

ЗНАТСТВО И ДИЗАЈН: од алтернативе до нових видова стваралаштва

Апстракт: Са појавом индустрије занатство је почело да се сматра превазиђеним видом производње, изузев повремених појава носталгије за његовим ишчезлим вредностима. Однедавно је, међутим, оживело интересовање за занатску праксу, нарочито с обзиром на могућност њеног повезивања са уметношћу и дизајном, што је пропраћено умножавањем практичних и теоријских интерпретација овог феномена. Ослобођен од захтева наручилаца и од обавезе да његови производи буду непосредно употребљиви, савремени занатлија се по свом статусу приближио уметнику, а с обзиром на прилику да досегне за средствима најсавременије технологије – дизајнеру. Нови „идеал занатства“ пружа прибежиште стваралаштву од униформизације научно-техничког система и доприноси друштвеној кохезији путем другачије организације процеса рада.

Кључне речи: занатство, дизајн, уметност, технологија, култура, стваралаштво

Свака уметност започиње са оним што је потребно.
Гете

Индустријализација је донела рационализацију процеса производње, стандардизацију и ниску цену производа, а, с временом, и потпуно нови приступ обликовању употребних предмета. Испрва је машинска израда била такмац свуда присутном занатском умећу, да би га затим надвладала и, напоследку, потпуно потиснула, јер је оно, у међувремену, почело да се сматра извором превазиђеног вида материјалне производње. То уверење утврђивало се током друге половине XIX века, да би у првој половини XX било и теоријски утемељено у радовима Певснера (Pevsner), Гидиона (Giedion) и Бенама (Banham). Међутим, упркос неумољивом успону индустрије, који је, после почетних отпора, готово без резерве јавно слављен, занатство је успело да очува некакву прећутну и по правилу приватну наклоност појединаца. У подручју које је доспело на саме маргине друштвене поделе рада наслућена је прилика отклона од

униформизације наметнуте развојем технологије. Алтернативни приступ поступку обликовања, креативности и друштвеним вредностима разлог је полагања нада у занатство.

Не би требало изгубити из вида чињеницу да је занатство један веома сложен феномен, чија се природа различито схватала у различитим временима и различитим културама, услед чега је тешко изрећи јединствени суд о свим његовим појавним облицима. Ипак, довољно је само да се присетимо различитих улога које су додељиване занатлијама током новије историје, како бисмо увидели сву дивергентност овог позива. На пример, с почетка XIX века, материјалном производњом суверено су владали „занатлије-трговци“, али их је ширење индустрије натерало на повлачење, нудећи им привремено прибежиште у сарадњи са индустријским дизајнерима или у бављењу „уметничким занатом“. Коначно, у индустријском друштву занатлија ће добити статус анонимног, „руралног“ антипода дизајнера. Крај XIX века обележиће, међутим, два феномена: „дизајнер-звезда“ и „дигитални истраживач занатства“, који неће увек бити међусобно супротстављени, него чак и обједињени у понеким фигурама. Савремени занатлија, који има другачији друштвени положај и особене стваралачке мотиве него раније, освојио је један нови простор на пољу материјалне културе. Наиме, после двовековног узмицања занатске праксе, однедавно је интересовање за њу поново оживело, при чему се чини да није у питању спорадична појава, него измена целокупног контекста разумевања занатства.

Будући да су услови потискивања занатства настали пре почетка индустријализације, ваља размотрити и корене ситуације у којој се занатство нашло, а не само њен појавни облик. Наиме, прихватање индустријске производње није било мотивисано само обећањем веће економске користи, него и вером у значај технолошког прогреса, од којег се очекивало да обезбеди слободан простор за материјални и духовни развој човечанства. Међутим, прилика новостечене слободе искоришћена је готово искључиво на плану производње материјалних добара, док је духовни развој, на супрот очекивањима, у потпуности запостављен. Занатство би представљало тек једну од многих жртава модернизације

*Александар Чучковић, Универзитет у Новом Саду, Економски факултет, Суботица

да није, упркос томе што је било скрајнуто, ипак, успело некако да опстане.

