

Časopis odseka
Primenjena grafika
Fakulteta primenjenih
umetnosti u Beogradu
2012. Broj 6

namenjen je svim uz
sam
spe
na
uko
liko
zna
aps
sva
sam
spe
na
uko
liko
zna
aps
sva
spe
na
uko

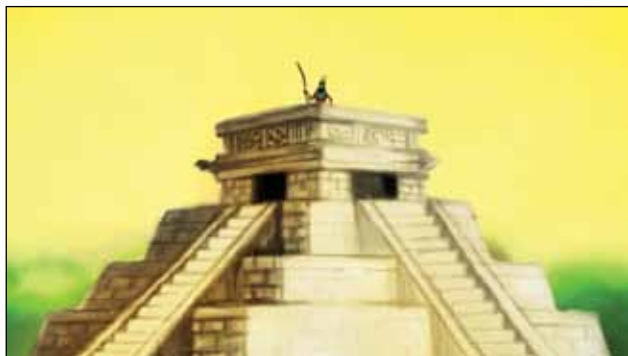


MALA ISTORIJA PLAKATA



MLADI KREATIVNI ŠEVROLET / YOUNG CREATIVE CHEVROLET

Prva nagrada za fotografiju na nacionalnom i evropskom takmičenju: Ivana Ivanović, Marijana Grbović i Dijana Arandelović



Prva nagrada za animaciju (video): Stefan Katanić

Prva nagrada za grafički dizajn (vizuelnu umetnost): Stefan Knežević



2-7

Сећање на професоре
ДРАГОСЛАВ СТОЈАНОВИЋ СИП
Маријана Петровић Раић

8

Сећање на професоре
УЛИЦА Д. С. СИПА
Фотографије: Миа Ђук, Нови Сад

9-11

Цртање и сликање
АНАЛИЗА ЦРТЕЖА
проф. Љубодраг Јанковић Јале

12

In memoriam
СТЈЕПАН ФИЛЕКИ
проф. Оливера Стојадиновић

13-15

Анимација
АНИМАЦИЈА ФПУ 1-5
проф. Растко Ђирић

16-17

Из леаиша
ИНИЦИЈАЛИ БРАНКА ШОТРЕ
проф. Растко Ђирић

18-19

Писмо ФПУ
ПИСМО 3: МУРАЛ
доц. Јана Оршолић

20

Конкурси, изложбе
ПЛАКАТ ЗА ИЗЛОЖБУ СЦЕНОГРАФИЈЕ
проф. Растко Ђирић

21-44

Прилози за стипендију
»ИЗВАН ЗИДА У 88 СЛИКА« / ИСТОРИЈА ПЛАКАТА
проф. Здравко Мићановић

45-53

Прича иза илустрације
РЕЧИ О СЛОВИМА МИЛОША ЂИРИЋА
Вукан Ђирић

54-55

Примењена рок музика
БОРИНА ПЕСМА О ЈУГОСЛАВУ

56-61

Пројектовање облика
ИНВЕРЗНА ПЕРСПЕКТИВА
проф. Ивана Марцикић
GEOMETRY OF ANAMORPHOSES
WITH MORE SIGNIFICATIONS
асист. Маријана Калабић

62

Студентски наступи
КЛИМА / ДУВАНСКИ ДИМ / ДЕЧЈЕ ПОЗОРИШТЕ
проф. Здравко Мићановић

63

Изложбе
ЦРТЕЖИ И СКИЦЕ СА СЕДНИЦА

64

Конкурси
CHEVROLET

Protekla školska godina donela je mnogo novina, uzbuđenja i preokreta. Sve nas je potresao odlazak dragog profesora Filekija, »dobrog duha« naše škole, poslednjeg profesora koji je i životom i radom povezivao prve dane Akademije primenjenih umetnosti i najnovije, kompjutersko doba. Ove godine iz štampe je izašla latinična verzija njegove kapitalne knjige »Pismo 26+30«, kao i biografska knjiga »Kofer pun slova« u izdanju Tipometra. Školska 2011/12. će se pamtiti po održavanju dve diplomatske izložbe u Muzeju primenjene umetnosti – prve »bolonjske« generacije četvrte godine studija i poslednje generacije diplomaca pete godine »po starom«. Godina je bila i uspešna, da pomenemo samo nagrade koje su osvojili naši studenti Fotografije, Grafičkog dizajna i Animacije na Ševroletovom konkursu.

Kao što je u prethodnom broju tema dodatka u sredini časopisa bila istorija tipografije, centralna tema ovog broja je istorija plakata, koja se razvila iz jednog predavanja prof. Zdravka Mićanovića. U nedostatku udžbenika iz mnogih oblasti primenjenih umetnosti, ove veće tematske celine u našem časopisu pokušavaju da popune tu prazninu, a bili bismo ponosni ako jednog dana pre-rastu u prave udžbenike. I ova tema će biti priređena u obliku izložbe u galeriji Vodolija. Prošlogodišnja izložba »Pisma Miloša Ćirića« sa tekstom Vukana Ćirića, priređena u okviru sedmih »Ćirinih dana«, prenesena je integralno u ovom broju.

Stalna rubrika posvećena profesorima grafike sa FPU nastavlja se i u ovom broju, a pošto je na redu bio prof. Dragoslav Stojanović Sip, zamolili smo Marijanu Petrović Raić, kustosa i priređivača velike retrospektivne izložbe prof. Sipa u Muzeju primenjene umetnosti, da za ovaj broj sažme sadržinu obimnog kataloga te izložbe.

U saradnji sa Jugoslovenskom Kinotekom, prikupljena je i obrađena velika količina animiranog materija nastalog na našem fakultetu od kojih su skoro svi nepoznati široj publici (stotinjak filmova i minijatura i 160 izabranih animiranih knjižica) i priređena na 5 DVD diskova koji čekaju da budu objavljeni.

R. Ć.

Издавач Факултет примењених уметности у Београду,
Примењена графика, Косанчићев венац 29, Београд. Тел.
2625 399

За издавача проф. Зоран Булајић, декан ФПУ
Уредници проф. Растко Ђирић и проф. Југослав Влаховић
Редакција професори Југослав Влаховић,
Оливера Стојадиновић, Илија Кнежевић,
Здравко Мићановић, Мирјана Живковић
Графички обликовали проф. Растко Ђирић, проф. Здравко
Мићановић (21-44), доц. Јана Оршолић (18-19),
ас. Маријана Калабић (57-62)

Дизајн зајавља Марија Јовановић (2009)
Октобар 2012.



D. Stojanović-Sip

DRAGOSLAV STOJANOVIĆ-SIP (1920 – 1976)

„Život umetnika — umetnički život, neiscrpan je i pun oduševljenja, stalno napregnut i istraživački. Napori, nastojanja, rad i stvaranje, istraživanja i novi putevi, bolovi, stradanja i žalosti, radosti, ushićenja i svečanosti vrlo su različiti i toliko mnogobrojni. Zvući, boja, masa, osvetljenje i pokreti, kao doživljaji i izraz, javljaju se samo jedanput, jedanput žive i po drugi put takvi ne bivaju.“
D. Stojanović Sip¹

Dragoslav Stojanović-Sip (1920, Petrovaradin – 1976, Beograd), profesor na Fakultetu primenjenih umetnosti u Beogradu – slikar i primenjeni grafičar, studirao je na Akademiji likovnih

umetnosti u Beogradu od 1941. do 1947. godine. Slikarski odsek je završio u klasi profesora Mila Milunovića, a kod profesora Mihaila Petrova se specijalizovao na Katedri za grafiku 1949. godine. Za redovnog profesora na Fakultetu primenjenih umetnosti izabran je 1962. godine, na predmetu Teorija forme.

Na pragu sedme decenije prošlog veka, zapažena je Sipova istrajna aktivnost oko reformi i utvrđivanja rada ULUPUDS-a, kao i pionirska uloga u harmoničnom ustrojstvu njegovih sekcija. Kao već prekaljeni borac za slobodno funkcionisanje ULUS-a, Sip će sa posebnim entuzijazmom ostvariti pionirsku ulogu reformatora u organizaciji izložbenog života ULUPUDS-a. Svoja iskrena uverenja i nadu da ULUPUDS može da

1) Stojanović Sip, „Misao i reč“, Lik, Beograd, br. 1, 29. novembar 1950.



Plakat, 1954.

postane ozbiljna institucija, pre svega primenjenih umetnika, Sip je iskazao kao sekretar, a potom i kao predsednik u periodu od 1955. do 1964. godine.

Dragoslav Stojanović-Sip bio je osnivač časopisâ *Lik* i *Umetnost i industrija*; kao i jedan od osnivača institucija i manifestacija *Grafički kolektiv* i *Zlatno pero Beograda*. Za svoje stvaralaštvo 1968. dobija nagradu *Forum*, a 1971. godine Oktobarsku nagradu grada Beograda za izložbu primenjene grafike u Muzeju primenjene umetnosti u Beogradu.² U toku svog izuzetno bogatog stvaralaštva u periodu od 1951. do 1971. godine Sip je uzeo učešća na mnogim samostalnim i kolektivnim izložbama, na kojima se podjednako pojavljuje sa ostvarenjima iz domena slikarstva, grafike i grafičkog dizajna.³

Društveno veoma aktivan, Sip je biran za potpredsednika Međunarodne federacije grafičkih umetnika ICOGRADA od 1963. do 1967, dok je školske 1971–1972. i 1972–1973. izabran za prorektora, a 1974–1975 i 1975–1976. godine za rektora Univerziteta umetnosti u Beogradu.

2) U Muzeju primenjene umetnosti u Beogradu, maja 1971. godine Sip je održao svoju prvu i, nažalost, poslednju retrospektivnu izložbu, koja je obuhvatila dvadeset godina rada, pokazala širinu dijapazona Sipovih interesovanja i istakla njegovu pionirsku ulogu u oblasti primenjene grafike. Za ovaj projekat umetnik je dobio Oktobarsku nagradu grada Beograda 1971, a već sledeće godine i nagradu ULUPUDS-a.

3) Sip je učestvovao na ukupno dvanaest samostalnih i mnogobrojnim kolektivnim izložbama, od kojih možemo izdvojiti neke, samostalne: 1954 – Galerija grafički kolektiv; 1956 – Izložba grafike, Grafički kolektiv; 1971 – Izložba slika i grafika, Bačka Topola; 1972 – Izložba serigrafija i kolaža, Galerija Grafički kolektiv.

Pored izuzetnog pregalaštva i istrajnog rada na pomenutim aktivnostima, autor se podjednako uspešno bavio svim oblastima primenjene grafike (grafika, grafički dizajn, pismo), kao i zidnim slikarstvom i slikarstvom.



Plakat, 1958.

AKADEMSKA KARIJERA

Kao profesor Fakulteta primenjenih umetnosti Sip se isticao svojim pedagoškim radom u okviru dva predmeta: Pismo (do 1952) i Teorija forme (1962–1976).⁴

Njegova duboko promišljena predavanja na predmetu Teorija forme, su studente uvodila u složeni svet likovnih elemenata: harmonije i boje, odnos svetlog i tamnog... Svoja predavanja, koja je 1966. godine pretočio u knjigu "Elementi oblikovanja – osnova oblikovanja", bazirao je na

4) Sip napušta Akademiju prvi put 1952, nakon otvorenog istupanja u krilu Samostalnih. „Na FPU Sip se pominje da je radio u statusu asistenta u periodu od 1949. do 1952, a od 1962. do 1976. kao redovni profesor na katedri Veća zajedničkih predmeta za predmet Teorija forme. Bio je prodekan od 1969–1970 do 1971–1972, od 1971. do 1973. prorektor, a od 1974. do 1976. rektor Univerziteta umetnosti u Beogradu.” (50 godina FPU, Preminuli profesori, Beograd, 1998, str. 226.)



Sip u svom ateljeu, 1962.

prihvaćenim znanjima teoretičara anglo-saksonске škole. Kao profesor, daje podršku mladim generacijama u njihovim nastojanjima, usmeravajući ih svojom kreativno osmišljenom nastavom.

Predavanja je pripremao studiozno na proučanim nastavnim planovima Bauhauasa, ugledne škole koja mu je po mnogo čemu bila uzor.

Stojanović je želeo da svoje studente uvede u tajne stvaranja, a uvodna predavanja je počinjao slikovitim tumačenjima o tome šta su lepo, harmonija i ritam.

O atmosferi na časovima profesora Sipa, svedoči i tekst u monografiji Fakulteta primenjenih umetnosti za 1974. godinu u kome se uočava da je profesor svoje studente uvodio u svet oblika

kroz igru i „ogledne vežbe“. Sistematično im je otkrivao tajne rasčlanjivanja i odgonetanja sveta oblika i njihove uzajamne povezanosti, kao i uspostavljanje usaglašene ritmike likovnih elemenata, bez čega se ne može zamisliti struktura jednog likovnog dela. Kao rektor Univerziteta, Stojanović se veoma aktivno bavio reformama Univerziteta umetnosti i nastavnih programa.

Poslednjih meseci života (1976), Drago-slav Stojanović Sip sve svoje napore i radnu energiju ulaže u rešavanje problema reforme visokog školstva, odnosno zajedničke platforme sva četiri fakulteta Univerziteta umetnosti. „Reforma znači



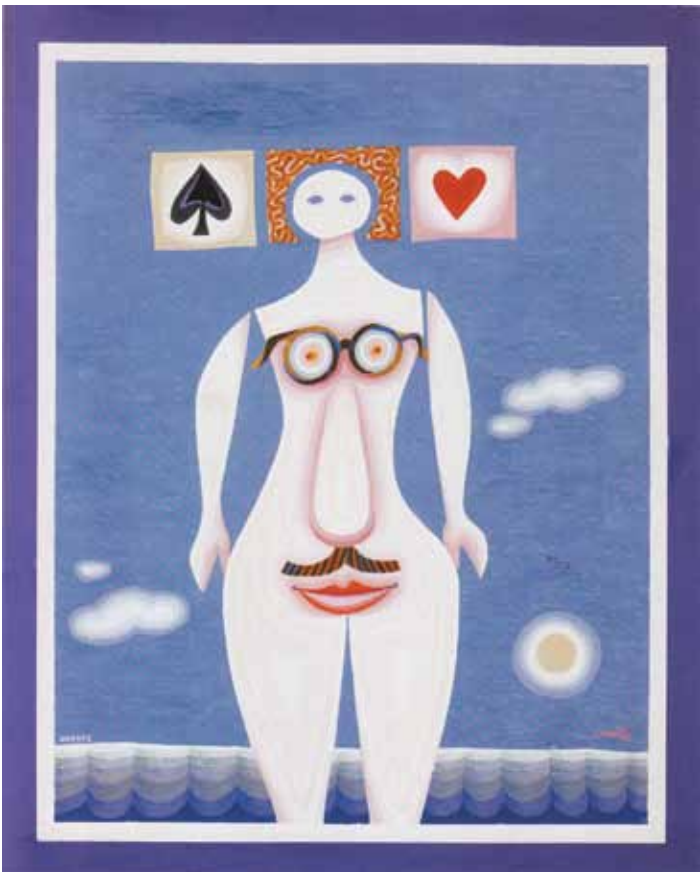
Kompozicija 020642, drvorez u boji, 40 x 30 cm, 1962.



Tri priče, serigrafija u boji, 46 x 38 cm, 1972.



Joška iz Sente, serigrafija u boji, 46 x 38 cm, 1973.



Čovek koji je voleo more, žene, tempera, 32 x 40 cm, 1972.

prilagođavanje jednom vremenu koje dolazi i koje će biti sasvim drugačije. Mi moramo misliti na to da se ovi mladi ljudi koji dolaze sada na fakultet praktički žive u 21. veku u okolnostima i društvenim situacijama koje će odlikovati jedna razvijena tehnologija i veće mogućnosti. Umetnost se prostire na druge medije, demokratizuje se, postaje potreba mnogo širih masa. Problem osavremenjivanja nastave je i u boljoj motivaciji izučavanja umetnosti. Još su prisutni elementi tzv. zanatskog prenošenja znanja. Iz debate koja se vodi na fakultetima, vidi se da u ovom momentu treba da uključimo više naučne motivacije, a naročito umetničko-istraživačkog u procesu nastave.⁵

Po svom osnovnom obrazovanju Sip je bio slikar. Prva generacija umetnika po završetku Drugog svetskog rata, kojoj je pripadao i Sip, sazrevala je na razmeđu starog i novog – tradicije i savremenih umetničkih kretanja.

Apstrakcija je bila osnovno polazište njegovog umetničkog usmerenja, odakle se sa lakoćom orijentisao ka geometrijskoj apstrakciji i stilizaciji figure. Ovakav stilski kontinuitet, podjednako održava u delima primenjene i likovne umetnosti, o čemu i sam kaže: „U slikarstvu i grafici kojom se posebno bavim i primenjenim umetnostima koje ne odvajam od prvih, strastan sam radnik.”⁶

Pažljivom analizom figuralnih kompozicija autora, zapazićemo da se postepeno proces redukcije forme poklapa sa promenama u pojedinim fazama njegovog stvaralaštva geometrijske apstrakcije. U mediju plakata (*Kolo*, 1954. i *Svi na izbore*, 1958), autor sažima tekstualna i vizuelna značenja sa namerom da postigne efekat dekorativnosti. Sve složenija metarmofozna figure od pojednostavljenih formi do apstraktnog znaka, postepeno se razvija u delima autora tokom šezdesetih i sedamdesetih godina.

Povremeno je sebi dopuštao avanture i istraživanja nadrealističkih, metafizičkih, a ponekad i konstruktivističkih prostora, analizirajući i proučavajući antologijske primere velikana savremene umetnosti. Početkom sedme decenije dvadesetog veka, umetnik utvrđuje vokabular geometrijskih oblika: trougao, krug, kvadrat, paralelogram. Sa geometrijsko-apstraktnih rešenja, autor prelazi na geometrizovanu predstavu seoskih, vojvođanskih pejzaža. Takav motiv se može naći na Sipovim delima u muralu, keramičkim zidnim kompozicijama, intarziji, plakatu, a najviše na grafičkom listu (u delima: mural za hotel „Patria” u Subotici, 1962; grafike; *Joška iz Sente* iz 1973, *Kompozicija 200374*, *Selo ravno*, 1974; kao i na plakatu *Takmičenje sela Srbije*, 1974).

Ovi oblici postaju ustanovljeni svet simbola, koje umetnik uključuje u svoje, sve složenije osmišljene kompozicije.

Tokom vizuelnih istraživanja poslednjih godina svog života, koja su se bazirala na koordiniranoj dinamici oblika i odnosa boja tj. na tražiranje nepravilnih površina udruženih sa rafino-

vanijim koloritom, umetnik dolazi do novih rešenja. To upravo potvrđuju dela sa izložbe kolaža i serigrafija u Grafičkom kolektivu (1972), u kojima je Sip je pokušao da iskristališe svoje dugogodišnje kolebanje između stilizovane figure i čiste geometrijske forme. U ovom ciklusu enigmatskog naziva *Specimen* i kompozicije su metaforičkih naziva; *Sabinjanke*, *Džemper boje šafrana*, *Kosmonauti*, *Artisti*, *Hetere*, *Konjic*...

ČAROBNI SVET GRAFIČKIH KOMUNIKACIJA

Dragoslava Stojanovica-Sipa pamtimo kao umetnika koji je mukotrпно istraživao i stvarao u okviru sveta grafičkih komunikacija.

Umetnik je svoja istraživanja u ovoj oblasti preveo u autentični postupak eksperimentisanja formom. Sedamdesete godine su za Sipa u znaku najuspelijih grafičkih rešenja, koja je bilo lako identifikovati kao njegova. Bio je to za njega značajan period bavljenja grafikom, doba umetničke zrelosti. Svet vizuelnih simbola je za Sipa nepresušni svet oblika, njihovih međuodnosa i značenja. Taj svet čini složeni vokabular simbola – alfabet, piktoqram i logotip. Primenjujući metod rešavanja likovnih odnosa površina sa selekcionisanim elementima, kao što su kvadrat, trougao i krug, Sip se u svetu grafičkih komunikacija iskustveno koristi rezultatima pomenute apstrakcije. U svojim najuspelijim rešenjima alfabeta, kao što je zaštitni znak Kolarčevog narodnog univerziteta (1965), autor za kreativno polazište uzima osnovnu siluetu slova „K”, koju potom stilizuje.

Alfabet tako postaje kompleksna kompozicija geometrizovanih elemenata u minijaturno ukomponovanom prostoru. Sličan princip Sip primenjuje u zaštitnom znaku za galeriju *Milan Konjović* u Somboru (1965). Pažljivom analizom ovih grafičkih rešenja zapaža se uticaj reklamnog



ZAŠTITNI ZNAKOVI: Građevinsko preduzeće RAD, 1956; Fabrika sijalica FOKUS, 1964; KOLARČEV NARODNI UNIVERZITET, 1965; GALERIJA MILAN KONJOVIĆ, Sombor, 1965; INSTITUT ZA ARHITEKTURU I URBANIZAM SRBIJE, 1965; X OKTOBARSKI SALON, 1969; Sportsko takmičenje SMIG, Beograd, 1969; UMETNIČKA KOLONIJA EČKA, Zrenjanin, 1971.

5) M. Bazina, „Razgovor sa rektorom Univerziteta umetnosti u Beogradu, sa prof. Dragoslavom Stojanovićem Sipom – XXI stoleće počinje danas”, *Oko*, Zagreb, 8. april 1976.

6) Nepotpisani autor, „Jedan trenutak sa Sipom”, *Nin*, Beograd, 11. maj 1957.

i tipografskog dizajna Bauhausa. Usvajajući osnove vizuelnog jezika umetnika, profesora Bauhausa (npr. Laslo Moholi Nađ), kao što su lepota u jednostavnosti i funkcionalnost, Sip utvrđuje svoje principe stvaralaštva savremenog grafičkog izraza.

Autor je svoje modele vizuelnih znakova i amblema prilagođavao geometrijskom i strukturalnom načinu izražavanja. Tako, znaci i simboli (npr: zaštitni znak i logotip za Građevinsko preduzeće *Rad*, grafičke varijacije na temu *Steri-jinog pozorja* ili vizuelni identitet *V Oktobarskog salona*) postaju sastavni deo našeg vremena.

Umetnik je ispred sebe imao jasan cilj, da umetnost društveno demokratizuje i socijalizuje. Postavljajući takav zadatak ispred sebe, autor je pionirski širio teoriju o ekonomskoj nužnosti povezivanja industrije i umetnosti.

Istraživanjem ličnosti i dela Dragoslava Stojanovića Sipa prolazimo kroz različita iskušenja i raspoloženja. U jednom trenutku imamo osećaj otvorenog i pristupačnog prostora, dok u drugom istraživačkom času vlada osećaj nemoći pred jednim hermetičkim umetničkim sistemom, koji nas ostavlja bez odgovora i prepušta sopstvenoj intuiciji. Dragoslav Stojanović Sip je bio zatvorena i uzdržana ličnost, zbog čega su pisani izvori, dokumentacija i arhivska građa o njegovom radu oskudni.

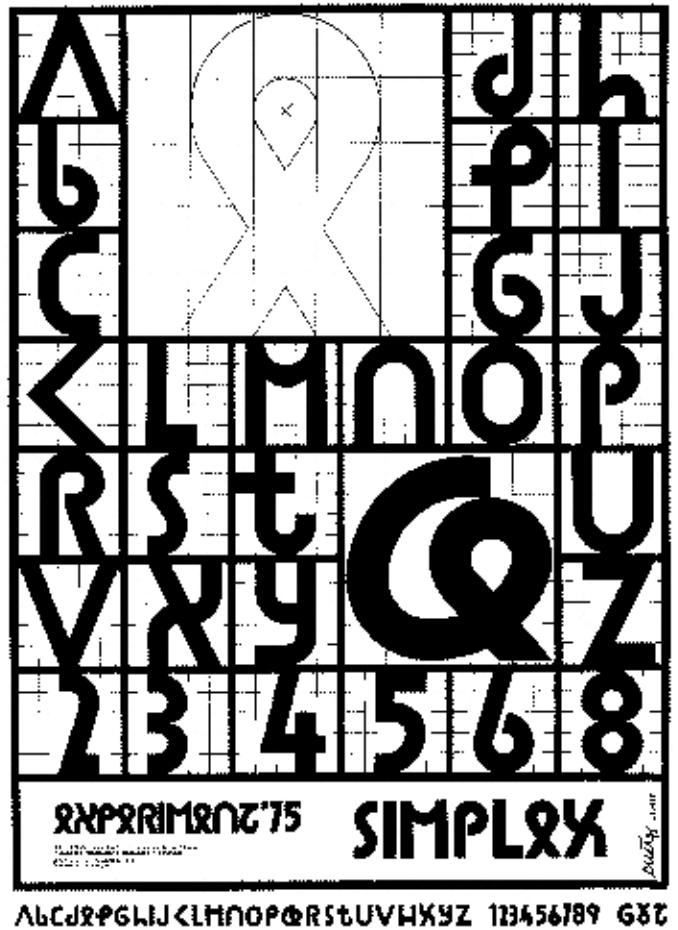
Kada se upozna ličnost Dragoslava Stojanovića Sipa, kroz sećanja njegovih savremenika i prijatelja, i otkrije njegov radoznali slobodni duh i ogromna energija, lako je zaključiti da je bio prava osoba za pionirske poduhvate, afirmaciju i demokratizaciju umetnosti kod nas.

Svoj moto da umetnost mora biti pristupačna svakome, Sip potvrđuje stvaralačkom i pedagoškom praksom, širokim pogledima i uverenjem da se moraju razvijati novi oblici komunikacija, usklađeni sa tehnološkim, civilizacijskim i duhovnim razvojem.

Dela Dragoslava Stojanovića-Sipa su u kolekcijama Vojnog muzeja i Muzeja primenjene umetnosti u Beogradu, u umetničkim kolonijama u Ečkoj, Subotici i Bačkoj Palanci, kao i kod privatnih kolekcionara u Italiji, Vojvodini i Beogradu.

O autoru su pisali Pavle Vasić, Miroslav Fruht, Miodrag B. Protić, Aleksa Čelebonović...

Posthumno, 2003. godine Muzej primenjene umetnosti organizuje celovitu, retrospektivnu izložbu ovog autora (na osnovu njegovog legata, koji je u posedu Muzeja, a koji broji više stotina predmeta), s ciljem da ukaže na značaj poslenika i pionira posleratne generacije primenjenih umet-



Projekat autorskog pisma SIMPLEX, 1975.

nika koji su neumorno radili na afirmaciji primenjenih umetnika, borili se za njihov status i sve oblike njihovog organizovanja. Organizator izložbe i monografije o prof. Dragoslavu Stojanoviću Sipu je bila kustos Marijana Petrović Raić. Ovaj projekat dobio je nagradu ULUPUDS-a "Pavle Vasić" za 2003. godinu.

Marijana Petrović Raić
istoričar umetnosti
28. 06. 2012.

Zaostavština Dragoslava Stojanovića Sipa čuva se u Muzeju primenjene umetnosti u Beogradu.



U tekstu su korišćene reprodukcije iz monografije Marijane Petrović Raić: DRAGOSLAV STOJANOVIĆ SIP (1920–1976), SKICA ZA PORTRET; Muzej primenjene umetnosti, 6. novembar 2003 – 2004. januar 2004, Beograd.



Ulica Dragoslava Stojanovića Sipa

U broju 4 našeg časopisa posvetili smo dve strane ulicama koje su nazvane po profesorima Fakulteta primenjenih umetnosti. Da se potsetimo, ima ih osam i to su ulice Branka Šotre (na Čukarici), Mihajla Petrova (u naselju Medaković), Pavla Vasića (na kraju Bulevara kralja Aleksandra), Vinka Grdana (naselje Krnjača), Vase Pomorišca (naselje Borča), Aleksandra Tomaševića (Zvezdara), Radenka Miševića (u Zemu-nu) i Dragoslava Stojanovića Sipa, koja se nalazi u Avijatičarskom naselju u Novom Sadu.

Mia Ćuk, studentkinja fotografije sa Akademije u Novom Sadu, u klasi profesora Ivana Karlavarisa, prijatno nas je iznenadila poslavši fotografije ove ulice, uz poruku:

Prolazeći pre neki dan kroz Avijatičarsko naselje, setila sam se da fotografišem ulicu nazvanu po vašem nekadašnjem profesoru. Nažalost, već se spustio mrak i bilo je kišno večer, Ali ulica se i pored toga činila veoma lepa. Nizovi porodičnih kuća i simpatično uređenih bašti. U svakom slučaju, drago mi je da sam malo prošetala ovim delom grada koji slabo poznajem i otkrila još nekoliko zanimljivih ulica.

*Veliki pozdrav iz Novog Sada vama i vašim studentima,
ww
Mia Ćuk*

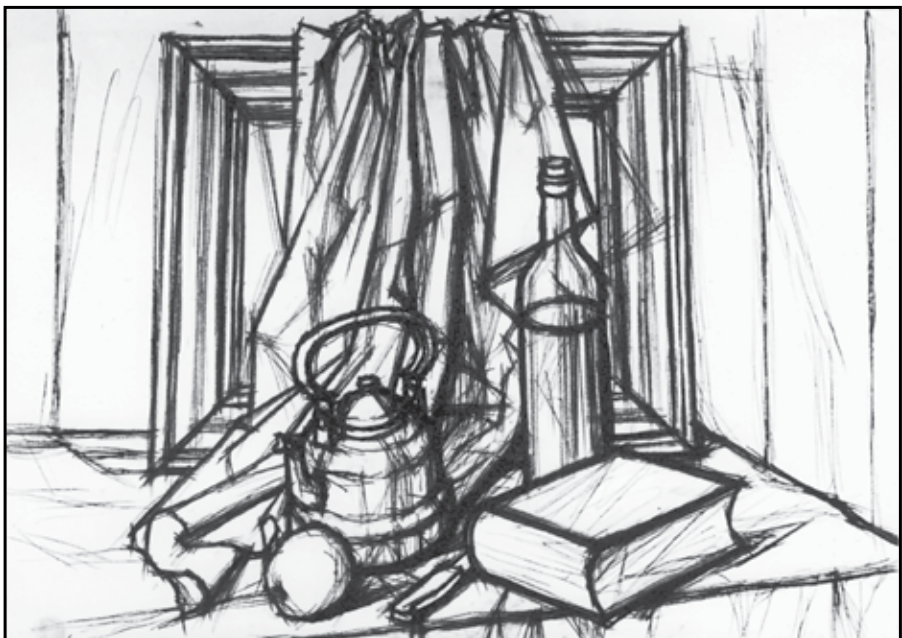


ЉУБОДРАГ
ЈАНКОВИЋ ЈАЛЕ
**АНАЛИЗА
ЦРТЕЖА**

1. ЛИНЕАРНИ ЦРТЕЖ – МЕХАНИЧКА ЛИНИЈА: лапидарна линија која искључиво има за циљ одвајање једног облика од другог.



2. ЛИНЕАРНИ ЦРТЕЖ – АРТИКУЛИСАНА ЛИНИЈА 1: променом дебљина линија благо се сугерише сенка, односно правац осветљења.

