

Универзитет уметности у Београду,  
Факултет драмских уметности, Београд

DOI 10.5937/kultura1652315G

УДК 7.01:001

кратко или претходно саопштење

---

# ПРАКСЕОЛОШКИ ПРОБЛЕМИ ИЗГРАДЊЕ ОДНОСА НАУКЕ И УМЕТНОСТИ

---

**Сажетак:** *У разматрању крајње сложеног односа науке и уметности, велику помоћ нам може пружити праксеологија. Основни задатак ове науке о ефикасној делатности, по Котарбињском, јесте да формулише опште препоруке, захтеве и норме којих се треба придржавати при свакој делатности да би та делатност била успешна. Уметничко дело представља сложен производ који има специфичну структуру, па тако анализа његових различитих аспеката захтева, поред методолошких основа теоријских истраживања, и методолошке основе емпиријских истраживања. Даље формирање историје и теорије уметности биће све више условљено спољашњим утицајима који су производ интензивног научног и техничко-технолошког развоја. Наше доба карактерише конгломерат најразличитијих научних области, теорија и научних метода. Отуда је наш задатак да, сходно зацртаном циљу праксеолошког проучавања односа науке и уметности, употребимо одговарајућа средства и алатке који ће у потпуности бити у функцији решавања одређених проблема.*

**Кључне речи:** *праксеологија, теорија, наука, уметност, историја уметности, теорија уметности, диференцијација система*

## Увод

Пољски филозоф и праксеолог Тадеуш Котарбињски (Tadeusz Kotarbiński) сматра да методологија наука – или боље речено – методологија умне делатности представља са своје стране посебан случај опште методологије сваке делатности (праксеологије), те се на њој заснива, мада се с

друге стране заснива и на логици.<sup>1</sup> При постављању методолошких оквира, ми морамо да направимо разлику између чињенице и вредности, чињенице и теорије, и између чињенице и тумачења. Важно је направити разлику између чињеница као реалних стања и чињеница као истинитих описа стања. У контексту историјске анализе метода чињенице као стања би могле да постоје у прошлости, док чињенице као истинити описи постоје у садашњости. Котарбински пише да „праксеолог практично искуство може користити на најмање два начина: или црпећи уопштавања непосредно из посматрања чињеница или преузимајући и уводећи у свој систем уопштавања која су други извршили.”<sup>2</sup> Супротност између чињенице и теорије је потенцијално значајна, иако још увек тражи јасно објашњење улоге чињеница и теорија у историографском опису. Јасно објашњење почиње питањем да ли су чињенице као језгра описа епистемички почетне. Настојећи да одговори на питања: Да ли чињенички описи говоре за себе, да ли се они састоје од директне информације из прошлости, да ли су јасно објашњени без даљег доказивања, и да ли нам се чињенице презентују, или се прикупљају и изграђују – Флоренс Р. Снид (Florence Sneed) наглашава да се чињенице, чак и кад су прикупљене и откривене пре него изумљене, њихово прикупљање и бирање, као и начин на који их износимо – могу открити. Неизбежан процес селекције, описа и организације у терминима значајности, биће спроведен под утицајем постојања наших уверења о методима из прошлости. Она сматра да на овај начин, чак и ако су чињенице појединачно независне од наших садашњих идеја, оне заједнички формирају слику која је предмет тумачења. По њој, метод науке истиче понављање и ово изгледа као независна парадигма, односно објективни стандард; или су резултати поновљиви или нису, и ако нису, онда су закључци сумњиви.<sup>3</sup>

Моћ понављања је везана за потребу контроле. Наука се ослања на контролисане експерименте у којима је један или више параметара промењен да би се видело какав утицај имају на резултат. Ово је теже остварити у историји уметности, али је у историографији метода могућно. Методолошко питање је да ли овај недостатак историју уметности епистемички оштећује; важно је напоменути да се неке науке суочавају са сличним проблемом. Астрономи, рецимо, немају контролу кроз ствари које проучавају; не постоји

---

1 Kotarbinjski, T. (1964) *Traktat o dobrom delanju*, Beograd: Nolit, str. 34.

2 Исто, стр. 42.