У данашњој усредсређености на оно што сматрамо непосредно извесним, запостављамо све оно што нам се таквим не чини, па олако заборављамо како је, све док модерни дух није завладао пољима урбанизма, архитектуре и дизајна, занатство устројавало сваки вид материјалне производње, свако осмишљавање и конструисање насеља, грађевина и употребних предмета. Укратко, пре него што је Жорж-Ежен Осман (Georges-Eugène Haussmann) прокрчио Париз булеварима како би сузбио нехигијенска насеља, Адолф Лос (Adolf Loos) прогласио орнамент за злочин да би дао легитимитет прочишћеном архитектонском облику, Маргарета Шите-Лихотски (Margarete Schütte-Lihotzky) проучавала понашање домаћица како би кухињу претворила у функционалну радионицу, а Ле Корбизје (Le Corbusier) осмислио модуларну грађевину да би изашао у сусрет потребама становника метрополе, занатство је представљало уважени начин рада и испољавања човекове интелигенције. Та чињеница буди не само осећање носталгије, него и знатижељу у погледу задуго неприкосновене методе производње материјалне културе.

Упркос чињеници да је индустрија незауостављиво продирала, увек је било појединаца који су одбијали да преvide значај експериментисања, здруживања индивидуалних напора и очувања традиционалних вредности, неговања националног идентитета и признавања демократског права на обликовање и произвођење, који су одреда красили занатску праксу. Управо су они најзаслужнији за то што је занатство успело да одоли свим изазовима, па посредно и за то што оно данас поново привлачи пажњу. Сада се то догађа понајвише захваљујући чињеници слабљења граница између занатства, уметности, примењене уметности и дизајна, које није израз тек неког безидејног еклектицизма, него измењеног поимања естетских вредности. Ипак, пре него што размотримо могућности хибридних творевина „занатског дизајна“ (енгл. *design craft*), ваља да се осврнемо на културне разлоге историјског разликовања ових видова материјалног обликовања.

Грчки појам *technē* (τέχνη) односио се, без разлике, на сваку изразиту вештину, препознатљиву уметност, спретност и сигурност у произвођењу предмета, појава и односа. Данас, када разлике ових стваралачких активности поново доживљавамо као мање важне, некадашње полазиште могло би да буде путоказ према обнови целовитости човековог искуства, нарушеног нормама модерне цивилизације. Разликовању занатства („механичке“) и уметности („слободне вештине“), које је утврђено већ у антици, све до ренесансе није се поклањала посебна пажња. Штавише, тек је појава

индустрије подстакла успостављање оштрих граница између занатства, дизајна и уметности и то тако да су с обзиром на нови вид производње занатство и уметност задобили негативно одређење – као „оно што није дизајн“. Тако је занатство почело да се схвата као неопходна производња недовољно уједначених предмета, а уметност као производња уникатних предмета без непосредне намене. Будући да такав однос снага између ових поуетичких дисциплина није успостављен одједном и без отпора, осврнућемо се закратко на развој њихових међусобних односа.

Одвајкада су се употребни предмети израђивали применом различитих умешних поступака, који су у одређеном тренутку бивали повезивани у сложеније целине, што је уз јасну свест о њиховој сврси доводило до појаве одређене производне технике, а тек када би изврстан низ таквих техника бивао обједињен у посебну област, нарочито с обзиром на материјал који се употребљава, настајао би један занат. На тај начин се одвијала симболичка диференцијација материјалне производње кроз историју.

Пошто је нововековна наука нарочито развијана с обзиром на настојање да се овлада природом, све што је могло да буде доведено у везу са вештином и техником почело је да привлачи посебну пажњу. Будући да је било веома слабо повезано са науком, која је почела да говори као једино мерило знања, занатству је преостајало све мање простора. Када су темељи различитих техника научно устројени, настала је технологија, која је донела нове норме техничких квалификација, па је занатлија устукнуо пред инжењером. Основни разлог смене производних занимања треба, дакле, тражити у смени сазнајних парадигми.

Занатлија је традиционално пролазио кроз дуги период науковања да би постао способан да репродукује моделе и да према захтевима муштерија израђује предмете. Он је у начелу умео да установи главне параметре производа, да према њима самостално изради предмет у целисти, а у појединим случајевима и да га пригодно украси. Будући да стваралачко знање занатлије није било устројено на научним основама, него је углавном одувек било прећутно, оно се на кључан начин манифестовало у рукотворачкој уметности, као резултанти искуства шегртовања, рада и експериментисања. Успон нововековне науке подразумевао је преносивост и надоградивост знања, које су потискивале занатску тајновитост и недореченост. Иако је током читаве претходне историје рука представљала моћан симбол стваралаштва и значајно средство човекове самореализације, она се у модерном добу убрзано повлачила пред апстрактним мишљењем.

