

Časopis odseka  
Primenjena grafika  
Fakulteta primenjenih  
umetnosti u Beogradu  
Juli 2013. Broj 7

# si<sup>o</sup>num

tema broja  
ČASOPIS GRAFIČKI RAD



*Gore: Vanja R. Simić; levo: Milica Šolajić; desno: Smiljka Bošković; 4. godina Fotografije*



# СИГНУМ 7 / САДРЖАЈ

2-3

Дневници, сећања, њризори  
ЗБОРНИК ФПУ 1  
проф. Растко Ђирић

4-7

Сећање на професоре  
БОРБЕ КРЕКИЋ  
проф. Александар Ајзинберг

8-9

Писмо  
КАКО СЕ ПРОЈЕКТУЈУ ФОНТОВИ  
проф. Оливера Стојадиновић

10-15

Прилози историји графичког дизајна  
ВРЕМЕ ДИЗАЈНА У БЕОГРАДУ  
проф. Зоран Блажина

16-18

Анимација  
ПОЛИТИКА У АНИМАЦИЈИ  
проф. Растко Ђирић

19-46

Прилози за стипендију  
ГРАФИЧКА УМЕТНОСТ  
факсимили из часописа *Графички рад* (1979-1983)  
приредио проф. Растко Ђирић

- 20 Растко Ђирић: О ДОДАТКУ ГРАФИЧКА УМЕТНОСТ  
21 СПИСАК свих текстова додатка *Графичка уметности*  
22 Богдан Кршић: ОБРАЗОВАЊЕ ГРАФИЧАРА НА ФПУ  
24 Јовица Вељовић: ПИСМО И ЊЕГОВА УПОТРЕБА У НАС  
25 Богдан Кршић: КЊИЖНО ПИСМО – ШТА ЈЕ ТО?  
26 Стјепан Филеки: КАКО НАМ ИЗГЛЕДА ПИСМО  
27 Боро Ликић: ИЗЛОЖБА ПОЛИТИЧКОГ ПЛАКАТА  
28 Драгољуб Кажичић: УМЕТНОСТ ФОТОГРАФИЈЕ  
31 Богдан Кршић: БИБЛИОФИЛСКО ИЗДАЊЕ –  
– НАЈСАВРШЕНИЈИ ОБЛИК КЊИГЕ  
33 Богдан Кршић: GRAPHICA UNIVERSA  
37 Бранислав Макеш: ПРИЧЕ О ГРАФИЦИ (1-15)  
46 НАСЛОВНЕ СТРАНЕ часописа *Графички рад*

47-50

Пројектовање облика  
ПРЕДМЕТ ПЕРСПЕКТИВА У ВИСОКОМ ШКОЛСТВУ  
ас. Маријана Пауновић

51-53

Пројектовање облика  
ПЕРСПЕКТОГРАФИ  
ас. Маријана Пауновић

54-57

Пројектовање облика  
РЕНЕСАНСНА ПЕРСПЕКТИВА  
др проф. Ивана Марцикић

58-61

Историја медија 21. века  
WEB THROUGH THE AGES  
проф. Срђан Марковић

58-61

Историја медија 21. века  
АВЕТИЊСКИ ПРИЗОРИ (...) ЗДРАВКА МИЋАНОВИЋА  
Владимир Божиновић

64

Дешавања  
НАГРАДЕ, ИЗЛОЖБЕ...



## УКРАТКО О БРОЈУ

У години прославе 65 година Факултета примењених уметности у Београду, ево још једног »ничим изазваног« броја часописа *Сигнум*, израђеног ентузијазмом наставника Графичког одсека Факултета примењених уметности у Београду.

Средишња тема овог броја је претеча нашег часописа *Сигнум* – серија од тридесетак додатака за часопис *Графички рад*, под насловом *Графичка уметности*, које је уређивао проф. Богдан Кршић, а учествовали професори са Графичког одсека ФПУ од 1979. до 1983. Намера је била иста – да се негује историја и теорија струке и забележи и сачува оно што је вредно из текућих збивања.

И у овом броју *Сигнума* настављају се сталне рубрике: Сећања на професоре, прилози који ће помоћи наставу на предметима Пројектовање облика, Графичке комуникације, Писмо, Анимација, Графика...

Проф. Зоран Блажина у свом тексту критички се осврће на београдску сцену графичког дизајна последњих четрдесетак година. Овакви текстови, који сублимирају дужи период једне широке области, веома су ретки код нас.