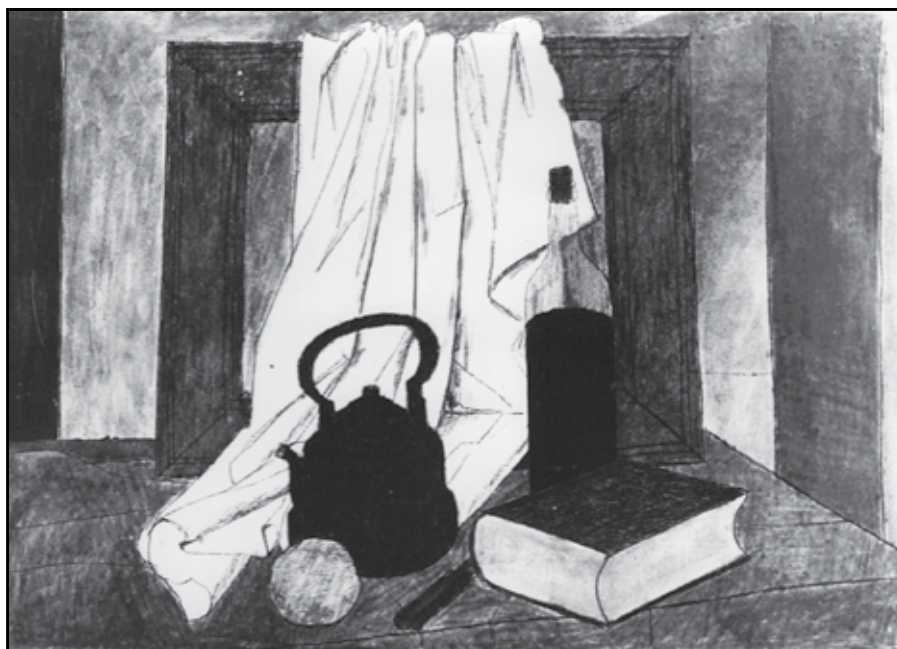


3. ЛИНЕАРНИ ЦРТЕЖ – АРТИКУЛИСАНА ЛИНИЈА 2: још увек се остаје у сфери линеарног, али подразумева слободан третман који изражава сензибилитет и индивидуални рукопис аутора.

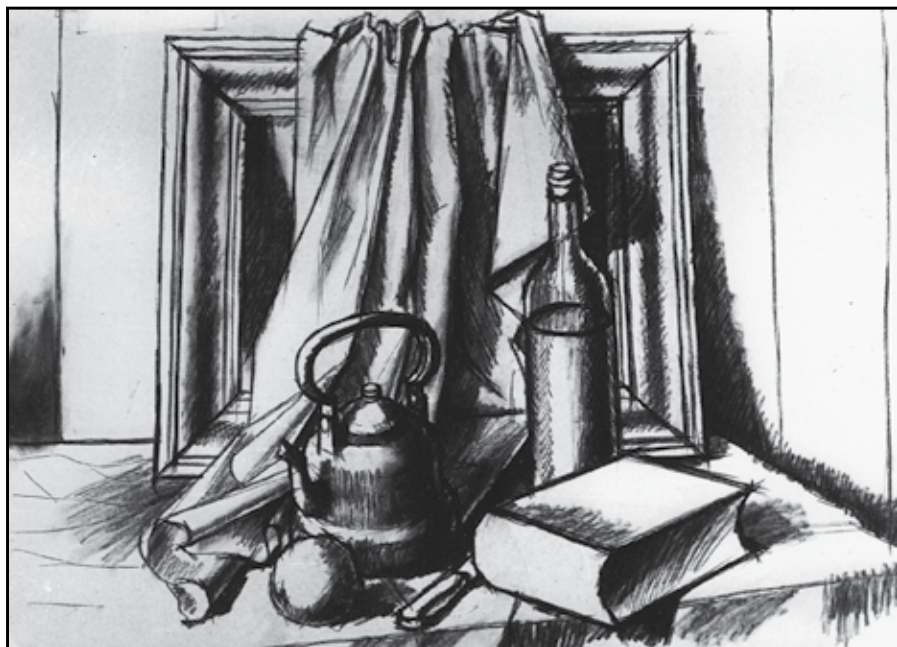
Ова студија Љубодрага Јанковића Јалећа, професора Факултета примењених уметности у Пензији, настала је 1965. године као прилог у оквиру материјала приложених за реизборности у звању асистента за предмет Цртање и сликање (на садашњој Академији примењених уметности). Ово израживање из области ликовних елемената представља фазе цртачког припремана форме, од механичкој линеарној цртежу до појавне, хиперреалистичке студије материјализације форме.



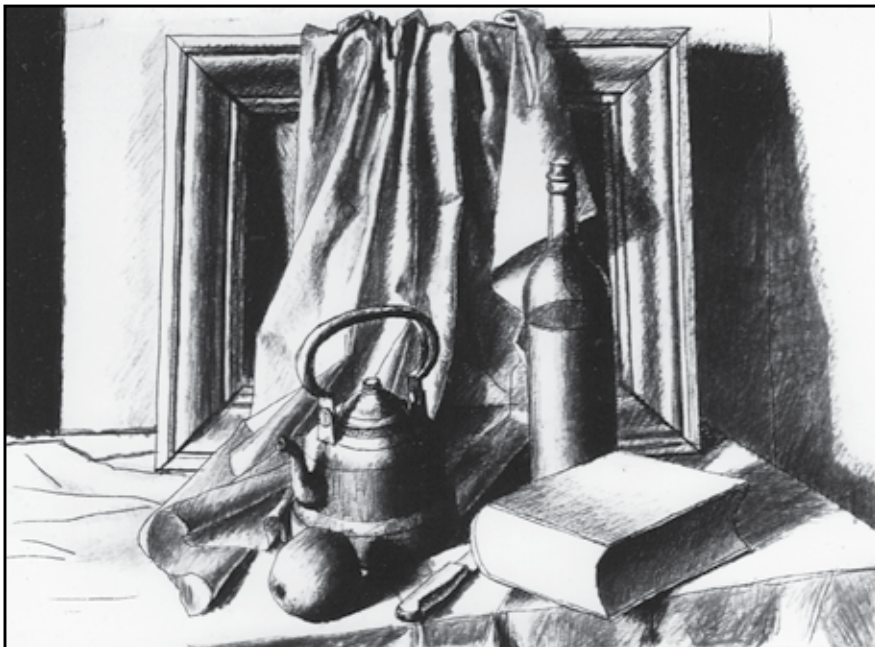
4. СВЕЛОСТ-СЕНКА:
строга подела маса облика на светле и тамне области; одвајање светлости од сенке.



5. ВАЛЕР: свођење маса предмета на валерске, тонске вредности. Валер као површина која прати локални тон предмета



6. НАГОВЕШТАЈ ФОРМЕ: дозирања назнака облика исказаних сенком. Ово није потпуна студија форме, сенка само сугерише волумен.



7. ФОРМА: потпуно дефинисање облика сенком.



8. ВАЛЕР И ФОРМА: сједињена два елемента – тонска градација и илузија волумена. Јединство валерске масе и потпуна студија облика сенком.



9. МАТЕРИЈАЛИЗАЦИЈА: потпуна сугестија материје предмета (стакло, глеђ, драперија, позлаћени рам, папир, метал, рефлекси на стаклу...).



Prof. STJEPAN FILEKI

Рођен је у Земуну, у породици у којој су се бавили штампарством. Његов таленат за цртање, љубав према књижи и крхко здравље усмерили су га ка уметничкој каријери. Студије на новооснованој Академији примењених уметности завршава 1954. године.

На Факултету примењених уметности предавао је од 1961. до 1993. године Писмо и Теорију форме. Декан Факултета био је од 1981. до 1985. године. Значајно је унапредио Писмо трансформишући га у важан уметнички предмет у коме се изучавају традиционални и савремени рукописни облици и пројектују типографска писма. У наставу је укључио предавања о теорији и историји писма. Почетком седамдесетих година у програм уводи рукописну ћирилицу, а затим и израду нацрта за словне облике, чиме је засновао београдску школу типографског писма која ће, са развојем рачунарске технологије, произвести значајан број аутора са међународном репутацијом.

Најважнији део своје уметничке, професионалне и јавне делатности Стјепан Филеки је посветио области писма.

Успешно се бавио калиграфијом, својим талентом и мајсторством претварајући ову племениту вештину у уметност. Одласком у пензију, наставио је рад у окриљу Универзитета уметности савладавши рад на рачунару који му је омогућио креирање многобројних типографских

писама која садрже ћирилицу. Међу најважнијима су реконструкције старих рукописних и клесаних писама (Мирослав, Инок Сава, Студеница и Милутин), као и реконструкција књижног писма из 19. века (Неопланта). Аутор је школског писма које се користи у буквару као узор за облике писаних слова. За потребе стручних издања пројектовао је савремено писмо које служи за транскрипцију старих ћириличних натписа и докумената. Његов професионални рад обухватао је и друге делатности из домена графике – обликовање диплома, књига, часописа, новчаница, поштанских марака, као и уметничку графику. Одржао је многа јавна предавања и објавио бројне текстове о писму и ћирилицу. Покренуо је процес стандардизације облика типографске ћирилице. Његова књига »26+30, Историја писма и типографије«, дело од фундаменталног значаја, изашла је из штампе 2010. године у издању Универзитета уметности.

Стјепан Филеки је живот провео у непрестаном раду. Његово свакодневно присуство у минијатурној собици, у којој је, попут доброг духа, вредно стварао, било је драгоцену колегам и студентима са којима је сарађивао и којима је био узор. Његовом смрћу српска култура је изгубила значајног ствараоца, а Факултет примењених уметности један од својих стожера.



26+30 PISMO

Латинична верзија капиталне књиге Стјепана Филекија (допуњено издање) у издању Универзитета уметности (2012). Добročинитељи оба издања били су Mme Valérie Ruhmkorff и M. Mare Radakovic.



КОФЕР ПУН СЛОВА

Аутори: Оливера Батајић, Ведран Ераковић и Оливера Стојадиновић.

Нова књига у издању Типометра приказује живот и рад три професора Писма ФПУ: Стјепана Филекија, Александра Додига и Ђорђа Живковића.

АНИМАЦИЈА ФПУ 1-5



Факултет примењених уметности у сарадњи са Југословенском Кинотеком објављује 5 DVD-ја под заједничким називом АНИМАЦИЈА ФПУ. Материјале је прикупио и уредио проф. Растко Ђирић, а за ауторинг дискова заслужна је др Наташа Теофиловић.

АНИМАЦИЈА ФПУ 1: ПОЧЕЦИ

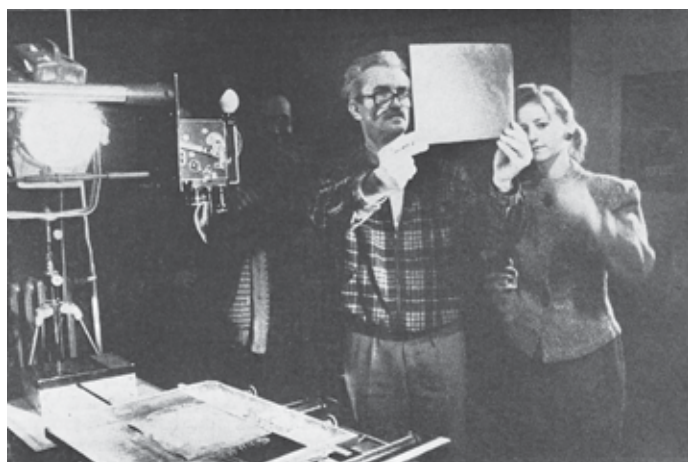
а) Рани радови / Графички дизајн и РАФ ФДУ (1963–1983)

б) Анимирани илустрација (1995–2005)

Први диск представља два периода: први је везан за атеље Графички дизајн АПУ и сарадњу са Факултетом драмских уметности, тачније са Радионицом за анимирани филм на ФДУ коју је основао пионир српске анимације проф. Никола Мајдак. Други део диска представља период од 1995–2005. Пошто предмет Анимација неће званично постојати до 2006, анимирани филмови су реализовани на предмету Илустрација као »анимирана илустрација«.

Први радови посредно везани за Факултет примењених уметности могу се повезати са 1963. годином, кад је направљен први цртани филм у Србији (*Човек од креде* Николе Мајдака). То су једноставна анимирани шпица Милоша Ђирића за САФ (Студио Анимираног Филма) Авала филма и сценографије за цртани филм *Аванџура* из

1963. Међу најранијим материјалима су и случајно пронађена проба за изгубљени филм *Перијету и мобиле* Александра Пајванчића Алекса, вежбе и два дипломска филма израђена у оквиру предмета Графичке комуникације (Графички дизајн) који је водио проф. Милош Ђирић. Ови радови представљају прве анимације рађене у некој едукативној установи у Србији, а потписали су их будући професори Слободан Јелесијевић



Никола Мајдак и Душица Жарковић, графичар и аниматор на ФДУ за *ширик-столом* (1986).

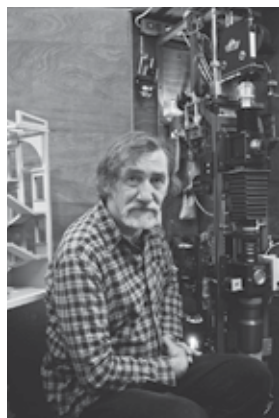
и Бранислав Добановачки. О овим раним материјалима писано је у нашем часопису број 1 (стр. 47–52) и броју 2 (стр. 52–54).

Почетком осамдесетих, на последипломским студијама, анимацијом почиње да се бави (такође будући професор) Растко Ђирић и овде су представљена четири његова студентска рада од којих су први резултат сарадње ФПУ са Факултетом драмских уметности и, проф. Николом Мајдаком. Један од тих радова, филм *Стој*, први је српски награђени студентски филм (на Европском студентском фестивалу у Минхену 1982, екс-екво са истоименим филмом Животе Цилета Неимаревића).

Други део диска представља период од 1995–2005. и анимирани радове студената проф. Растка Ђирића.



Александар Пајванчић Алекса и Радојко Боичевић за *ширик-столом* (1968).



Драбмир Пејтровић испред своје ручно прављене *ширик ка.мере*.

АНИМАЦИЈА ФПУ 2: ДОМАР НИКОЛЕ ВУЛОВИЋА

Овај диск посвећен је само једном филму, коме по дужини мало недостаје да буде дугометражни, иако он по својој структури то јесте. Само је четвороминутни пилот (трејлер) за овај филм био дипломски рад и настао током студија.



Домар у акцији испред зграде у Карађорђевој 15.

Остатак филма Никола је урадио самостално, а за постпродукцију добио је средства од Министарства културе. Резултат је професионално реализован анимиран филм, трећи по дужини у Србији (после дугометражних *Film Noir* и *Техношајс: Едиш и ја*)

Домар је полчасовни суперхеројски компјутерски цртани филм чија се радња одиграва на локацији једне од четири зграде Факултета примењених уметности (Карађорђева 15). Већина студената – јунака из филма су Николине колеге из генерације. Музички спот представља групу *Intruders*, чији су неки чланови студенти ФПУ, а чија је музика била номинована за ЕМА – European Music Award 2006. године.

АНИМАЦИЈА ФПУ 3: СТУДИО ЗА АНИМАЦИЈУ ФПУ / избор 2006–2010

Избор анимираних радова насталих у новооснованом Студију за анимацију ФПУ. Студио је



Ђаналберто Бендаци отицва Студио за анимацију ФПУ.

априла 2006. свечано отворио Ђаналберто Бендаци (Giannalberto Bendazzi), један од најпознатијих историчара и теоретичара анимације.

Педесетак анимираних филмова и минијатура на овом диску (са конкурсним и колективним радовима), одају утисак велике разноврсности тема, техника, ликовних стилова и приступа. Ови радови представљају први период у развоју Студија за анимацију ФПУ, прве покушаје, прве експерименте, прве успехе и прва искуства у оквиру међународних радионица.

Важну улогу у раду студија одиграо је



Растко Ђирић и Ранко Мунитић у Филмском центру Србије, 2006.

познати теоретичар медија РАНКО МУНИТИЋ (1943–2009). Поред сталне подршке, огроман допринос дао је објављивањем две своје капиталне књиге које представљају темељну теоријску потпору за медије стрипа и анимације. То су *Девеија уметности стрипа* (2006) и *Естетика анимације* (2007), обе у издању едиције *Сиџум* Факултета примењених уметности. У оквиру исте едиције објављена је и капитална књига *Школа цртаној филма* Боривоја Довниковића, првака Загребачке школе цртаног филма.



После међународне радионице за анимацију одржане маја 2010, коју је водила позната јапанска аниматорка Маја Јонешо (Maya Yonesho), на којој је већина учесника – студенти из Србије и Грчке и два грка професора, Елени Моури и Менелаос Мелетисис. Од наших, учествовали су студенти са ФПУ и студентски докторски студија Универзитета уметности. Као резултат радионице најразвијен је филм *Флипнути у Београду* (Flipping Through Belgrade) који је учествовао на многим фестивалима широм света.



Радионица анимације илустрација коју је априла 2010. водио Рони Орен, професор за Безалел универзитет у Јерусалиму.

АНИМАЦИЈА ФПУ 4: АНИМИРАНЕ КЊИЖИЦЕ

Од укупно 280 анимираних књижица израђених током 18 година у оквиру предмета Илустрација, изабрано је 160. У овом избору видећете школске радове будућих асистената и професора на ФПУ и других данас важних графичара, илустратора, графичких дизајнера, фотографа и медијских аутора. Посебан куриозитет су први анимирани радови Алексе Гајића, творца првог српског дугометражног анимираниог филма и Николе Вуловића, аутора филма *Домар*.

Изабрани радови су на диску распоређени у тринаест тематских блокова, а четрнаести је колективни филм »Светлости« састављен од десет анимираних књижица, издање фирме *Виск*.

За снимање камером био је задужен Александар Златановић.



Студентски аниматори и проф. Расико Бирић представљају филмове Светлости и Толеранција на конференцији за штампу Фестивала крајњој метри у Београду, априла 2010.

АНИМАЦИЈА ФПУ 5: ГЕНЕРАЦИЈА 2011

Пошто је предмет Анимација у времену од оснивања Студија (2006) постао модул, што је значило да се студенти већ на пријемном испиту опреде-

љују за анимацију као област, године 2011. Студио за анимацију ФПУ први пут је скупио довољно анимираниог материјала да се попуни цео диск. На петом диску у овој едицији представљају се најмлађи аутори анимираниог филма. Већина ових филмова (11) примљена је у главни студентски програм међународног фестивала Балканима '11, а два филма (*Животи у раму* Марице Кицушић и *Огледало* Ивана Стојковића) су била и награђена. Надајмо се да ће дискови са завршним радовима аниматора на ФПУ постати редовно годишње издање.



Из нацрта филма Животи у раму Марице Кицушић, рађеног тешком и рећко коришћеном анимацијом теска.

Свих пет дискова садржи више од 100 анимираних радова: 44 филма, 58 минијатура (под чиме подразумевамо разне кратке филмске врсте – вежбе, рекламне, тематске или музичке спотове, шпике, цинглове, пилоте, аниматике) и 160 анимираних књижица. Укупно трајање цје 4 сата и 20 минута.

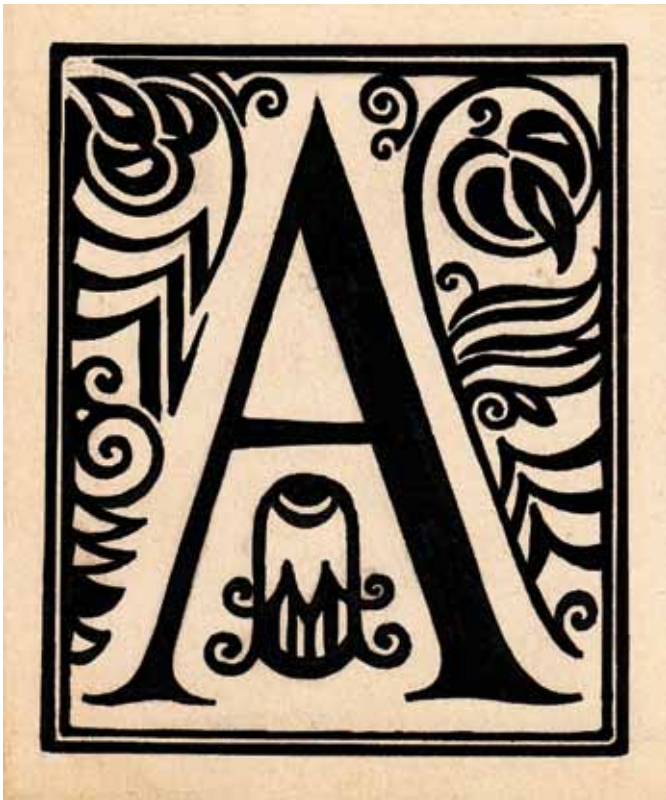


Анимација на изложби Дијалога '11 у Музеју примењене уметности.

Комплетан анимирани материјал на овим дисковима до сада је необјављен и верујемо да ће изазвати занимање и представљати изненађење за ширу јавност.

Расико Бирић

INICIJALI BRANKA ŠOTRE



U ostavštini prof. Miloša Ćirića pronađen je koverat sa originalnim crtežima dve serije inicijala Branka Šotre (1906–1960), osnivača i prvog dekana (rektora) našeg fakulteta. Na kovertu i crtežima nije zapisana godina izrade, verovatno su izrađeni početkom pedesetih, tokom prvih godina Šotrinog profesorovanja na Akademiji primenjenih umetnosti (1948). Pošto alfabeti nisu kompletni, pretpostavljam da su inicijali bili rađeni kao počeci tekstova određenih knjiga. Ako bi se te knjige pronašle, mogla bi da se precizno odredi godina izrade. Po merama pored crteža vidi se da je predviđena visina metalnih klišea za štampu bila 3,3 odnosno 2,5 cm.

Prva serija ima 21. latinično slovo i predstavlja varijantu Direrove verzije kvadratne kapitale sa zanimljivim grafičkim ornamentalnim ukrasima koji su svetliji od slova, tako da ona i dalje dominiraju.



Druga serija oslikava duh vremena u kome je nastala. To su vertikalna uzana blok slova, moderna u to doba, oštro i grubo rezana s namerom da budu što kompaktnija u masi. Za razliku od prve serije, ovi inicijali su manje čitki, teži su i »zapušeniji«, jer su likovi slova i pozadina podjednako obogaćeni gustim šrafurama. Pozadina je ujednačena mrežasta šrafura, namerno »pokidana« tu i tamo (slikarsko platno? mreža za komarce? tkanina?), a slova su dekorisana geometrijskim ornamentima od kojih neki direktno potsećaju na narodne šare.

Pošto u okviru 18 slova ima i latiničnih i ćiriličnih oblika, moglo se pretpostaviti da je u pitanju dvojezična knjiga, ali u tom slučaju sva slova bi morala da imaju svoje parove, što nije slučaj sa slovima P i U (osim ako ti crteži nisu izgubljeni). Još uvek nisam siguran da li je uvećano slovo – A ili ćirilično D, čime bi se objasnila neobična proširenja u donjem delu slova.

Po svom dejstvu ovi inicijali potsećaju na Šotrine grafike, naročito na one koje prikazuju stabla sa bogato obrađenom korom. I ovde su ornamenti izvedeni i upotrebljeni na neobičan i neočekivan način, bez očiglednog sistema na osnovu koga bi se mogla izvesti slova koja nedostaju.

Rastko Ćirić



ПИСМО 3: МУРАЛ

Предмет Писмо 3, чији један део чини Примењена калиграфија, има прецизно али флексибино формулисан програм. Резултати рада које сагледавамо на завршним изложбама у последњих неколико година говоре да је студенти у овој области направе скок у креативном, идејно-концептуалном, али и техничком смислу који понекад испадне веома пријатно изненађење и за њих саме. Науче још понешто о креативном процесу, својим јаким странама али и слабостима, о трагању по себи али и о потребама других.

Управо овај задатак представља кулминацију рада на пројектима који су се низали са идејом да завршни рад буде јасан завршетак ове фазе њиховог рада. Тренутак у коме могу да подвуку црту и сагледају како су започели годину, а како је завршавају. Овај пројекат није интроспективан, не захтева трагање по сопственим потребама, већ упућује на ангажованост у свом непосредном окружењу. Студенти су имали за задатак да укажу на проблем у крају у ком живе и да једним словним муралом покушају да иницирају промену. Постављена су два услова: да мурал исказује мотивишућу поруку а не негативну, као што су прекор или бес, као и да буде исписан ћирицом.

Цитат или ауторска реченица, словна целина требало је да пренесе личну поруку уобличену у форму различиту од оних које обично виђамо код нас и који су најчешће лишени ауторског печата и географских посебности. Пред вама је неколико најуспелијих радова који најбоље обједињују вишеслојност овог задатка. Они визуелно освежавају крај у коме се налазе а освежиће и дух онога ко у градској вреви ухвати тренутак да прочита поруку са мурала.

Јана Оршолић



Сења Вилг



Стеван Ивић



Ивана Зошовић



Лука Тилинер Војслав Никчевић

PLAKAT ZA IZLOŽBU SCENOGRAFIJE

Studenti III godine Ilustracije: interni konkurs za plakat izložbe Scenografije FPU, 3–11. maj 2012, Galerija RTS



Realizovani plakat Marije Đeranović



Branislav Pantić



Luka Tilinger



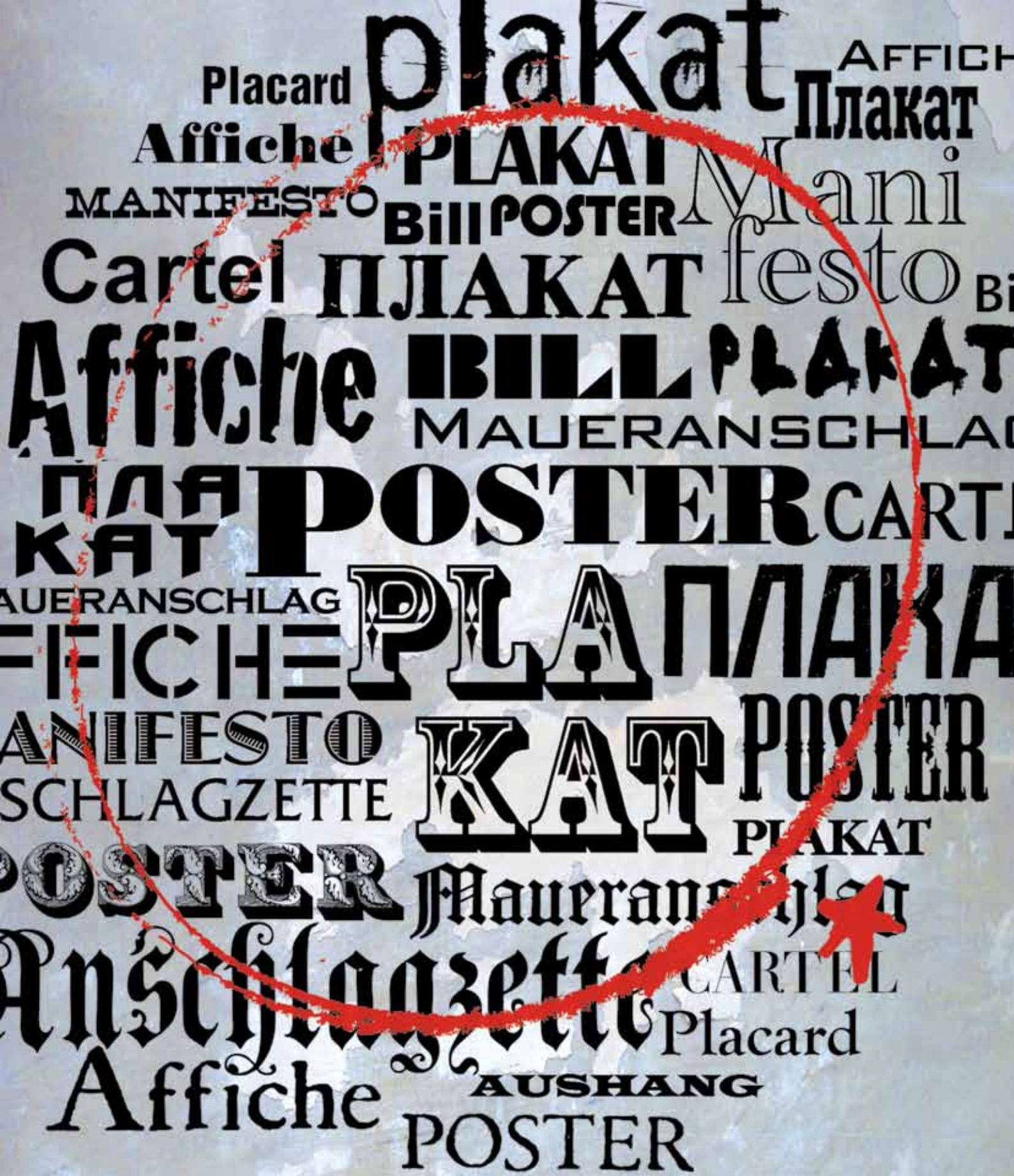
Manja Ćirić



Valentina Brković
20



Jelena Bajčetić



IZVAN ZIDA U OSAMDESET OSAM SLIKA
Zdravko Mićanović



John Parry's Dickensian view of a hoarding near St Paul's Cathedral. 1848.

Umesto uvoda

Tekst je nastao kao proširena verzija predavanja o Plakatu studentima modula Ilustracija i Animacija na FPU u Beogradu, na osnovu dela materijala predviđenog za program predmeta Plakat, na III godini studija. Tako su, ujedno, omogućene određene modifikacije, proširivanje i zgušnjavanje pisanog teksta, s težištem na autoru kao najbitnijem činiocu plakata.

ETIMOLOGIJA

potraga za definicijom

PLAKAT m. Affiche f. Anschlagzettel m. Mauerausschlag m. | poster, placard | affiche f. placard m. || Od francuskog placard = oglas < plaque = ploča. Oglas, namijenjen isticanju na javnom mjestu.

F.Mesaroš: Grafička enciklopedija

PLAKAT (prema donjonjemačko-nizoz. Plakat od plak mrlja, krpica; engl. poster; francs. affiche, placard; tal. manifesto) pisana, crtana, štampana i grafički umnožena obavijest nalijepljena ili izvješena na javnim mjestima”.

Likovna enciklopedija JLZ

POSTER (engl. plakat) je nešto što je posted up (engl. postavljeno na stub), a francuska reč affiche i nemačka Ahschlag ukazuju, upućuju na prilepljivanje, nalepljivanje.

Moris Rikards

Poreklo reči plakat, prema navedenim primerima, ukazuje između ostalog, na njegovu materijalnu prirodu i način predstavljanja. Kroz istoriju plakata, određene karakteristike su evoluirale. Plakat se danas sve manje lepi ali ostaje nezamisliv bez javnog prostora. Njegova „anatomija“ se menjala, dok je suštinsko značenje opstajalo. Naime, njegova forma, pa bila ona, što je danas već standardno, proizvod digitalnih procesa, ne određuje po sebi prirodu plakata. Javni prostor i samo pojavljivanje ima značajniju ulogu, naravno, s težištem na vitalnim procesima i funkcijama plakata.