3 Sneed, F. R. (1878) *Parallelism in Two Disciplines*, North Stratford: Ayer Publishing.

преобликовање Сунца, једино у различитој температури. Геолози су немоћни да понове многе феномене за које су највише заинтересовани; на пример, Анди су јединствени и не постоје поновни случајеви њиховог формирања. Али, Сунце је типична звезда а Анди су планина. С једне стране, методи су у процесу научног истраживања, као што је и Сунце у ширим оквирима веома важан извор јер у битној мери одређују правац научног тока. Ипак, иако постоји велики број различитих метода, ми ћемо се увек одредити за неки који ће бити главни и најбитнији као основа за истраживање. То не значи да нећемо користити и неке друге методе, а све у зависности од предмета истраживања. Ово подразумева да претходно морамо извршити упоредну анализу и оних метода који су наизглед доста удаљени од главног предмета. Тако ми не можемо имати директан контакт са Сунцем, уколико бисмо хтели да га истражујемо на тај начин. Међутим, ако бисмо узели да је Сунце најприближније кругу, тај модел би могао да буде пренесен у наше окружење. Исто тако, ми Сунце можемо да посматрамо у његовом реалном облику, као тродимензионално тело. Овом тродимензионалном телу би у нашем окружењу најприближнија била лопта. Посебни случајеви и акције су разумљиви када се поставе у шири контекст. Али, шири контекст је разумљив помоћу изградње појединачних случајева.

### *Историјски дискурс истраживања уметности*

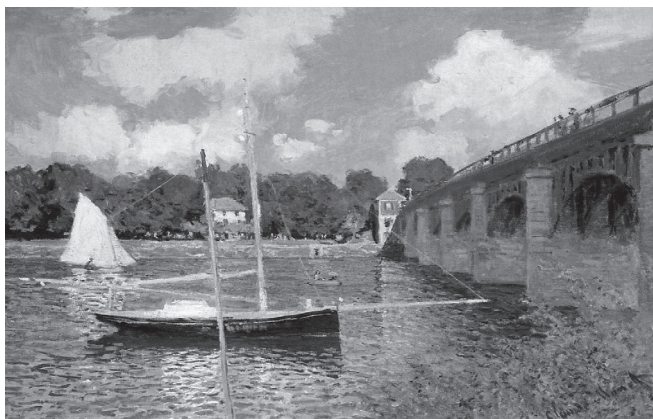
У научним областима се користе различити методи који дају чврсту основу за њихово структурално грађење. У историји уметности се чињенице и докази изводе индуктивним, односно дедуктивним закључивањем. Ово значи да, рецимо, у овој научној области можемо узети један период – без обзира да ли је у ближој или даљој прошлости, и да ли тумачење започиње од самог почетка у историјском смислу – као основу за извођење и закључивање индуктивним или дедуктивним принципом, у зависности од тога да ли полази од појединачног или општег. Код овакве врсте тумачења од велике помоћи нам може бити праксеологија, за коју Ларс Скитнер (Skyttner) мисли да се мора сматрати и науком и уметношћу. Ова област је по њему понекад нормативна и усредсређује се на ефекторну функцију, јер се позива на искуство и интуицију.<sup>4</sup> Историја уметности се као дисциплина суштински разликује од опште историје, иако нам се на први поглед може учинити да се предмети њиховог интересовања у неку руку подударaju. Писана историја презентује

---

4 Skyttner, L. (2005) *General Systems Theory: Problems, Perspectives, Practice*, London: World Scientific, p. 390.

догађаје које читалац није могао да види својим очима. Мада се у историјско-уметничком дискурсу користи сличан доказни материјал, он има битно другачије циљеве.

Тако ми можемо да прелазимо, рецимо, преко моста у Аржентилу (1874, слика 1) који је Моне (Monet) насликао на својој истоименој слици, али не можемо да присуствујемо историјским догађајима који су се одиграли на њему и у његовој околини. Ова слика као централни мотив приказује мост који је у том тренутку представљао оличење индустријског доба. Река коју он премошћује суштински се не мења, док је овај мост претрпео бројне измене током историје, што је било директно условљено техничким и технолошким развојем. У овом случају нам анализа историјски активног објекта, његова моћ трансформације, може послужити да се пројектујемо и у прошла, као и у будућа времена. Тако можемо завирити у доба ренесансе и размотрити саме почетке настајања мостова, а да у исто време тумачимо и Леонардове скице мостова које су директно претходиле настанку модерних мостова. Приказујући Монеа у доба импресионизма – док седи поред моста Аржентил и преноси га на сликарско платно – реактивирамо и Леонардово доба и смештамо Монеа у њега, као и на место саме акције.