Традиционално обликовање употребних предмета, развијано вековима, полако је уступало место производњи суштински обележеној иновацијом. Интензивно и континуирано увођење нових средстава, материјала, техника и алата у производњу напослетку је довело до појаве новог вида естетске праксе – индустријског дизајна, из којег ће се, што културном, што техничком диференцијацијом, изродити читаво мноштво ликовних израза. Захватајући све шире подручје, дизајн је почео да се диференцира с обзиром на предмет на који се односи: алат, користан производ, грађевину, урбану целину, пејзаж, али и графику, масовне медије и софтвер, чиме се његов смисао ширио до димензија једног веома обухватног појма.

Међутим, протекло је више од једног века док није схваћено да би обликовање предмета намењених серијској производњи могло да буде засновано на потпуно новим начелима у односу на традицију занатске израде. Иако су уметност и примењена уметност допринеле томе да се дизајн успостави као ново подручје материјалне културе, он ће извојевати пуно право на посебност својих метода тек када се њиховог утицаја ослободи. Тиме може да се објасни горљивост са којом се приступило разграничењу ових, на први поглед врло сродних пракси. Чим се буде коначно изборила за властиту аутономију, пракса обликовања индустријских производа спорадично ће преиспитивати линије разграничења са подручјима уметности, примењене уметности и занатства.

Када је схваћено да је индустријска револуција створила нове прилике на пољу обликовања производа, закратко су изникли различити језички изрази за нову појаву, да би ускоро сви одреда устукнули пред англицизмом латинског порекла *design*. Под дизајном се, пре свега, подразумева нацрт, технички цртеж, пројектовање, али и обликовање, украс и мотив, иако у ширем смислу, овај термин може да се односи и на неке друге праксе, од којих су неке у историјском смислу новије, а неке старије од дизајна, док у ужем смислу о дизајну може да се говори тек од успостављања механичке производње. Ако се ово има у виду, онда израз „занатски дизајн“ само на први поглед звучи парадоксално, пошто, у ствари, упућује на изворну сродност ових двеју пракси, која је само у разним временима и разним културама на различите начине бивала довођена у питање.

Данас дизајн, занатство и уметност заузимају нестабилне територије. То се односи не само на тумачење њиховог историјског развоја, већ и на дискурсе који окружују ове видове стваралаштва (Lees-Maffei and Sandino 2004: 207). Под дизајном се уобичајено подразумева обликовање употребног предмета, који је, дакле, на суштински начин одређен функцијом коју треба

да врши, иако не у случају појединих производа, компанија и дизајнера који су склонили експериментисању са корелатом облик/функција. На пример, код многих производа компаније „Алеси“ (*Alessi*) или студија „Дрог дизајн“ (*Dröog Design*) наглашен је наративни садржај и симболички аспект предмета, али не и функционалност у ужем смислу. Слично томе, с једне стране, поједине занатске производе њихови творци сматрају уметничким делима, док се, с друге, уметници не устручавају да употребе одређене технике, нарочито оне потекле из високе технологије, које пре припадају домену дизајна. Стога више није чудно што се данас питање хијерархијског односа занатства, примењене уметности, дизајна и уметности више не доживљава као релевантно, будући да превладава уверење како ове праксе могу паралелно да се развијају и слободно мешају (Greenhalgh 2002: 1).