If it please ony man spirytuel or temporel to bpe ony
 pbes of two and thre comemoracions of salisbury vbe
 enpryntid after the forme of this preset lettre whiche
 ben wel and truly correct, late hym come to westmo-
 nester in to the almonestrye at the reed pale and he shal
 haue them good chepe ...

X Supplicacio ista cedula
 X Pray, do not pull down the Advertisement.

POČETAK...

Viljem Kakston (William Caxton)* štampa 1477. oglas, za koji se sa dobrim razlozima tvrdi da je prvi poznati plakat. On zadovoljava tehnologiju grafičke reprodukcije, lepi se na određenu, najčešće za to predviđenu površinu i time javno izlaže.

Evo i prevoda teksta Kakstonovog plakata: „Ako je po volji bilo kome duhovniku ili svetovnjaku da kupi molitvenike pisane na solzberijski način a odštampane po ugledu na ovaj list, neka dođe u Vestminster, na mesto gde se daje milosrđe, kod trščane ograde, gde će ih dobiti vrlo jeftino. Molimo, ne bacajte oglas“.

*Engleski trgovac, diplomata, pisac i štampar. Smatra se prvim engleskim štamparom i prvim vlasnikom štamparije u Engleskoj.



Na fasadnoj grafici iz 1995, koja sadrži sve bitne elemente plakata, čitamo sledeći tekst: „Ovog puta dosegnućete bez straha. Nema vremena za oklevanje. Nema vremena za odbijanje. Ovog puta ćete se priključiti. Sve je moguće“. Iako potpuno različiti; Kakstonov i plakat za Levi's farmerke u osnovi sadrže identična dva ključna elementa: da su izloženi u javnom prostoru i da se na određen način obraćaju prolaznicima. Suzan Sontang u predgovoru knjige Umetnost revolucije, ovo obraćanje konkretizuje: „... Svrha plakata je da zavede, podstakne, proda, obrazuje, ubedi, apeluje. Plakat se nameće onima koji bi inače prošli kraj njega ne primetivši ga“.



Gutenbergov (Johann Gutenberg) pronalazak štampe pokretnim slovima 1445, prvi je preduslov pojave modernog plakata. Bilo je potrebno blizu četirsto godina da bi se u praksi i ostvarilo. Pozorišni plakat *Žena u belom* Frederika Vokera (Frederick Walker), koji se pojavljuje 1871. godine, napokon sadrži elemente po kojima se može smatrati prvim pravim plakatom. Kao potvrdu ove tvrdnje vredi pogledati neki od plakata iz ranijeg perioda i uporediti ga sa navedenim. Za ovu priliku je izabran plakat anonimnog autora, nastao u Nemačkoj oko sto godina pre *Žene u belom*. Plakat najavljuje predstavu putujuće trupe veoma opširnim tekstom. U njegovoj gornjoj polovini nalazi se ilustracija jedne scene iz predstave. Mnoštvo detalja „zarobljava“ oko posmatrača, automatski umanjujući pažnju neophodnu za celovito sagledavanje plakata. Obiman tekst je čvrsto komponovan. Naslov je jasno istaknut. Osnovni tekst zauzima središnje mesto. Ispod njega su i dodatni podaci vezani za predstavu. Tekst je, poput ilustracije, takođe privlačan kao izdvojena celina. Obiman je, i naravno, treba ga pročitati. Njegov sadržaj istovremeno, koliko informiše toliko i opisuje datu ilustraciju. Nasuprot tom plakatu, *Žena u belom* sadrži naziv predstave, ime pozorišta i motiv devojke u pokretu. Ovde tekst i crtež formiraju jedinstvenu informativno-vizuelnu celinu gde reč ne opisuje sliku, a slika reč, već se međusobno funkcionalno nadopunjuju. Nemački plakat rađen je u XVIII veku, prema renesansnom modelu karakterističnom za prelom knjige, koji zadugo doslovno

preuzimaju i drugi štampani oblici. Plakat se tada čita kao knjiga, red po red, s leva na desno, odozgo prema dole. Slika i tekst su strogo po osi simetrije, postavljen po unapred zadatom principu i ne zavisi bitno od formata. Kod *Žene u belom* je drugačija organizacija elemenata. Format je više od pukog nosioca štampanog sadržaja - to je jasno omeđen prostor radnje. Njegove ivice i same delimično iscrtavaju vrata na koja ulazi devojka. Svedeni tekst nije odvojen od slike, on je funkcionalan vizuelni elemenat. Deo daminog ogrtača delimično pokriva tekst u donjem delu plakata ukazujući, između ostalog, i na pripadnost zajedničkom likovnom prostoru. Ovaj plakat se ne čita. On se upija kao celina i to jednim pogledom. Između čitanja i gledanja znak je jednakosti.

Promene, koje su usledile i odredile plakat i izrazom i funkcionalno, mogu se sažeti u nekoliko bitnih tačaka:

- Plakat je mnogo više od objašnjenja i opisa.
- Dopire do podsvesti i menja okvire naše percepcije i mašte.
- Kondenzuje ljudsko iskustvo na ograničenoj površini.
- Koristi suptilne argumente koji imaju jaču sugestivnu moć nego direktno ukazivanje na određen sadržaj.



Anonimni autor, Nemačka, 1770.



Frederik Voker, *The Woman in White*, Drvorez, Viljem Huper (William Hooper, Britanija, 1871).

PLAKAT

na kraju XIX i početkom XX veka

Kraj XIX i početak XX veka je period izuzetno dinamičnih promena i razvoja, kako na industrijskom, tako i na planu umetnosti. Ukrštanja, uticaji, suprotstavljena gledišta, različiti stilski modeli karakterišu stvaralaštvo. Istovremeno, sve veći međusobni doticaji umetnosti i industrije, njihova ukrštanja i prepleti, oblikuju potpuno novi put u odnosu na iskustva prethodnih istorijskih perioda.

Vilijem Moris (William Morris), svojim praktičnim i teoretskim radom, bio je pionir modernih umetničkih pokreta. Njegov „Arts and Crafts obnavlja umetničke zanate kao nužan otklon počecima industrijalizacije, verujući da mašina obezvređuje čoveka. Ali, umetnički pokreti s kraja XIX veka rad umetnika vežu i za industriju koja je u ekspanziji. Svi oni u osnovi imaju zajedničke ili slične ciljeve koji se u odnosu na sredine u kojima se javljaju delovali pod različitim imenima, u: Francuskoj i Belgiji Ar-nuvo (Art Nouveau), Nemačkoj Jugendstil, Engleskoj i anglosaksonskim zemljama Modern Style, Italiji Stile Liberty, Beču Secesija...

Novim pokretima i novom duhu zajedničko je opšte odbijanje akademske tradicije. Svi su kosmopolitski po karakteru, a dominantni dekorativni izraz inspirisan je verom u prirodu, s otklonom od naturalizma. Uz navedeno, moderni zahtevi industrije postaju novi i nezaobilazni izazov.

Plakat je prirodan rezultat industrijskog razvoja, pre svega uslovljen umnožavanjem koje je takav razvoj omogućavao. Senefelderov izum litografije 1798. godine je bio praktično završni korak pojave plakata približno onakvog kakav je i danas, postajući odmah nezaobilazan posrednik u distribuciji roba i usluga nastalih tim (industrijskim) promjenama.

Žil Šere čovjek koji je uspješno spojio umetnički, inovatorski i poslovni talenat, prvi profesionalni autor sa realizovanih preko 1000 plakata i Tuluz Lotrek, umetnik osobenjak, među prvima, širom otvaraju vrata plakatu kao novom mediju.

Žil Šere (Jules Chèret, 1836—1932). Da li slučajno, Šere živi u Londonu u vrijeme pojave plakata Žena u belom? Po povratku u Francusku, osniva firmu i usavršava štampanje tehnikom litografije, doprinoseći razvoju plakata istovremeno kako u pogledu štampe tako i njegove estetike. Uticaji Tijepola, predstavnika kasnog baroka i rokoka i slikara impresionista, svakako doprinose vedrini i razigranosti koja visokim stepenom čulnosti zrači sa Šereovih plakata. Izražen osećaj za boju i kompoziciju, pažljivo osmišljeni dubinski planovi, daju



Žil Šere, Folies Bergère, Fleur de Lotus, 1893.



Žil Šere predstavlja svoj rad Tuluz Lotreku (Fotografija: Patrick Leger/Gallimard)



Henri Tuluz Lotrek, Divan Japonais, 1892.

njegovim radovima prepoznatljivu monumentalnost. Formatu dosežu visine i preko dva metra, često s likovima u prirodnoj veličini. Izvodi i prve litografske otiske u boji 1858. godine. Šere plakat odvaja od drugih vrsta vizuelnog izraza, „utvrši mu put kao instrumentu javnog kontakta“, kako kaže Moris Rikards.

Za njega, plakati nisu samo u funkciji reklamiranja nego predstavljaju i atraktivne murale, koji su na zidovima Pariza, i ne samo Pariza, postali nova i vitalna umetnička vrsta.

Tuluz Lotrek (Henri de Toulouse-Lautrec, 1864—1901), pripada boemskom svetu Pariza i stvara u krugu umetnika čije su ideje utirale put velikim promenama u umetnosti. Deo svog talenta prenosi i na plakat. Lotrek odbacuje isuviše idealizovane Šereove teme i ponavljanja.

Impresionistički beleži trenutke iz svakodnevnog života, koristeći ih i na plakatima, stvarajući time svojevrsan dokument vremena. Lotrek uključuje elemente karikature, humora i satire. Primetni su i uticaji japanske umjetnosti drvoreza, tada veoma aktuelne na pariskoj, evropskoj pa i američkoj likovnoj sceni. Povezuje slobodno izvedenu tipografiju sa ekspresivnim crtežom raskošne linije i komplementarnim kontrastima boja, zaokružujući jedan osoben i celovit plakatski svet. Kuriozitet radi, navedimo da je Lotrek uradio samo 31 plakat. Ipak, zajedno sa Šereom, zbog smelih i originalnih shvatanja predstavlja jednu od najznačajnijih figura prvog perioda istorije plakata.

Alfons Muha (Alphonse Mucha, 1860—1939). Plakat sadržajno i likovno podrazumeva prilagodavanje svojoj osnovnoj i najbitnijoj funkciji—oglašavanju u najširem smislu. Muha ovom zahtevu pristupa ne zanemarujući i druge funkcije koje sadrže njegovi plakati. Uticaji simbolizma, spiritualizma i duh umetničkog sveta u kojem se kretao bili su utkani u svaki njegov plakat. Krajnje prepoznatljivim i konsekventno sprovedenim stilom Muha postiže univerzalnost kojom nadilazi reklamnu poruku. Za njega, kao i za Šerea, žena je bila omiljena tema koja se provlačila kroz gotovo sve radove. Bogati ornamentalni sadržaji talasastih linija organizovani su dinamično prema unutrašnjem ritmu zadatog motiva. Poput Graseca i Muha primenjuje postupak karaktersitičan za vitraž. Pojačavanjem osnovnih, okvirnih linija crteža kompozicija postaje kompaktna a motiv čitljiv i upečatljiv. Uopšteno govoreći, Muhini plakati su postali sinonim za pokret ar-nuvo.

Jedan je od primera Muhinog interesovanja za alegorijske teme je i plakat za njegovu prvu samostalnu izložbu. Motiv devojke je očigledno predstavljao simbol vizuelne umetnosti. Ona drži tablu za crtanje, na kojoj su prikazani su prikazani različiti simboli određenih skrivenih značenja koje je moguće i preciznije odgonetati prema tada zastupljenim konvencijama.

Teofil Štajnlen (Théophile Alexandre Steinlein, 1859—1923), spada u vodeće ilustratore svog doba. Uz to, svestran je umetnik. Značajan deo svog stvaralaštva posvetio je i plakatu, oslobadajući ga naturalističkih primesa, stvarajući direktne, snažne i upečatljive poruke. Štajnlenova interesovanja za šire društvene teme, probleme obespravljenosti, siromaštva, razlika u društvu, nezaobilazna su i na plakatima. Njegov plakat „Spasite Srbiju našeg saveznika“ koji je uradio za vreme I svetskog rata, po narudžbi Komiteta za pomoć Srbiji iz Njujorka, u punoj meri prenosi autorovo iskreno saosećanje.

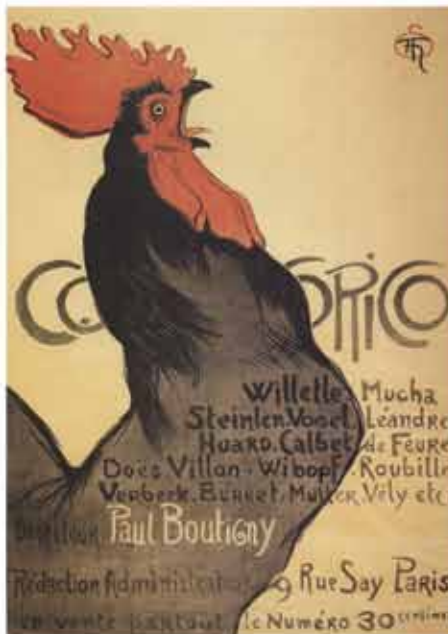
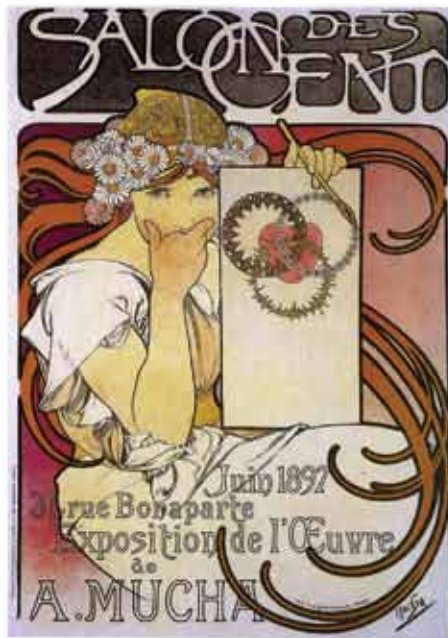
Pored plakata sa direktnim društvenim komentarima, Štajnlen je uradio i veliki broj plakata za druge namene. Posebno zanimljiv je njegov plakat koji reklamira plakat, urađen po narudžbi poznatog štampara Čarlsa Vernua. Kod reklamnog plakata Štajnlen se, i to veoma često, ne povinuje strogo nametnutim pravilima. Jedan broj radova može se posmatrati i kao serija u kojoj varira nekoliko motiva nadilazeći osnovnu funkciju plakata. Prvi među tim motivima je devojčica, autorova kćerka, a drugi motiv su bile, pojedinačno ili u grupama, mačke, Štajnlenovi omiljeni kućni ljubimci.

Eugen Grase (Eugène Grasset, 1845—1917), svoju izraženu nakolnost prema umetnosti srednjeg veka prenosi i na plakat. Interesovanje za vitraž se odražava na njegov crtež. Grase sledi karakteristike navedene tehnike prilagođavajući ih novom mediju. Novina koju uključuje u radu je odstupanje od realističke i naturalističke obrade motiva. Do izražaja dolazi potpuno novi pristup u kojem Grase motiv oslobađa doslovne veze sa viđenjem, oblikujući sadržaj tako da funkcioniše shodno vlastitoj unutrašnjoj nužnosti i postajući pre svega likovni sadržaj.

Alfons Muha,
Salon des Cent, 1897.

Teofil Štajnlen,
Cocorico, 1899.

Eugen Grase,
Salon des Cent, 1894.



Pored zajedničkih karakteristika koje sadrže, pokreti koji nastaju krajem XIX veka nose i određene stilske specifičnosti zemlja iz kojih potiču. Italijanska nova umetnost je nepogrešivo latinska i kitnjasta, odlikuje se živim, zasićenim bojama, simboličkim prizorima koje karakterišu klasikom inspirisane figure.

U Italiji ovog perioda plakat mnogo duguje izdavačkoj kući Rikordi, koja je svojim potrebama i zahtevima obezbedila osnov za razvoj plakata.

Adolfo Hohenštajn (Adolf Hohenstein, 1854—1928), smatra se ocem italijanskog plakata i vodećim predstavnikom Stila Liberti (Stile Liberty), specifičnog italijanskog ogranaka art-nuvo. Hohenštajn stilski dosledno razvija jednu personalizovanu liniju klasičnog slikarskog manira. U univerzalno oblikovanim scenama teme plakata se još ne naziru. Tek s određenim konkretnim tekstom plakat postaje celovit i porukom funkcionalan ujedno zadržavajući i univerzalnu privlačnost za posmatrača.

Leopoldo Metliković (Leopoldo Metlicovitz, 1868—1944). Rođen u Italiji, po ocu srpskog porekla iz Dalmacije. Poput mnogih autora plakata, on čak četrnaest godina, šegrtuje u štampariji gde upoznaje tehniku litografije. Njegov način rada, poput Hohenštajnovog, baziran je na slikarstvu klasicizma, mitskom i uzvišenom. Predstavljenim scenama je takođe neophodan tekst da bi poruka bila konkretizovana. Njegov plakat za izložbu automobila iz 1905. posmatran iz današnje perspektive, deluje u najmanju ruku proročki, nagoveštavajući leteće automobile, koji su danas tehnološki već mogući.

Marselo Dudovič (Marcello Dudovich, 1878—1962), poput radova druge dvojice, Hohenštajna i Metlikoviča radi i za izdavačku kuću Rikordi. Njegovi plakati ne sadrže monumentalnost i ne odišu klasicizmom poput prethodnika. Način na koji prilazi oblikovanju suptilniji je, više realno slikajući, često s određenom scenskom igrom koja njegovim plakatima daje dodatnu vrednost. Na plakatu za šešire Borsalino, pored motiva šešira, koji je u poziciji na centralnom mestu, tu je i ženska haljina prebačena preko stolice a u pozadini baldahin, koji svakako budi lascivne misli.

Leoneto Kapielo (Leonetto Cappiello, 1875—1942), među prvima na plakatu jasno razdvaja funkciju oglašavanja od likovnog predstavljanja po sebi: motiv zelene jahačice na crvenom konju za firmu *Chocolat Klaus* postavlja principe za veliku seriju plakata kod kojih domira motiv identifiko-



Adolfo Hohenstajn, Biers Phenix, 1899.



Leopoldo Metliković, Mostra del ciclo e dell'automobile, 1905.



Marčelo Dudović, Zenit, 1911

van sa proizvodom i brendom u odnosu na pozadinu.

Od svih važnih umetnika plakata, samo su Šere i Tuluz-Lotrek bili starosedeoci Francuske. Tako i Kapielo, kao i mnogi drugi, dolazi u Pariz, gde stiče afirmaciju karikaturiste. Njegov humor i žive i vesele boje primenjeni i na plakatima učinili su ga popularnim pored već više priznatih autora. Kako i kod Šerea, koji je uticao na njega, predmet njegovih plakata je zgodna i moderna devojka, internacionalno stvorenje dobrog raspoloženja. Kapielovi plakati su veoma zabavni i u odnosu na Šereova bezbrižna i neutralna rešenja mnogo komercijalniji.



Leoneto Kapielo, Chocolat klaus, 1903

„Boreći se za doslednost namjere i jednostavnost oblika, nema sumnje da se pokret Arts and Crafts zapravo borio za više moralne vrednosti, nego Jugendstil. On je slijedio socijalne ciljeve, dok je bit Jugendstila umjetnost radi umjetnosti. Međutim, u jednoj je stvari Jugendstil otišao dalje od Arts and Crafts-a: isključivao je svaku mogućnost imitiranja, pa čak i utjecaja prijašnjih stilova.” Nikolaus Pevzner

Henri van de Velde (Velde, Henry van de) 1863—1957 jedan je od glavnih osnivača i predstavnika ar-nuvo u Belgiji. U njegovom radu umetnički cilj je uvek bio izvan dizajniranja objekata kao vrste.

Iako je uradio samo jedan plakat, a to je *Tropon*, koncentrat hrane, 1899, der Velde je veoma značajan u jasnijem definisanju stvaralačkog odnosa prema ornamentu i dekoraciji. On insistira na intelektualnom procesu preobražavanja prirodnih oblika u ornament. „Ornament mora odražavati strukturu i dinamiku, i najmanji nagoveštaj naturalističke predstave ugrozio bi trajanje vrednosti oblika po sebi”.



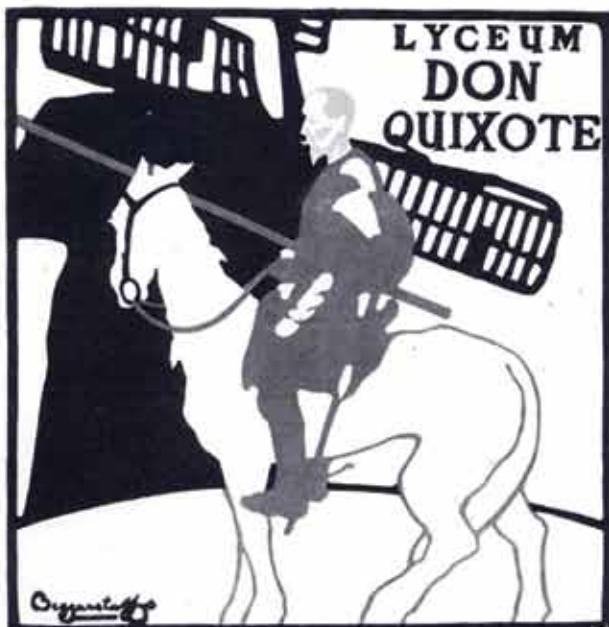
Henri van de Velde, Tropon, 1899.

Tomas Teodor Hajne (Thomas Theodor-Heine, 1867—1948), je suosnivač i stalno angažovani ilustrator i karikaturista u satirično-humorističnom časopisu *Simplicissimus* sa sedištem u Minhenu, za koji priskupljuje stilski idiom Jugendstila. Pored ilustracije kao glavnog opredelenja, Hajne radi i plakate s kojima postiže izvanredan uspeh. Verovatno povučen vlastitim iskustvom karikaturiste, plakat vizuelno pojednostavljuje dajući veliki značaj oštrim kritičkim porukama usmerenim ka tadašnjoj vlasti i monarhiji.

Ovo sadržajno i tematsko pomeranje plakata ka konkretnom društvenom angažmanu koji se prepoznaje i kod Štajnlena, otvara nove mogućnosti delovanja plakata u javnom životu daleko od komercijalnih zahteva.



Tomas Teodor Hajne, Simplicissimus, 1896.



Braća Begarstaf, Lyceum Don Quixote, 1886

Braća Begarstaf (Beggartaff Brothers) Vilijem Nikolson (William Nicholson, 1872—1949), Džejsms Prajd (James Pryde, 1866—1941). Begarstafi koriste stilizovan, pojednostavljen oblik, slike prostora koji je presedan u britanskoj umetnosti. Njihova štedljiva upotreba linije i geometrijske strukture najavili su kraj ukrasne ekstravagancije. Postupak kojim to izvode je takođe novina kod plakata. Oni uvode kolaž. Isecajući makazama elemente sadržaja stvaraju potpuno nove jednostavne i upečatljive celine. Plakat *Rowntree's Elect Cocoa*, u najboljem svetlu predstavlja karakteristike njihovog postupka, kako u kompozicionoj slobodi, tako u jezgrovitosti i svedenosti stila. Plakat je oslobođen detalja, gradacije, efekata postajući pročišćen do znakovnosti i snažne izražajnosti.

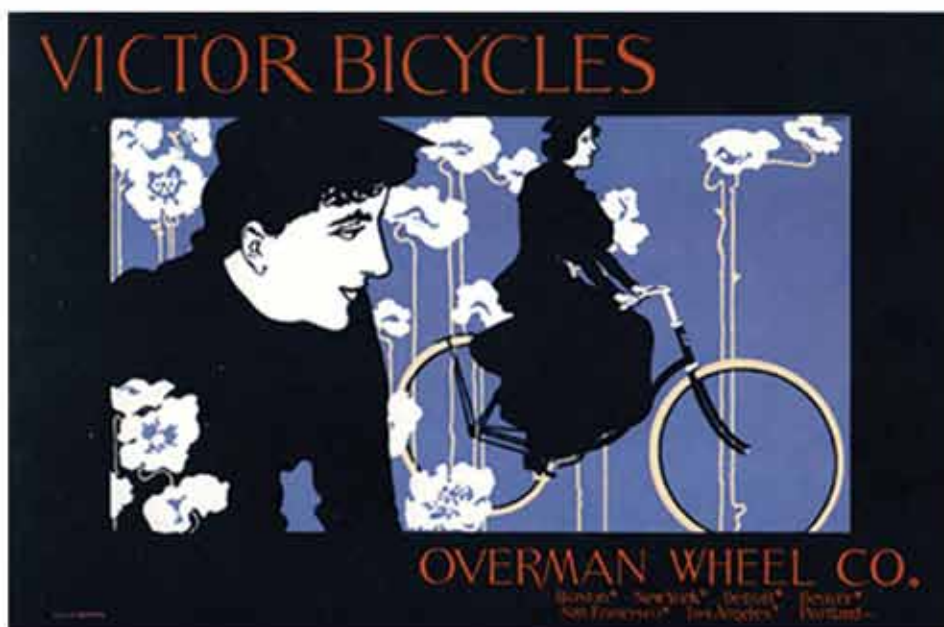
Obri Berdzli (Aubrey Beardsley, 1872—1898), je svojim osobenim crtačkim stilom snažno uticao na veliki broj autora. Naročito je to bilo vidljivo u Americi. Berdzli u Parizu otkriva Lotrekov plakat i japansku grafiku kojom je umetnički Pariz bio više nego opsednut. Ti uticaji se odražavaju ali samo kao podsticaj velikom talentu i bogatoj imaginaciji koje je nosio. Njega ne interesuje smisao prikazane scene, pa bilo šta to bilo. Njegovi motivi su dosledno i doslovno svedeni na jedan ali dekorativni imenitelj kitnjastog rukopisa zatvorenog u sebe. „Njemu je stalo samo do dekoracije, dražesne grane genijalne umjetnosti crtanja“, konstatuje Pevzner. A sam Berdzli je jednom prilikom izjavio: „Imam smo jedan cilj - groteskno, ako nemam groteskno - nemam ništa“.

Edvard Penfild, Harper's february, 1897.

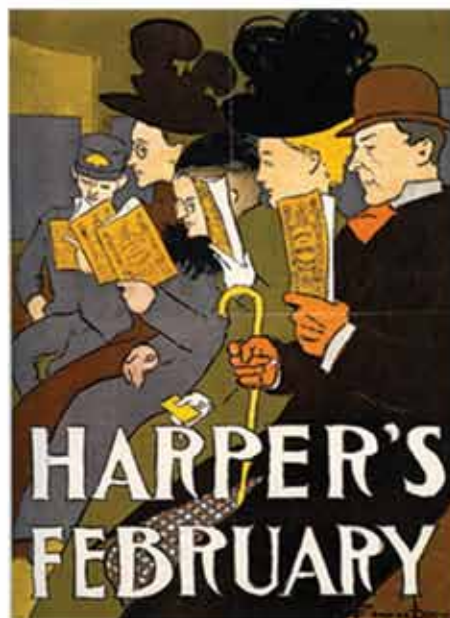
Vil Bredli (Will Bradley, 1868—1962) je jedan od njustaknutijih autora plakata krajem XIX i početkom XX veka u Americi. Bio je dobro upoznat sa stilskim inovacijama svojih evropskih kolega, upijajući ih i primenjujući u radu. Njegovi plakati su jasno razgraničenih širokih površina boje i čvrstog linijskog crteža asocirajući delimično na japanske drvoreze kompaktnošću i vizuelnom upečatljivošću. Nije ni on, poput mnogih drugih autora u Americi, izbegao poređenje sa Berdzliem. Pa ni komentare da je najpoznatiji američki Berdzli. Pre svega radom, Bredli je čitav radni vek potvrđivao vlastitu autor-sku autonomnost.



Obri Berdzli, The pseudonym and autonym, 1894—1897



Vil Bredli, Victor bicycles, 1899.



Edvard Penfild (Edward Penfield, 1866—1925) je uz Bredlija najpoznatiji autor plakata u Americi prvog perioda njegove istorije. Gotovo trećinu svoje profesionalne karijere radio je plakate za *Harper Magazin*, po kojima je postao veoma poznat. Njegovi plakati su u osnovi crtački i realistički, jednostavne i čvrste kompozicije. Upečatljivosti su doprinosile i boje kontrastnim odnosima i ujednačenim kolorističkim površinama. To je doprinosilo da se na otvorenom prostoru plakati brzo i uspešno uoče ispunjavajući postavljene zahteve. Ujedno su bili i na početku ere oglašavanja putem ogromnih oglašnih površina postavljenih duž autoputeva i u urbanim prostorima. U celini, Penfildovi plakati su pružali izvanredno vernu sliku bezbrižne i samozadovoljne američke građanske klase.

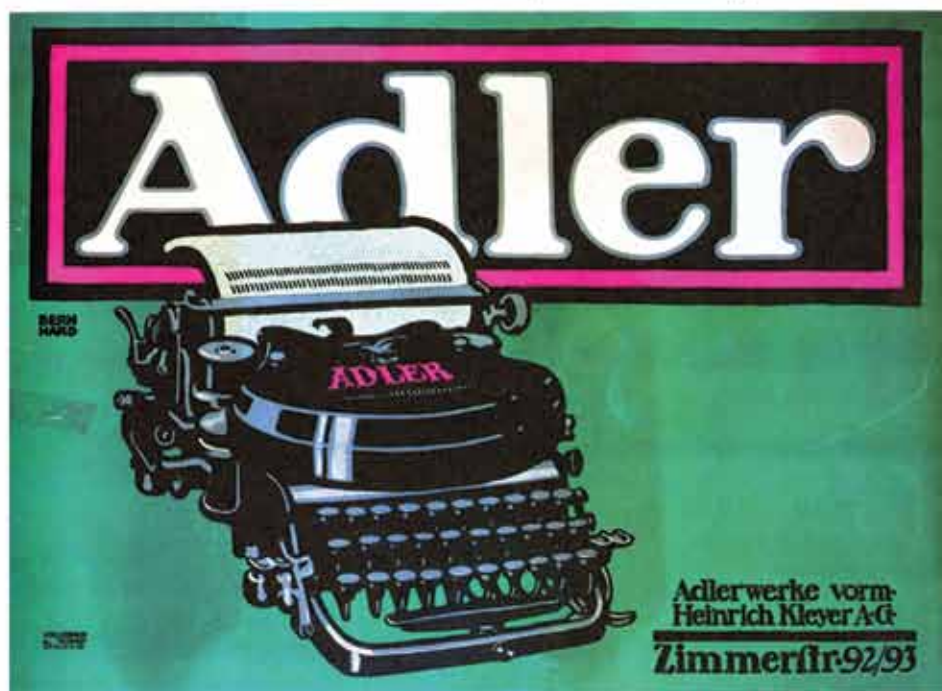
Čarls Reni Mekintoš (Charles Renne Mackintosh, 1868—1928), Fransis Mekdonald (Frances McDonald, 1873—1921), Margret Mekdonald (Margaret McDonald, 1864—1933), Herbert Mekneir (Herbert McNair, 1868—1955), su poznati kao grupa Četiri (The Four) koja je stvorila stil u arhitekturi i dizajnu poznat kao Glazgovska škola. Uz to, nazivali su ih još i Spook School (Sablarna škola) zbog njihovih interesovanja za nadnaravno i tajanstveno a pre zbog odlučnog uvođenja radikalnih novina u dizajnu i arhitekturi što je nailazilo na otpor konzervativne sredine.