Слика 1 Клод Моне, *Мост у Аржентилу*,  
уље на платну, 1874. година

Историја уметности се, такође, бави историјом у погледу тумачења догађаја који су претходили стварању слике, друштвеним контекстом у којем је уметник стварао дело, његовим положајем у том друштву, ратовима који су у већој или мањој мери захватили подручје у коме је он стварао; тако су се, сразмерно, различити утицаји прожимали кроз сама уметничка дела. Међутим, главно средство којим се историја уметности служи и које је у средишту њеног интересовања јесте уметничко дело. Да би историја уметности

постала више од пуког историјског тумача уметности и уметничких дела, она мора користити методе који долазе и из других научних области. Ови методи се морају равноправно обрађивати као и методи историје уметности, јер су научне области које се њима служе индиректни учесници у стварању уметничког дела, као део ширег деловања бројних чинилаца.

*Проблем бесконачности као  
праксеолошка недоумица*

Проблем бесконачности у науци имплицира његово разрешење и у теорији уметности, то јест самој уметности. Широка заступљеност овог одувек присутног проблема, наводи нас на размишљање и о различитим могућностима за његово тумачење у већем броју научних области. Једна од таквих могућности је да се помоћу тумачења проблема бесконачности у уметности и уметничким делима, интуитивним средствима допринесе делимичном разрешењу овог комплексног, па чак и помоћу научних доказа тешко решивог проблема. Обрнуто, научна сазнања нам служе да бисмо егзактније утемељили проблем бесконачности и у самој уметности. Паул Фајерабенд (Feuerabend) износи једно широко распрострањено тумачење које модерном човеку изгледа веома природно и које су, такође, заступали многи историчари уметности и наука, и још га увек заступају: „По овом тумачењу, човек је постављен у добро уређени свет, он живи у космосу. Он то не увиђа одмах, па чак и када почне полако да разазнаје контуре света, често му недостају средства да своје сазнање ваљано изрази. Али, човек се учи. Полако поправља своју ситуацију. Заблуде и грубости нестају, а на њихово место долази природнији и стварима примеренији начин приказивања. Тако и уметности и науке напредују од несавршеног ка све савршенијем сазнавању и приказивању света.”<sup>5</sup>

Да ли уметник у току стварања својих дела на било који начин размишља о космосу и његовом бесконачном ширењу? Или он, пак, приказује само тренутак, стварно окружење у којем се у том тренутку налази? Ми не можемо тврдити ни једно нити друго, јер не смемо да искључимо један значајан фактор, а то су уметникова интуиција и подсвест. Чињеница је да уметник није у обавези да објасни своје дело, то јест оно што је тим делом желео да каже и прикаже. Оно што може представљати проблем код теорије уметности и ликовне

---

5 Фајерабенд, П. (1994) Наука као уметност, Нови Сад: Матица Српска, стр. 22.

критике, јесте то да оне пропагирају идеју по којој ће објаснити оно шта је уметник желео да каже, али и оно што није желео. Такав приступ може довести до тога да се у анализу укључе нетачна, па чак произвољна и субјективна тумачења. У том случају на сцену ступа наука, то јест у разматрање се укључују и научне чињенице и докази, како би се избегле било какве недоумице и број погрешних закључака свео на што је могуће мањи број.

Разматрајући проблем бесконачности у погледу форме његовог приказа, прво на шта помислимо јесте тродимензионална форма, с обзиром на то да живимо у тродимензионалном, материјалном свету; дводимензионални приказ нам се не чини као ни приближно добро решење за овај проблем. Ипак, колико год нам тродимензионални простор изгледао као близак (будући да у њему постојимо и живимо), ми смо и ограничени тим простором, јер нисмо у могућности да назремо ни његове границе, нити његов бесконачни карактер. Дводимензионална површина нам пружа могућност за фиктивно надограђивање опипљивог простора који је сувише читљив. Имагинарно грађење елемената који сачињавају простор, а који нису видљиви на слици (али се надовезују на њу), представља добар почетак за постепено структурирање „бесконачности” на ограниченом дводимензионалном простору. Тако холандски графичар Ешер (Escher) у својој литографији *Сусрет* (1944, слика 2) указује на повезаност између наративности и реалистичких норми; позадина са људима представља бесконачну, пре него коначну репетицију. Не постоји разлог зашто позадина не би могла да се неодређено шири на лево и десно, док било каква наративна акција мора имати почетак и крај. Међутим, коначност супротстављену бесконачности, наговештавају фигуре на подијуму, које за разлику од оних белих на зиду, учествују у коначној акцији.



