije akcidencija nego da ima ontološki karakter. Ponovno izranjaju u novom svjetlu stara aristotelovska razmišljanja o odnosu materije i forme, kao i Goetheova morfologija, a Heidegger, u našem vremenu, istovremeno s opisanom plimom, nakon dugih misaonih pustolovina, otkriva umjetnost tj. oblikovnu stvarnost kao autentični čovjekov zavičaj.

Može li suvremena oblikovna pedagogija mimoći ove činjenice, smije li se zadržavati samo na nekim pojedinačnim vidovima tog kretanja, ili se pak kao jedino moguća pedagoška akcija u »*primaljskom*«, sokratovskom, »*majeutičkom*«, smislu kao vještina pomaganja u rađanju čovjeka, mora u samom polazištu zaokupiti pitanjem odnosa čovjek-oblik u njegovoj cjelovitosti i dalekosežnoj djelotvornosti.

Jedno od mogućih viđenja takvog cjelovitog pristupa razvilo se na našem, zadarskom, fakultetu u posljednjih

nekoliko godina u sklopu predmeta »*opća teorija oblikovanja*«. Uz pomoć literature, razmišljanja, diskusija, anketiranja, reagiranja na aktualne pojave, materija predmeta se taložila oko nekoliko osnovnih tema u suvisloj povezanosti, a svaka od njih se ostvarila i u vizualnoj formi, kao model, kao shema, koja pokušava nešto otkrivati i utvrđivati, nešto sistematizirati, spoznavajući pojednostavniti, ali koje treba shvatiti prije svega kao trenutak u dinamičnom toku razmišljanja i kao poziv na suočavanje i provjeravanje u daljem radu.

U vremenu koje nam preostaje moguće nam je da pobrojimo, s nekoliko osnovnih obavještenja, tek neke vidove opće teorije oblikovanja i teme oko kojih smo usredotočili naša razmišljanja, odnosno, ispravnije rečeno, koje su se nametnule našem razmišljanju.

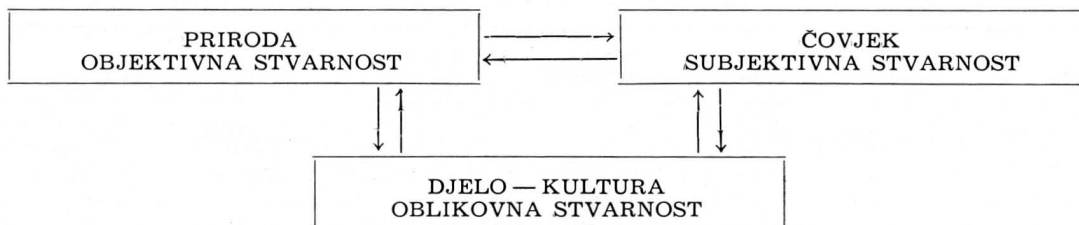
1. *Dijalektički i kibernetički vid oblikovanja* — (Vidi tb. 1.) Na početku ovaj nas vid satvlja u samo središte zbivanja. Ljudsko djelovanje, koje je uvijek istovremeno i oblikovanje, doživljavamo u izvornom dijalektičkom tročlanom odnosu međudjelovanja⁵ priroda-čovjek-djelo (oblik). Faktorskom analizom razlažemo, sloj po sloj, složenost ljudskog djelovanja; upoznajemo udio i karakter sudjelovanja svakog od ta tri člana, a kroz njih bilježimo mogućnosti i specijalnih promatranja procesa kroz aspekt pojedinih faktora (sociološki, psihološki, tehnološki, formalni itd.), a utvrđujemo i neminovnost pojave indeterminističkog »*faktora x*« kao znaka za neutvrđeni ostatak, pa čak i stanovitu negaciju utvrđenog.

Uočavamo, nakon toga, zapanjujuće analogije između dijalektičkog i kibernetičkog modela (kibernetika se pojavljuje kao dijalektika potvrđena na polju tehnike!) u kojem se čovjek prikazuje kao vrlo složen sustav urođen u prirodnu okolinu koji na načelu povratne veze upravlja svojim djelovanjem. Kibernetička »*crna kutija*« uzbudljiv je analogon »*faktoru x*« u dijalektičkom modelu.