Dve zanimljivosti su vezane za ovu grupu. Prva, na umetničkoj sceni se pojavljuju žene ravnopravne sa muškarcima, a druga, dve sestre Mekdonald i Fransis su bile u braku, prva sa Čarlsom a druga sa Herbertom. Njihov rad karakteriše mešavina različitih uticaja od keltske tradicije, japanske umetnosti drvoreza do ideja pokreta Arts and



Čarls Reni Mekintoš, *The Scottish musical review*, 1895.
Koloman Mozer, *Secesion*, 1902.

Lucijan Bernhard, *Adler*, 1909.



Crafts. Razvijali su jedinstven stil lirskog senzibiliteta, originalnosti i simboličke kompleksnosti. Specifičnosti njihovog stila su zanimljivo objedinjene na muzičkom plakatu Rene Mekintoša. Stilizovane i redukovane geometrijske forme, koloristička svedenost i čvrsto organizovana struktura, gotovo mreža apstraktnih i simboličkih elemenata na izduženoj formi plakata, deluju snažno i upečatljivo.

Koloman Mozer (Koloman Moser, 1868—1918) sa Jozefom Hofmanom (Josef Hoffmann, 1870—1956) osnivaju Bečku radionicu (Wiener Werk State 1903—1932) kao proizvodnu radionicu vizuelnih umetnika, nastavljajući tako rad na temeljima bečke secesije. Radionica okuplja arhitekta, umetnike i dizajnere čija je prva obaveza bila stvarati ume-

tnost dostupnu svima. Uticaji britanskog pokreta Arts and Crafts su bili prisutni i u osnovnoj postavci i u osmišljavanju pojedinačnih projekata. Moto radionice je bio „Bolje je raditi 10. dana jedan proizvod nego proizvoditi 10. proizvoda u jednom danu.“ Zanatstvo i umjetnost i u ovoj radionici ulaze u skladan brak. Kao i mnogi stvaraoci te epohe Mozer i Hofman su bili svestrani umetnici, s tim da se Mozer češće bavi plakatima primenjujući strogi i redukovan geometrijski stil u kojem nema više mesta za slobodnu dekoraciju. Na plakatu *Secesion XIII*, radenom pod uticajem Glazgov stila, autor primenjuje princip mreže u kojoj tri figure i tekst čine kompaktnu likovnu celinu. Svedene boje na osnovne crvenu plavu i oker žutu pokrivaju široke ravne plohe snažno ističući osnovni motiv.

Lucijan Bernhard (Lucian Bernhard, 1883—1972), je postavio osnovne principe stila Objektnog plakata (Sachplakat) koji se pojavio u Nemačkoj početkom XX veka. Osnovne odlike su mu: bezserifna, bold slova i čiste bojene površine. Oblici i predmeti su pojednostavljeni, a osnovni motiv je detaljno prikazan. Boje su kontrastne a kompoziciona složenost dekorativnih stilova je potpuno isključena.

Osloboden uobičajenih alegorijskih i ornamentalnih primesa proizvod koji se reklamira dolazi u prvi plan samo s nazivom proizvoda ili proizvođača privlačeći pogled prolaznika. Bernhardov kredito je bio jednostavan i jasan poput njegovih plakata: Plakat mora služiti svojoj svrsi. A na pitanje kako? Prikaži, robu koju plakat treba prodavati na privlačan način!

Ludvig Holvajn (Ludwig Hohlwein, 1897—1949), je pored Bernharda drugi značajni predstavnik ovog stila. Holvajn kao polazište za svoje plakate često koristi fotografiju, redukujući je i zadržavajući samo bitne elemente motiva oblikovane u dve dimenzije uključujući jasno definisane senke kao površine i linije kao elemente akcentovanja. Čvrsta geometrijska struktura, koja se ponekad i dekorativno ističe isključivo je u funkciji jasne organizacije forme i poruke.

Za razliku od Bernarda, koji u jednom trenutku privučen poslovnim izazovima odlazi u Ameriku, Holvajn je cel svoj radni vek proveo u Nemačkoj, neretko priznavao za Ludvig Holvajn, *Confection Kehl*, 1908.



najpoznatijeg autora plakata svog vremena. Jedna zanimljivost, u značenju duboko etička, vezana je za Holvajna. Nikada nije dozvolio da pomoćnici učestvuju u razradi njegovih projekata. Opravdanje je nalazio u tome da naručioci za novac kojim plaćaju njegov dizajn imaju pravo da imaju i originalan rad autora.

TEHNIKE, CILJEVI, UVERENJA

U mnoštvu različitih pristupa i krajnjih rezultata plakat je već na svojim početcima ponudio inspirativne puteve i izazove na koje je vredno ukazati.

Plakat je do početka XX veka primarno likovna disciplina, s klasičnom osnovom u grafici, slici i crtežu. Pojavom litografije, to određenje se još više produbljuje. Zahvaljujući ovoj novoj reproduktivnoj tehnici, autori su mogli puno uspješnije autonomno kontrolisati likovne namere i razvijati ih do izvanrednih rezultata.

To je bilo neizvodljivo u drvorezu ili drugim grafičkim tehnikama duboke štampe koje su kod plakata do tada bile najčešće primjenjivane. Potreba da se spontano privuče indiferentni posmatrač, navodi majstore plakata da eksperimentišu novim izražajnim postupcima. Jedan od njih je posebno dao vredne, za plakat, i trajne rezultate. Braća Begarstaf pomoću makaza i obojenog papira stvaraju plakate tehnikom kolaža. Ti plakati su svedeni na najjednostavnije oblike redukcijom forme i sadržaja.

Begarstafi naglašavaju značaj ovakvog postupka kao važnog elementa vlastitog slikarskog koncepta stvarajući prepoznatljiv izraz pod imenom „plakatski” stil. Plakat postaje grafičko sredstvo po sebi, a ne primenjen likovni motiv. Jednostavnost postaje prepoznatljiviji idiom umetnosti plakata.

Nasuprot Braći Begarstaf, Lucijan Bernhard i Ludvig Holvajn, predstavnici nemačkog

objektnog plakata, pomeraju granice u drugom pravcu. Bernhard je među prvima, na početku XX veka, jasno odvojio plakat od bitnih karakteristika likovne umetnosti, služeći pre svega suštinskim zadacima oglašavanja. Nije se zadovoljavao time da plakat oblikuje slikarski dobro nego i komunikacijski opravdano. Time je u radu krenuo potpuno novim putem u odnosu na Lotreka, Šerea, Muhu i druge. Upravo uz Bernhardovo ime je vezana sintagma „objektni plakat” (Sachplakat), na kojem dominira proizvod koji se reklamira, lišen ornamenta i često nezaobilazne simbolike mnogih tadašnjih plakata.

Istovremeno, Holvajn ne priznaje rad na plakatu iz puke zabave, čega je u lepoj epohi bilo na pretek. On traga za porukom. Plakat je za

Holvajna instrument a ne dekoracija. Time je on u plakat ugradio konkretan, nadasve utilitaran smisao. Njegove plakate odlikuje vizuelna svedenost u izrazu, kompoziciona mirnoća i crtačke vrednosti prožete izvanrednom studioznošću.

Treći pravac promena i inovacija se kretao ka oslobađanju plakata od naturalističkog i ilustrativnog postupka predstavljanja. Neki autori nove principe i teoretski obrazlažu a neki ih duboko intu-

itivno razvijaju. Prema navodima Paula Berhona, Graseovog učenika, njegov učitelj je polazio od stava da se nikada neće bojati da naslika kosu svojih figura zelenom, žutom ili crvenom bojom, ako su ti tonovi nužnost likovne kompozicije.

Pevsner na zanimljiv način objašnjava Berdzliev postupak rada: „način na koji kitnjastim ornamentima prekriva stabla, cvetne peteljke i lešinu nemani, dokazuje kako ga se malo zapravo tiče smisao prikazane scene. Njemu je stalo samo do dekoracije, dražesne grane genijalne umetnosti crtanja.” Van der Velde zahteva ornamentalnu umetnost, koja se bazira na gotovo naučnim zakonima privlačenja i odbijanja, pa prema tome kao ni stvaralaštvo inženjera nema veze s proizvoljnošću. Baš u tome se i očituje veza između njegovog divljenja mašini i njegovog ličnog umetničkog stila. „... Obratiti se prirodi znači naravno doći na samo vrelo ali ... stojeći pred živom biljkom, čovek mora da prođe kroz složen proces odabiranja i analize. Prirodni oblici, treba da budu svedeni na čiste simbole”.



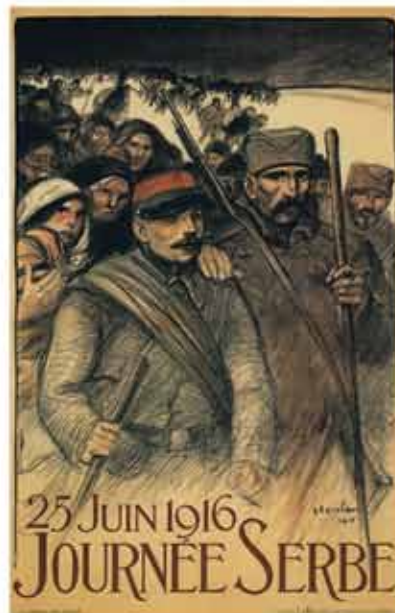
Ludvig Holvajn,
Die Grathruohl Zigarette, 1912.



Tomas Teodor Hajne,
Simplicissimus, 1897.



Braća Begarstaf,
Rowntree's Elect Cocoa, 1900.



Teofil Štajnlen,
Journée Serbe, 1916.

I na kraju, značajna su i iskustva Štajnlena i Hajnea u njihovom karakterističnom usmeravanju plakata ka društvenom angažmanu, često kritički intoniranom. Oni su u potpunosti na tragu stavova Vilijema Morisa, za kojeg je pitanje umetnosti (a Moris govori o umetnostima u množini misleći ne sve one delatnosti koje se mogu obuhvatiti dizajnom) i stvaralačke prakse, nerazdvojev od temeljnih pitanja društva. „Ne želim umetnost za nekolicinu ništa više nego li obrazovanje za nekolicinu ili slobodu za nekolicinu”.

MODERNIZAM

Formalni i dekorativni plakat

Postoje dva odnosa prema umetnosti. Prvi je karakterističan po tome što tretira delo kao prozor u svet. Rečima, likovima, izražava se ono što stoji iza reči i likova. Umetnici takvog tipa zaslužuju ime prevodilaca. Drugi vid odnosa prema umetnosti — to je tretiranje umetnosti kao sveta samostalno postojećih stvari. Reči, odnosi reči, misli, ironija misli, njihova nepodudarnost i jeste sadržina umetnosti. Ako se umetnost može uporediti s prozorom, onda samo s nacrtanim.

Viktor Šklovski

Modernizam u širem smislu reči je pojam kojim se danas obeležava umetnost kraja XIX i prve polovine XX veka. Centralni pokreti modernizma - kubizam, futurizam, Dada, konstruktivizam, De Stijl i Bauhaus - imaju dubok uticaj u praksi grafičkog dizajna. Zalažu se za jaču vezu između umetnosti i industrijske proizvodnje, podstiču istraživanja prema smelim geometrijskim formama, isključuju dekoraciju i napuštaju tradicionalna kompoziciona načela. Tokom 20-ih i 30-ih vodeći stvaraoci, kao što su Moholi Nađ, El Lisicki, i Teo van Dusbürg, bili su aktivni u mnogim oblastima, odbijajući da priznaju granice koje ograničavaju interakciju između umetnosti i dizajna.

Plakat kao novi medij je bio otvoren za mnoge promene koje su usledile, kroz koje se i sam radikalno menja. Uvođenje kolaža kao legitimnog likovnog postupka, mogućnost reprodukovanja, time i uključivanja fotografije i inovacije u tipografiji strukturalno su promenili plakat i oslobodili ga doslovnog oslanjanja na klasične likovne discipline crtež, grafiku i slikarstvo, omogućavajući potpuno nov pristup organizaciji plakatske forme i osamostaljujući ga kao izražajnu vizuelnu vrstu.

Kolaž i montaža

Pikaso i Brak prvi uvode kolaž u svoje kubističke kompozicije 1910, sučeljavajući neobrađen materijal i klasični slikarski postupak. Integrisanje stvarnih predmeta u prostor slike predstavlja do tada potpuno nov metod rada.

Kod plakata su kolaž i montaža neodvojivi. Kolaž stvara nove strukture slike a montaža nove odnose. Kod kolaža se radi o unapred fabrikovanom materijalu. Montaža nije samo postupak za povezivanje elemenata nego i za stvaranje novog značenja. Montaža je istovremeno tehničko tehnološki i stvaralački postupak.



Jan Čihold, Die frau ohne namen, 1927.



El Lisicki, Crvenim klinom protiv belih, 1919.



Laslo Moholi Nađ, Pneumatik, 1924.

Fotografija

Prva reprodukovana fotografija pojavljuje se u Njujorškom Dejli Herald (Daily Herald), 1880. Raščlanjivanje višetonske slike putem rastera (autotipija) sitnih rasterskih tačaka odgovarajućih oblika i veličina omogućuje da se fotografija počne primenjivati u štampi, ujedno, i kao jedan od značajnih vizuelnih elemenata plakata. Fotografija kod plakata doprinosi razbijanju i redefinisaju tradicionalnih oblika izraza i njihovoj preformulaciji.

Nova tipografija

Jan Čihold (Jan Tschichold) 1928. godine u Berlinu objavljuje knjigu „Nova tipografija“ (Die Neue Typographie), uvodeći radikalne novine u pristup upotrebi pisma u štampi. Suština nove tipografije je jasnoća, što je stavlja u direktnu suprotnost sa starom, čiji je cilj bio „lepota“ karakteristična po umanjenoj čitljivosti koja nije više uspevala odgovoriti naraslim potrebama što ih je donosio eksplozivni razvoj i ekspanzija štampanih medija.

Pokret Nova tipografija oslobodio se tradicionalnog simetričnog rasporeda. Modernistički dizajneri površinu plakata organizuju kao prazno polje u kojem se slobodno, asimetrično organizuju predviđeni elementi (tekst, crtež, fotografija).

Prema Karel Tajgeu, stara tipografija je postavljala samo pitanje KAKO? Tj. prema kakvoj formuli ili prema kakvoj fantastičnoj zamisli, sa kakvim ukrasom?

Nova tipografija (Tajge je već definiše konstruktivnom), kada pristupa organizaciji postavlja sebi sledeća pitanja: ŠTA? KOME? ZBOG ČEGA? I tek sinteza odgovora na ova pitanja jeste odgovor KAKO?

Paralelno s navedenim promenama, početkom XX veka formiraju se dva pristupa u radu na plakatu, oba proizašla iz opštih modernističkih tokova. Njih konkretno određuje odnos prema formi i funkciji. Na jednoj strani je dominantan formalni princip čije je težište na značenju proizašlom iz elemenata gradnje: linije, boje, oblika, kompozicije, tekture, ritma...Na drugoj strani je dekorativni princip koji je predstavljajući i dominantno slikarski u postupku rada.

Među autorima prve grupe, odnosno predstavnicima formalnog plakata značajni su pripadnici konstruktivizma, De stijla i Bauhausa: Lisicki, Moholi Nađ, Van Dusbürg i drugi.

Drugoj grupi, odnosno predstavnicima dekorativnog plakata, pripadaju Kasandr, Kaufer, i veliki broj stvaralaca koji će, na žalost zbog ograničenog prostora, biti selektivno predstavljeni.

FORMALNI PLAKAT

El Lisicki (Lazar Markovich Lissitzky, 1890—1941). U svom beskompromisnom pristupu dizajnu, Lisicki je među prvima napustio klasična tipografska pravila zagovarajući asimetričan raspored, geometrijske oblike, ograničen izbor boja i bezserifne oblike slova. Oporio je nasledene tipografske konvencije uvodeći inovacije sa novim oblicima jednostavnih blok pisama, slobodno ih komponujući na beloj podlozi papira. Plakat „Crvenim klinom protiv belih“ je izvanredan primer zastupljenog formalnog principa gde je značenje slike i reči određeno direktno njihovim međusobnim odnosom.

Uvođenjem fotografije kao elementa oblikovanja Lisicki proširuje polje istraživanja, otkrivajući vrednosti montaže u stvaranju nove realnosti.

Laslo Moholi Nađ (László Moholy-Nagy, 1895—1946). Ništa neobično za većinu autora ovog perioda da se istovremeno zanimaju za više oblasti umetničkog stvaralaštva. Moholi Nađ je istovremeno slikar, pisac, sineasta, dizajner, pedagog. Uključio se u rad Bauhauusa, na poziv Gropiusa, direktora te prestižne umetničke škole. Aktivan je u mnogim disciplinama i eksperimentiše sa novim materijalima i tehnikama. Posvećuje se tipografiji isključivo kao sredstvu komunikacije, konstatujući da naglasak mora biti na apsolutnoj jasnoći.

Nađova glavna orijentacija je fotografija. Stvorio je termin „The new Vision“ na osnovu svog ubeđenja da fotografija može da stvori sasvim novi način pogleda na svet koji inače nije moguć ljudskom oku. Njegovi eksperimenti su predstavljali pionirske pokušaje realizovane u većoj meri tek decenijama koje su usledile.

Boraveći u Londonu, u očekivanju odlaska u SAD, uradio je i seriju plakata za londonsku podzemnu železnicu, primenjujući svojih konstruktivističkih i funkcionalističkih principa.

Teo van Dusburg (Theo van Doesburg, 1883—1931), je holandski slikar, dizajner i likovni kritičar priznat kao pokretački duh u stvaranju i razvoju De Stijla. Bio je posvećen prevrednovanju tradicije odbacujući „...čitave podvale lirizma i osećanja“. Ističe potrebu za apstrakcijom, simplifikacijom i matematičkom strukturom suprotnom im-



Teo van Dusburg i Kurt Švitters, Dada, 1922.



Jost Šmit, Exhibition Poster, 1923.



Georgij i Vladimir Stenberg, Čovek s kamerom, 1929.

presionizmu i svim „baroknim“ formama umetnosti. Za osnovni princip jasnosti, izvesnosti i reda, prava linija je od najveće važnosti. Tu su i vpravougaoNIK ili kocka, kao i primarne boje — crvena, plava i žuta, i neutralne crna i bela s valerskim varijacijama. Uvodi dijagonale u stroge vertikalno-horizontalne kompozicije težeći za iznenađenjem, nestabilnošću i dinamizmom, uzrokujući drugu nestabilnost — razlaz sa drugim vodećim predstavnikom De Stijla Pitom Mondrijanom.

Kao i u slučaju Moholi Nađa i Van Dusburgova istraživanja i teoretske postavke postaju zanimljivije novim generacijama autora plakata, među kojima je verovatno najznačajniji Brokman, vodeći predstavnik Internacionalnog tipografskog stila.

Jost Šmid (Joost Schmidt, 1893—1948) je nemački vajar, reklamni i izložbeni dizajner s Bauhauusa. U Bauhausu je napredovao do predavača na predmetima iz oblasti vajarstva i tipografije. Bio je među pionirima asimetrične tipografije i eksperimentisao je s trodimenzionalnim plakatom. Njegov izložbeni plakat za školu Bauhaus koji je uradio tokom studija 1923. je nezaobilazan primer formalnog poimanja u oblikovanju proizašlom iz načela konstruktivizma i De Stijla.

Vladimir Stenberg (Владимир Стенберг, 1899—1982) i **Georgij Stenberg** (Георги Стенберг, 1900—1933). Film je odigrao važnu ulogu u preobraćanju masa u novi društveni poredak. Grafički dizajn, posebno politički plakat bio je od izvanrednog značaja kao instrument za agitaciju, kako svojom direktnošću tako i ekonomičnošću. Simbioza grafičkog dizajna i bioskopa će rezultirati novom revolucionarnom umetničkom formom: filmskim plakatom.

Njihovi plakati predstavljaju neobičan spoj filozofskih, formalnih i teoretskih postavki umetničkog pravca poznatog kao ruska avangarda. Ti plakati, radikalni i iz današnje perspektive, nisu posledica nekog kratkog plamena ekscentričnog umetničkog stvaralaštva, već sažimanje vlastitog eklektičnog iskustva, verovatno mogućeg samo u tom trenutku i formalne umetničke invencije. Autorsko poznavanje suprematističkog slikarstva, konstruktivizma, avangardnog pozorišta i savremenih filmskih teorija, kao i njihovo umeće u grafičkoj umetnosti od suštinske su važnosti za genezu ovih radova.

DEKORATIVNI PLAKAT

Kasandr (Édouard-Marie Mouron, Adolphe Jean, A.M. Cassandre) 1901—1968, je zasigurno jedan od vodećih autora plakata u istoriji. Između 1923 i 1936. Kasandr potpisuje niz izuzetno uticajnih reklamnih plakata koji asimiluju različite elemente jezika modernizma, posebno kubizma i purizma. Za njega je, kao i za puriste, važna lepota funkcionalne efikasnosti, značaj intelekta, nevažnost individualnosti i vrednost preciznosti. Kod Kasandra je forma dominantna u odnosu na boju i on teži da oblikom postigne konstantan efekat oslobođen sekundarnih asocijacija. Odbacuje lirizam i teži univerzalnim porukama. Unosi duh epohe mašina sugerišući snagu i brzinu. On je pokazao da je mehanizam dizajna postao društvena realnost. Ne odustajući da svoje mehanizovane kompozicije, radi u duhu pariskog slikarstva. Njegov smeli geometrijski minimalizam gotovo apstraktnog predstavljanja motiva, široki planovi harmoničnih i smirenih boja, dinamične kompozicije i majstorska integracija pismovnih oblika i slika konstantne su vrednosti koje Kasandr principijelno primenjuje.

Za njega je plakat prestao da bude samo umetničko izlaganje već je postao reklamna mašina — deo procesa masovne komunikacije. Kasandr izjavljuje: „Dizajniranje plakata podrazumeva i rešavanje

tehničkih i komercijalnih problema jezika koji može razumeti običan čovek.“

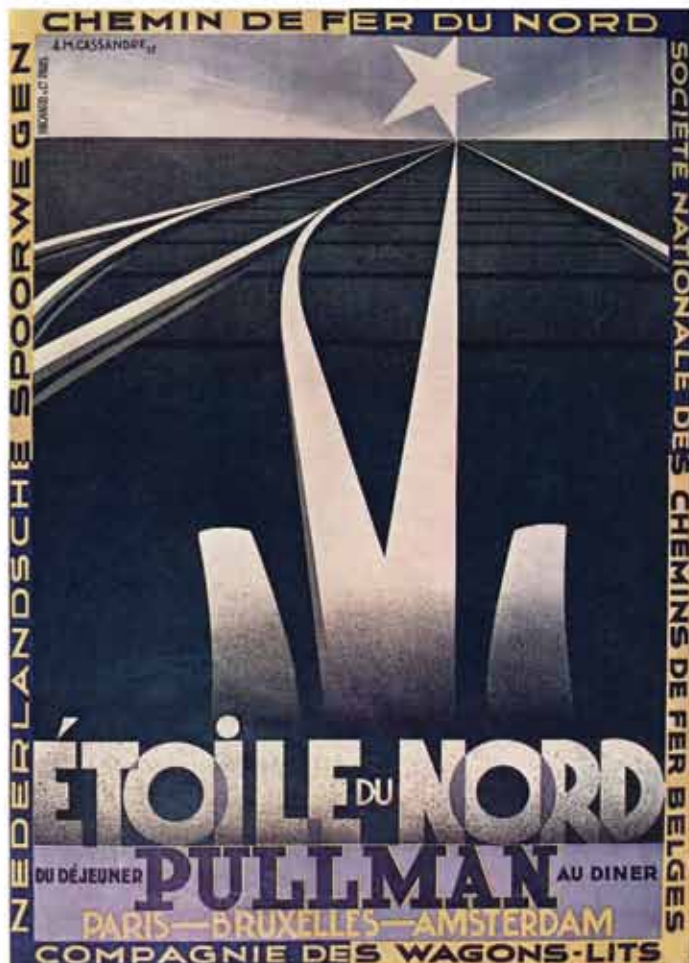
Njegovi radovi su bili predstavljeni u Muzeju moderne umetnosti u Njujorku 1936, čime im je dat ravnopravan značaj sa drugim likovnim i vizuelnim formama.

Kasandr nije podlegao velikim narudžbama u vreme kada su njegovi plakati postali istinski traženi s obeju strana Atlantika. Izbjegao je da od toga pravi industriju, sledeći vlastiti umetnički credo da mu svaki plakat bude novi izazov. Čak se i prestao baviti plakatom razočaran promenama koje su usledile posle II svetskog rata, kada je njegov omiljeni medij ostajao sve manje stvaralački izazov, usled promena koje karakterišu novu štampu i ukus i zahtev naručilaca. „Napustio sam crtanje reklamnih plakata, jer sam bio zgaden zamenama vrednosti. Verovao sam da možemo da se poslužimo grubim sredstvima plakata i tako dotaknemo najfinije žice posmatračevih osećanja i da podstaknemo njegovu inteligenciju. Očigledno sam hteo odviše“, reči su Kasandra. Na žalost, nije doživeo ponovno aktuelizovanje plakata krajem 60-ih, i verovatno bi se rado odrekao ove sumorne konstatacije.

Edvard Meknajt Kaufer (Edward McKnight-Kauffer, 1890—1954) je američki grafički dizajner, ali je u Evropi, odnosno u Engleskoj, ostvario izuzetno uspešnu karijeru grafičkog dizajnera.

Počeo je kao slikar a prihvatio je plakat kao vid vizuelnih komunikacija. Tokom boravka na Institutu za umetnost u Čikagu (1913), video je kontroverzni Armory Show (1913), izložbu evropske moderne umetnosti, koja na njega ostavlja veoma snažan utisak. Njegovo umetničko školovanje u Parizu sponzoriše profesor univerziteta u Juti, Meknajt. Kaufer je u znak zahvalnosti dodao i njegovo prezime. Boravi u Londonu u vreme rata 1915. i dobija svoju prvu porudžbu za plakat od Frenka Pika iz Londonske podzemne željeznice. Njegova ranija posvećenost slikarstvu i vezanost za savremenu umetnost, duboko su uticali na njegov dizajn. Načela kubizma, futurizma i nadrealizma su sadržana u njegovim plakatima. Manje je stilski dosledan u odnosu na Kasandra, ali je njegova nesputana individualnost donosila rezultate. Kaufer u svoj rad uključuje fotografiju, dajući joj značajno mesto unutar plakatske kompleksnosti. Plakati za Šel i Britiš petroleum su monumentalni i na njima fotografije imaju značajnu funkciju.

Kaufer je dostigao vrhunac uspeha u širokoj javnosti 1930. plakatima koji su pratili forme modernog slikarstva. Muzej moderne umetnosti u Njujorku je organizovao samostalnu izložbu njegovih radova, godinu dana posle Kasandrove izložbe, potvrđivši tako trajnije muzeološko trajnije interesovanje i uključujući i grafički dizajn i plakat, ravnopravno u umetničke tokove tog perioda.



A. Muron Kasandr, Etoile du Nord, 1927.



Edvard Meknajt Kaufer, Power, 1925.

Žan Karlu (Jean Carlu, 1900—1989), je francuski grafički dizajner kojem su plakati bili specijalnost. Privukla su ga dela slikara kubista Grisa (Juan Gris) i Glejza (Albert Gleises) i označili prekretnicu u njegovom radu. Plakat za robnu marku Monsavon (Moj sapun) je stoga veoma važan, jer je prvi na kojem svoja kubistička istraživanja i primenjuje. Zanimljiv je i taj podatak da je prvu seriju ovog plakata u štampi lično nadgledao. Bio je među prvima koji su dosledno razvijali zakonitost po kojoj da bi se učvrstila slika robne marke u glavama potrošača, ona mora biti i formom i ekspresijom boje šematski koncipirana.

Paul Kolin (Paul Colin, 1892—1985). Postao je poznat 1925. po plakatu za Revie Negre, koja je proslavila Džozefinu Beker, plesačicu, igraticu i glumicu i njen divlji i nikada ranije viđen ples na pariskim scenama, docnije poznat kao čarlston. Tokom četrdeset godina aktivnog rada realizovao je između 1500 i 2000 plakata, pre svega za pozorišne, muzičke i različite zabavne sadržaje. Njegov stil vremenom postaje vrlo ličan, visoko stilizovan, snažnih linija i čistih, bleštavih boja.



Žan Karlu, Monsavon, 1925.

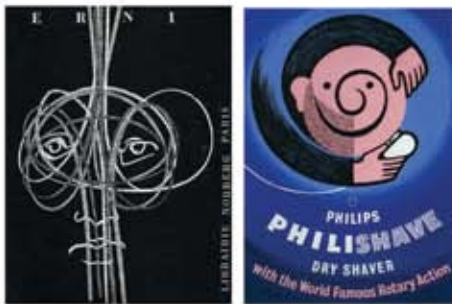
Paul Kolin, Andre Renaud, 1929.

Čarls Lapot (Charles Loupot, 1892—1962) je jedan od vodećih autora plakata u Parizu, zajedno sa Kasndrom, Karluom i Kolinom. U Parizu je od 1923, i odmah je postao poznat sa svoja dva plakata za Voisin automobile. Izraženim pojednostavljenjima vizuelnih poruka reklamiranju daje jedan viši, sofisticiraniji nivo. Više godina je bio angažovan za reklamiranje pića St Raphael. 50-ih, realizuje izvanredno osmišljenu kampanju u kojoj aspekt „podsećanja“ dovodi kroz ponavljanje prepoznatljivih elemenata do logičnog zaključka publike.



Čarls Lapot, St Raphael, 1954.

Tom Ekersli, Stow tools safely, 1942.



Hans Erni, Erni, 1952.

Henri Kej Henrion, Philishave, 1950.

Koristeći samo oblik i boje naziva proizvoda, autor je izlomio logotip za St Raphael i dobio seriju plakata apstraktnih, ali i jasno prepoznatljivih. Ova tehnika je naknadno primenjena na reklamama za autobuse i dostavljačka vozila. Lapotov eksperiment je i iz današnje perspektive izazovan i podsticajan.

Hans Erni (Hans Erni, 1909), pripada plejadi svestranih švajcarskih umetnika. Plakat je bio jedna od oblasti kojima se u određenim fazama bavio sa istinskim umetničkim nadahnućem i profesionalnom odgovornošću.

Svojom izražajnošću, njegovi plakati uspešno ostvaruju komunikativnu funkciju, nudeći posmatraču i primere koji su asocijativno vezani za umetnost antičke Grčke na čijim likovnim izvorima je Erni crpeo deo inspiracije. Tematska raznovrsnost radova ujedno otkriva autora koji je svojim plakatima angažovano uključen u različite društvene događaje.

Hans Erni još svakodnevno radi i pored napunjene 103. godine.