Слика 2. Мауриц Корнелис Ешер, *Сусрет*, графика, 1944. година

*Примена научних метода у  
историјском контексту*

Научник може да надогради постојеће сазнање новим чињеницама, а у неким случајевима и да знатно измени нови садржај предмета којим се бави. То укључује и промену метода које ће користити током истраживања. На другачије тумачење могу утицати и нове теорије које су се кроз више периода мењале. Такав пример можемо пронаћи код Ренеа Декарта (René Descartes), који је веровао да је ток душа које круже мозгом контролисан помоћу пинеалне жлезде, седишта човекове душе. Он је писао о томе да душе које теку кроз нерве у мишиће проузрокују кретања свих удова, и да те мале нити од којих је унутрашња супстанца састављена служе осећањима.<sup>6</sup> Декартов научни метод који је коришћен пре неколико векова, има јасно утврђена начела и принципе на којима се темељи. То је првенствено резултат његових напора и размишљања о конкретном проблему.

Међутим, окружење у коме је настао тај метод, као и историјске прилике тог периода које су генерално утицале на развој метода, такође су утицали на Декартов истраживачки поступак. У средишту Декартовог истраживања су дух (или душа) с једне стране, и тело и неки елементи који су саставни део тела, с друге стране. Такође, видимо да је покретање и кретање тог тела веома значајан проблем који је заокупљао Декартову пажњу. Битно је напоменути да је он у свом истраживачком поступку користио вивисекцију (дисекција живих животиња), која је била практикована широм Европе - све до Просветитељства. Декарт је веровао да је пинеална жлезда тачка повезаности између интелекта и тела. Ово је било делом зато што је у његовом веровању она јединствена у анатомији људског мозга, а у постојању структуре није идентична на десној и левој страни. Међутим, захваљујући микроскопу и методи која је том приликом коришћена, нађено је да је пинеална жлезда подељена на две чисте хемисфере. У данашње време ће метод истраживања бити другачији због појаве нових метода у периоду између Декартовог и нашег времена, али и нових модела који нам служе за испитивање. То је условљено и проблемом којим се данас бавимо, а то су роботи чији је развој већ започео. Тако, захваљујући између осталог и Декарту који је наговестио овај проблем, ми данас на одређеном степену развоја имамо машину коју је Декарт разматрао у контексту функционисања људског тела. При утврђивању метода на основу нових модела, ми ћемо сигурно наићи на проблеме. Такви методи нам могу

---

6 Dekart, R. (1981) *Strasti duše*, Beograd: Grafos.

бити кориснији, јер указују на то да је решавање проблема непрекидан процес, и да укључује наговештавање и могуће предвиђање правца развоја метода у будућности. Чак и да је немогуће решити одређене проблеме, значајно је дефинисати методе који указују на једно, а при том предлажу и неко друго решење.