2. *Svijet oblika — statička sistematizacija* — (Vidi tb. 2.) Nakon globalno, dinamički, izražene zbilje čovjekova djelovanja, pokušavamo sistematizirati sveukupni svijet oblika u kojem se čovjek kreće. Takav sustav nam već otkriva i osnovni karakter svakog od oblika s kojim se susrećemo na određenom mjestu sustava te nam tako daje i neka korisna obavještenja o njemu i ocrta okvire našeg mogućeg djelovanja. Sustav je proveden na temelju logičnih binarnih dioba, dihotomija. Prva i osnovna je sveobuhvatna dioba na prirodni i proizvedeni oblik, tj. na oblik koji se stvara u prirodi i oblik koji čovjek proizvodi: čovjekovo djelo suočeno s prirodom! U čovjekovom djelovanju kao proizvođenju oblika postoje dvije mogućnosti: ili čovjek ostvaruje djelo (predmet) bez jasne svijesti, bez svjesne namjere da stvara i oblik, te se oblik, u tom slučaju, pojavljuje kao svojevrsan nuzproizvod, (koji je unatoč tome također nosilac obavještenja), ili pak čovjek svjesno oblikuje svoj proizvod

⁵ Dijalektika međudjelovanja se može shvatiti kao komunikacija. Na tako shvaćenom djelovanju zasnivaju se sve moderne semiotičke i komunikacijske estetike i teorije oblikovanja.

Tb. 1. Dijalektički i kibernetički vid oblikovanja



Objektivna stvarnost

1. Prostorno-vremenski faktor
 - a) Geografsko-povijesni,
 - b) Zadani.
2. Društveni (klasni) faktor.
3. Faktor tehnike
 - a) materijal,
 - b) proizv. sredstva,
 - c) tehnološko znanje.
4. Psihofizička funkcija,
5. Objektivni faktor x
(Faktor nepoznatog i nepredvidenog).

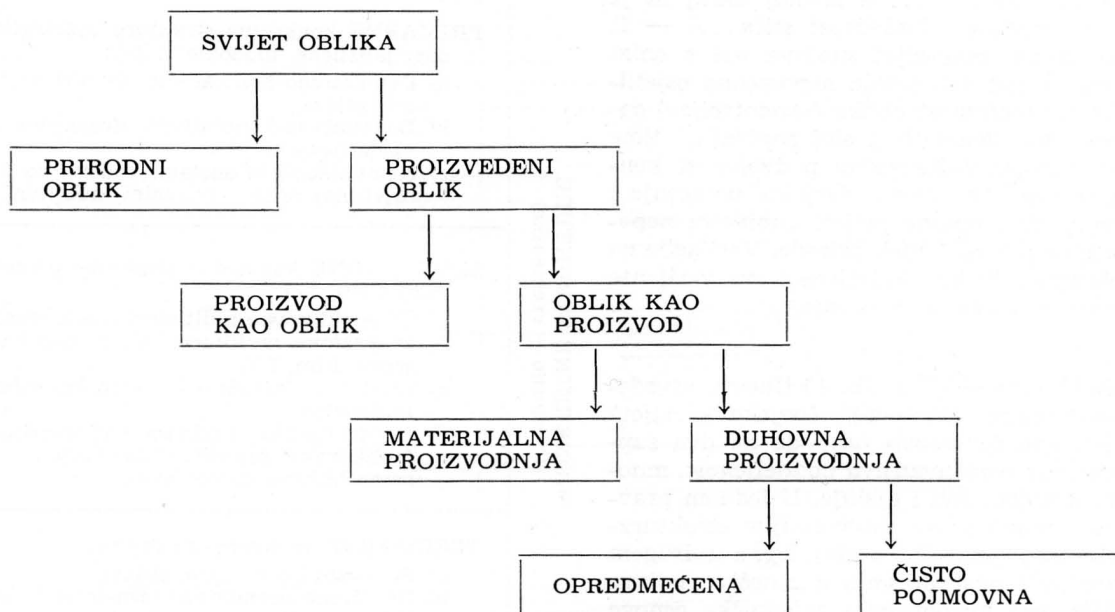
Subjektivna stvarnost

1. Faktor racionalnog (znanje),
2. Faktor iracionalnog (emocija, imaginacija, intuicija, podsvijest),
3. Subjektivni faktor x.