Henri Kej Henrion (Henri Kay Henrion, 1914—1990) ima neobičan životopis u kojem je povezo tri države, različite škole i principe rada sa grafičkim dizajnom i plakatom. Rođen je u Nirnbergu, prešao je u Pariz gde izučava dizajn tekstila i ujedno pohađa Ecole Graphique upoznavajući tamo Paula Kolina i njegove plakate. Upoznaje i Kasandrov rad. Zainteresovan je za fotomontažu i kolaž, novoustanovljene postupke rada, paralelno i za modernu umetnost, nadrealizam posebno. Njegovi plakati vezani za opšte društvene teme su direktnih i veoma snažnih poruka a u komercijalnim plakatima je uspevao biti i zabavan i razigran, zadržavajući pažnju na konkretnoj poruci.

Herbert Lupin (Herbert Leupin, 1916 —1999) je švajcarski dizajner plakata rođen u Bazelu. Diplomirao je 1936. na čuvenoj Ecole Graphique u Parizu, gde je upoznao već već poznatog autora Paula Kolina. Sudeći po osvojenih više od devedeset nagrada pretežno za plakate kojih je u svojoj karijeri uradio preko 500, smatra se jednim od najuspešnijih autora plakata. Lupin ih je najveći broj uradio za proizvode svakodnevne upotrebe i potrošnje. Prošao je više faza u oblikovanju plakata, od magijskog realizma, odnosno nove objektivnosti karakterističnog Bazelskog stila, do korišćenja fotografije i kolaža. Ali u celini, kod Lupina je dominantan crtež, dvodimenzionalan, često na granici karikaturnog, snažnih kontrastnih boja, suptilnog humora, s mnoštvom neočekivanih dosetki. Neposrednost tih plakata čini i njihovu poruku puno bližom posmatraču.



Herbert Lupin, Musee de l'affiche, 1956.

Rajmon Savinjak. Maryland Stella, 1978.

Rajmon Savinjak (Raymond Savignac, 1907—2002) je francuski grafičar poznat po svojim reklamnim plakatima. Školovao se na Ecole Lavoisier u Parizu. Saradivao je s Kasandrom izvesno vreme. Njegov stil kombinovan sa sposobnošću da prenese i složene koncepte veoma uprošćenim crtačkim postupkom doneo mu je veliki uspeh, omogućivši mu mnoge internacionalne angažmane. Savinjak dosledno razvija jednostavan, duhovit i karikaturnal crtež snažnih osnovnih linija. Njihov dinamizam i vizuelna svežina su zahvalan „mamac“ za pažnju često odsutnih prolaznika. Već na početku karijere postiže izvanredan uspeh plakatom za Monsavon na kojem krava direktno iz vimena puni sapun mlekom. Njegov oštar humor je dolazio do izražaja na plakatima za određene aktuelne društvene teme.

Tom Ekersli (Tom Eckersley, 1914—1995), spada među vodeće britanske grafičke dizajnere XX veka. Paralelno je aktivan u više oblasti, među kojima su značajni plakat i pedagoški rad. Zanimljivo je da je osnovao prvu školu za grafički dizajn u Velikoj Britaniji; London College of Printing (danas London College of Communication). On je u velikoj meri bio inspirisan radom Kasandra i Kaufera. Već na početku karijere radi plakate za poznate korporacije Londonski transport, Šel, BBC. Teme njegovih plakata su raznovrsne. Ono što ih generalno karakteriše je krajnja svedenost vizuelnog jezika i minimalan tekst a iznad svega njihov univerzalni duh koji ih čini zanimljivim i inspirativnim i današnjim generacijama.



ANALIZA

Plakat: We Can Do It! (Mi to možemo!)

Howard Miller (Howard J. Miller, 1918—2004), dizajnirao je plakate tokom II svetskog rata namenjene propagandnim ciljevima. Među tim radovima definitivno je najpoznatiji We Can Do It! (Mi to možemo!) iz 1942 godine.

Motiv na plakatu je mlada žena privlačnog izgleda, kose uvezane crvenom maramom, s belim tufnama, u radnoj uniformi primerenijoj muškarcima, odlučnog stava i pogleda usmerenog prema gledaocu. Najsnažnije je istaknut položaj njenih ruku koje oblikuju jedan, prema društvenim konvencijama, nepristojan, uvredljiv gest*. Beli tekst u crnom stripovskom „oblačiću“ iznad glave glasi: Mi to možemo!

Ovaj plakat je često pogrešno identifikovan kao „Rosie the Riveter“, odnosno po pripadnosti organizaciji američkih žena tog imena koje su tokom II svetskog rata davale svoj veliki doprinos američkom društvu, radeći na muškim poslovima širom SAD, dok su im muževi i momci bili na frontu.

Posmatraju li se izdvojeno pojedinačni elementi plakata, u njima se ne mogu naći podsticajni značenjski sadržaji. Slika mlade žene sa provokativnim položajem ruku nije ništa više od bizarnog motiva. Zapovednoj rečenici We Can Do It! neophodan je oslonac za konkretnije razumevanje. Tekst u donjem desnom uglu takođe po sebi nema funkciju.

Ali, kada se ti elementi povežu i posmatraju kao celina i s poznavanjem konteksta, postaju mnogo više od zbira delova. Može se zaključiti da je montažnim postupkom postignuto značenje.

Na plakatu su upotrebljene tri osnovne boje plava, žuta i crvena kao akcenat na marami. Uz njih je i ahromatski par crne i bele iskorišten za tekst. Čista i jarka žuta je u pozadini mlade žene, valerski modifikovana pokriva njene ruke i lice. Položaj ruku je izmešten iz centralne ose i s tekstom u donjem desnom uglu formira veoma dinamičnu, dijagonalnu kompoziciju. Odlučan pogled žene je usmeren ka

posmatraču. Tim položajem, sa snažno istaknutim tekstom iznad glave, postignut je izuzetno uverljiv utisak njenog direktnog obraćanja. A kao vrhunac, gest rukama dramaturški zgušnjava kompletnu scenu.

Za razliku od Milerovog, Rokvelov plakat, rađen za slične potrebe, posmatračevu pažnju treba da skrene isuviše standardnim sadržajem. Na Milerovom plakatu svi elementi su međusobno zavisni, s upečatljivim akcentom. Tako zaokruženi grade snažnu poruku. Za Rokvelov plakat se pre može reći da je obavest. Elementi njegovog plakata (tekst i slika) su potpuno razdvojeni. Neprimeren je i način na koji je tekst komponovan. Dok je zadati prostor „nasilno“ određivao oblik i položaj slova, dotle na motivu koji predstavlja više likova „uhvaćenih“ na nekom skupu, dominantan akcenat je na stojećoj figuri sa savijenim papirom u džepu, pretpostavljamo obveznicom. Tako komponovana dominantna funkcioniše pre svega likovno. Direktnija i konkretnija poruka je izostala. Sem ako se nije pošlo od pretpostavke da je ciljna grupa kojoj je namenjen ovaj plakat bila vična suptilnijim sadržajima koji se isčitavaju između redova. Tekst i ilustracija su složeni prema arhaičnoj tipografskoj šemi. Posmatračima je ponuđena informacija i preostalo im je srećom, divljenje izvanrednoj Rokvelovoj ilustraciji. Ipak, da li je to i plakat u pravom smislu?

*Pokret podlakticom koji signalizira kontekst: „evo ti ga na!“ široko je raširena uvreda. Desna ruka je savijena u laktu a leva se oštro spušta u pregib desnog lakt; u isto vreme desna se povlači na gore. Falusni trzaj (falotrzej) ruke do laktka vrše i žene, što nije uobičajeno, ali on ukazuje na činjenicu da oba pola mogu da pokazuju falus kao gest nadmoćnosti (dominacije).

Dezmond Morris GOVOR TELA



J. Howard Miller, We can do it! 1942.



Norman Rokvel, Save Freedom of Speech, 1943.

PLAKAT POSLE II SVETSKOG RATA

Internacionalni tipografski stil The International Typographic Style

Jedan od najznačajnijih pokreta u grafičkom dizajnu posle II svetskog rata javlja se 50-ih godina XX veka u Švajcarskoj. Zbog snažnog oslanjanja na tipografske elemente, novi stil postao je poznat kao Internacionalni tipografski stil.

Stil je negovan u dve dizajn škole u Švajcarskoj, jedna u Bazelu na čelu sa Arminom Hofmanom i Emilom Ruderom a druga je u Cirihi pod vodstvom Jozefa Miler-Brokmana. Svi su studirali sa Ernst Kelerom u Školi za dizajn u Cirihi pre II svetskog rata, gde su izučavali principe Bauhauasa i Jan Čiholdovu novu tipografiju.

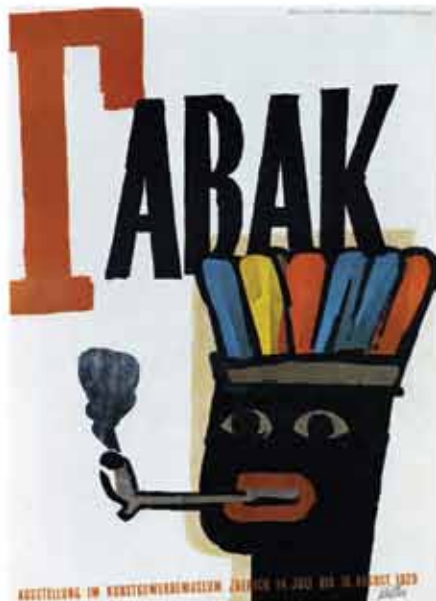
Neke od najznačajnijih komponenti Internacionalnog tipografskog stila su:

- Sans serif tipografija (prvenstveno Akciodenc grotesk, Helvetika i Univerz)
- Nesimetrična kompozicija
- Tekst s levim blokom
- Matematička mreža
- Crno-bela fotografija
- Boje svedene na površine

Opšte karakteristike ovog stila su da je: jednostavan i racionalan, čvrsto strukturiran i ozbiljan, jasan, objektivni i harmoničan.

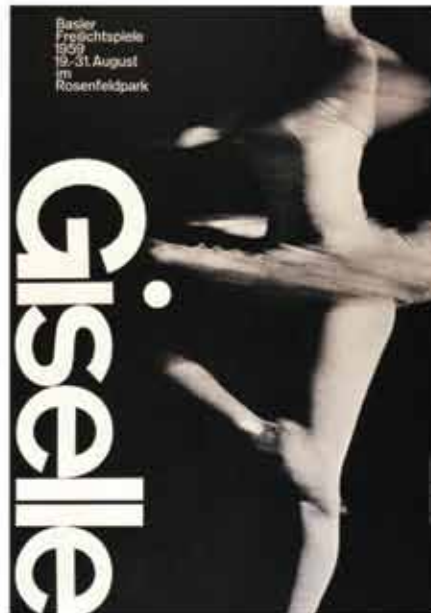
Novi stil je savršeno pogodan za celokupno posleratno globalno tržište. Korporacijama je potrebna međunarodna identifikacija i globalni događaji, kao što su Olimpijske igre, teže ka univerzalnim rešenjima koja tipografski stil pruža.

Sa izvanrednim nastavnicima i sledbenicima, upotreba ovog stila se proširila po celom svetu. A posebna zanimljivost je u tome, da je za njegove vodeće predstavnike, plakat bio jedan od primarnih izazova.



Ernst Keler, *Tabak*, 1929.

Ernst Keler (Ernst Keller, 1891—1968) je jedan od najcenjenijih švajcarskih grafičkih dizajnera. Predavao je na čuvenoj Kunstgewerbeschule (Škola za primenjenu umet-



Armin Hofmann, *Giselle*, 1959.



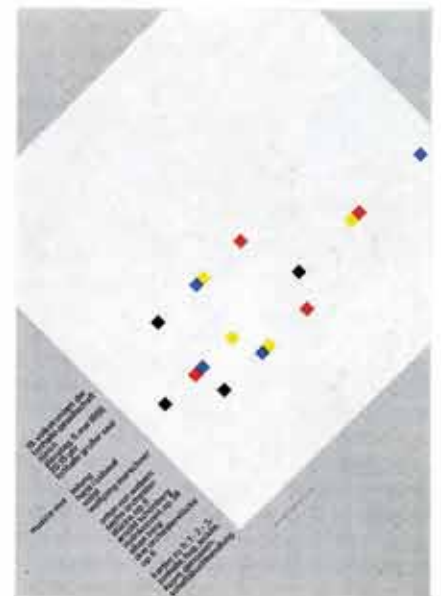
Armin Hofmann, *Wilhelm Tell*, 1963.



Jozef Miler Brokman, *Beethoven*, 1959.

nost) u Cirihi. Mnogi ga nazivaju ocem švajcarske škole grafike. Podređivao je prepoznatljiv individualni stil izazovima svakog pojedinačnog dizajn projekta. Prema Vilu Rozelu (Rotzler, Willy), za Kelera, svako dizajn rešenje treba da bude iznad i preko neposredne svrhe poboljšanje čovekovog životnog okruženja. Taj osnovni etički princip preuzimaju kao trajnu vrednost i njegovi učenici, čineći od švajcarskog dizajna, ne samo stil nego i trajan pečat kvaliteta. A neki od njegovih najpoznatijih učenika, među kojima su Armin Hofman i Jozef Miler-Brokman, postaju kasnije veoma uticajni u Internacionalnom tipografskom stilu.

Armin Hofman (Armin Hofmann, 1920). Njegov doprinos posleratnom švajcarskom stilu bio je u demonstraciji grafičkog dizajna na osnovu doslednih i racionalnih principa. Hofmanovi plakati su često crno beli, s realističnom fotografijom i snažno potenciranom tipografijom. Takođe daje značaj ekonomiji boje kao reakciji na njenu suviše opisnu upotrebu čime dosledno sledi minimalističku estetiku.



Jozef Miler Brokman, *Musica viva*, 1955.

Jozef Miler Brokman (Jozef Miler Brockmann, 1914-1996) je ključna figura u razvoju Internacionalnog tipografskog stila. Njegovi muzički plakati, rađeni za koncerte u Cirihi, doslovno su apstraktni. Prve među njima je uradio strogo formalistički i bili su izraz simboličke ekspresije podstaknute zakonima muzike. Elementima koje je uključivao, (boja i oblik) interpretirali su muzički sadržaj na emocionalnom i subjektivnom nivou. U plakatima rađenim posle 1960-e Brokman se oslobađa simboličkih oblika i vraća se tipografiji, postižući njenim dinamičkim ritmom muzičku atmosferu i tenziju. Brokman je zagovornik društveno odgovornog dizajna, i u tom duhu radi seriju plakata vezanih za javno zdravlje i bezbednost saobraćaja, uključujući kao elemente plakata fotografiju i montažni postupak.

Novi tokovi...

Dinamične promene u savremenoj umetnosti, pojava pop arta pre svega, stvaraju uslove za nova vizuelna i kreativna pomeranja. Period 50-ih i 60-ih godina karakterišu i iznenađujuće raznovrstna iskustva zajedničkog, odnosno timskog rada, različita, čak i potpuno suprotna u odnosu na Internacionalni tipografski stil.

PUŠ PIN studio formiraju, Glejzer (Milton Glaser), Čvost (Seymour Chwast) i ilustratori Rafins (Reynold Ruffins) i Sorel (Edward Sorel) u Njujorku 1954. godine. Njihov rad je bio potpuno suprotan onom koji su zastupali predstavnici i sledbenici dominantnog i ortodoksnog Internacionalnog tipografskog stila. Bili su duhovita, eklektična alternativa poznata po neposrednom obraćanju javnosti. Reakcije, i to pozitivne, nisu izostale. Studio je crpeo inspiraciju iz različitih umetničkih i istorijskih izvora, iz italijanskog renesansnog slikarstva, viktorijanske tipografske tradicije, stripova, starih ilustracija. Na plakatu, ilustracija ponovo zauzima svoje nekada prestižno mesto. Postaje ponovo primarna u gotovo svim rešenjima. Dvodimenzionalna u postupku izvođenja i koloristički bogata zračila je vedrinom, razdraganošću, gotovo spontanošću. Iako je studio u poslovnu konstrukciju uključivao i profitabilni deo ipak su Cvast i Glejzer svoj dizajn najmanje negovali kroz tu prizmu, na šta nas upućuju njihove stalne preokupacije usmerene ka kulturi i neprofitabilnim projektima.

PSIHODELIČNI PLAKAT se javlja 60-ih godina XX veka, generalno u okviru hipi pokreta i kao svojevrsna protivteža muzici za koju je bio namenjen. Najčešće su rađeni za koncerte ili druga okupljanja, a nastaju delom poticani i različitim halucinogenim drogama poput LSD, određenim meditativnim iskustvima, svakako i snovima. Psihodelične plakate karakteriše neuobičajena dekorativna forma u kojoj su vidljivi uticaji ar-nuvo stila. Neretko se koriste i već postojeći radovi s početka XX veka i prerađuju u aktuelnom maniru. Plakat je celom svojom površinom ispunjen motivom, bez praznih površina, uz to jarkih i komplementarnih boja, s kaleidoskopski predstavljenim scenama, ukrštanjem i preplitanjem detalja koji su zahvaćeni vibrirajućim ritmom. Ovi plakati su dominantno tipografski. Autori ne prave ustupke čitljivosti, tako da nije retkost da ovi radovi sadrže i fusnote u kojima se navodi već uključeni tekst, ali složen standardnim pismom, time i čitljiv. Slovnici oblici su slobodni i plutajući.



Milton Glaser, Aretha Franklin, 1968.



Viktor Moscoso, Youngbloods, 1967.



Grapus, Grapus exhibition, 1982.

Nemaju jedan standardni oblik. Svako slovo se povinuje ritmu koji pulsirajući zahvata celu kompoziciju.

Verovatno i najznačajniji protagonisti psihodeličnog plakata: Ves Wilson (Wes Wilson), Alton Keli (Alton Kelly), Stenli Maus (Stanley Mouse), Rik Griffin (Rick Griffin) i Viktor Moskoso (Victor Moscoso) su bili okupljeni oko Filmor Auditorijuma u San Francisku uz menadžere Čet Helmsa i Bil Grahama krajem 60-ih. Zanimljivosti radi, među njima jedino Moskoso prolazi redovno umetničko školovanje, a profesor mu je bio i Armin Hofman, značajan predstavnik Internacionalnog stila.

Za razliku od Puš Pin studija, koji deluje u društveno i poslovno zadatim koordinatama, psihodelični plakat je potpuno novo, kako kreativno tako i socijalno iskustvo. Ta plakatska erupcija bila je pre svega reakcija mladih na odnose koje je produkovalo visokorazvijeno industrijsko društvo. Povlačenje iz realnog sveta, okretanje muzici i traganje za drugačijim načinom života, pa i ovaj plakat, bili su u praktično kratkotrajni odgovori ali značenjski dalekosežni.

GRAPUS je zadruga grafičkih dizajnera Pjer Bernara (Pierre Bernard, 1942), Žerar Pariz-Klavela (Gerard Paris-Clavel, 1943) i Fransoa Mehea (Francois Miehe, 1942) osnovana u Parizu 1970. Sam naziv zadruga verovatno je proistekao iz njihovih levičarskih uverenja. Školovali su se delom u Poljskoj kod Henrika Tomaševskog, klasika poljskog plakata i svetski priznatog autora. Iako su deklarirani socijalisti, oni dosledno i sa nepokolebljivim etičkim uverenjima i pored posledica koje su im takva uverenja nosila, ulaze u izazove konkretnih angažmana i kreacije. Aktivno su prisutni na uzavreloj političkoj sceni 1968. u Francuskoj. U ranoj fazi su radili promotivne plakate za različite levo orijentisane organizacije i grupe, a uradili su plakate i za mnoge društvene i kulturne manifestacije. Jedan veoma upečatljiv segment njihovog rada vezan je za pozrišta, *Odeon* i *Teatar Salamandre*.

Njihovi plakati su čistih intenzivnih boja, slobodnog i spontanog, često i rukom ispisivanog teksta. Kolažno-montažni postupak koji primenjuju kreativno je slobodan, nekonvencionalnih međusobnih odnosa fotografije, crteža i teksta, ne povinujući se nikakvim unapred zadatim pravilima sem formatu plakata predviđenom za umnožavanje.

Post-moderna...

„Izraz nije nov, ali je tek krajem 60-ih godina XX stoljeća počeo dobijati određenije značenje, i to najprije kao oznaka za ona strujanja u poslijeratnoj umjetnosti i književnosti, koja su napustila uvjerenja i prosede modernizma iz prve polovine stoljeća, da bi zatim postao oznaka za sve savremene pojave koje odbacuju svaki tradicionalni-i realistički i modernistički-koncept umjetnosti i književnosti. U posljednje dvije decenije izraz je znatno proširio značenje i označava one vidove modernog života koji su nakon 50-ih, u uslovima „poznog kapitalizma“, bitno odredili ideologiju, kulturu i umjetnost našeg vremena.“ (Post-moderna, Zdenko Lešić)

Ihab Hasan u svojoj knjizi Postmoderni obrt (1987) ponudio je dugi spisak binarnih opozicija koje prave razliku između modernizma i postmodernizma. Evo nekih od njih: forma (povezana, zatvorena) / antiforma (nepovezana, otvorena); namera / igra; plan / slučajnost; hijerarhija / anarhija; umetnički predmet, završeno delo / proces, izvođenje, događanje...

Dizajn pokret koji je evoluirao sredinom 60-ih godina XX veka bio je kritički odgovor na dominaciju modernizma. Nespuniti dogmama, post-moderni dizajneri odbacuju modernističku opsesiju za napretkom i osporavaju načela jasno uspostavljenog reda i vizuelnog minimalizma. Racionalni temelj Internacionalnog tipografskog stila u Švajcarskoj bio je uverenje da forma sledi funkciju. Već krajem 60-ih nova generacija grafičkih dizajnera Švajcarske nastoji da ospori ograničenja ovog sve više predvidljivog stila.



Wolfgang Veingart,
Das Schweizer Plakat, 1900-1984, 1984.



Wolfgang Veingart, Schreibkunst, 1984.

Wolfgang Veingart (Wolfgang Weingart, 1941). Samouk grafički dizajner, tipograf i uticajan učitelj-pionir postmoderne. Tokom kasnih 1960-ih je osporio racionalni red i dogmatska pravila međunarodnog tipografskog stila, izazivajući i pohvale i kontroverze u podjednako meri. Njegov eklektički, anarhičan pristup, sa često žrtvovanom čitljivošću, takođe je poznat i kao novi talas. Karakterističan je Veingartov intuitivni, ekspresivni tipografski „eksperiment“ u kojem slog posmatra iz raznih uglova, ne bežeći i od postizanja haosa. Koristi široke razmake reči i slova, uspostavlja kontraste nepredvidljivih težina i položaja ili slučajno postavljenih formi teksta. Varira različita preklapanja polunijansi rasterskih podloga. Time postiže nove i neočekivane vizuelne rezultate, suptilno uključujući u kompoziciju treću dimenziju. Tim istraživanjima kao da anticipira skoriju pojavu kompjutera na kojima će ti postupci biti uobičajeni. Iako primarno polazi od tipografije, Veingart koristi i fotografiju i crtež, koji postaju neodvojivi delovi njegovih plakata.

Njegov rad je imao veliki uticaj na američki grafički dizajn, pružajući dinamičnu alternativu predvidljivosti korporativnih dizajnerskih rešenja na osnovu sistemskih principima proizašlih iz tipografskog internacionalnog stila.

Novonastali naglasak na intuiciji i potencijalu tipografije paralelno razvijaju: u Velikoj Britaniji Nevil Brodi (Neville Brody), u Holandiji Studio Dumbar i u Španiji Havijer Marisal (Javier Mariscal) i Pere (Peret). Iako se primenjivao više kao „stil“ od alternativnih do meinstrim (mainstream) praksi, postmodernizam je trasirao smer budućeg razvoja grafičkog dizajna, time i plakata.

Istorijski pregled se završava sa 70-im godinama XX. S postmodernom te s digitalnom erom i mnoštvom inovacija, pre svih pojavom kompjutera, stvari su se i u odnosu na formu plakata gotovo iz temelja izmenile. Tako da, period od 70-ih do danas nužno podrazumeva zasebno istraživanje.

Reprodukovani plakati su preuzeti iz dela knjiga navedenih u spisku literature.

Još jednom upućujemo iskrenu zahvalnost autorima čije smo radove koristili uz navedeni tekst.

Literatura:

- Abdy, Jane: The French Poster, London, 1969.
- Baburina, N. I: Russia 20th century, History of the Country in Poster, Moscow, 1993.
- Barnicoat, John: Posters a concise History, London, 1973/2003.
- Bernstein, David: Advertising outdoors, Watch this space!, London, 1997.
- Encl, Françoise: L'affiche, fonctions, langage, rhétorique, Angouleme, 1971.
- Eskilson, J. Stephen: Graphic design a new history, London, 2007.
- Grushkin, D. Paul: The Art of Rock, Posters from Presley to Punk, New York, London, 1987.
- Hillier, Bevis, Posters: London, 1969.
- Hollis, Richard: Graphic design a concise History, London, 1994.
- Hutchison, F. Harold: The Poster, London, 1969.
- King, Denis & Grushkin, Paul: Art of Modern Rock, The Poster Explosion, San Francisco, 2004.
- Larousse: Nova istorija umetnosti, Beograd, 2005.
- Mičanović, Zdravko: Plakat, neki aspekti metoda rada, jezika i stila, magistarski rad, Beograd, 1998.
- Meggs, B. Philip: A History of Graphic Design, Second Edition, VNR New York, 1992.
- Mesaroš, Franjo: Grafička enciklopedija, Zagreb, 1971.
- Muller-Brockmann, Josef und Shizuko: History of the poster, 1971.
- Pevsner, Nikolaus: Pioniri modernog oblikovanja, Zagreb, 1990.
- Rikards, Morris: Uspon i pad plakata, Beograd, 1971.
- Sala, Marius: Poster Design, Barcelona, 2010.
- The Poster: 1000 posters from Toulouse Lautrec to Sagmeister, New York, 2010.
- The Times and Hudson: Dictionary of graphic design and designers, London, 1996.
- Weill, Alain: Graphics, A century of Poster and Advertising Design, London, 2004.

VRSTE PLAKATA

*Vičnije savijaće grane na vrbi
ko korene njene dokučiti uspe...“*
(Rilke, Soneti Orfeju, I, 6)

Sadržajnije upoznavanje funkcija i značenja plakata svakako podrazumeva i određeno klasifikovanje, odnosno razvrstavanje i svrstavanje. Postoje različite podele koje su u funkciji analize određenih karakteristika. U ovom tekstu biće predstavljena podela plakata prema njegovoj nameni, možda i najčešće primenjivana. Ta podela otvara mogućnost za sagledavanje različitih zahteva koji se postavljaju pred plakat i načina na koji on odgovara na njih.

Nepregledno mnoštvo delatnosti u kojima je plakat prisutan mogu se prema jednoj široj društvenoj šemi podeliti na tri oblasti: proizvodnju i usluge, politiku i kulturu, iz čega nastaju i tri vrste plakata: komercijalni, politički i kulturni.

Komercijalni plakat

...Budući da kupujemo, oblačimo i jedemo logoe, postajemo sledbenici i propagandisti samih korporacija, počinjemo da se definišemo u skladu sa društvenim ciljevima različitih korporacija. Anri Žiro

Komercijalni plakat obuhvata područje roba i usluga i nerazdvojan je od tržišta i svih aspekata prodaje. Naziv komercijalni proizilazi iz namene ovog plakata. Možda se ključno opravdanje za ovo imenovanje nalazi u prevodu navedene reči sa latinskog, u značenju: 1. trgovački; koji se odnosi na kupovinu i prodaju 2. a) koji dobro prolazi na tržištu b) koji donosi prihod... (Klajn/Šipka: Veliki rečnik stranih reči i izraza).

Prema mnogim pokazateljima on je u odnosu na druge plakate kako kroz istoriju, tako i danas najzastupljenija vrsta.



Lucijan Bernhard, *Stiller*, 1912

Njegov cilj je jedan i kategoričan a svodi se na prodaju artikala i pridobijanje kupca. Ako je cilj jedan, metodi nisu, oni su raznovrsni: od direktnog i sugestivnog do suptilnog delovanja; od obaveštavanja i uveravanja do stimulisanja, ubeđivanja i zavodjenja.

U evoluciji metoda delovanja komercijalnog plakata, vreme od njegove pojave do druge polovine 19. veka je vreme „nevinog“ oglašavanja koje informiše i obaveštava. Već u drugoj polovini XIX veka menja ga znalačko i sofisticirano nagovaranje. Oglašavanje počinje uveravati i uticati na potrošača. Dolazi do smanjenja uloge proizvoda i njegove upotrebe u oglašavanju i kreće se ka simboličkim porivima za njegovom potrošnjom.

Elementarne potrebe i upotrebne vrednosti roba i usluga u savremenom potrošačkom društvu nisu više primaran cilj. Pažnja se usmerava ne ka potrebi nego ka želji. Američki bankar Mazur još 30-ih godina prošlog veka sugerise promenu iz kulture potreba u kulturu želja, pri čemu je potrebno trenirati ljude da žele, da žude za novim stvarima, čak i pre nego što su stare stvari „potrošene“. Danas je pitanje potrošačke kulture pitanje identiteta i životnog stila pojedinca odnosno potrošača.

Bernhardov plakat s početka XX veka, bavi se proizvodom, predstavljajući ga direktno i na privlačan način.

Toskanijev plakat s kraja XX veka, ne bavi se proizvodom, nego predstavlja Benetton kao akcionarski glas koji zastupa javni moral, konsenzus, koherentnost i zajedništvo. Jer (tobože), Benetton je kompanija koja ne predstavlja toliko sam proizvod koliko životni stil i pogled na svet.



Benetton/Toskani,
United colors of Benetton, 1993.

Politički plakat

Politički plakat, kao i komercijalni, na sličan način ima formiranu namenu i cilj. Ali, za razliku od komercijalnog, čiji se cilj određuje s jednom namerom, čime uvek ima i jedno usmerenje — prodaju; političkom plakatu cilj i namenu određuju različite socijalne grupe, na različitim mestima i u različitim okolnostima. Iz tih razloga je neophodna podela unutar političkog plakata, radi lakšeg sagledavanja njegovih disparantnih zahteva. U tom smislu, podela koju je načinila istoričarka i teoretičarka umetnosti, Vera Horvat Pintarić još sredinom 70-ih godina prošlog veka, ni danas ne gubi na aktuelnosti i vredno je na osnovu nje sagledati karakteristične načine oblikovanja i funkcionisanja političkog plakata. Navedena podela polazi od sadržaja poruke koju plakat iskazuje prema neposrednoj stvarnosti i deli se na dve grupe. Prvoj grupi pripadaju plakati koji osporavaju, vrše kritiku postojećeg — a drugoj pripadaju oni koji se zalažu za održavanje i afirmaciju postojećeg. Obe grupe se dalje granaju u dve podgrupe. Plakati koji osporavaju postojeće mogu biti akcioni i protestni a plakati koji podržavaju i glorifikuju postojeće iskazuju se kao plakati jednosmernog i plakati slobodnog reklamiranja.