Рембрантова (Rembrandt) слика *Час анатомије доктора Николаса Тулна* (1632, слика 3) је добар пример када је реч о анализи уметничког дела са аспекта природних наука, у овом случају медицине. Тумачећи дело из овог угла, ми постављамо леш у средиште целокупног истраживања. С друге стране, биолошки и телесни приступ нам омогућавају да преко тумачења леша дођемо до проблема личног идентитета, односно уметникове свести о себи, и процеса током којег он ствара уметничко дело. Такође, овај вид тумачења дела омогућује да се оно разматра првенствено из угла строго егзактних научних резултата (у овом случају произашлих из медицине). Ово је пример директног, непосредног утицаја егзактне науке на апстрактне манифестације ликовне уметности. Котарбињски пише о томе да је праксеологији од велике помоћи историја медицине, која указује на напредак у проширењу форми лекарске интервенције, и да такву исту линију напретка можемо видети и у педагогији и другим областима делања. Такође, он напомиње како та иста историја медицине обилује поукама о сјајним резултатима опита вршених на лешевима, и да су све промене општег карактера у овој области важне и значајне за општетехнички прогрес, као и да превазилазе специјалну област лекарске вештине.<sup>7</sup> Будући да се научни методи непрекидно развијају, и како научне теорије које се јављају у неком периоду могу бити тачније од претходних, у смислу да боље усмеравају развој науке, нема разлога да се и уметност посредством теорије уметности не укључи у такав процес; довољан је један метод да би проузроковао појаву других, а застареле теорије се могу надоградити новим или у потпуности заменити. Сваки проблем захтева тачан суд, а успостављају се и логички односи између различитих метода, и све то не сме да ремети грађење теорије. Укључивање већег броја елемената отвара нове проблеме, у смислу да се тиме повећава број судова постављених на логичке основе.

Конзистентан развој науке условљава појаву нових метода унутар система који не функционишу строго по принципима науке. Научни методи се константно развијају, мењајући законитости које почивају на фундаменталним чињеницама.

---

7 Kotarbinjski, T. (1964) *Traktat o dobrom delanju*, Beograd: Nolit, стр. 46.



Притом, научне теорије које се јављају у неком периоду могу да буду тачније од претходних, у смислу да дају боље смернице за развој целокупне науке; један метод проузрокује појаву других, застареле законитости надограђују се новим. Тачан суд о одређеном проблему може се донети у случају када су одређени односи унутар самих метода логички повезани, не реметивши притом целину. Корелација већег броја елемената отвара нове проблеме, у смислу да се тиме повећава број судова постављених на логичке основе. Одређен доказ може да буде валидан у једном ограниченом периоду, а да се његова истинитост у следећем или неком наредном периоду доведе у сумњу. Такав доказ може да буде оповргнут и замењен другим, а може бити и надограђен новим сазнањима и чињеницама. Могло би се рећи да су уметност и наука у тесној вези, јер развој једне у великој мери зависи од развоја друге.



Слика 3. Рембрант Харменсон ван Рајн,  
*Час анатомије доктора Николаса Тулпа*,  
уље на платну, 1632. година

*Однос науке и уметности:  
теоријске и праксеолошке импликације*

У данашње време нам се одређивање улоге уметности и њеног места у будућности предочава као један од најтежих задатака. Ово се првенствено дешава из разлога што је чак и данас веома тешко пронаћи њено место у мноштву константно променљивих процеса који нас окружују, и које не успевамо да у потпуности сагледамо. Такође, ми сада не можемо да предвидимо у каквом облику и на који начин ће се она практиковати у будућности. Раскидање са традицијом је једна од потенцијалних опасности за уметност, која би на тај начин остала на стакленим ногама. Ако би се то десило, само би било питање тренутка када би уметност остала и без тог ослонаца. У данашњем времену пост-постмодернизма

још веће су, чини се, осцилације у развојним оквирима ликовног изражавања него што је то чак био случај и са пост-модернизмом. Раслојавање данашње уметности на велики број најразличитијих изражајних форми ствара неку врсту хаотичног стања, где слобода више нема своју одувек разумљиву функцију, и где термин „слободна творевина” губи своје раније значење, па сада постаје означитељ за нешто што подразумева толики степен слободе да више нема јасну концепцију и оквире.