Oblikovna stvarnost

1. Oblikovni elementi,
2. Oblikovna načela (principi),
3. Oblikovni faktor x.

Tb. 2. Svijet oblika — statička sistematizacija



Tb. 3. Osjetilno-medijska analiza oblikovanja

PROSTORNO - VREMENSKI					VREMENSKO-PROSTORNI OBLIK			
DUODIMENZIONALNA PLOHA			TRODIMENZIONALNI VOLUMEN		ČETVERODIMENZIONALNI OBLIK			
točka	crta	svjetlo	boja	puni volumen	prazni volumen	pokret	zvuk	riječ (znak)
VIZUALNI OBLIK						KINESTETIČKI OBLIK	AUDITIVNI OBLIK	

(oblikovanje u užem smislu). I u jednom i u drugom slučaju može se raditi o materijalnoj ili duhovnoj proizvodnji, tj. ili se radi o materijalnom proizvodu koji nosi biljeg čovjekova duha (recimo, oduhovljena materija) ili se pak radi o duhovnom proizvodu koji čovjek priopćuje materijalnim sredstvima (materijalizirani duh). U daljem stupnju analize može nam se i duhovna proizvodnja pojaviti u dva moguća vida kao opredmećena, tj. utjelovljena u nekom materijalnom predmetu (*»čista umjetnost«*) ili pak ostaje na pojmovnoj, duhovnoj, razini, dakle neopredmećena, a samo nam se priopćuje preko znakova materijalnih medija.

3. *Osjetilno-medijska analiza oblikovanja* — (Vidi tb. 3.) Polazeći, s jedne strane, od osjetilnih čovjekovih moći kao vezâ (kanalâ) koji povezuju čovjeka i vanjski svijet, i, s druge strane, od materijalnih sredstava kojima će se on poslužiti, utvrđujemo vrlo homogenu ljestvicu ili čak određene koordinate izražajnih sredstava od maksimalne apstraktne ogoljelosti u vidu točke, preko crte, svjetla, boje, volumena, prostora, pokreta, zvuka i riječi kao znaka. Ovakva ljestvica nam omogućava izuzetno bogata i oplodujuća razmišljanja od gotovo mistične simboličnosti točke (*»... u mirnoj točki, tu je ples«*... *»gdje se prošlost i budućnost stiču...«* — T. Eliot). S druge strane, znak-riječ suočava nas s onim trenutkom račvanja kad dotadašnja neposredno osjetilna, organska, komunikativnost oblika (*»konotacija«*) dobiva novi, dogovoreni, denotativni sloj značenja i time uvodi u čovjekov svijet dalekosežnu podvojenost konkretnog i apstraktnog. Osigurava čovjeku pamćenje i skupljanje znanja, ali i opasno prijeto gubitkom neposrednog kontakta na potezu čovjek-priroda. Varijacije na tu temu su neiscrpne. Tu su ukotvljene i sve varijante semantičkih odnosno semiotičkih teorija.

4. *Apstraktno-konkretno* — (Vidi Tb. 4.) Upravo utvrđenu apstraktno-konkretnu dihotomiju čovjekova svijeta možemo doživjeti kao čovjekovu želju da na dva suprotna načina prevlada neprihvatljivu podijeljenost, mnoštvenost, svijeta u kojem živi i djeluje. U jednom pravcu on pojedinačno utapa u sve obuhvatnijim strukturama, superstrukturama konkretno postojećeg, a u drugom on metodom analize i apstrahiranja u mnoštvu pojava traži neke dublje, sve malobrojnije zajedničke osnove (univerzalije i načela) vjerujući da se nalazi na putu prema istini, prema spoznaji bitka bića.