Atelier Populaire, 1968.
Studentske demonstracije, Pariz

PROTESTNI plakat uopšte izražava protest protiv svih zala savremenog sveta, socijalnih nejednakosti, zagađenosti okoline, gladi u svetu, globalizma, rodne neravnopravnosti, genocida, nacionalizma, šovinizma, fašizma. Oni su posredna reakcija na određene pojave, a način na koji su oblikovani često uključuje estetsku funkciju kao primarnu. Psihodelični plakat se takođe može svrstati među ove plakate, jer, autori tih plakata samim svojim isključivanjem iz svakodnevnice i baveći se temama koje se nje ne dotiču, ispoljavaju jedan vid protesta.



Tomi Ungerer,
Black power/White power, 1967

Aleksandar Faldin i Aleksandar Segal,
Plakat protiv droge, 1987.

AKCIONI plakat nastaje kao sredstvo neposredne političke akcije u toku nekih važnih promena u društvenoj sredini: revolucionarni i

ratni plakati, Oktobarska revolucija, pokret otpora, Španski građanski rat, urbana gerila. Oni nastaju direktno na izvoru događaja. Najčešće, estetski zahtevi su nužno zanemareni. PLAKAT slobodne političke propagande sadrži svojstva komercijalnog plakata: prodaje izbornog kandidata, političku partiju, ideološki program. Primenjuje obilje različitih vizuelnih rešenja u funkciji reklamiranja pojedinca, programa ili stranke.



Autor nepoznat, 1968.
Kubanski postrevolucionarni plakat



Feliks Beltran, 1970.

PLAKAT jednosmerne političke propagande jednosmerno propagira određena društvena uređenja, odnosno ideologije, nije konkretan, nego jednosmerno propagira određenu ideologiju i njene nosioce i javlja se najčešće u društvima jednopartijskih sistema u kojima ideologija propisuje način predstavljanja.



Antar Dayval, Yes We Can, 2008.
Predsednički izbori u SAD, kampanja, 2008.



Shepard Fairey, Hope, 2008.

Taksativno navođenje načina na koje funkcioniše politički plakat potvrđuje njegov veliki izražajni i dejstvujući potencijal. Bogdan Tirnanić o toj temi razmišlja i šire u tekstu „Dizajn politike: Prop art“ iz kojeg je prenesen ovaj citat. „..... svaki plakat sa relevantnom društvenom tematikom može postati politički plakat, odnosno, politički plakat je onaj čije dejstvo na konzumente stvara društvene okolnosti pri kojima se na svako pitanje može pružiti isključivo politički odgovor: plakat koji se danas zalaže za očuvanje čovekove prirodne sredine jeste politički plakat, iz prostog razloga što je u ovom trenutku svaka ekološka dilema ujedno i politička dilema, ili obrnuto“.

Kulturni plakat

Za razliku od političkog i komercijalnog plakata čije imenovanje direktno proizilazi iz naziva samih oblasti kojima se bave, kod kulturnog plakata je u pitanju kompleksniji problem. Sam termin kultura (Ivan Klajn, Milan Šipka: Veliki rečnik stranih reči i izraza), je mnogo širi. Evo i nekih značenja: (lat. cultura do colere gajiti, negovati) 1. a. sveukupnost materijalnih i duhovnih vrednosti u istoriji čovečanstva. b. skup znanja, običaja i postignuća određenog društva ili određene epohe. 2. viši, razvijeniji odnos prema nečemu; savršeniji vid vladanja nečim; istančanost, prefinjenost. 3. nivo

prenosioci određenog preuzetog „sadržaja“, kulturni plakat je spoljasamo iniciran. S tim izvorom je u specifičnom odnosu razmene dok politički i komercijalni direktno proizilaze iz vanjske namere. Najbitnija razlika koja čini navedene vrste plakata međusobno opozitnima u načinu funkcionisanja je postupak konstituisanja. Kod kulturnog plakata je težište na estetskoj funkciji gde su elementi gradnje (konstitutivni elementi) nosioci sopstvenog značenja i podležu drugačijoj analizi. Kada je u pitanju sama estetska funkcija, mora se imati na umu da težište počiva na znaku po sebi, na stvari pojmljivoj čulima, koja preuzima zadatak da



Josef Muller-Brockmann, Concert poster, 1969.



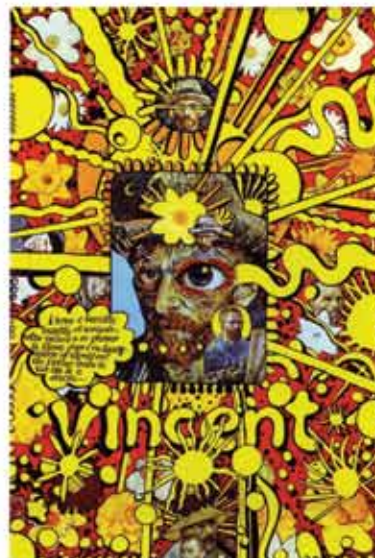
Michel Bouvet, Mois du Graphisme D'Echirolles, 1996.



Uwe Loesh, Post no Bills, 1984.



Stasys Eidrigevičius, Grand Prix BIB '91, 1991.



Martin Sharp, Vinsent, 1968.



Ilko Tanaka, Poster for Nacional Cultural Festival, 1986.

vitka ličnosti, obrazovanost, posvećenost... Koliko je oblast kulturnog plakata veoma rastegljivih granica, toliko je način na koji funkcioniše veoma jasan i u mnogim načelima opozitan političkom i komercijalnom.

Okvirno, kulturni plakat možemo prepoznati u višem, razvijenijem odnosu prema nečemu; savršenijem vidu vladanja nečim; istančanosti, prefinjenosti, ali pre svega imajući u vidu način na koji je oblikovan. Načelno, ovaj plakat pripada intelektualnim i umetničkim aktivnostima, najčešće plakat mikro sredine koji se obraća određenoj ciljnoj grupi. Među najzastupljenijim plakatima ove vrste su pozorišni, filmski i muzički plakat. Kulturni plakat se ne bavi realnošću ili pseudo-realnošću poput političkog i komercijalnog plakata. U odnosu na navedene vrste, koje su i doslovno mediji-prenosioci određenog

označava i da na nešto upućuje. Jedino u estetskoj funkciji nosilac funkcije čini vrednost sam za sebe, vrednost iz načina kojim je ostvaren i formiran. Zanimljivo je iskustvo švajcarskog dizajnera Brokmana, koji gradi značenje isključivo tipografskim odnosima, isključujući bilo kakvu simboliku proizašlu iz vizuelne interpretacije muzičkih sadržaja. Kod komercijalnog plakata, takođe i kod nekih podvrsta političkog u pitanju je vešta manipulacija simbolima čime se grube markentiške metode zamenjuju bezbolnim ubeđivanjem, a konzumenti se navode na željeno mišljenje, eliminiše se alternativa, nude sopstvene poruke kao istine.

Kod kulturnog plakata je u pitanju socijalizacija. Kulturni plakat odbacuje ubeđivanje. U njegovom slučaju je istina kao poruka. Jer, on ne polazi od realnosti, on realnost gradi.

ELEMENTI I TEHNIKE PLAKATA

Istorijskim pregledom je obuhvaćen period od potpunog formiranja plakata, znači od druge polovine XIX veka do početka digitalne ere, 70-ih godina XX veka. U ovom periodu, plakat je evoluirao iz faze u fazu prema diktatu tehničko/tehnoloških promena i profilisanju, kako zahteva naručilaca tako i stvaralaca plakata. U pitanju je kontinuitet i relativno stabilno prilagođavanje promenama u kojem se mogu sagledavati jasno definisani konstitutivni elementi.

Plakat je u svojoj prvoj fazi oblikovan isključivo klasičnim likovnim tehnikama. Litografija kao dominantna tehnika je omogućavala primenu slikarskog postupka s postizanjem širokog raspona valerskih i kolorističkih vrednosti. Izvesno vreme se zadržao i drvorez, dominantna štamparska tehnika prethodnih vekova. Crtež snažnih linija i kontura i ravnomerni nanosi boja bili su ograničenih izražajnih mogućnosti. Veoma brzim razvojem štamparstva, novom ekonomičnošću, brzinom, kvalitetom, litografija do sredine XX veka prestaje biti zanimljiva za plakat.

Bez obzira na promene reproduktivnih tehnika, plakat je i dalje zadržao crtež i sliku kao primarne izražajne likovne postupke. Vremenom, ti postupci se prilagođavaju novonastalim dominantnim stilovima i naravno, tehničkim uslovima koji postaju sve podjedniji za nove kreativne zahteve.



021 Espers, No-Domain, 2006.
(Marius Sala, Poster Design)

Do pojave kompjutera, kratko vreme je u upotrebi bilo nekoliko ručnih tehničkih sredstava i alata, kojima su autori u velikom broju nadomeštali nesavršenosti poteza rukom. Vazdušnom četkom (Air brush) su postizani izvanredni valerski prelazi i ravnomerna

zasićenost boje, u rukama izuzetno veštih rukovalaca rezultati su bili i bravurozni a letraset slova su ubrzavala, olakšavala i omogućavala tehnički savršeno prenošenje, kod plakata najčešće kratkog teksta.



018 Haruki Murakami-Nguera 2007.
(Marius Sala, Poster Design)



045 Mostra de Teatre de Barcelona-David Torrents, 2009. (Marius Sala,

Zahvaljujući kompjuteru, ova sredstva i alati su našli samo mesta još u nostalgijama dizajnera koji su ih intenzivno koristili.

Fotografija postaje sastavni deo plakata početkom XX veka, kada su dostignuti tehnički uslovi njene kvalitetnije reprodukcije. Veoma brzo je preuzela i primat nad drugim elementima plakata, pogotovo tamo gde se tražila brzina, efikasnost, ekonomičnost i naravno, tamo gde je bilo neophodno doslovno prenošenje motiva, što se naročito pokazalo opravdanim i isplativim kod komercijalnog, turističkog pa i nekih vrsta političkog plakata.

Fotografija kod plakata funkcioniše značenjski na dva načina. U jednom slučaju

beleži sadržaje, a u drugom i sama sadržaj aktivno gradi.

Istorija plakata je bogata istraživačkim postupcima s fotografijom. Već su autori u Bauhausu, kao Moholi Nađ, eksperimentisali izražajnim vrednostima fotografije u funkciji nove vizuelne i likovne istine. Fotografija je bila veliki istraživački izazov i ruskim konstruktivistima. To na osoben način potvrđuje duhovita ali potpuno smisljena izjava Rodčenka; „Dojadili su mi snimci na nivou pupka“.

Pedesetih godina, Švajcarski internacionalni stil fotografiju, naročito crno belu, uvodi kao jedan od osnovnih elemenata plakata, posebno autori i pripadnici tog stila: Hofman, Brokman,...

Pojavom kolaža kao postupka na novi način su proširene kreativne mogućnosti izraza u likovnoj i primenjenoj umetnosti. Tek u grafičkom dizajnu, plakatu svakako, ta se tehnika pokazuje nezamenljivom. S kolažom i montažom dalja istraživanja idu i ka uvođenju trodimenzionalnog oblika i konkretnog prostora, čime kolaž prerasta u asamblaj. Povezivanje likovnih tehnika, fotografije i tipografije prerasta u potpuno novi, izazovan prostor, inspirativan i izdašan mogućnostima.



020 Night of the brain-No domain, 2007.
(Marius Sala, Poster Design)

Do pojave digitalne tehnologije takve zahteve je bilo moguće realizovati tek fotografisanjem završnog modela, što je i bila praksa. Autor je potpuno vezan za stvarne predmete i njihovo oblikovanje gde u neposrednom stvaranju i taktičnost igra izuzetno značajnu ulogu. Plakat postaje „poprište“, „eksplozija“, i „erupcija“ gde su crtež/slika, skulptura, odnosno, objekat, tekst i fotografija u vrenju, pretpostavci novog kreativnog rešenja i poruke.

REPRODUKTIVNE TEHNIKE I AUTOR karakteristike

Rad dizajnera je višestrano uslovljen ali do najkonkretnije i neposredne ovisnosti dolazi najviše u kontaktu s procesom reprodukcije, odnosno, štampom, putem kojeg njegovo delo postaje ostvareno. Od pojave forme plakata taj susret dizajner-štampa karakterišu specifični odnosi, najpre uslovljeni vrstama štampe. Prve tri reproduktivne tehnike kojima se umnožava plakat: drvorez, gravira i litografija su podrazumevale neposredan fizički rad štampara u manipulaciji presom i što je još značajnije, uključivanje autora s direktnim nanošenjem zadatog motiva na štamparsku formu. Sva tri postupka pripadaju različitim štamparskim tehnikama. Drvorez, zbog izdignute štamparske površine, pripada visokoj štampi. Gravira, urezivanjem motiva u metalnu ploču, je duboka a litografija, kod koje je motiv za štampu u nivou same štamparske forme, pripada ravnoj štampi. Navedene tri tehnike su i svojim mogućnostima i rezultatima kod plakata davale različite rezultate. Drvorez, najstarija tehnika, omogućavao je snažne i jasne linijske konture i ograničenu upotrebu boje. Gravira je bila zahvalna za izvođenje elegantnih i dekorativnih crteža ali isključivo za manje formate. Dok se visoka i duboka štampa obavljaju mehaničkim putem, poput pečata, litografskom štampom se otisak na hartiju prenosi hemijski, jer je forma sa koje se štampa ravna i prenose se samo delovi na kojima se zadržala boja. Kreda kojom se crta na kamenu sadrži masne kiseline koje ne reaguju na vodu i tako ostavljaju trag. Litografija, tehnika koja se najkasnije pojavila, za plakat je bila najzahvalnija jer je pružala daleko veći izbor mogućnosti, naročito od kad je uvedena i litografija u boji.

Daljim razvojem, postupak štampanja dobija nove konture. Pojavljuju se mašine i postupci koji ubrzavaju i olakšavaju štampu. Tipična štampa pripada visokoj štampi a ofset štampa ravnoj. Tipična štampa je zanimljiva po tome što je njena štampanja forma sastavljena iz više elemenata pri čemu dizajner ne učestvuje u tom delu radnog procesa. Poslove pripreme obavljaju cinkografi, slagači, reprofotografi. Ta forma je sastavljena od olovnog, ručnog sloga i klišeja na kojem se nalaze ecani (hemijkim postupkom urezani) likovni motiv ili fotografija. Ova tehnika štampe je danas gotovo iščezla.

Ofset štampa je nastala usavršavanjem litografskog postupka. Ova vrsta štampe



Beograd, 2012...

je u upotrebi od početka XX veka. Njena osnovna karakteristika je da se otisak ne prenosi direktno s ofset ploče na papir, nego posredno, prenošenjem štamparske forme na gumenu valjak pa potom s valjka na papir, slično litografiji (hemijskim putem i uz pomoć vlaženja vodom). Ofset je uz digitalnu, danas najprisutnija tehnika štampe ali se i ona ubrzano menja, u novije vreme, pre svega, pojednostavljivanjem pripreme.



Istanbul, 2012...

Sito štampa ili tehnika štampe potiskivanjem boje kroz fine guste mrežice (sita) javlja se prvo u SAD dvadesetih godina XX veka a u Evropi se počela primenjivati sredinom veka. Jednostavna za manipulisanje, ekonomična, zahvalna za velike formate, cenom puno pristupačnija od profesionalnih mašina, sito štampa je omogućila ekspanziju individualnog rada. Autor je taj koji, ne samo da



Lil, 2012...



Zagreb, 2012...



Turine, 2012...

osmišljava plakat, nego sada aktivno učestvuje i u pripremi, pa čak i samoj realizaciji svog dela, čime apsolutno kontroliše celokupan proces.

Nedugo posle sito štampe, na tržištu se pojavila digitalna štampa. Njene karakteristike, u odnosu na sve prethodne sadrže dodatne mogućnosti; veća brzina izrade, mnogo manja ulaganja u pripremu, štampanje daleko većih formata, uz to, na različitim materijalima, i na kraju, zadržavanje iste cene po jednom oštampanom primerku bez obzira na tiraž.

Nije na odmet osvrnuti se na jednu specifičnu reproduktivnu tehniku koja svojim sveukupnim delovanjem, nudi istinski nove mogućnosti samorealizacije. Reč je o podvrsti Street art umetnosti — stensil grafitima ili šablonima. Ova tehnika je po svojim svojstvima manuelna, iako se često za izradu šablona koristi i digitalna tehnika. Možda u ovom načinu izražavanja i ne prepoznamo u dovoljnoj meri elemente plakata onakvog kakvog ga, kako organizaciono, tako i tehnološki profesionalno vidimo. Ali, ako jedna forma sadrži određenu poruku, ako se ta poruka umnožava i pojavljuje u javnom prostoru, u ovom slučaju prskanjem sprejom; da li može biti dileme u smislu njenog određenijeg definisanja kao plakata? Nekoliko činjenica vezanih za šablone privlače pažnju. Pre svega, u pitanju je ne toliko novi koliko specifičan način delovanja. Tragovi ove tehnike sežu daleko u istoriju, ali svoj snažniji izraz dobijaju tek tokom studentskih nemira 1968. godine. Danas je kod šablona spoljni naručilac nestao. Autor sam zaokružuje nekadašnje organizacione i reproduktivne faktore i pretvara ih u novi vid delovanja. On je i naručilac i kreator i izvođač. Sada je delati i biti jedno isto. On stvara i umnožavajući rasprostire svoje poruke urbanim prostorom, delom u polulegali, obzirom na narušavanje određenih gradskih propisa, uvek beskompromisno, direktno, jasno. Dizajner plakata se zahvaljujući uvek pojavi novih vrsta štampe i njihovom unapređenju oslobodio mnogih ograničenja u kvalitetu, efikasnosti i brzini realizacije, ali i dalje ostaje kod forme plakata najspornija tačka, da se plakat radi pre svega za naručioca. Limiti u postupku štampe su se lako prevazilazili ali limiti diktirani od naručioca su permanentni. Oni su i idejne i mentalne prirode.

Uloga dizajnera u radu na plakatu menjala se u odnosu na kreativne zahteve i tehnološke uslovljenosti od nezainteresovanosti, preko ovisnosti do samostalnosti, na kraju i do oslobađanja, ali ne samo na planu autonomnosti u radu, nego i u nadilaženju funkcionalnog prostora plakata. Svaka, određena širim kulturnim i društvenim kontekstom i nameramama autora.

NOVE MOGUĆNOSTI

Dizajnirani objekt ne predstavlja isključivo sebe, nego posjeduje virtualnu sjenu koju baca na okolinu u kojoj se nalazi".
Slavoj Žižek

Plakat je nastao i formirao se kao potreba i instrument industrijskog društva u drugoj polovini XIX veka. Evolucija kroz koju prolazio je obuhvatala je njegovu funkciju, formu ali i različite odnose prema njemu kao mediju i vizuelnoj vrsti. Višeznačni su izvori tih promena. Doticanja i prožimanja s drugim umetničkim vrstama, profilisanje zahteva a takode i konstantna pojava novih postupaka reprodukcije učinili su da je plakat u svojoj kratkoj istoriji bio polje izuzetno dinamičnih izazova.

Kada se usmeri pažnja na one koji oblikuju plakat, od slikara i grafičara, a do današnjih grafičkih ili komunikativnih dizajnera, očigledno se nameže sagledavanje različitih pristupa i okolnosti tog rada.

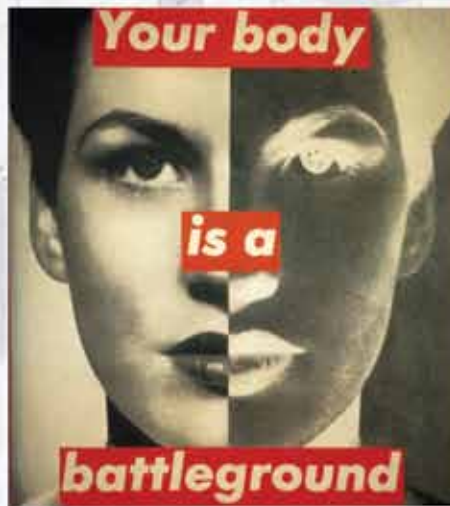
Krene li se od primarne oblikovne prakse, učinak dizajnera najčešće se može posmatrati prema dvema uslovnim šemama. Prema prvoj šemi, proces analize i postavljanja zadatka, oblikovanja i realizacije se razvija pravolinijski: naručilac, dizajner, produkcija. Dizajner preuzima najčešće već definisan zadatak, gde je njegov kreativni učinak sveden na minimum. Takav rad je principijelno blizak agencijskom radu, gde podela posla, efikasnosti radi, sužava i specijalizuje delokrug operacija pojedinih profesija, svakako i dizajnera. Druga šema, u obliku trougla, s akterima (naručilac, dizajner, produkcija) u tri međusobno povezane tačke i zadatkom u središtu, podrazumeva interaktivnost. Razmena je omogućena ali s obzirom na zatvorenost šeme, rezultat je generalno proizvod kompromisa.

Postoji niz primera u kojima autori snagom svojih kreativnih uverenja i namera uspešno nadilaze postavljene limite, poigravajući se čak s njima ili ih na kraju i dokidaju ostvarujući postavljene ciljeve.

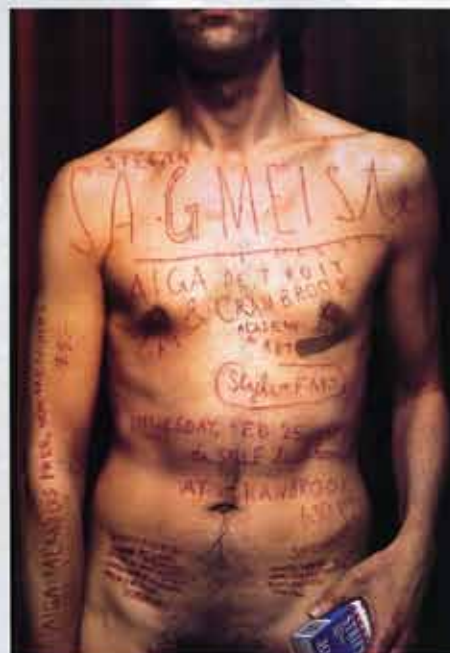
Ves Vilson (Wes Wilson, 1937) je jedan od pionira i vodećih autora psihodeličnog plakata, nastalog krajem 60-ih godina XX veka. Najznačajnije plakate je radio za centralno mesto psihodelične muzike i kontrakulture, Filmor Auditorijum (The Fillmore Auditorium) u San Francisku tokom 1966. i 1967. Blizu 80 realizovanih plakata, urađenih po narudžbi, ukazuju na Vilsonovu snagu, upornost i doslednost



Wes Wilson, Association Quicksilver Messenger Service Grass Roots Sopotwith Camel, 1966.



Barbara Kruger, Your Body Is a Battleground, 1989.



Stefan Sagmeister, AIGA Detroit, 1999.

identičnu stvaraocu koji istrajava do kraja na određenom kreativnom obrazcu u nameri da ga otelotvori. Ves je stvorio vizuelno uverljivu i jedinstvenu celinu, potvrđujući beskompromisnost namere kojom istovremeno odstupa od ustaljenih društvenih standarda i konvencija. Psihodelični plakat Vesa Vilsona postaje sredstvo i cilj po sebi, kao i muzika za koju su ti plakati radeni. Uslovljeni snažnim i kreativnim impulsom samog autora a sigurno i njegovim kritičkim stavovima o tadašnjem društvu, ovi plakati su ostali i kao dokument vremena, ali više kao potvrda uspešnog oslobađanja autora od spolja nametnutih ograničenja.

Barbara Kruger, 1945. napušta profesionalni agencijski posao dizajnera i art direktora usmeravajući svoja interesovanja ka umetnosti, ali na način da svoje ideje prenosi u formi plakata i bilborda. Za nju su bilbordi najistaknutija mesta koja neko vidi, mogućnost da shvati, da prihvatiti, odbije ili upamti. Poigravajući se sa Dekartovim filozofskim stavom „Mislim, dakle, postojim“, Barbara preoblikuje savremenu verziju: „Kupujem, dakle jesam“ izjednačavajući vezu između tela i duha sa vezom između konzumerizma i traganja za identitetom. Krugerova u svom radu povezuje određena reklamna iskustva kroz grafički snažno isticanje vlastitih poruka, poput slogana, povezujući ih s uticajima konstruktivizma, korišćenjem crvenih geometrijskih površina i sanserifnog Futura bold pisma korespondirajući s postmodernim tokovima tim neočekivanim spojem. „Ja radim sa slikama i rečima, zato što one imaju sposobnost da odrede šta mi zapravo jesmo i šta nismo“. Oslobađajući svoj rad od očekivano plakatskog, regeneriše zanimanje za aktuelne društvene teme i probleme, postavljajući svoj rad u aktuelne tokove 80-ih.

Stefan Sagmeister, 1962. Sagmeister poput Tibora Kalmana čezne za dizajnom koji znači nešto, koji povezuje ljude. Sagmeister svoju tehniku ispisivanja teksta na licu Lu Rida, primenjenju na njegovom albumu *Set the Twilight Reeling* dovodi do ekstreme na plakatu za predavanje koje je sponzorovala Cranbrook akademija i ogranak AIGA-Detroit (Profesionalno udruženje za dizajn). Na ovom plakatu Sagmeister je nožem urezao slova na sopstvenom telu. Slogan koji se pojavljuje na posteru, "stil = prdnuti" (stil = fart), bio je jedni napisan u njegovom studiju, da podseti sve da grafički dizajn mora da bude više od pukog aktuelnog stila koji prodaje.

РЕЧИ О СЛОВИМА МИЛОША ЂИРИЋА

Мој отац Ђира [1] је волео да ради сам. Подаци о ономе што је радио постоје само у напоменама које је написао у својим књигама. Будући да је био окренут визуелном језику, све што је написао о својим писмима је илустративно и недовољно за неку објективнију студију. Овај текст написао сам као причу о креативним подстицајима који стоје иза стварања писма, као нешто што ја могу да понудим на основу аналогија са оним што је Ђира говорио и радио. Мислим да то може бити поучно. Мој рад на словима био је нешто што нас је додатно приближило, мада нисмо много говорили о томе. Његове последње записане речи, на недовршеном папиру у писаћој машини, биле су похвале мом магистарском раду о методама претварања ћириличних рукописа у типографска писма. Зато ја сада пишем о његовим словима.

Ђира је био заљубљеник у слова. За њега су она била најчистија графика и најчистија комуникација. Када се још узме у обзир да је писмо елемент свих графичких облика којима се он бавио, мислим да нећу претерати ако кажем да је оно имало за њега неки посебан, готово мистичан значај.

Ђирилица је на све то имала и додатну ауру личног идентитета, будући да је сматрао да смо као Срби обележени тим писмом и да би њиме требало да се представљамо.

Сва та писма која сам пронашао на разним местима су некако све време била ту, а да им нисмо знали порекло и број. Испоставило се да ни Ида [2] ни Растко [3] ни ја не знамо много о њиховом настанку, тако да је овај текст у најбољем случају покушај да се оживе нека сећања и да се направи преглед једне од области Ђириног рада.

Овде сам одабрао примере целовитих ауторских писма [4] која је Ђира именовао и одвојио, било да су настала као делови нечијег графичког идентитета, као истраживање или продукт инспирације. Свако од наведених писма би могло да се схвати као коначан облик сличних писма која је исцртавао [5] за најразличитије намене.

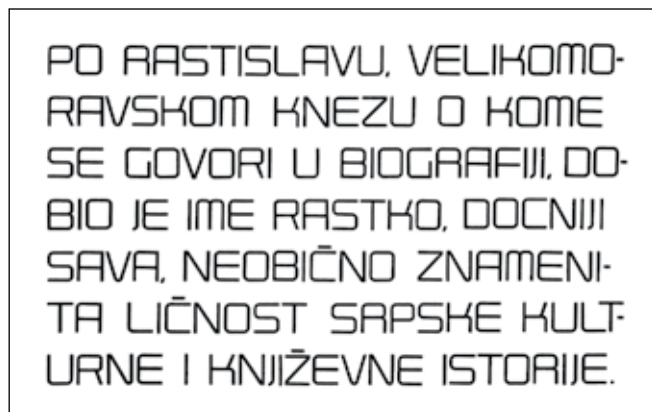
[1] Извињавам се због ове условности, али заиста не могу да зовем свог оца другачије него онако како сам га звао од малих ногу. Исписивање његовог званичног имена учинило би да се осећам сувише дистанцираним, док управо пишем са становишта блискости. Дакле Ђира је Милош Ђирић. [2] Ида Ђирић, Ђирини жена и моја мајка. Такође графичар, илустратор и тема за неке друге текстове. И сама је исписивала дивна слова. [3] Растко Ђирић, Ђирин син и мој старији брат. О њему је већ много писано, а и он је много писао, нарочито о Ђири. [4] Под ауторским писмима, подразумевам она писма која је написао као целовита у функционалном смислу, са свим знаковима и интерпункцијом. Већина тих писма је и ауторизована и смештена у одвојен опус, са називом и годином израде. [5] Сва писма радио је као комбинацију конструкције класичним алатима (шестар, лењир, рајсфедр...) и цртања слободном руком. Увек је користио растворену црну темпера, ретко туш. Белу темпера користио је за покривање завршетачка слова. Тиме је добијао прецизне оштре углове на крајевима стубова и серифа. Онда би замолио неког фотографа да сними слова на графички „штрих“ филм са кога би слова повећавао на фото папир и исецао да би склопио речи. Склопљени текст би опет морао да буде снимљен на графички филм и пренешен на фото папир. Појава фотокопир машине за њега је значила испуњење свих његових техничких потреба у вези са писмом и дизајном уопште. Од тада је могао све да повећава и смањује колико му је потребно и да има спремне табак папира са којих би исецао слова и склапао речи. Ивице исечених слова маркирао је „корексом“ или белом темпером да се не би виделе на завршној копији.

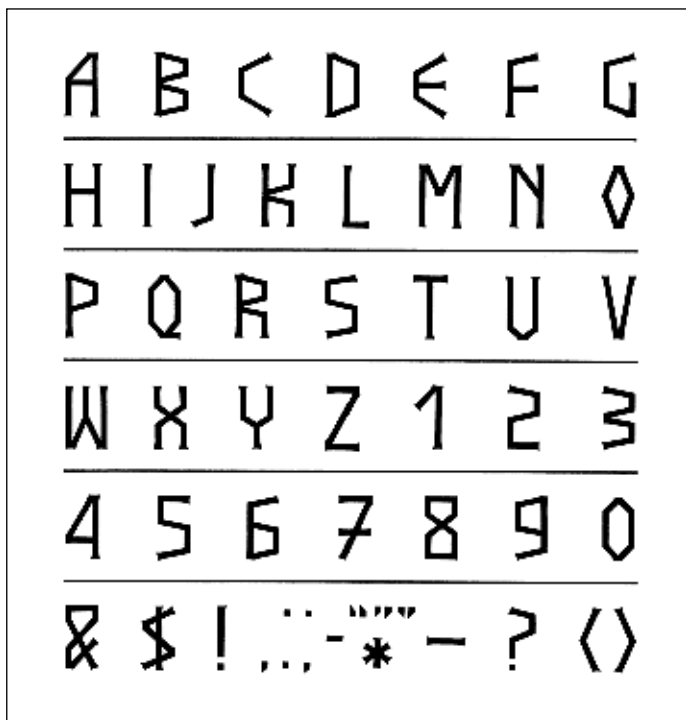


1. Растко, латиница, 1955.