Три текста која надграђују програм предмета Пројектовања облика појављују се у преломном периоду, у моменту када оснивач овог предмета проф. др Ивана Марцикић треба да поведе своју последњу школску годину пре пензије, док њена наследница, асистент Маријана Пауновић припрема полагање доктората на Архитектонском факултету у Београду. Верујемо да ће се остварити добар континуитет у настави овог успешног предмета.

Духовит прилог Срђана Марковића о развоју Интернета кроз векове, право је освежење.

Студија Владимира Божиновића о изложби ДОДИР проф. Здравка Мићановића у галерији Графички колектив стигла је прекасно да би била објављена у каталогу изложбе. Уместо тога, објављујемо је у нашем часопису.

---

Фотографија на корицама: Немања Живковић, 4. година  
Заглавље часописа: студент Вељко Зајц, 2006.

---

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 Оливера Стојадиновић,  
Илија Кнежевић, Здравко Мићановић, Мирјана Живковић  
Графички обликовали проф. Растко Ђирић, ас. Маријана  
Калабић (47-57)  
Јули 2013.

# Прилој за историју ФПУ

# ЗБОРНИК

# ФПУ 1

Само пар година после одласка нашег професора Богдана Кршића у пензију, новим студентима Графике, пошто Кршићево име више није фигурирало у индексу, било је сасвим непознато, а о делу да не говоримо. Није чудо – осим неколико монографија у библиотеци (мала је вероватноћа да ће се спонтано машити баш за њих!), студенти нису имали где да чују за Богдана Кршића и виде његове графике. Овакав заборав важио је за све наше старе професоре, не само моје, већ и за професоре мојих професора – Шотру, Петрова, Зламалика и много других. Осетила се потреба за зидним подсетником на коме би били представљени сви професори са Графичког одсека који више нису са нама. Тако је 2006, у оквиру прославе »Бириних дана«, настала изложба »Графички одсек – од оснивања до данас« са 20 представљених професора: Гордана Поповић Васић је написала пратећи текст, а професор Илија Кнежевић ју је типографски обликовао. Изложба још увек стоји у ходнику који води ка Библиотеци ФПУ. Графички одсек је само један од десет одсека на Факултету – помислио сам да било лепо да и остали одсеци имају сличне изложбе. Много је ту важних имена којима би се ФПУ морао данас дичити, да поменемо само Ивана Табаковића.

Две године касније, 2008, у оквиру прославе »60 година ФПУ« и велике изложбе радова професора у павиљону Цвијета Зузорић, пружила ми се

прилика да направим пратећу изложбу у оквиру које су обухваћени сви одсеци Факултета. Током прикупљања фотографске грађе са жаљењем сам увидео да Факултет нема срећену документацију, осим мање количине фотографија у Библиотеци, да поједини одсеци немају НИ ЈЕДНУ фотографију из своје прошлости на којој би се, на пример, видео неки од њихових важних професора у просторијама Факултета. Графички одсек је имао срећу да у свом саставу има предмет Фотографија, тако да поседује већи број снимка који приказују атмосферу на факултету и који су потенцијална грађа за документацију. Са видео материјалима ситуација је још гора. Мој предлог да се у оквиру библиотеке направи »Медијатека«, са моћним (али не и скупим) компјутером који би чувао фотографије, радове студената и професора, факсимиле, филмове, емисије, укратко све врсте архивске грађе Факултета, наишао је на одобравање и ту је све стало.

Идеја за ову књигу настала је пре неколико година, кад сам у заоставштини мог оца Милоша пронашао укоричене странице писаћом машином куцаних Шотриних дневника са студентских екскурзија са почетка педесетих. Леп, литерарно занимљив материјал из најранијег доба постојања Академије примењених уметности и то из пера његовог оснивача.

Драгоцени Шотрини дневници, поучни и поетични, говоре о Бранку Шотри као промишљеном, искусном и одличном вођи, али и веома образованом и писменом човеку пребогатог речника. Осим неочекиване емотивности и списатељске вештине у описивању призора, читаоца почесто обрадује нека дивна заборављена реч: омаглица, суходолица, хиљадак... Исправљене су само очигледне штампарске

грешке, а остављене су речи писане по старом правопису, скраћенице, и наравно, Шотрина ијекавица.

Сам дневник садржао је само укоричене куцане странице, без иједне илустрације или цртежа. На срећу, пронашао сам већи број лепих цртежа мо-



јих родитеља које су радили током тих екскурзија, тако да је први дневник могао да буде илустрован аутентичним цртежима рађеним на часовима цртања у природи које је Шотра водио и који се могу видети на фотографијама сачуваним у Шотрином фото албуму. Фотографије приказују тадашње студенте Академије примењених уметности током рада или одмора, а на многим групним фотографијама налази се и Шотра (иако је већину он сам снимио). Неколико страна са овим, до сада необјављеним фотографијама, груписао сам као посебан одељак, јер су снимљене и на другим екскурзијама (Охрид, Македонија, манастири Србије...) које су у то време, према казивању професора Љубодрага Јанковића Јалета, биле веома честе: најмање једна велика екскурзија током лета и више краћих током школске године.