Односи између ових подручја постали су до те мере полемични да тумачење резултата умногоме зависи од конкретних прилика у којима се одвија стваралачка активност. Тако је данас могуће чути најразличитије ставове, понекад и међусобно супротстављене, о суштинском обележју занатства: „оно што (ни)је уметност“ или „оно што (ни)је дизајн“, затим, „оно што је суштински технофобично, али антрополошки значајно“, даље, „оно што одише бригом за традицију“, али и „оно што подразумева прихватање одређеног стила живљења“, потом, „оно чије је устројство очигледно патријархално“ и „оно што обилује етно-иконографским елементима“, онда, „оно што служи буђењу успомена“, те, напослетку, „оно што доприноси нашем освешћењу у погледу еколошких проблема“ или „оно што подрива милитантни диктат научно-технолошке парадигме“. Услед постојања толико разноликих приступа у дискурсу занатства, не чуди да су наша осећања према овом феномену помешана. У крајњој линији, постоје два супротстављена схватања: оно које говори о „нус-производу технолошког развоја“ и оно које у њему види „жртву модерног света без душе“, која имају бројне варијације. Да би се изашло из неплодне статичности тумачења, упориште занатства требало би потражити с оне стране изражених супротности, наиме, у симбиози традиционалних техника и модерне технологије. Уосталом, после двовековног инсистирања занатлија на очувању аутономије њиховог подручја рада, у последњих двадесетак година не избегава се стапање са уметношћу, дизајном и медијима, услед чега оно од скрајнуте праксе постаје „мејнстрим“.

Међутим, ни тенденције ка стапању ликовних пракси не реализују се без потешкоћа. Прву препреку представља неписано естетичко правило о темељној разлици у изгледу занатских и машинских производа. То је исто оно правило које је својевремено омогућило идентификацију и легитимацију дизајна, а које би сада

требало ревидирати не само да би се очували потенцијали занатског стваралаштва, него и да би се промовисала нова улога дизајна. Потребу за променом традиционалног става могуће је објаснити једноставним позивањем на измену савременог контекста у којем се одвијају ове ликовне праксе. На пример, питање како се занатски произведени предмети употребљавају и да ли уопште функционишу постаје сваким даном све мање значајно, јер њих данас, пре свега, купују они који имају на располагању вишак прихода. Ипак, ако су се заједно са нашим потребама изменила и очекивања с обзиром на ове употребне предмете, то не значи да је и њихова природа у целини другачија. Стога, иако не морају да буду предвиђени за неку конкретну употребу, занатски производи у начелу задржавају облик функционалних целина. То је, примера ради, случај и онда када их прибављамо само због тога што симболизују начин живота који се противи важећим друштвеним нормама. Једна од главних карактеристика занатских предмета због које су они данас толико популарни јесте да носе траг руке која их је произвела, јер та чињеница сведочи о нужди да једно људско биће производи за друго. Обнова занатства данас делује примамљиво и због тога што његови производи зраче квалитетима „хуманости“ и „присности“, који су из анонимних предмета масовне производње у међувремену ишчезли.

Много тога, дакле, указује на то да подела подручја естетских пракси не мора да буде тако оштра. Пажљивом посматрачу, уосталом, неће промаћи чињеница да су у серијској производњи преостали поједини поступци, технике, па чак и целовита ликовна решења која су својевремено развијена управо у оквиру рукотворачке праксе. То је још једна назнака могућности да индустријски дизајнер реализује трансфер у супротном смеру и да симболичком интервенцијом предмету масовне производње прида шарм ручног рада, рецимо, на тај начин што ће репродуковати „несавршени изглед“ занатског предмета. Будући да су комади занатски произведеног намештаја често скупљи од оних који су механички репродуковани, због времена и вештине које је у њихову израду уложио мајстор, дизајнери понекада посежу за експресивним квалитетима несавршенства рукотворине. Овакав потез може, додуше, да делује извештачено, будући да се експресивни квалитети дизајнираног предмета морају „сабити“ у концептуално решење и да не смеју бити резултат процеса производње, али је он индикативан за наше разматрање у том смислу што представља сведочанство једне потиснуте потребе. Покушавајући да оживе чари занатске праксе, дизајнери данас понекад остављају саставнице делова производа видљивима како би сведочиле о „сировости“ употребљеног материјала, баш као што пројектују благу

асиметричност аплицираних мотива како би опонашали неуједначеност мануелних операција. Такве технике омогућене су једино захваљујући рачунарској технологији, која је у стању да постигне слику минуциозне ручне израде тиме што примењује логику случајних одступања од једнообразности машинског понављања.

Наравно, тржиште увек спремно дочекује такве новине, али ваљало би јасно разлучити мотиве због којих се за њима посеже. Већ сам израз „ручни рад“ данас поседује особени набој, јер алудира на однос моћи између купца и ствараоца. „Естетско инвестирање“ одувек је престањало један од друштвено најприхватљивијих видова економског расипања. Улагање рада који није неопходан говори у прилог нечије егзистенцијалне независности, а поседовање естетски вредног предмета сведочи о укусу његовог власника. Будући да су границе између занатства и дизајна ослабиле, разлоге због којих се оне нарушавају треба проценити у конкретном случају, будући да од њих највише зависи вредност створеног предмета.