Не знам да ли је писмо већ било започето или завршено те године када се Растко родио и када је одлучио да га назове именом свог првог сина. Индикативно је да се следеће писмо, Вукан, појавило непосредно пошто сам ја рођен, тако да је могуће да су оба направљена као посвета, као израз посебног расположења и жеље да обележи тренутак.

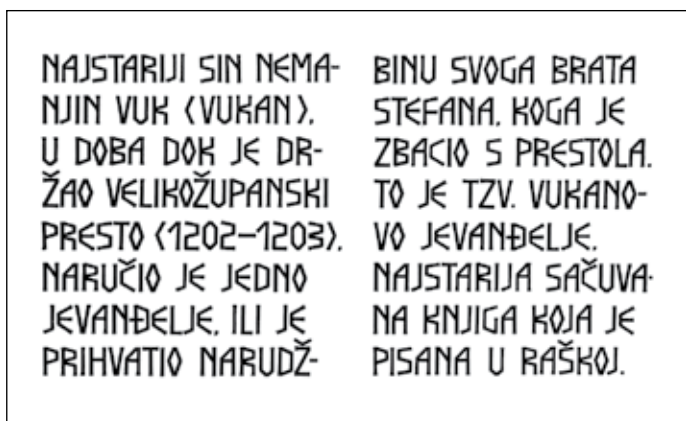
Писмо је верзално и направљено је само у једној тежини. Мислим да је замишљено као светло, готово линеарно и да је то део његовог карактера. Конструкција писма, његова основна тема и вероватно идеја која је покренула целу ствар је једноставан однос између једнаких хоризонталних правоугаоника. Танки стубови заправо исцртавају површине тих правоугаоника и сопственом игром варирају задату тему. Стубови су строго хоризонтални и вертикални, али у себи крију врло фини однос облика и оштрих углова. Ови односи, заједно са одмереним косинама у тој привидној строгости и једноставности облика праве утисак разиграности. Нека од слова имају варијанте. Писмо је широко и отворено.





2. Вукан, латиница, 1960.

Као и прво, ово је писмо – посвета. Већ сам поменуо да је као датум настанка убележено време непосредно после мог рођења. Као ни мој брат, нисам знао да то писмо постоји. Никада нам о томе није ништа поменуо. Једноставно их је ставио у своју другу књигу, „Графичке комуникације“. За мене је то било откриће и још један доказ Ђирине необуздане љубави према деци и према писму. Овакав тип писма ми у кући бисмо назвали „резано“. То значи да је рађено под утицајем класичне технике високе штампе или да је згодно за такву примену. Код линореза и дрвореза обрине у детаљима противе се природи материјала и алата. Заравњења и замена правих облика оптичким утиском заобљавања је природно решење и зато делује допадљиво. Као што одређена решења у типографским писмима настају стилизацијом потеза пера, тако овде слова настају из природе других материјала који су исто традиционална подлога за слова и графику. На пример дрворез и линорез. Заправо је овде типографија обогаћена Ђириним искуством које је имао са словима која је изрезивао за своја библиографска издања о којима је мој брат већ писао. Релативно танки стубови чине структуру паралелних линија, пресечених косинама због контраста и ритма, а једва приметни серифи дају оптичку чврстину на крајевима.



3. Галерија Графички колектив, ћирилица, 1962.

У време настанка овог писма Графички колектив био је веома важно место за графику и уметнички живот града уопште. Ђира је сигурно желео да направи нешто што би то место учинило и узором графичког идентитета. То писмо требало је да својом особеношћу да додатну препознатљивост Галерији и графичарима.



Ђира је увек имао објашњење зашто нешто ради баш на одређен начин, а не некако друкчије. Објашњења би могла да гласе отприлике овако:

Прво би било да је желео да направи асоцијацију на корене писма (и графике) у Србији, а то су рукописне ћирилице. Претпостављам да се реферисао на наслове средњевековних рукописа, на специфичан ритам слова и њихово довитљиво уклапање. То је могао бити начин да позиционира галерију као место које наставља традицију графичке уметности у Србији.



Други разлог је могао да буде то што је желео да покаже да се у графици свако представља својом индивидуалношћу, односно да је галерија место које окупља ауторе. Мислим да се зато одлучио да одабере писмо које толико одражава и сопственог аутора.

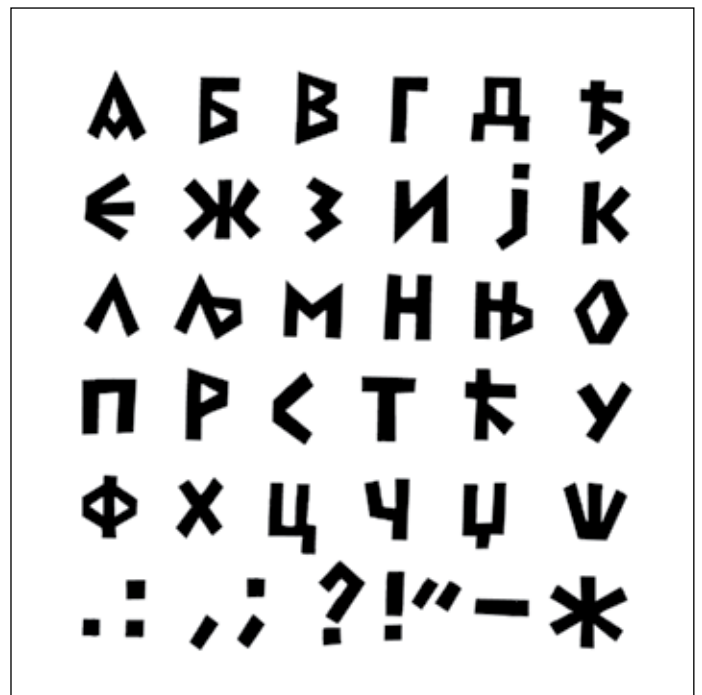
Писмо је направљено тако да ангажује празнине у разним комбинацијама слова. Ти односи између знакова, разлике у пропорцијама и ширини слова и контрасти између облика и равних линија дају врло посебан укупан изглед писму. Иако је по карактеру декоративно, ово писмо је ипак сведено и некако свечано у тој својој разиграности. Серифи и светлина подсећају на претходно писмо „Вукан“.

Ово је и прво Ђирино писмо које је било претворено у компјутерски фонт и тако постало доступно неофицијелном тржишту вечито гладном за ћирилицама. Тако је и једна пекара украла део идентитета галерије и направила себи лого од врло сличног писма. То последично поређење графике са насušним намирницама би Ђири сигурно импоновало.

4. Триптихон (мој назив), ћирилица, 1962.

Још једно „резано“ писмо, али овога пута заиста узето из узорка направљеног у линорезу. Пронашао сам га пред крај овог истраживања, међу писмима која је Ђира издвојио за неку нову књигу о својим радовима. Било је без назива па сам му дао име по наслову библиофилског издања из кога је извађено. Ово је само једно од могућих писама која би се дала направити из његових линореза. Можда је и планирао да уради тако нешто па је ово требало да буде само почетак.

Будући да је писмо рађено у линорезу оно носи и све особине које тај материјал захтева. Заправо боље би било рећи да има све карактеристике писма идеалног за тај материјал. Осим тога оно нам доноси и карактеристичне потезе, ритам неуједначених дебљина стубова, игру слова у односу на линијски систем, све оне дивне и неочекиване облике које даје графика и само она. Када се извуче из контекста у коме је настало, ово писмо постаје оригинални типографски оглед.



5. Академија, ћирилица, 1966.

Ово писмо је направио као достојну пратњу за знак Универзитета и Академије. Направљено је тако да може да се примењује подједнако добро на папиру, металним таблама, печатима, плакетама, на свему што је могло да затреба Академији, тој за њега тако важној институцији. Слична писма користио је на многим другим радовима током каријере, пре свега на корицама књига и на повељама, на местима где му је било потребно да слова у потпуности утисак озбиљности и свечаног тона.

Иако на први поглед може неке изгледати као обично серифно писмо, оно у себи носи карактеристичан Ђирин типографски рукопис. Готово геометријска сведеност облика која даје утисак декоративности. Читкост и могућност лаког преношења у све материјале. Особине добро разрађеног и промишљеног писма, направљеног да се користи без проблема и да остане као поука о употребљивости.

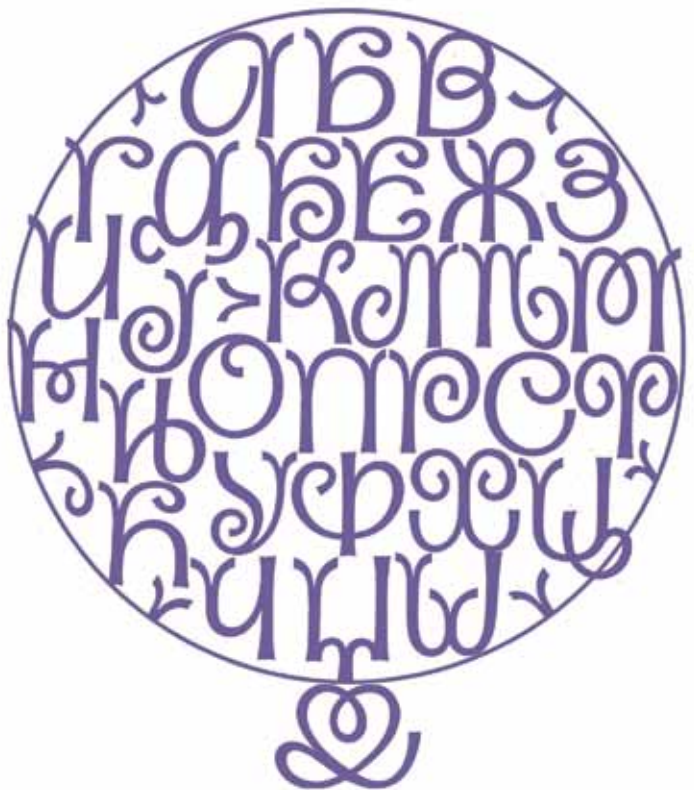




углова, све спољне заобљене, чиме се истовремено добијају и варијације у оквиру стубова. Кроз примере у примени писмо на различите начине трпи деформације и уклапа се у различите облике.

7. Девојачко, ћирилица и латиница, 1969.

У овом тексту су више пута помињане речи љубав и посвета, али на овом месту те речи добијају нови смисао. Ово изразито декоративно писмо посвећено је женама, према којима је гајио много више од „одушевљења“. Нарочито ми је занимљива идеја да писмо, као нешто што је пре свега утилитарно, постане средство изражавања емоција.

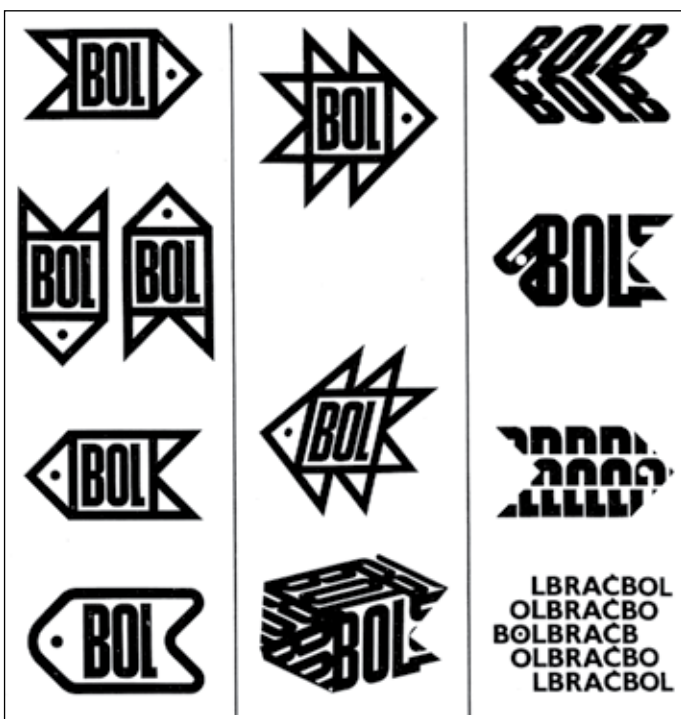


Стубови „Академије“ направљени су као једноставни правоугаоници. Изостављене су све сувишне облине. Серифи су троуглови који се стапају са стубовима и праве оптички утисак заобљења у прегибима. Разлике у дебелинама стубова су минималне и чине писмо тамнијим. Пропорције слова су типичне за Ћиру и чини ми се да бих увек могао да по томе препознам слова настала под његовом руком.

6. Болско, латиница, 1966/67/68.

Направљено за педагошке сврхе, у оквиру примера за предавања на ФПУ о графичком идентитету. Бол је мало место на острву Брачу које је веома важно за историју наше породице. Како је сам Ћира написао, тема и назив су настали као „израз одушевљења“ према месту и према његовим становницима. Дакле поново из љубави и као још једна посвета у облику писма.

Да би показао како се стилски доследно уклапају различити елементи идентитета, Ћира је начинио писмо које на најочигледнији начин објашњава тај проблем. Једноставно писмо у складу са једноставним облицима којима се придружује и који се њему придружују. Структура је поново заснована на контрасту оштрих и заобљених облика. Овога пута тај контраст је духовито, школски очигледан. Све негативне површине су оштрих



КОМУНИКАЦИЈЕ И СУСРЕТНЕ

ЖУЖА И ВИСЕЈКА
 ЊУЊУЊА И ДИЊА
 ВЕЈА И КЊАКЊА
 ОЈА И СЊАКЊА
 ЊУЊА И ДИЊА
 ВЕЈА И ДИЊА

Дакле, ово писмо је просто процветало од потребе да се изрази нека неисказива наклоност. Форма писма, иако наликује на скрипт по утиску, заправо је неки чудни унцијал, састављен од знакова чији се препознатљиви конвенционални облици препуштају распојасаном бујању. Стубови су направљени тако да подсећају на потезе шљатаог пера и увијају се пратећи несташне спиралне завијутке.

8. Ћирићица, ћирилица, 1970/72.

Ово писмо је значајно за историју нашег писма јер је настало као резултат првог истраживања претварања српске писане ћирилице у цртане- конструктивне словне знакове.

Као узор коришћен је рукопис Четвртог Јеванђеља (по Јовану), писан за деспота Ђурђа Бранковића (1428/29). Ћира је у писаном коментару овог пројекта посебно нагласио име аутора рукописа, Инока из Далше, очигледно из поштовања према колеги из давнина.

Коначне конструкције слова биле су урађене на основу анализе одабраних варијанти писаних знакова. Резултат анализе је било словни знак оптималних пропорција, датих у типографским печатима, који је својим обликом одражавао дух рукописа у сложенем тексту.

СТОГА И С ЧМНДЕНЕМ МОЛ=
 ИМ СЕ ОНИМ КОЈИ ХОЋЕ ПРО
 ЧИТАТИ ОВУ СВЕТУ КЊИГУ.
 ДА БУДЕТЕ МИЛОСТИВИ ГРУ=
 ВОСТИ МОЈЕ РУКЕ И ЧМА
 ПАКЕНИЧКОР. И САМИ ЛУДИ
 БУДУЋИ И ОНИ КОЈИМА ЈЕ
 МИЛОСТ ПОТРЕБНА ЈЕСТЕ.
 ОВОГА РАДИ И МЕНЕ ПАЧЕ=
 НИКА БЛАГОСЛОВЕНИЈА ВА=
 ШЕРА ЧДОСТОЈАВАЈТЕ. ЈЕР ВА
 МА МАЛИ ТРУД. А МЕНИ ВЕ
 ЛИЈЕ ВОРАТЕВО Ч ЈЕДНОЈ РЕ
 ЧИ КОЈА СЕ ИЗНЕСЕ ИЗ СВЕ=
 ТОР СРЦА ВАШЕГ. ЈЕР ЗНАМ
 ДА ЋЕ ЧСЛИШИТИ ВАС ОНАЈ
 КОЈИ ЈЕ РЕКАО: ПРИЗОВИ М
 Е И ЧСЛИШИЋУ ТЕ (ПСАЛМ
 49. 15). И АКО ШТО НЕИСПР
 АВАЕНО И НЕДОВОЉНО ОБРЕ=



ОВА СТУДИЈА
 РАЂЕНА ЈЕ
 ПОВОДОМ
 ОТВАРАЊА
 НОВЕ ЗГРАДЕ
 НАРОДНЕ
 БИБЛИОТЕКЕ
 СР СРБИЈЕ
 Ч БЕОГРАДЧ



У својој другој књизи ГРАФИЧКЕ КОМУНИКАЦИЈЕ 1954 – 1984, где можете прочитати коментаре уз приказ овог рада, написао је да је студија урађена поводом отварања нове зграде Народне библиотеке СР Србије. Вероватније је да је он овај свој дуготрајни рад посветио отварању Библиотеке, имајући га већ увелико започетог или довршеног. То је за њега сигурно био добар повод за

промоцију ћирилице уопште и позив другима да се укључе у рад на унапређењу овог писма без опасности да се то схвати као излив национализма у оно време.

Студија је изложена први пут у Галерији Графичког колектива 1972. године на 99 картона.

Мислим да је назив Ћирићица за мог оца био више од игре речи и да је он у сличности нашег презимена са именом националног писма видео неку чудну судбинску везу, предодређеност и обавезу да се њиме бави.

9. Војничко, ћирилица, 1975.

Да бих написао нешто о овом писму морао сам да потражим једну књигу. Тих дана када је писмо настајало та књига је стајала на Ћирином столу и знам да ми је причао о давним ратовима и храбрим војницима. Књига „ПЛАВА ЛИНИЈА ЖИВОТА“ Бранка В. Радичевића стајала је тамо где сам и мислио да ћу је наћи, у атељеу међу насловима који су повезани једино личним избором, без икакве друге логике. Књига о сеоским споменицима и крајпуташима.

Пронашао сам више подвучених реченица, и мислим да неке од њих сасвим лепо говоре о мотивима за настанак овог писма:

...Док диме ратишта – ничу камени војници. Погину у туђини па се у завичају окамене. И својом истином бодре људе да се одупру непријатељу.

... орнаментике, шара и кривуља и оних чудесних слова која се претварају у људски говор. .

...Треба им дати говор да не остану неми. Нека и после смрти живе. Зато су се заоблила слова и потчинио камен.

... Човек у камену зауставио је коњаника. Он скида капу окамењеном вонику. Коњаник поздравља земљу Србију. Слова вичу, слова дозивају и опомињу. Свуд су гробља поред друмова, на брдима у странама, сред шљивака, крај обала, на дну река и мора. Стоје српски војници. Стоје на мртвој стражи. Причају крива слова кратке животописе...

Шта значе велика и мала слова у китњастом рукопису народних клесара. Отаџбина се пише великим словом. Смрт, иако је унесрећила породице, такође се достојанствено усправља великим словом. Велико слово за Младост, Брата и попевку „Ооој“. Мало слово за издајцу и бугаре (ово му је било посебно смешно). Велико слово за доброделног Домаћина, Србина. И Живети пише се великим словом. Има ту необичне



ДОК
ДИМЕ
РАТИШТА,
НИЧУ
КАМЕНИ
ВОЈНИЦИ.



случајности. Зар малим словом написати Одличан Војник, Борећи се Против Аустрије за Добро Своје Отаџбине и Слободу Народа Погибе На Малом Панасу – село Гостиље у Босни. Наши Добри Друг, Брат упокојени Рисим Божовић из Драгојеваца; Чувени Ковач.

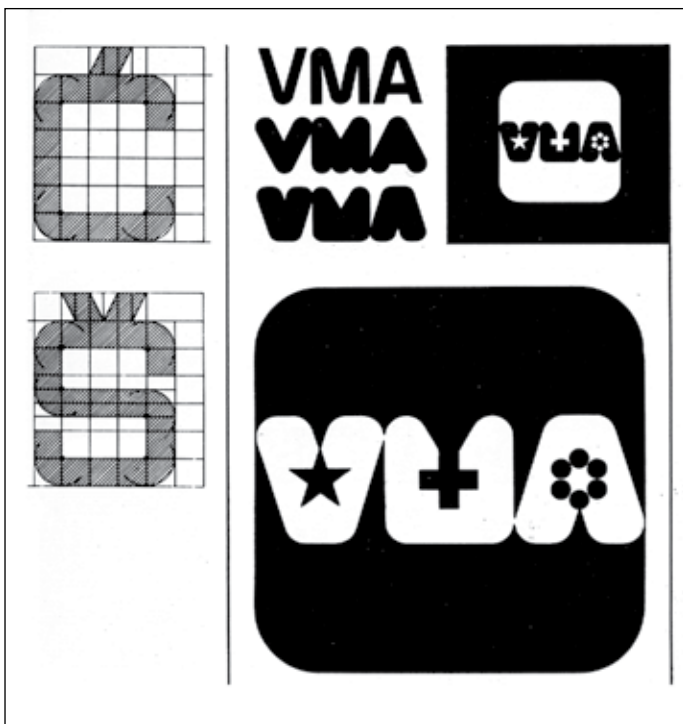
Познавајући мог оца, на страну национални сентимент који је за њега имао веома јак набој, мислим да се ту спојило неколико ствари. Мислим да је желео да створи писмо које је споменик споменицима. Писмо које ће носити у себи поезију и вредности које смо заборавили и пред којима би други могли да скину капу.

Мислим да је његов патриотизам, ако та реч није постала сувише излизана, био дирљиво аутентичан и увек примењен на нешто употребљиво, као и његова уметност.

10. Писмо ВМА, латиница, 1976/1977.

Велики и сложен пројекат рађен за Војномедицинску академију који је обухватао целокупну графичку инфраструктуру нажалост никада није примењен. Једини део тог елабората који је остао за употребу је латинично писмо првобитно названо шифром ЛАВМА-1. Намењено је пре свега за натписе и путоказе и служило је као основа за лого. Идеја је била очигледно да пре свега буде читко и лако за





примену. Свако појединачно слово је дато са упутством за конструкцију и сачињено је од једноставних геометријских облика, тако да је било ко могао да их нацрта користећи само лењир и шестар. Идеја је сигурно била да у тој својој примарној једноставности и употребљивости буде што је могуће лепше.

11. Београдско, ћирилица и латиница, 1982.

Назив овог писма требало би да упућује на неки извор или инспирацију, можда на повељу Деспота Стефана или његов печат, али нисам успео да откријем никакву везу. Списак назива његових писама састављен је од ствари које су одређивале његов живот. У том списку свакако је недостајало име града који је открио када је после рата дошао да студира графику, без игде икога. У речима



Деспота Стефана „... дакле дошавши, нађох најлепше место, од давнина превелики град Београд, случајно разрушен и опустео ...“ сигурно је пронашао израз сопствених мисли. Једно од његових писама морало је да се зове Београдско.

Пада ми на памет да је идеја тог писма била у томе да помири обла и равна слова. Стилско јединство писма састојало би се у томе да равна прихвате неку облину, а обла равнину, где год је то могуће. Тако би се начинио склад и тамо где изгледа немогућ и где нико није успео да га направи. Ма колико ово не личи на озбиљну типографску анализу, мене подсећа на Ђирин начин размишљања, па нека остане тако.

Ово писмо употребио је за дизајн корице и наслова своје друге књиге графичких комуникација.

12. Дукља, ћирилица и латиница, 1984.

У овом случају писмо чини основу графичке идентификације. Као узорак за обликовање писма Лексикографског завода Црне Горе узет је текст са оловног печата Петра архонта (кнеза) дукљанског. Вероватно зато што је писмо носилац идентитета у овом случају Ђира



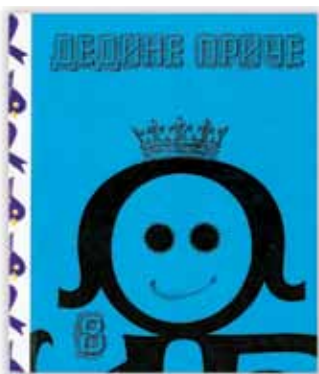
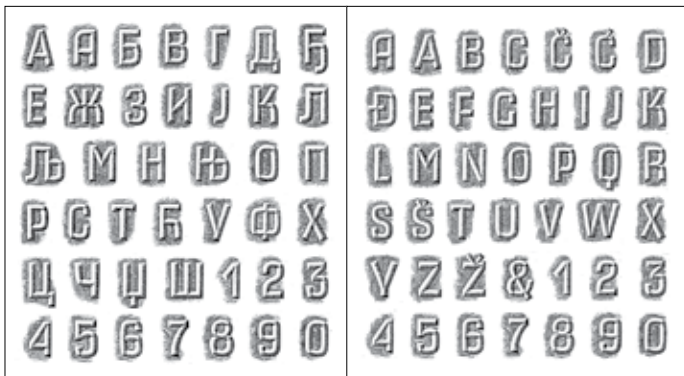
је написао неку реч више о њему у књизи „Графичке комуникације 1954 -1984“. Написао је да је „повећао и систематизовао“ слова са цртежа који је направљен у време док је печат још био у добром стању. Још је написао и да је желео да сачува „свежину неправилности“ и да постоји „неколико дебљина у сваком слову, а по висини су изједначена само оптички“.

У ствари, чини се, да осим те заиста инспиративне неправилности и провокативне неодређености овај узорак није могао да понуди много јасних стилских одредница. Али оно што је Ђира јасно могао да прочита из тих облика је језик његових линореза и изрезаних знакова. Тако је Ђирин стил природно допунио све што је недостајало да се писмо доврши.

Овакви облици слова појављују се веома често на Ђириним радовима. Мислим да је у том компромису између писма са серифима и без серифа, у комбинацији читкости и универзалности примене видео практично решење за многе задатке које је добијао.

13. Ивино писмо, ћирилица и латиница, 1986.

Ђерка мог брата, Ива је прво дете које се прикључило нашој примењеној породици. Ђира је одмах себи доделио титулу деде, отворио врата свог атељеа и показао јој све оне игре и играчке из света примењене и других уметности. Поред шашавих игара, обавезног сигнума и много чега



другог, Ива је добила много сликовница које јој је деда правио с времена на време. У сликовницама је било песмица, цртежа, слика и наравно слова. На једној таквој сликовници под називом „Дедине приче – Бесне глисте“ пронашао сам за сада једино место где је писмо било употребљено.

Ово је пример писма које имитира рељефне облике.

Необично је што је цртеж рељефа, са полутоновима и подлогом за сваки знак, направљен као гравира. Нежне сенке шрафиране танким пером могу да асоцирају и на блиндрук у папиру, клесани камен или изливену пластику. Вероватно је имао неку посебну намену у виду када га је правио. Исто тако је могуће да су га инспирисала пластична слова на вратима његовог атељеа, залепљена у висини очију мале девојчице Иве. Њено име је ту стајало испод дединог као име званичног станара тог простора.

14. Вуков буквар, ћирилица, 1987.

Све што за сада знам о настанку овог писма је да својим именом доследно допуњава списак важних ствари и људи у Ђирином Животу. Вук Караџић је за њега био симбол свега што вреди у нашем народу, а појам писмености је проширивао и на област графичке комуникације и често је, на пример, лоше знакове звао „неписменим“. Поводом две стотине година Вуковог рођења правио је знак годишњице са стилизованим портретом, али је уз њега користио „Војничко“ писмо, а не ово настало у време годишњице.. Претпостављам да је настало или као посвета, или за неку намену чије трагове још увек нисам успео да пронађем.

По општем утиску, мене ово писмо подсећа на старовременске књижне слоге, на класицистичка писма коришћена за слагање књига између два рата. Вероватно зато што у њему има нечег архаичног, носталгичног и вечитог. Тако су и стари буквари намењени да трају у сећању и да се понове у новом светлу када дође време. Та слова су и озбиљна и забавна у исто време и ведрa и достојанствена. Она служе зато да буду запамћена заувек и да се заволе заувек. Серифи су заобљени као капљице, као разливени завршетци слова у ђачким свескама. Облине се повремено исправљају и прате озбиљне класичне стубове који своје равнине благо прилагођавају нежним серифима.Ово је једно од ретких Ђириних писама које има курентна слова. Однос између великих и малих слова, као пандан односу између одраслих и деце је можда још једна игра која иде уз Ђирин начин мишљења.



15. Савино писмо, ћирилица, 1987.

Пар година пре настанка овог писма Ђира је направио Повељу освећења Светосавског храма која је била исписана писмом сличног карактера. Оно је забележено само на репродукцији текста повеље, а оригинал је зазидан у храм. Из њега је вероватно настало ово знатно конзервативније писмо уз чије име је додао опис „класична ћирилица“. Верујем да је себи, пошто је много пута причао о томе, поставио задатак да направи писмо које ће истиснути из употребе ружно, аматерско „Мирослављево“, тако што ће да понуди примамљиву замену. Форма је окренута склоностима и потребама исте публике, али је писмо урађено са искуством и познавањем изворне ћирилице и типографије.

Други самопостављени задатак био је да направи курент, заправо нешто што не постоји у изворном облику ћирилице и што недостаје да писмо постане потпуно функционално. Тиме је омогућио да се њиме слажу дужи текстови, а да се очува каква-таква читкост и барем основна типографска одговорност.



16. Епитаф, ћирилица, (мој назив, година непозната)

Каменорезачко писмо. Нашао сам га међу фасциклама са узорцима слова за склапање текстова. У фасцикли је тим писмом било исписано много имена драгих људи који више нису са нама и много година рођења и смрти. Оригинал целог писма био је нацртан на паусу и то је једина форма у којој постоји. Ћира га никад није сврстао међу своја званична писма, али ја сам одлучио да га ипак додам јер је лепо, функционално и сигурно може да послужи и некој другој намени.



БОРИНА ПЕСМА О ЈУГОСЛАВУ

Не дешава се сваког дана да чувени рок музичар напише песму посвећену неком од професора са Факултета примењених уметности. Не само да су Бора и Југа другари из младости, већ је Југослав аутор свих омота плоча и знака Рибље Чорбе од самих почетака групе. То значи да је Југа ову песму дебело заслужио. Не треба заборавити ни Југославове давне музичке подухвате и његову групу »Породична мануфактура црног хлеба« са којом је 1974. издао албум (лонг-плеј плочу која данас представља дискографску реткост и има приличну цену међу колекционарима). У групи он је свирао прим, тако да је његово музицирање са Бором прави професионални наступ. Демо верзија песме, снимљена у стану може се преслушати на интернет адреси:

<http://www.youtube.com/watch?v=nfHBtd7h2Rw>
Студијска верзија песме наћи ће своје место на новом албуму Рибље Чорбе.

Рефрен »Јер се црта све до смрта« мора да дотакне сваког ликовног уметника, јер то је професија која се не одрађује, већ се са њом живи до краја.



МАРКС И ЕНГЕЛС ПО ДРУГИ ПУТ МЕЂУ СРБИМА – фотографија за Борину сталну рубрику у хумористичком часопису *Бре* (2002) који је издавао Петар Лазић.
Фотографија: Јакша Влаховић



ЈЕР СЕ ЦРТА СВЕ ДО СМРТА

(Песма о Југославу Влаховићу)

Музика и текстови Бора Ђорђевић

Када сам к'о млађан момак завршио графику
с новинама врло брзо стиг'о сам у трафику.
Задовољни уредници рекоше ми: алал вера,
далеко ћеш догурати, да ми дали једног Пјера.