Po stupnju izvršenog apstrahiranja, odnosno strukturiranja, i u jednom i u drugom smjeru možemo razlučiti po tri razine. U svijetu apstrakcije to je najprije poj-

Tb. 4. Apstraktno — konkretno

APSTRAKTNE STRUKTURE (Prema nadprostornom i nadvremenskom)	TERCIJARNE apstraktne strukture: Čista transcendencija, apsolutni bitak ili apsolutno ništavilo.
	SEKUNDARNE apstraktne strukture: Čisto oblikovna, konotativna komunikacija, bez kôda, bez denotacije. Opredmećena apstrakcija (čista, apsolutna umjetnost).
	PRIMARNE apstraktne strukture: Strukture na konceptualnoj (pojmovnoj) razini priopćene kôdom, denotacijom. Neopredmećena apstrakcija.
KONKRETNE STRUKTURE (Prostorno — vremenske)	PRIMARNE konkretne strukture (analitičke, specijalističke, monomedijske): a) Denotativno-konotativne, dvoznačne, mimetičke, b) Denotativno-konotativno, dvoznačne, <i>»primijenjene«</i> , c) Komunikacijski sustavi, kôdovi, na osjetilnoj osnovi (vizualni, auditivni i dr.)
	SEKUNDARNE konkretne strukture (sintetičke, multimedijske): a) Čiste oblikovne multimedijske komunikacije, b) Programne multimedijske komunikacije: scena, film, TV, c) Prostorne sinteze: arhitektonske, urbane, regionalne, d) Integralni dizajn odnosa čovjek-priroda (oblikovanje prirode, oblikovanje i samooblikovanje čovjeka).
	TERCIJARNE konkretne strukture: a) Povijesni i nacionalni stilovi, b) Društveno-ekonomske formacije i sistemi, c) Velike povijesne i etničke kulture u cjelini, d) Kultura u prostorno-vremenskom totalitetu.

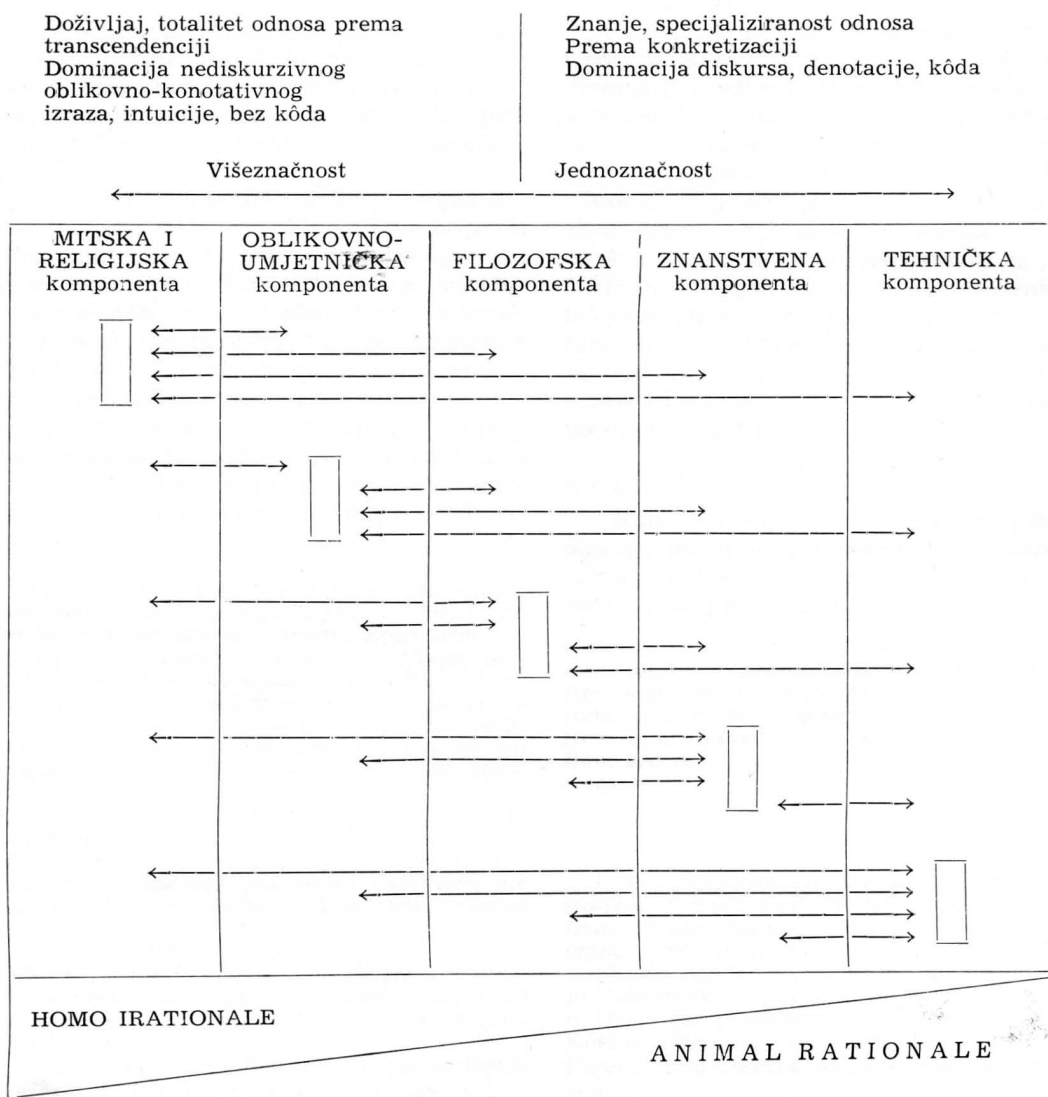
movno strukturiranje priopćeno kôdom, denotacijom, a na drugoj razini to je neposredna, čisto oblikovna, konotativna komunikacija, bez kôda, bez denotacije. Opredmećena apstrakcija (čista, apsolutna, umjetnost). Na posljednjoj, trećoj apstraktnoj razini nalazimo se pred apsolutnom transcendencijom, nadilaženjem čovjekovih osjetilnih i pojmovnih mogućnosti (apsolutni bitak ili apsolutno ništavilo).