Уосталом, хибридизација ових подручја била је присутна одувек, а нов је само интензитет са којим се она данас спроводи. Током XX века ручна израда се једва очувала, али последњих година њен статус се полако поправља. Процес у којем су грнчарство, ткање и столарство престали да се доживљавају као изрази нејасних потреба једноставног духа рукотвораца и почели да се сматрају видовима стваралачке делатности био је дуготрајан. Тек на основу таквих измена, могло је да постане пожељно за припаднике средњег слоја који су се решили економских недаћа да се баве „занатским дизајном“. Данас су услови за бављење занатством умногоме другачији, будући да у савременом занатском атељеу више не доминирају захтеви клијента нити постоји надзор управника радионице или главног мајстора, већ се ради слободно, већином искључиво према властитим замислима. Потрага за властитом поетиком пружа аматеру у занатству извесно уточиште од разочарања савремене цивилизације.

Занатство је почело да наликује уметности по томе што његово практиковање, барем превасходно, није мотивисано настојањем да се оствари зарада, као што је то случај са дизајном, али и по томе што ниједно више није унапред ограничено било чијим захтевима. Данас се занатски предмети понајвише производе ради стваралачког изражавања, а купују ради контемплације (Dormer 1990:150). Прибегавање занатској активности више не подразумева мукотрпан рад због тога што је ишчезла ранија „спољашња“ сврха тога рада. Физички напор који је изискивало свакодневно постизање „норме“, сада је уступио место активности у слободно време. Мноштво савремених занатлија од свога рада има

тек незнатну материјалну корист, па практиковање занатства захтева или туђу помоћ или неку додатну професију. Неуклопљеност занатског дизајна у систем поделе рада условљава и његову неисплативост и омогућава пружање отпора посвемашњој униформној рационализацији друштва посредством научно-техничке револуције. Занатство се данас нуди као мелем за рану коју је на друштвеном ткиву отворио мит о рационализацији света.

Укратко, данас се занатском дизајну највише прибегава у потрази за душевним миром или за приликом за стваралачко изражавање. Треба се, међутим, запитати не само поводом извесности успеха тога предузећа, него и поводом његове сврсисходности. Прво, питање је колико је бављење занатством уопште делотворно у погледу свестранијег развоја личности аматера. Ту се налазимо пред замком психологизације, која нас наводи да занатство протумачимо с обзиром на његове психотерапеутске потенцијале, толико потребне нервном карактеру данашњег појединца. Друго, наглашавање потребе за индивидуалним изражавањем лако може да нас наведе да занемаримо вештину. „Модерни канон каже како су осмишљавање и извршавање активности, а да извршавање – као пука израда – може да постоји засебно. Вештине се посматрају тек као технички услови самоизражавања, а не препознају се уједно и као садржај и као средство изражавања“ (Dormer 1994: 7). Наиме, једна од највећих вредности занатства почива управо у чињеници да његови производи представљају манифестације вредности рукотворачке вештине, која је неправедно запостављена услед величања интелектуализма уметности и дизајна. Додатни проблем у искориштавању потенцијала занатског дизајна представља наша склоност да заборавимо какав значај има вештина и колика је улога имагинације у њеном разумевању (Sennett 2008: 10). Навикавши да се ослањамо на бројна расположива техничка помагала, олако заборављамо да су вештине, чак и оне најапстрактније, потекле из различитих облика телесне праксе и да, стога, у њиховом развијању одлучујућу улогу има тело, а понајвише рука. Осим тога, обиље техничких поступака које нас окружује скраћује време нашег ангажовања и олакшава нам постизање ефеката, али уједно успављује нашу имагинацију. А управо нам је имагинација неопходна и то не само када изналазимо неку технику, него и за све време док је примењујемо, наравно, уколико настојимо да свет искушавамо на стваралачки начин.