Наши садашњи студенти не могу се похвалити ничим сличним. Током деведетих професор Кршић је организовао једну екскурзију по манастирима Србије, којој сам посветио један текст, а за четири екскурзије у иностранство које сам ја успео да изведем, срећом постоје дневници које сам заједно са студентима водио. Они не личе на Шотрине литерарне дневнике, то су илустровани албуми новог медијског доба, који су пуни цртежа, фотографија, налепница и других артефаката прикупљених током пута. Тако овај Зборник почиње и завршава се дневницима са студентских екскурзија рађеним у размаку од 50 година.

Треба поменути да је, после дипломирања, мој отац Милош Ђирић остао у пријатељској вези са Шотром до његове смрти 1961. године. Отуд су се код њега нашли драгоцени Шотрини дневници, велики фото албум, као и Шотрина мала графичка преса коју сам пре неколико година поклатио Факултету у жељи да се тим артефактом зачне будући Музеј ФПУ... Она стоји, изложена на постаменту са плочицом, у холу зграде на Косанчићевом венцу.

Материјал за ову књигу прикупио сам одакле год сам могао, неки текстови су били већ објављени или су написани на моју молбу. Три прилога у овој књизи преузета су из објављених књига из којих су издвојени сегменти која се односе на наш Факултет – аутобиографски записи Босиљке Кићевац, Александра Ајзинберга и Богдана Кршића. Ту су и сећања Зоре Живадиновић Давидовић, Љубодрага Јанковића

Јалета и Бранислава Стајевића објављена у монографији »50 година ФПУ«; приказ једног духовитог, на срећу сачуваног, цртежа тадашњег студента Ивице Стевића који приказује пресек целе зграде у Карађорђевој улици са свим професорима, студентима и становницима; сећање Александра Пајванчића Алекса на дешавања из бурне 1968. (којих се и ја сећам: имао сам 13 година кад ме је отац једном одвео у зграду у Карађорђевој током »опсаде«). Мој отац је сачувао и штампану пропусницу из тог времена. Куриозитет представљају и сачувани руком исписани натписи са маскенбала, дочека нове године, пројекције цртаних филмова које су организовали студенти катедре Графичке Академије примењених уметности, почетком педесетих. Један од њих, до пола сачуван (јер је био искоришћен са полеђине – папир је тада био драгоцен), лепо је послужио да се илуструје Јалетов текст о професору Јефти Перићу. Текстови о животу и раду професора Стјепана Филекија, из магистарског рада Оливере Батајић у међувремену су објављени у оквиру књиге »Кофер пун слова« у издању »Типометра« (2011). Поменути књига садржи и текстове засноване на интервјуима са још два професора Писма са нашег Факултета: Александра Додига (текст Ведрана Ераковића) и Ђорђа Живковића (из пера Оливере Стојадиновић).

Наслов књиге, »ЗБОРНИК ФПУ 1« дат је са жељом да ово буде прва од многих будућих књига. Убеђен сам да многи садашњи и бивши професори и студенти већ имају записана нека од занимљивих сећања (или цртеже, фотографије, артефакте...) на дане проведене на Академији или Факултету примењених уметности, а сви много тога носе у себи. Све што се не запише, неповратно је изгубљено. Историја није само далека прошлост, она се непрестано догађа, а дешавања која су се данас или јуче десила кроз неко време имаће пату носталгије, романтичну или митолошку вредност. Позивам све оне које сећања везују за овај Факултет/ Академију да их запишу и приложе за следеће наставке ове књиге. Сва сећања, и лепа и она друга, неопходна су за дочаравање атмосфере која је владала током нечијег студирања, а драгоцени су прилози историји једног времена које се неће вратити.

*Расићко Ђирић, уредник књиге*



## Sećanja na profesore

# ĐORĐE KREKIĆ

### I

Velika je šteta što se niko na Fakultetu primenjenih umetnosti u Beogradu nije setio da za vremena prikupi i pribeleži biografije ljudi koji su ovu visoku školu osnovali i /ili/ na njoj predavali. Zanimljiv kao ličnost, a značajan kao arhitekt i pedagog, profesor Đorđe Krekić je danas gotovo sasvim zaboravljen. Njegovi studenti polako nestaju pa se i sećanja na njega postepeno gase.