Na potezu organsko-konkretnih postojećih strukturalnih sklopova, čovjek svojim djelovanjem s težnjom prema sve većim objedinjavanjima (sintezama) također ostvaruje po tri moguće razine s obzirom na njihovu složenost. Na prvoj, analitičkoj i specijalističkoj, još postoji i medijska razlučenost (oblikovanje plohe, volumena, prostora, pokreta, zvuka, riječi), da bi se na drugoj razini, sintetičkoj, pojavile superstrukture kao multimedijske i prostorne sinteze (scena, film, TV, oblikovanje prostora i čovjekove okoline). Na trećoj, najobuhvatnijoj razini, susrećemo prostorno-vremenske makrostrukture (stilovi, društveni sistemi i civilizacije).

Ako ne bolujemo od alergije prema odviše velikim sistematizacijama, osjetilno-medijsku ljestvicu možemo doživjeti i kao vodoravnu osovinu (apscisu), a apstraktno-konkretnu slojevitost kao okomitu osovinu (ordinatu) koordinatnog sistema koji obuhvaća sveukupnu čovjekovu djelatnost.

5. *Dijalektika osnovnih sastojnica kulture.* (Vidi Tb. 5.) U daljem pokušaju tražili smo mjesto oblikovnog fenomena u kontekstu sveukupne (integralne) kulture. Po-lazeći od osnovne metodološke pretpostavke da je život organska cjelina, koja se može teoretsko-analitički dijeliti, ali ne i konkretno-praktički, odlučili smo i kulturu, čovjekovu afirmaciju u tom životu, također promatrati kao cjelinu i ne dijeliti je, kao što se obično čini, na »područja« (segmente) nego na sastojnice (komponente) koje se mogu teoretski utvrditi, ali se u praksi, unatoč formalnoj izdvojenosti i zatvorenosti u stručne i specijalne rezervate, ipak međusobno prožimaju te se u sva-

Tb. 5. *Dijalektika osnovnih sastojnica kulture*



kom od njih istovremeno nalaze i elementi drugih pa i suprotnih »područja«. Nema li svako od njih svoj oblikovni, svoj tehnički, filozofski, znanstveni pa i mitsko-religijski aspekt, bilo kao izvornu vrijednost, bilo kao surogat? Oni se međusobno isprepliću, sukobljavaju i prevladavaju.