Ако се у занатској производњи види прилика за „удруживање вештина“, онда она осим економске, може да има и значајну друштвену улогу. Етика рада која је негована у средњовековним радионицама урушила се у процесу ренесансног раздвајања уметности и заната, које

је подразумевало истицање вредности индивидуалног стваралаштва у односу на развој заједнице, услед чега је радионица почела да се доживљава као простор у којем пребивају припадници нижих друштвених слојева. Идеологија индивидуализма налаже да се занатство (а, следствено томе, и занатски дизајн) не схвати на традиционалан начин, с обзиром на приоритет функције произведеног предмета, него на модеран, као прилика ствараоца за естетски експеримент. Иако је на тај начин створен већи простор за креативност и он се процењује на основу идеала аутономије уметности, чиме се опет запоставља аспект заједништва у раду, карактеристичан за традиционално занатство. Публика, додуше, данас више цени занатске производе него током протеклих стотину година, али због тога што их схвата као средство за означавање тобожњег елитизма, услед чега и она у њима види искључиво носиоце естетске вредности.

Модерна друштвена подела рада још увек је, дакле, на снази. Она није мимоишла ни родни идентитет, што се види из чињенице да је хијерархија ликовних пракси изведена из патријархалног уверења које жене повезује са аматерском и домаћом радиношћу, односно са занатством, а мушкарце са професионалним јавним ангажманом, односно са уметношћу. На Западу се традиционално више вреднује интелект у односу на руку, ментално у односу на мануелно, „слободно“ у односу на „вулгарно“, „лепо“ у односу на „механичко“ и облик у односу на садржај. Полазећи од такве хијерархије, уметност се модерном добу сматрала вреднијом од занатства због већег учешћа интелекта, као и због слободе од употребе обимних производних средстава (Nochlin 1991: 175). Осим тога, симболичка вредност уметности увек је надмашивала културни фондус занатства и дизајна, за које се сматрало да су у већој мери одређени употребном вредношћу, него идејном особеношћу. Пошто су уверења која су довела до потискивања занатства још увек на снази, за обнову занатства и за стварање ширег простора за занатски дизајн много је важније да се она релативизују, него да се само истичу добробити аматерског стваралаштва.

Није тешко претпоставити да би из успостављања нових односа између занатства, дизајна и уметности могло да произађе много значајних последица. Учинак зависи искључиво од домета који има постојећа вредносна хијерархија, односно од нивоа компромитације неодређене, „сиве зоне“ стваралаштва. Наиме, у друштву у којем све може да буде проглашено креативним, пресеци ових пракси разоткривају тематску разноврсност, али и вредносну пометњу. Тешкоће на које наилази тумачење савремене ликовне праксе имају два основа: један је мутација традиционалне расподеле домена, а други је ерозија духовности. Дезоријентација

узрокована губљењем постојаних репера вредновања може да се превазиђе искључиво будном методском бригом у стварању и тумачењу створенога. Ерозија духовности у модерном добу последица је процеса једнодимензионалне рационализације, а један од њених учинака је порозност размеђе естетске вредности и масовне културе.

Занатство данас има другачију улогу него што је имало током већег дела историје. Темељно одређено својом оријентацијом према експерименту, оно се слободно приближава уметности и индустрији. С једне стране, талас постмодерне носталгије поново је пробудио интересовање за рукотворачке вештине древних култура, које чине да занатски артефакти наликују скулптурама, а са друге, савремена технологија има тенденцију да обухвати свако поље човековог искуства, па и бављење занатима. Међутим, занатству се отвара још шири простор уколико се оно усредсреди на пројектовање, односно на дизајнирање, а не на производњу. Супротно својој традиционалној улози, занатлија је сада у прилици да напусти радионицу, изузев када је у питању израда прототипа. На пример, он би могао да се ангажује у малом, савремено опремљеном атељеу који је специјализован за израду појединих делова крајњих производа, где би могао да узме учешћа у раду, те да надгледа квалитет не само готових производа, него и целину радног процеса.