Mene pamćenje još pomalo služi pa ću pribeležiti ono čega se, u vezi sa mojim profesorom Krekićem, još sećam.

Bilo je to u leto 1947. godine. Otišao sam do Škole za primenjenu umetnost u ulici 7 Julia [1] da se raspitam kada će ispiti biti, šta se polaže i koje dokumente treba da spremim. Bio je raspust, u sekretarijatu nije bilo nikoga, ali su se u dvorištu muvali neki majstori. Zaustavio sam jednoga koji je, umrljan krečom, nosio neke daske, i zapitao ga gde se mogu dobiti potrebna obaveštenja. On mi je, vrlo spremno, objasnio sve što mi je trebalo. Za svaki slučaj, ušao sam u hodnik Škole i na oglasnoj tabli našao napisano tačno ono što mi je onaj umrljani rekao. Posle izvesnog vremena sam polagao prijemni ispit i bio primljen. Sećam se prvog dana školske 1947/48. godine. Sakupili su nas u jednoj učionici na prvom spratu Škole i rekli da će doći direktor da nas pozdravi i da nam održi jedni kraće predavanje. I, na moje najveće iznenađenje, pojavio se moj poznanik – onaj što je u dvorištu Škole, zamazan krečom, nosio daske. Bio je to arhitekt Đorđe Krekić, jedan od osnivača Škole za primenjenu umetnost u Beogradu.

### II

Profesor Pavle Vasić zabeležio je: ...„Ideja o osnivanju Škole za primenjenu umetnost nastala je uporedno sa osnivanjem Akademije likovnih umetnosti. Akademija je osnovana 1937, a Škola 1938. godine. Osnivači u najužem smislu reči bili su nastavnici ove škole Milan Nedeljković, vajar, Đorđe Krekić, arhitekta, Ivan Tabaković, slikar i Mihailo Tomić, vajar. Kasnije dolazi veći broj nastavnika iz Beograda, Zagreba. Ova škola nije mogla da se pohvali kontinuitetom postojanja i rada, jer joj je rat

uzeo četiri godine, kada je životarila. Tri godine posle rata bila je ukinuta. Učesnici su Školu sukcesivno završavali i prelazili na Akademiju, osnovanu 1948. godine. Akademija primenjenih umetnosti počela je sa radom u jesen 1948. godine. (...) Nastavnički kadar Akademije regrutovan je iz redova beogradskih umetnika koji su se istakli u svojoj struci kao umetnici ili kao predagozi”...

Meni je profesor Krekić predavao u Školi za primenjenu umetnost, a kasnije i na Odseku enterijera Akademije primenjenih umetnosti. Bio je odličan pedagog i zdušno je prenosio sva svoja znanja i iskustva na nas. Svoje bavljenje studentima nije prekidao završivši predavanja predviđena rasporedom časova: vodio je računa o studentima slabijih materijalnih mogućnosti pa je, nakon njihovog diplomiranja, koristio svoje veze da im nađe posao, a bio i veoma aktivan u našem planinarskom društvu „Jurica Ribar” redovno učestvujući gotovo u svim ekskurzijama koje je naše društvo organizovalo, čime je svoje bavljenje sa studentima nastavljao i u vanškolsko vreme.

Tokom studija udružio sam se sa još dvojicom kolega sa istog odseka: Brankom Babićem i jednu generaciju starijim Zvonimirom (Zvonkom) Veberom. Nalazili smo poslove iz struke i radili zajedno.



Đorđe Prudnikov: portret Đorđa Krekića (početak 90-tih)

Pred kraj naših studija, bilo je to 1954. godine [2], radili smo nacрте za neku putujuću izložbu JNA. Nalazili smo se svako popodne u prostorijama Zavoda, tamo crtali i pravili makete. Dolazio je i profesor Krekić koji je, kao spoljni saradnik, takođe radio u Zavodu. Dogovorili smo se da nas četvorica, kad Babić i ja diplomiramo, kao grupa, osnujemo atelje. Čak smo i ime tog ateljea smislili: ATELJE 4.

Sledeće godine smo Babić i ja diplomirali. Ja sam se razboleo pa sam se tek 1956. godine priključio grupi. Oni su upravo dobili jedan, za ono vreme vrlo zanimljiv posao, adaptaciju i unutrašnje uređenje zgrade Radničkog univerziteta Đuro Salaj. U toj zgradi smo dobili dve prostorije u kojima je bio naš atelje. Naravno, ubrzo se saznalo za nas, mnogo smo radili, a najveći deo poslova smo dobijali zahvaljujući imenu našeg profesora. Projekte smo potpisivali tako što je na prvom mestu uvek bilo Krekićevo ime, a nas trojica smo se potpisivali menjanjući ciklično redosled imena.