Наука представља веома важан сегмент како у читавом систему који функционише по принципу правила, тако све више и у уметности. Међутим, она се јавља као један од делова који позитивно могу да утичу на развој уметности. Инкорпорирање елемената науке није услов без кога уметност не може да остварује прогресивни раст, али је предуслов без кога она *a priori* не може да иде у корак са појавама које се дешавају паралелно са општим развојем човечанства. Ипак, то не значи да је овакав пут најисправнији и да се тако уметност креће у правом смеру. Различити су погледи на уметност и њен однос према другим областима. Бројни чиниоци условљавају промену става о одређеној проблематици. Супротстављање различитих ставова сврсисходно је и не утиче само на даљи напредак унутар једне области, већ на општи прогресивни раст. Могућност бржег развоја једне области, у овом случају уметности, повећава се уколико дође до процеса прожимања најразличитијих научних области. При том не сме доћи до синтезе која води некохерентном односу елемената из ових области. Различити елементи који чине већи број научних области не смеју угрожавати функционисање језгра уметности које остаје нетакнуто. И унутар једне научне области која је сачињена од више сегмената постоје методи на које се њен систем ослања, и помоћу којих се у великој мери доприноси структуралном грађењу читавог система. Лио Стајнберг (Leo Steinberg) пише како су наука и уметност несличне и сличне, и поново несличне, а у зависности од тога где се задире. Сви можемо навести одређене области где се, историјски, наука и уметност преклапају. Можемо размишљати о начинима на које нека уметност, или нека функција уметности, може се рећи, метафорички бива нека наука.<sup>8</sup>

Историчар уметности као посматрач који заузима тачку гледишта у односу на праксу, од које се одваја да би је посматрао, да би је гледао издалека и са висине, практичну

---

8 Steinberg, L. (1986) Art and Science: Do They Need to Be Yoked? *Deadalus*, Vol. 115, No. 3, Art and Science, 1-16, MIT Press.

делатност претвара у предмет посматрања и анализе. Пјер Бурдије (Pierre Bourdieu) истиче како је „архитектама много требало да примете да их птичија перспектива са њихових планова и макета наводи да граде градове за својеврсног божанског посматрача а не за људе који туда треба да пролазе: апсолутна тачка гледишта науке без тачке гледишта слична је тачки гледишта лајбницовског Бога који, као што генерал унапред влада поступцима својих потчињених, војнички подређеним правилу, стварно влада суштином коју Адам и Цезар тек треба временом да науче.“<sup>9</sup> На графици *Меланхолија I* (1514, слика 4) може се видети то да је Дирер (Dürer) усвојио италијанску теорију уметности засновану на хармонији макро и микрокосмоса, на хармонији схваћеној у суптилним геометријским терминима и пропорцијама људског тела у односу на законе који владају космосом, онако како су дати од Архитекте Универзума. Мердевине и Анђео говоре у прилог томе да је грађевина приказана на овом бакорезу такође и Божја кућа, а инструменти на њој су показатељ да се она сагледава помоћу мерења и аритметике.

Поставља се питање да ли је ова грађевина као Божја кућа направљена од камена, односно полиедра који се налази на графици. Забуну може унети сеновита лобања која се налази на камену, јер се у Божју кућу не прима материјално, већ само духовно. Међутим, како лобања на камену ишчезава, то може да значи да се сви људи, градитељи својим духом уграђују у свету кућу јер су увелико напустили материјални свет. Овакву констатацију можемо да донесемо и стога што је Дирер, за разлику од Леонарда који је писао да знање долази из искуства, сматрао да научно знање води ка Богу. Материјал од којег је саграђена Божја кућа, Творац је дао и човеку како би саградио кућу. То значи да би човекова кућа требало да буде саграђена по узору на Божју кућу. Вагом, која је окачена на грађевину, мери се оно што је човек саградио. Анализирајући Анђела и његов меланхолични карактер из угла психологије, Мартин Кемп истиче да „као што се од доктора очекује да посматра спољашње ‘знакове’ неравнотеже нарави, посматрачу су представљени дијагностички трагови кроз које нас Дирер наводи на то да распознајемо њихове најдубље природе у контексту четвороструке суштине Божјег стварања.“<sup>10</sup>

---

9 Burdije, P. (1999) *Nacrt za jednu teoriju prakse: tri studije o kabilskoj etnologiji*, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, str. 145.

10 Kemp, M. (2000) *Visualizations: The Nature Book of Art and Science*, Berkeley: University of California Press, p. 15.