Син ми кмечи, жена спрема, сестра гунђа, ташта дрема
Дошла је до чира због мога папира.

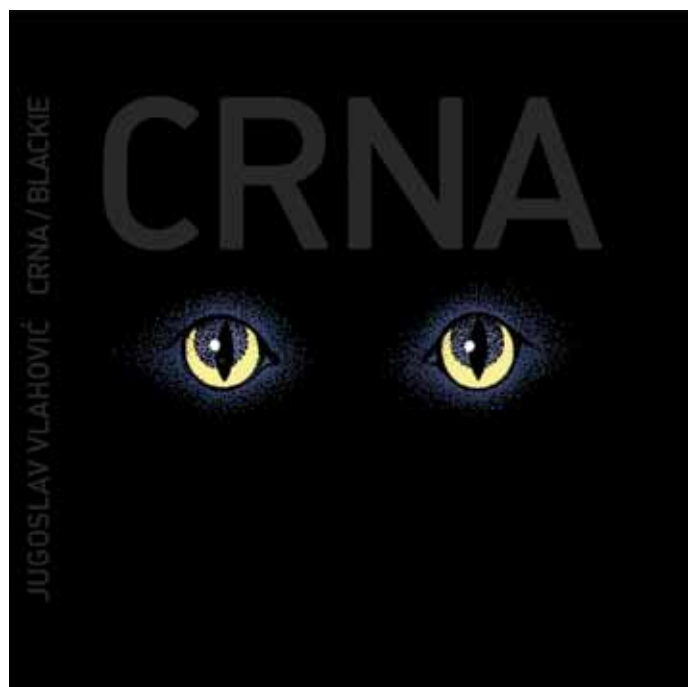
Јер се црта, црта, црта
Јер се црта све до смрта.
Јер се тачка, тачка, тачка
Јер се тачка, тачка, тачка.
Јер се црта, црта, црта
Јер се црта све до смрта.

Сваки дан карикатуре, живот ми је просто диван
По рођеном мозгу копам, морам бити инвентиван.
Син ми кмечи, жена спрема, сестра гунђа, ташта дрема
Дошла је до чира због мога папира.

Јер се црта, црта, црта
Јер се црта све до смрта.
Јер се тачка, тачка, тачка
Јер се тачка, тачка, тачка.
Јер се црта, црта, црта
Јер се црта све до смрта.



ЦРНА је најновија књига Југослава Влаховића са илустрацијама рађеним за колумну *Поси-еколоија* Драгана Јовановића, објављених у НИН-у између 2004. и 2011. године. Издавач је *Породична мануфактура* (гле подударности са именом старе добре музичке групе!). Књига је у тврдом повезу и има 120 страна са исто толико изабраних цртежа. Изложба истог назива одржана је на Франкфутском сајму књига октобра 2011, а промоција је одржана 26. октобра на београдском Сајму књига.



Лето: Југослав Влаховић на ТВ промоцији књиге ЦРНА, у емисији Жикина Шареница, 17. марта 2012.

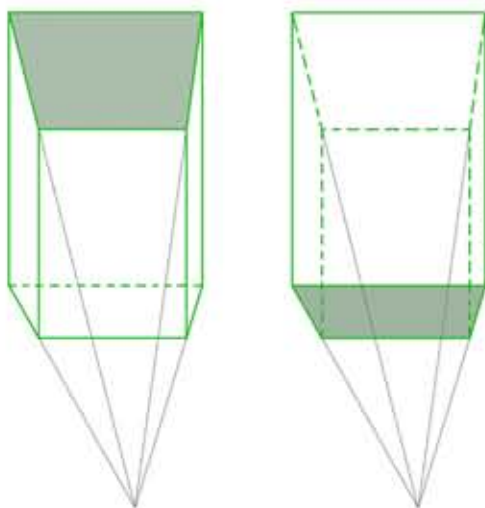
ИНВЕРЗНА ПЕРСПЕКТИВА*

Ивана Марцикић

1. ТУМАЧЕЊЕ ИНВЕРЗНЕ ПЕРСПЕКТИВЕ ПОМОЋУ ПЕРСПЕКТИВНОГ РЕЉЕФА

Несумњив је хронолошки след начина представљања простора према коме се инверзна перспектива ослања на познавање античке перспективе. Обе се могу дефинисати и реализовати конструктивним поступком, чиме се постиже егзактност, проверљивост и методолошка заснованост, на супрот тумачењима која су резултат естетско-композиционо-идеолошких, дакле, вредносних судова.

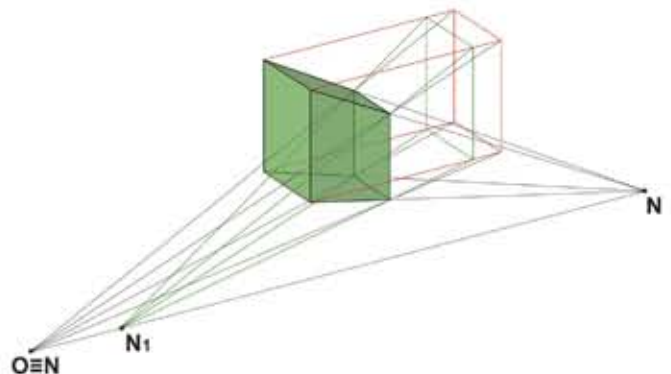
Као модел геометријско-конструктивног објашњења инверзне перспективе послужиће квадар, најједноставнији и иначе најчешћи реквизит византијске фреске. На његовом приказу у инверзној перспективи (Сл.1 - лево) видљиве су четири површине (фронтална, две бочне и горња хоризонтална).



Сл.1
лево: Инверзна перспектива (И.М.)
десно: Фронтална перспектива (И.М.)

* Излагано на међународном научном скупу Монгеометрија 2012.

Такав квадар се једноставно конструише као фронтална перспективна слика са спуштеним хоризонтом (Сл.1 - десно), а затим се инверзном видљивошћу (контура се не мења, а до тада видљиве ивице постају заклоњене и обрнуто, заклоњене постају сагледљиве) постиже инверзна перспективна слика, сада са утиском подигнутог хоризонта.



Сл.2
Аксометријски приказ
рељефне перспективе квадрa (И.М.)

За конструктивно геометријско тумачење инверзне перспективе, помоћу модела рељефне (позоришне) перспективе, у овом раду се користи померање тачке N недогледа у положај очне тачке O у односу на коју је зарубљена пирамида (рељефна перспектива квадрa) конструисана (Сл.2).

Последица поменутог померања је поклапање рељефне перспективе ивица квадрa са видним зрацима, као и поклапање предњег са задњим планом, односно поклапање равни базиса зарубљене пирамиде.

Међу-положај N1 приказан на слици 3. показује поменуто кретање недогледа ка очној тачки и истовремено померање предњег плана рељефа чији нови положај зависи од новог положаја недогледа у заустављеном тренутку.

У моменту када се недоглед поклопи са очном тачком, нови положај предњег плана је раван задњег, видни зраци се поклапају са перспективом рељефа ивица квадрa, а инверзија тачке недогледа узрок је инверзије пуног у празан волумен зарубљене пирамиде.

2. ИНВЕРЗНА ПЕРСПЕКТИВА КАО СИМБОЛИЧКА ФОРМА СЛИКАРСТВА ВИЗАНТИЈЕ

Супротно мишљењу Лоренца Рајта инверзна перспектива коришћена у сликарству Византије и нашем средњовековном сликарству, композицијама доноси илузију треће димензије, омогућава поштовање канонских закона, као и хијерархије по којој Божанска лица бивају увек приказана као виша од профаних (Сл.3), без обзира на положај у простору једних у односу на друге.

Ширење приказаног простора, на византијској слици, са увећањем дистанце је парадигма византијске перспективе. Супротно је правилима ренесансне перспективе, али је у складу са природним законима и димензијама у реалном простору.



Сл.3 Рођење Богородице, прва половина XIV века, Третјаковска галерија, Москва.

Редак пример инверзне перспективе у западном сликарству је на фресци из Асизија (Сл.4) на којој Ђото користи византијску перспективу. Друге његове композиције имају, поред аксонометријских пројекција, елементе фронталне конструктивне перспективе.



Сл.4 Ђото: Визија престола, Горња црква Св. Фрање, Асизи.

Карактеристика византијског сликарства је мултиокуларни принцип који значи коришћење више очних тачака. Ефекат овог принципа је покренуто око посматрача и утисак увећаног приказаног простора (Сл.5). На овом примеру имамо и коришћење неколико хоризоната чиме је композиција подељена по вертикалним зонама.

“But having advanced so far, the science of perspective was to be lost and forgotten for centuries. Constantinople (Byzantium) was the artistic centre of Christendom for 1000 years, and in Byzantine art with its strong eastern influences, illusionism has no place; the third dimension is eliminated. The size of a figure, as of old, depends only on its importance. Figures and objects are flat abstract symbols set on flat neutral surfaces. A pictured man does not represent a physical body, but a human spirit, having no volume, depth or position in space. The real world no longer features in the background; there is no horizon.” (Wright, 1983:39)



Сл.5 Благословена војска Небеског краља (детал), Војна црква, 1550.



Сл.6 Богородица млекопитатељница, јужни зид, око 1330; припрема архиепископа Данила II, Пешка патријаршија

Пример инверзне перспективе (Сл.6) у нашем средњовековном сликарству је на композицији из Пешке патријаршије која је смештена на површини кружног исечка. Богородичин престо облика квадрата приказан је у инверзној перспективи чији се недоглед поклопљен са очном тачком наглашава и центром кружног исечка са којим се поклапа. Визуелни ефекат искоришћене геометријске конструкције је увећање приказаног простора и директно повезивање зидне слике са елементима архитектуре. Око посматрача се усмерава ка положају коришћене очне тачке – недогледу инверзне перспективе.

3. ЛИТЕРАТУРА

1. Wright, L. *Perspective in Perspective*, Routledge & Kegan Paul, London, Boston, Melbourne and Henley, 1983.
2. Стојаковић, А. *Архитектонски простор у сликарству средњовековне Србије*, Матица српска, Нови Сад, 1970.
3. Сендлер, Е. *Икона - слика невидљивог: Елементи богословља, естетике и технике иконописа*, Јасен, Београд, 2009.
4. Cristescu, V. *The Reverse Perspective in the Orthodox Iconography according to P. Florenski a Dogmatic Perspective*, *European Journal of Science and Theology*, (2009) 5/1 : 41-50.
5. Марџикућ, И. *Ефекти конструкције простора у визуелним уметностима*, Универзитет уметности, Београд, 2002.

GEOMETRY OF ANAMORPHOSES WITH MORE SIGNIFICATIONS*

Marijana Kalabić

The word anamorphosis is Greek origin derived from the prefix ana – up, back, upside down, again, wrong, and the word morphe - form. Schematic representation of epistemic meanings of anamorphosis in the form of circular motion (Fig.1) illustrates volatility, uncertainty, variability as well as intertextuality of some forms, including convertibility of read text, ambiguity, which is actually caused by external factors, ie. observer (one who reads the text).



Fig.1 Scheme of the epistemological signification of word anamorphosis

The meaning of the word is giving ability to different meanings of the form that depend on designed images – projections. Those projections directly depend on constructions, actually combination of constructions.

2. OPTICAL ANAMORPHOSES

One of the well-known graphic artist and designer Shiego Fukuda made different kind of anamorphosis, but one that belongs to optical anamorphoses, group with orthogonal grid, is Duet (Figure 2.). Two projections in the orthogonal planes represent contours of pianist and violinist. Constructed in three dimensional orthogonal grid Duet can be observed from two actually four sides because one projection can be observed in a two directions. This model of the anamorphosis offers the possibility to present few different images.

* Presented at the Mongeometry 2012.

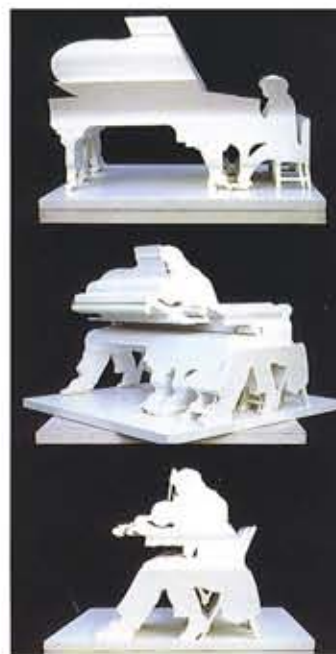


Fig.2 Duet, Shigeo Fukuda, 1997

The other one example is perspective optical anamorphosis (Figure 3.). Istvan Orosz, graphic artist who designed this anamorphosis frontally represents scene of theater in a one-point perspective, but if we are looking that image from the right side (close to the picture plane) we can see portrait of the Shakespeare.



Fig.3 The Theatre of Shakespeare, Istvan Orosz

Tree dimensional example of perspective anamorphosis with double meaning made Salvador Dali (Figure 4.). When we are looking that room through the entrance which is look like hear of Mae West, we are observing full portrait of the women.



Fig.4 The Mae West Room, Salvador Dali

3. MIRROR ANAMORPHOSIS

Dalí also has done cylinder mirror anamorphosis (Figure 5.) where mosquito in the mirror looks like the clown. Although he was the pioneer of this kind of using of mirror anamorphosis, there is still more space for innovation and ideas, because anamorphosis with more significations need refinement and logically operations.



Fig.5 Mirror (cylinder) anamorphosis, Salvador Dali

Students on the Faculty of Apply Arts in their learning program have anamorphosis. In this field, they always have fresh and attractive ideas. One of them has done cylinder mirror anamorphosis (Figure 6.) in a collage technique that already has different meanings. That collage refers to the main theme Goethe that can be observed by looking to the mirror.



Fig.6 Mirror (cylinder) anamorphosis, collage, work of student Uroš Lazić, Faculty of Applied Arts

To the special group of anamorphosis belong self-anamorphic images (Figure 7.). The image are multiplied like fractal geometry, so it can be rotate by 60° , 90° or 180° angle.



Fig.7 Self-anamorphic images (cone mirror), Crompton A.P., Brown F.E.

4. DIOPTRICAL ANAMORPHOSIS

Instead of mirror anamorphosis, dioptrical anamorphosis (Figure 8.) use prismatic lens for observations undistorted image. Existing image in the plane contains hidden parts of new image that we are looking through the lens. This kind of anamorphosis provides the opportunity to put the lens in different places, so one image can hide few lens images.

5. CONCLUSION

Suggested examples of anamorphoses (optical with orthogonal grid, perspective, cylinder, cone and pyramid mirror, dioptrical or self-anamorphic images) provide great potentials in visual arts. Some of them can be treated in another way, but also there are other anamorphoses that are not used with a few meanings yet. Such anamorphoses don't need to have just two significations, but even more - depending on the creativity of author.



Fig.8 Dioptrical anamorphosis

6. LITERATURE

1. Andersen K., *The Geometry of an Art: The History of the Mathematical Theory of Perspective from Alberti to Monge*, Springer, Copenhagen, 2007.
2. Baltrusaitis J., *Anamorphoses ou Thaumaturgus opticus*, Paris, Flammarion, 1984.
3. Crompton A.P., Brown F.E. *Self-anamorphic images*, internet source: <http://www.crompton.com/download/pdfdocs/self%20anamorphic%20images.pdf>
4. Falletta N., *The Paradoxicon*, New York, John Wiley & Sons, 1990.
5. Füsslin G., Hentze Ewald, *Anamorphosen, Geheime Bilderwelten*, Stuttgart, Füsslin, 1999.
6. Orosz I., *Anamorphoses with double meaning: About structures over Structures, Qua Art- Qua Science*, 2004-2008.
7. Toppar D., *On anamorphosis: Settings Some Things Straight*, Leonardo, Vol. 33, No.2 (2000), pp. 115-124
8. Veltman K. H. *Perspective, Anamorphosis and Vision*. Marburger Jahrbuch, Marburg, Vol. 21, (1986), pp. 93-117
9. Vignola, *Le due regole della prospettiva pratica*. Rome, 1583.

KLIMATSKE PROMENE

Kao nastavak već tradicionalne saradnje Gete instituta i FPU, na 56. Sajmu knjiga i u galeriji Gete Instituta, oktobra 2011. priređena je izložba studenata V godine sa predmeta Plakat na modulu Grafički dizajn, na temu Klimatske promene. Studenti su radili serije od četiri ili pet plakata, manje grafičke forme i umetničke intervencije na ljudima.

Ovim povodom vredi spomenuti dve zanimljivosti. Studenti izlagači su na štandu Gete Instituta tokom Sajma, na zanimljiv način animirali publiku svojim intervencijama, a posle izložbe Gete Institut je Grafičkom dizajnu poklonio 20 velikih rasklopivih ramova, što će omogućiti kvalitetnije predstavljanje studentskih radova.

UŽIVAJ BEZ DUVANSKOG DIMA

Manifestaciju *Dan bez duvanskog dima 2012.* organizovali su Kancelarija za prevenciju pušenja Instituta za javno zdravlje Srbije »Dr Milan Jovanović Batut« i Komisija za prevenciju upotrebe duvana Ministarstva zdravlja Republike Srbije povodom obeležavanja *Nacionalnog dana bez duvanskog dima 2012.* godine. Pravo učešća imali su svi studenti osnovnih studija umetničkih fakulteta u Srbiji. Student 5. godine našeg fakulteta STEFAN KNEŽEVIĆ osvojio je prvu nagradu na konkursu za izradu plakata, a TAMARA PEŠIĆ, takođe sa 5. godine, dobila je priznanje.

Članovi žirija bili su prof. Gojko Varda, arhitekta i dizajner, profesor Fakulteta za dizajn u Beogradu; Aleksandra Lukić, akademski slikar, pobjednica prvog konkursa na istu temu; Tatjana Šljivar, istoričar umetnosti; dr Zorica Plavšić i Spomenka Ćirić-Janković, psiholog.

XIX MEĐUNARODNI FESTIVAL POZORIŠTA ZA DECU U SUBOTICI

U Subotici je 21. maja 2012. godine otvorena izložba plakata studenata 4. godine Grafičkog dizajna FPU. Plakati su rađeni na temu XIX međunarodnog festivala pozorišta za decu uz mentorsko vođstvo profesora Zdravka Mićanovića. Žiri organizatora izabrao je plakat studenta NIKOLE RAKIĆA za plakat manifestacije a nagrađeni su plakati SANJE KUSTURICE, MERI IVANOVSKOJE i TAMARE JOVANOVIĆ.

Ovo je već treća godina kako traje saradnja između organizatora festivala u Subotici i našeg fakulteta. Ona se ne sastoji samo u predstavljanju studentskih radova, već se omogućuje nagrađenom studentu da kreativno učestvuje u kompletnom procesu razrade i realizacije oglasnog materijala. Uz to, organizator shodno svojim mogućnostima izdvaja određena sredstva za nabavku opreme neophodne na modulu Grafički dizajn.

prof. Zdravko Mićanović



Marija Nedeljković, »Klimatske promene« – bedževi



Marija Nedeljković, »Klimatske promene« – intervencije na ljudima



Stefan Knežević



Tamara Pešić



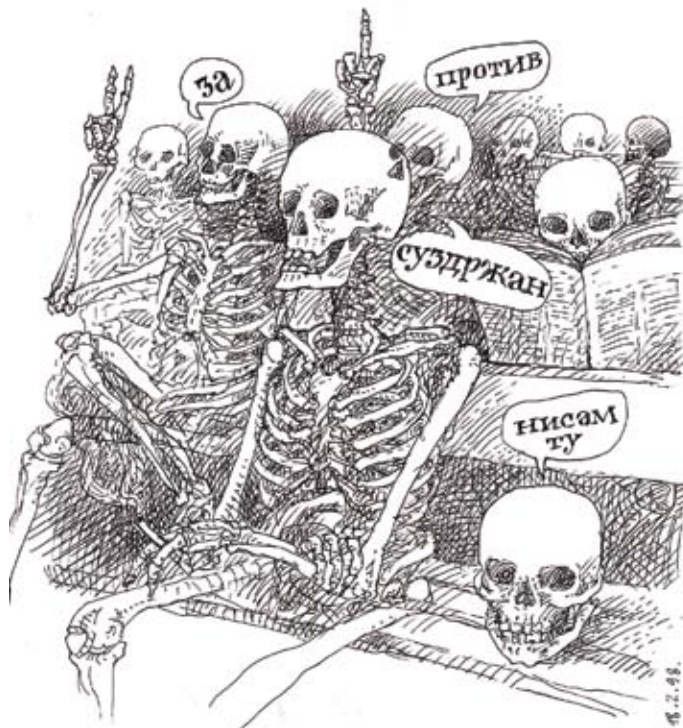
Sanja Kusturica



Nikola Rakić

Растко Ђирић
ЦРТЕЖИ & СКИЦЕ
 са седница наставних већа

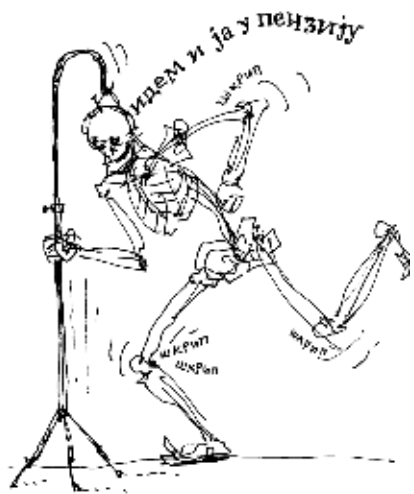
МАКУТЕТ ПРИРОДНОГ
 УМЕТНОСТИ
 Прометна улица
 Галерија Волија
 Косанчићев венац 29
 МАРТ 2012.



ење одлуке о именовању... за писање извештаја
 5ор:
 ог наставника у звање... професора за ужу
 ничку област Зидно сликарство... одсеку зидно сликарство
 ог наставника у звање доцента у ужу уметничку област
 о сликарство на Одраслу зидно сликарство
 ог наставника у звање доцента у ужу уметничку област
 грашња архитектура... архитектура
 ог сарадника у звање доцента у ужу уметничку област
 ничку област... ст. 5 Закона о
 оком образовању... три године!



ење одлуке... магистарске
 андидата... књиге на
 'Невидљива'



Sa izložbe prof. Rastka Ćirića CRTEŽI I SKICE SA IZLOZBI NASTAVNOG VEĆA, održanoj od marta do maja 2012. u galeriji Vodolija, Kosančićev venac 29. Slede izložbe profesorâ Zdravka Mićanovića i Miroslava Anđelkovića.



MLADI KREATIVNI CHEVROLET 2012

U okviru Mikser festivala, 31. maja 2012, po peti put su dodeljene nagrade *Mladi Kreativni Chevrolet (Young Creative Chevrolet)* za Srbiju – panevropsko takmičenje za studente fakultetâ primenjenih umetnosti. Ovo takmičenje svake godine od 2007. u oblastima primenjene umetnosti pruža priliku studentima širom sveta da primene svoje veštine na zadatke u realnom životu, da sarađuju sa profesionalcima u njihovim stručnim poljima i da predstavljaju svoj rad širokoj publici medija koji se bave životnim stilom. U roku od samo pet kratkih godina, YCC je postao dugo očekivan i pravi panevropski događaj. Svake godine mladi umetnici iz sve većeg broja zemalja sa entuzijazmom se odazivaju kreativnim izazovima u odabranim disciplinama, kao što su moda, fotografija, video i vizuelne umetnosti.

Za sezonu 2012. studenti mode bili su pozvani da dizajniraju modnu kombinaciju za putovanje njihovih snova. Bez obzira koja je destinacija u pitanju, cilj je bio da se prikaže idealno iskustvo putovanja kroz modu. Fotografiji su obuhvatili suštinu poruke u samo jednom snimku. Stručnjaci za vizuelne umetnosti napravili su jedinstven i upečatljiv dizajn specijalne serije majica i dukseva sa kapuljačom, koje prikazuju Ševroletov stav i dinamičnost. Studenti video produkcije priredili su video koji inspiriše ljude da reaguju i otvare nešto novo u svojim životima.

Prva tri mesta osvojila su značajne novčane nagrade, a prvoplasirani iz svake kategorije ima mogućnost da se takmiči i na evropskom nivou. Svi evropski pobednici dobijaju pored novčanih nagrada i ekskluzivno radno iskustvo iza scene, sa uglednim međunarodnim umetnicima i stručnjacima.

ŽIRI

MODA: Igor Todorović, Ana Ljubinković, Bata Spasojević, Snežana Dakić Mikić, Peđa Vukašinić Getto, Petar Janošević, Brana



Kostić i Milica Milić. VIDEO: Maja Uzelać, Stefan Arsenijević, Igor Stoimenov i profesori fakultetâ primenjenih umetnosti. VIZUELNA UMETNOST: Maja Lalić, Slavimir Stojanović, Mihael Milunović, Slobodan Jovanović Coba i profesori fakultetâ primenjenih umetnosti. FOTOGRAFIJA: Miša Obradović, Nebojša Babić, Marko Sovilj i profesori fakultetâ primenjenih umetnosti.



POBEDNICI

MODA: Jelena Letić, Mod' Art
VIDEO (Animacija): Stefan Katanić, FPU
VIZUELNA UMETNOST: Stefan Knežević, FPU
FOTO: Ivana Ivanović, Marijana Grbović, Dijana Arandžević, FPU

tekst: PR Chevrolet



Fotografije sa dodele nagrada: prof. Vladimir Tatarević



SADA JE **TRENUTAK**

MLADI KREATIVNI ŠEVROLET
YOUNG CREATIVE CHEVROLET

Druga nagrada za fotografiju: Vukašin Stančević i Stevan Mikić

Treća nagrada za fotografiju: Jovana Mladenović





**1. Ранко Мунитић:
ДЕВЕТА УМЕТНОСТ, СТРИП**
(друго издање) књига је о теорији стрипа: одликама и значењу медија, мајсторима и ремек-делима, карактерима, украска: стриповској «алхемији». Аутор објашњава суштину градивне тајне овог медија. Помоћни уџбеник за предмет Илустрација. Издавачи: TK MONT IMAGE и ФПУ (2006) 224 стране. Цена 400,00 дин.



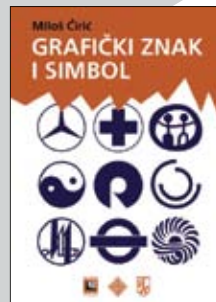
**2. Боривој Довниковић Бордо:
ШКОЛА ЦРТАНОГ ФИЛМА**
(четврто интегрално издање, прво у Србији) Данас већ класичан професионални приручник «класичне» анимације, ова књига чини тандем са следећом књигом из ове едиције и оне затварају теоријски и практични аспект анимације. »У овој књизи сабијено је тридесетогодишње искуство једног од најкомплетнијих стваралаца модерног цртаног филма.« (из предговора Ранка Мунитића)
Уџбеник за предмет Анимација. Издавачи: ФИЛМСКИ ЦЕНТАР СРБИЈЕ и ФПУ (март 2007). 208 страна. Цена 800,00 динара.



**3. Ранко Мунитић:
ЕСТЕТИКА АНИМАЦИЈЕ**
с предговором класика анимираног филма Александра Алексејева (1901–1982). Шта је анимација? Који су њени градивни елементи? Које све врсте кинематографске анимације постоје? Како је њено структурално биће? Како се анимација развијала? Шта је модерна анимација? Које су одлике дигиталне анимације? Ранко Мунитић нам открива суштину ове уметности. Уџбеник за предмет Анимација.
Издавачи: ФИЛМСКИ ЦЕНТАР СРБИЈЕ и ФПУ (2007). 392 стране. (РАСПРОДАТО)

**4. Милош Бирић:
ГРАФИЧКИ ЗНАК И СИМБОЛ**
(друго издање)

Постхумно издате белешке са предавања проф. Милоша Бирића, оснивача одсека Графички дизајн ФПУ у Београду. Ова књига пружа основне податке о визуелним знаковима и симболима, почевши од терминологије, преко кратког историјата знакова до савременог доба и ликовно–професионалних критичких коментара који читаоца упућују на начин симболичког размишљања и гледања на знакове и симболе који нас окружују.
Уџбеник за предмет Графичке комуникације. Издавачи: TK MONT IMAGE и ФПУ. (јуни 2007) 112 страна. (РАСПРОДАТО)



5. ЗБОРНИК О ЕКСЛИБРИСУ
приредио Растко Бирић

У овој књизи сабрани су сви важнији текстови издати код нас о овој дисциплини мале графике којом се обележава власништво над књигама. То су чланци из Ekslibris letopisa, часописа Екслибрис друштва Београд, историјски текстови, као и они из књига и штампе. Ова књига заокружује читаву ову област код нас.
Издавачи: ФПУ, Екслибрис друштво Београд и »Котур и остали« (октобар 2007). 368 страна. Цена 500,00 динара.



**6. Милош Бирић: ХЕРАЛДИКА
ГРЕ: ИЛУСТРОВАНИ ОСНОВНИ ПОЈМОВИ**
(треће издање)

Књига представља илустровани хералдички »речник«, као увод у основне појмове ове специфичне области графике.
Издавачи: TK MONT IMAGE и ФПУ. (јуни 2008) 150 страна. (РАСПРОДАТО)



СИГНУМ 1, јуни 2006.



СИГНУМ 2, јуни 2007.



СИГНУМ 3, јуни 2008.



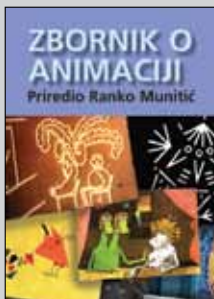
СИГНУМ 4, септ. 2009.



СИГНУМ 5, април 2011.



**Ранко Мунитић: ЗБОРНИК
О АНИМАЦИЈИ**
Шта је све објављено о кинематографској анимацији у Србији – од текста Милоша Црњанског о Микију Маусу из 1930. преко важних есеја о Загребачкој школи цртаног филма и историји београдске и светске анимације до нових текстова о компјутерској анимацији. Издавач: ФИЛМСКИ ЦЕНТАР СРБИЈЕ, Загребачка 9 (2009). 242 стране. Цена 550,00 динара (напомена: студенти УУ имају попуст 20%)



**Ранко Мунитић:
ФИЛМСКА СЛИКА И
СТВАРНОСТ**
Која је суштинска разлика између такозване филмске слике стварности и оне која нас окружује, са још десет есеја важних аутора на исту тему, од 1896. до 2006. године.
Издавач: ФИЛМСКИ ЦЕНТАР СРБИЈЕ, Загребачка 9 (2009). 132 стране. Цена 450,00 динара (напомена: студенти Универзитета уметности имају попуст 20%)

**7. БИБЛИО-
ФИЛСКА
ИЗДАЊА
НА ФПУ
(1964–2010)**
Приредио проф. Југослав Влаховић.
Издавач ФПУ (октобар 2010) 208 страна, колор. Цена 900,00 динара.



»СВЕТЛОСТ« 1-10

Комплет анимираних књижица на тему »Светлост«. Радови студената илустрације: Вук Палибрк, Марица Кицушић, Милица Мрвић, Мина Шаренац, Вид Рајин, Тања Лошић, Немања Станковић, Ненад Крстић, Мања Лекић и Маријана Оршוליћ.