Свесни суштинских проблема које доноси владајући начин организовања производње, занатство, дакле, не морамо да схватимо као архаичну праксу која се грчевито бори за преживљавање. Уосталом, није само

занатство принуђено да се прилагођава новим условима, него то важи и за индустрију, дакле, и за дизајн, барем док је на делу активан однос према темељним проблемима друштва и културе. У том смислу, занатство пружа одличне примере на пољима радне мотивације, развоја мануелних вештина и процене квалитета производа (Sennett 2008: 52). Прво, индустрија је организована тако да мотивација превасходно почива на компетитивном односу појединаца, при чему је самостални рад основни извор самопотврђивања, услед чега изостаје пуна сарадња, којом је одувек обилovala занатска пракса остваривана у радионицама. Друго, вештина се стиче пре свега путем упознавања најсавременије технологије, што искључује разумевање целокупног процеса рада, којим се у занатству овладава постепено, уз грешке и понављања, путем практичне вежбе употребе техника. Коначно, у индустрији постоји склоност да се квалитет производа мери искључиво прецизношћу његове израде, осмишљавањем и поштовањем строгих процедура, услед чега изостаје једна значајна инвентивна могућност ослањања на практично искуство, које је резултат комбиновања експлицитног и прећутног знања.

Свесни чињенице да су одређене могућности занатске праксе скрајнуте, требало би да истрајемо у практичним истраживањима и у теоријском расветљавању њене природе. Откривањем нових начина спрезања заната, примењене уметности, уметности и дизајна могли бисмо да заснујемо читав један „конзорцијум жанрова“ визуелних уметности, који би допринео новом схватању материјалне културе у целини.

ЛИТЕРАТУРА

- Gropijus, V. 2012
Program Staatliches Bauhaus u Vajmaru, u: *Teorija i povijest dizajna*, prir. F. Vukić, Zagreb: Golden marketing/Tehnička knjiga, 115–119.
- Wilson, F. 2010
The New Materiality : Digital Dialogues of the Boundaries of Contemporary Craft, *Cultura Visual* (Salvador), 14: 83–88.
- Adamson, G. 2009 (ed.)
The Craft Reader, Oxford: Berg.
- Clark, H. and Brody, D. (eds.) 2009
Design Studies: A Reader, Oxford: Berg.
- Sennett, R. 2008
The Craftsman, New Haven/London: Yale University Press.
- Lees-Maffei, G. and Sandino, L. 2004
Dangerous Liaisons : Relationships between Design, Craft and Art, *Journal of Design History* (London), 3: 207–219.
- Raizman, D. 2003
History of Modern Design, London: Laurence King Publishing
- .Greenhalgh, P. (ed.) 2002
The Persistence of Craft : The Applied Arts Today, London: A&C Black/Rutgers University Press.
- Noblet, J. de 1999
Dizajn: pokret i šestar, Zagreb: Golden marketing
- Dormer, P. 1994
Art, Craft and Design, London: Thames and Hudson.
- Naylor, G 1993
The Survival of the Craft Ideal, in: *Design: Mirror of the Century*, ed. Jocelyn de Noblet, Paris, Flammarion/APCI, 110–118.
- Nochlin, L. 1991
Women, Art and Power, and Other Essays, London: Thames and Hudson.
- Dormer, P. 1990
The Meanings of Modern Design, Thames and Hudson, 1990.
- Schweiger, W. 1990
Wiener Werkstatte : Design in Vienna, New York: Abbeville Press.
- Pevsner, N. 1972
Izvori moderne arhitekture i dizajna, preveli: Svetlana Maksimović i Milutin Maksimović, Beograd: Jugoslavija.
- Giedion, S. 1970
Mechanization Takes Command, New York: Oxford University Press.
- Read, H. 1966
Art and Industry : The Principles of Industrial Design, London: Faber & Faber.
- Banham, R. 1962
Theory and Design in the First Machine Age, London: The Architectural Press.
- Morris, W. 1962
News from Nowhere and Selected Writings and Designs, Harmondsworth: Penguin Book.

Summary

ALEKSANDAR ČUČKOVIĆ*

CRAFTS AND DESIGN: From an Alternative to the New Forms of Creativity

With the advent of industry, crafts began to be regarded as outdated form of production, although the nostalgia for their vanished values emerged occasionally. However, recently the interest in craft practice has been reviving, particularly with regard to possible links with art and design, and it is followed by the multiplication of its practical and theoretical interpretation. Liberated from the clients' demands and from

the commitment that products should be immediately usable, modern craftsman is, by his status, closer to the artist, and by the opportunity to reach for the cutting-edge technology – to the designer. The new “craft ideal” provides a shelter to the creativity from the standardization of scientific and technical system and it contributes to the social cohesion through a different organization of the work process.

Translated by the author / Превод аутора