---



Слика 4. Албрехт Дирер, *Меланхолија I*, графика, 1514. година

Један период се може узети као почетна инстанца у процесу структуралног надограђивања. Услед ограничености неког периода, на супрот неограниченом еволуцијском процесу, кључно питање је како један сегмент инкорпорирати у општи систем. Проблем је већи уколико се уметност посматра у једном ограниченом периоду, са становишта реалних односа и друштвеног уређења унутар засебног система. Зато је закључивање на основу ограниченог броја чињеница непоуздано, у смислу да не даје одговоре на питања која излазе из оквира ограниченог. Полажење од фундаменталних чињеница које су важиле на самом почетку, сврсисходно је са становишта тумачења области које излазе из оквира уметности. Тако се сагледавање развоја уметности своди на паралелну синтезу њених законитости и научних теорија кроз читав еволуцијски процес. У овом случају, конзистентан развој науке представља апроксимативан модел за еволуцијски процес у коме се повезивањем појединачних производа различитих периода врши структурално надограђивање. Прогресивни развој науке реалнији је од интуитивног процеса који се одвија унутар уметности, зато што се заснива на конкретним чињеницама.

Као полазна тачка може да послужи појединачни процес унутар периода који је тренутно актуелан. Такав процес се заснива на реалним, актуелним односима, и стога пружа бољу основу за разматрање осталих периода и односа који се одвијају унутар њих. Може се повући извесна паралела између развоја науке и развоја уметности. Конзистентна очекивања одређеног броја људи крећу се у правцу општег еволуцијског развоја. Тако се извесном логиком покушава повући паралела између процеса који се одвијају унутар

различитих области, то јест на основу напретка унутар једне закључује се да ће се тај напредак остварити и у другој научној области. Очекивања ће бити утолико већа уколико је разматрањем обухваћен дужи временски период у коме би било могуће комплексније сагледавање. По некој логици, већи број научних теорија и доказа пружа могућност за конзистентан и прогресиван развој уметности. То значи да се у теорији уметности апроксимативним методом врши синтетизовање научних теорија. Синтезом наизглед потпуно различитих елемената уметност постаје читљивија, то јест апстрактни елементи у скупу реалних односа добијају ново значење. Међутим, оно што је у науци разумљиво у свом фундаменталном облику, у уметности не може бити уметнуто у садржај дела. Стога је немогуће повлачити прецизну паралелу развојних процеса унутар науке са развојним путем уметничког садржаја. Процес стварања појединачних производа подразумева и њихову практичну сврху која у великој мери утиче на реалне односе унутар једног и више периода. На место инваријантности научних теорија стаје њихова варијабилност, па се тако одређени већ установљени докази надограђују новим чињеницама или се напросто у потпуности замењују другим. Извесне потешкоће се јављају и када треба стриктно дефинисати развојни циклус као инваријантан иако се он и даље одвија. Врло је осетљиво питање како започети тумачење, то јест који период изабрати за фундаментални. Тако у скоро свакој варијанти може да се наруши јасно конституисан историјски ток. У свему овоме добар путоказ може представљати методологија наука, саставна дисциплина логике у ширем значењу те речи, која представља посебан случај опште методологије, а то значи праксеологије. Котарбињски сматра да је она као таква терен за могућу примену њених уопштавања. Он напомиње да и кад, на пример, извесни познаваоци научних метода развијају мисао о усавршавању тих метода у погледу економичности поступања у истраживању и излагању резултата истраживања, они се у суштини ствари управо баве праксеолошким испитивањима која су ограничена само на извесне области умног рада као терена њихове примене.<sup>11</sup>

### *Закључак*

Једно од битних питања у разматрању односа науке и уметности тиче се начина на који се врши прерасподела појединачних садржаја у еволуцијском процесу. Таква прерасподела је неопходна јер је немогуће дефинисати еволуцију уметности, сходно њеном неограниченом току. Законитости

---

<sup>11</sup> Kotarbinjski, T. (1964) *Traktat o dobrom delanju*, Beograd: Nolit, str. 96.

које су владале у одређеном временском периоду у следећем се замењују другачијим, тако да је дефинисање прецизне спирале историјског тока условљено и бројним другим чиниоцима. Тако друштвени чиниоци могу, пре свега, да измене историјски ток који је оквирна основа развоја уметности. Развој одређеног сегмента у једном периоду може да буде интензиван, док се у другом отвара могућност и његовог стагнирања, или пак регресивног процеса, у смислу опадања. Ово може битно утицати на немогућност прецизног дефинисања еволуцијског тока, јер неправoliniјски развој кроз периоде утиче на општи развој уметности. Апсолутни критеријуми за дефинисање уметности могли би сходно евидентно реалном, све интензивнијем развоју науке у будућности, да постану инваријантни, али само у једном одређеном временском периоду. Инваријантно се овде схвата као један недељиви сегмент у оквиру варијабилног система. Надограђивање тих сегмената је процес који не ремети већ структуриран садржај.