Karakter našeg promatranja je, po svojim osnovnim težnjama, filozofski i tako u modelu koji predlažemo filozofska komponenta dobiva središnje mjesto. Ona predstavlja onaj dijalektički most koji koordinira i prevladava suprotnosti njoj smještene s jedne i druge strane. Te suprotnosti se pojavljuju prije svega kao odraz racionalnih i iracionalnih čovjekovih moći, kao logički diskurs nasuprot simboličkom i intuitivnom izrazu. Dok se prvi utjelovljuje kao znanstvena i tehnička komponenta kul-

ture dotle se na suprotnoj strani nalaze oblikovno-umjetnička i religijsko-mitska komponenta. U krajnjoj liniji tu nam ponovno izranja stara grčka suprotnost tehne-pojezis, tj. znanje/vještina nasuprot intuiciji/nadahnuću, kao dva pola jedinstvene kulture.

Mislim da, s pragmatičnim ciljem, ovako zasnovane analize i sinteze različitih vidova kulture kao čovjekova djelovanja, kao oblikovanja, pružaju određenu mogućnost brže i lakše orijentacije, ali ne i trajno i jedino moguće viđenje. One nužno pretpostavljaju osnovnu važnost djelovanja, one izravno upućuju na životnu praksu koja uvijek znači obigravanje oko teorije i oslobođenje od nje, kroz neprestano njezino provjeravanje, potvrđivanje ili negiranje.

Oto Švajcer

KARL RAHL IN THE OSIJEK FINE ART GALLERY

The Viennese painter Karl Rahl (1812—1865), whose opus is characterized by a desire to recapture the spirit of High Renaissance monumental painting, was also a noted portrait painter, highly thought of and sought after in Austro-Hungarian aristocratic circles, including the family of Count Pejačević and Baron Hillebrand Prandau of Slavonia. From their legacy the Art Gallery acquired 18 paintings by Rahl, of which 13 are portraits. These paintings are described in the article, with stress on their romantic features. The compositions, especially the large painting »Odysseus Among The Phaeacians« demonstrate Rahl's eclectic attitude toward his Renaissance paragons.

Josip Vrančić

ART BETWEEN LIFE AND ITS ABSTRACT FORMULA

The article focuses on a discussion held at the Art Historians' Conference on the methodology and teaching of fine arts and visual culture in secondary education. The new teaching programme is seen as a continuation of the traditional historical approach to which certain innovations have been added. This programme should be a living, elastic and dynamic process. Fine arts and visual culture education is permanently emerging through joyful creative activity, inseparable from life itself. It cannot be translated into a science (technology oriented mechanism, or administrative) bureaucratic terms.

Ivo Matijaca i Alena Fazinić

LITURGICAL SILVER-WARE OF THE »ABBOT'S TREASURY« IN KORČULA

Numerous articles of liturgical and ritual silver acquired over the years for use in the local cathedral are kept and exhibited in the »Abbot's Treasury«, in Korčula. The articles include chalices, monstrances, reliquaries, hammered silver plaques depicting religious scenes, bishop's staff, canonical tablets, thuribles and censers, salvers, vessels for holy water, processional and altar crosses, lamps, candelabra, candlesticks and other items.

From documents, records of bishops, visitations and inventories, it is evident that Korčula Cathedral was rich in sacral silver-ware, although throughout the centuries damaged pieces were utilised to manufacture new objects. This resulted in the oldest pieces — which are believed to have been made in local workshops — being forever lost. The existing liturgical vessels and decorative articles were made between the 15th and 19th centuries. Gothic and Renaissance chalices, silver reliefs of sacral motifs and thuribles are recorded in the oldest preserved inventory, dating from 1541 and are believed to have been the work of local goldsmiths, mainly from Dubrovnik.

According to documents and the markings on the objects themselves, the majority of the silver was acquired from Venice in the 17th and 18th centuries. At the beginning of the 19th century, a considerable quantity of damaged silver-ware was given to the Venetian goldsmith Francesco Conchini, who used them to produce new vessels and decorations. In the second half of the 19th century, several pieces were made by the Korčula goldsmith, Vicko Caenazzo.