Што је већа практична вредност једног уметничког дела, оно ће бити и боље прихваћено од стране већег броја његових конзумента, а тиме ће и прогресивни раст посматран кроз призму реалних односа бити интензивнији. Ипак, у уметности ће сходно њеној стриктно неодређеној практичној вредности, прогресивни раст осцилирати у зависности од померања бројних параметара. У науци су ови параметри стриктно постављени, тако да битно одређују функционисање научног система. Научне теорије ће се увек мењати или допуњавати новим садржајима, али ће увек постојати јасно утврђена мерила за процену њиховог значаја. Овде не говоримо о вредности, јер једна научна теорија не може да буде дефинисана вредносним критеријумима. Можемо да говоримо о њеном епохалном значају, предуслову за неко откриће. Уметничко дело подлеже критици, његова процена се врши на основу вредносних критеријума. Она такође може да буде од значаја за развојни процес, али је такво деловање индиректно, инкорпорира се у инволуцијски процес преко значења самог дела.

Будући да је коначност целокупног процеса ипак само у фази предвиђања, тумачење се своди на одређену епоху или само један период у оквиру те епохе. Ограниченост једног периода даје могућност за прецизније изношење хипотеза, ако је прецизност уопште могућа, пошто се ради само о предвиђању. Ипак, што је временски период краћи, то је и прецизност тумачења већа сходно његовој већој ограничености. Оквир који је постављен непосредно пред почетак структуралне анализе може бити проширен, у смислу

даљег структуралног надограђивања. Али, тај оквир не би ваљало у потпуности отклонити, јер би у том случају анализа била више у сфери нагађања. Делимично излагање из оквира је сврсисходно, поготово ако је произашло из синтезе дискурзивног и интуитивног тумачења. И дискурзивни и интуитивни елементи потребни су како уметнику, тако и научнику. Зато је стриктно понављање оквира несврсисходно јер не пружа могућност за даљу анализу, а самим тим се и могућност извесног предвиђања своди на минимум.

#### ЛИТЕРАТУРА:

Burdije, P. (1999) *Nacrt za jednu teoriju prakse: tri studije o kabilskoj etnologiji*, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.

Dekart, R. (1981) *Strasti duše*, Beograd: Grafos.

Kemp, M. (2000) *Visualizations: The Nature Book of Art and Science*, Berkeley: University of California Press.

Kotarbinjski, T. (1964) *Traktat o dobrom delanju*, Beograd: Nolit.

Skyttner, L. (2005) *General Systems Theory: Problems, Perspectives, Practice*, London: World Scientific.

Sneed, F. R. (1878) *Parallelism in Two Disciplines*, North Stratford: Ayer Publishing.

Steinberg, L. (1986) Art and Science: Do They Need to Be Yoked? *Daedalus*, Vol. 115, No. 3, Art and Science, 1-16, MIT Press.

Фајерабанд, П. (1994) *Наука као уметност*, Нови Сад: Матица Српска.

Goran Gavrić

University of Arts in Belgrade, Faculty of Dramatic Arts, Belgrade

PRAXEOLOGICAL PROBLEMS IN DEVELOPING  
THE RELATIONSHIP BETWEEN SCIENCE AND ART

Abstract

In considering an extremely complex relationship between science and art, praxeology can provide great assistance. The main task of this science of effective actions, by Kotarbinsky, is to formulate general recommendations, requirements and standards to be followed in every activity that wants to be successful. A work of art is a complex product that has a specific structure, so analysis of its various aspects is required in addition to the methodological basis for both theoretical and empirical research. Further deliberation of history and theory of art will be increasingly subject to external influences which are the product of intense scientific, technical and technological development. Our age is characterized by a wide range of different scientific fields, theories and methods. Hence, our task according to its goal of praxeological study of the relationship between science and art is to use appropriate resources and tools that will be fully functional in solving certain problems.

**Key words:** *praxeology, theory, science, art, history of art, theory of art, scientific methods, differentiation system*



Васлије Васа Доловачки, *Монах*,  
уље на платну, 50x40 цм, 2011.