Izvrstan crtač i akvarelista, profesor Krekić je, po odlasku u penziju, napustio projektovanje i „za svoju dušu“ se posvetio toj grani umetnosti. Njegovi crteži, po stilu i kvalitetima nalik na radove Ljube Ivanovića, krase stanove njegovih bivših studenata i prijatelja ali je velik deo, nažalost zbog nebrige ili nečije pohlepe, izgubljen.

Umro je 6. marta 1997. godine.

### III

Koliko mi je poznato, prvi direktor Škole za primenjenu umetnost u Beogradu bio je Milan Nedeljković, a 1945. godine, ovu je dužnost preuzeo profesor Krekić koji je istovremeno na Odseku enterijera predavao Istoriju stilova u arhitekturi, Projektovanje za vajare i Perspektivu.

Akademija za primenjenu umetnost [3] osnovana je u Beogradu 1948. godine. Prvi rektor je bio slikar Branko Šotra, a za prorektora je postavljen Krekić. Naravno, Krekić je i dalje predavao Istoriju stilova i Projektovanje za vajare, a kasnije i Projektovanje enterijera.

Sticajem nekih okolnosti, do ruku su mi došle tri biografije koje je profesor Krekić o sebi napisao. Prvu sam gotovo doslovno prepisao koristeći u tekstu, umesto prvog lica, treće lice jednine:

Dorđe Krekić je rođen 1903. godine u Doboju.

Nakon završetka četiri razreda Realke u Sarajevu, prešao je na srednju tehničku školu u istom mestu gde je maturirao 1922. godine, da bi, iste godine, otišao u Minhen gde se upisao u Školu za primenjenu umetnost, Odeljenje za unutrašnju i dekorativnu arhitekturu kod prof. R. Berndla, gde je ostao šest semestara, do godine 1925. Po apsolviranju dobio je otpusno svedočanstvo sa ocenom „vrlo dobar“.

Godine 1925. upisao se na Akademiju likovnih umetnosti u Beču na Odeljenje za arhitekturu kod prof. Klemensa Holcmajstera [4] i položio diplomski ispit za akademskog arhitekta (diploma je nostrifikovna od strane Tehničkog fakulteta u Beogradu pod br. 6870 od 14. oktobra 1937).

Odmah nakon položenog diplomskog ispita stupio je u atelje prof. Holcmajstera, ali je zbog regulisanja vojne obaveze ubrzo napustio atelje i otišao u vojsku gde je ostao do oktobra 1929.

U oktobru 1929, na poziv prof. Holcmajstera, stupio je u njegov privatni atelje u Beču gde je ostao do novembra 1930. godine radeći na projektima za javne zgrade u Ankari i za razne sakralne i druge objekte.

Od novembra 1930. do oktobra 1940. godine živeo je i radio u Zagrebu kao arhitekt.

Od 1930. do jula 1931. godine bio je zaposlen u ateljeu arh. Vladimira Šterka baveći se projektovanjem gradskih kuća, vila i nameštaja.

U junu 1931. počeo je da radi u zajednici sa arhitektima Jovanom Korkom i Georgijem Kiverovom [5] baveći se svim poslovima koji spadaju u delokrug rada arhitekta. U toj zajednici sem praktičnih radova iz oblasti arhitekture sudeluje sa uspehom i u mnogim javnim arhitektonskim konkursima. U zajednici sa navedenim saradnicima on, od 1932. do 1937. godine učestvuje na izradi projekta i realizaciji palata Javne berze rada u Zagrebu, Brodu, Osijeku i Karlovcu, zatim palatu Radničke komore u Zagrebu, više vila u Zagrebu i Dubrovniku, kao i stanbene zgrade u Zagrebu i drugim mestima.

Za nastavnika na Državnoj obrtnoj školi u Zagrebu postavljen je 1933. godine. Tu je predavao Istoriju stilova, Perspektivu i Komponovanje za klesare i vajare sve do oktobra 1940. godine.

Godine 1937. projektovao je i nadzirao izvođenje Jugoslovenskog paviljona za drvnu industriju na Internacionalnoj izložbi u Parizu.

1940. godine prelazi u Beograd gde je, na osnovu konkursa, oktobra 1940. godine, izabran za šefa Arhitektonskog odeljenja Škole za primenjenu umetnost u Beogradu. U Školi istovremeno predaje Istoriju stilova u arhitekturi i Arhitektonsko projektovanje enterijera i nameštaja. Kao šef arhitektonskog odeljenja Škole za primenjenu umetnost radio je sa šefovima ostala dva odeljenja Škole na osnovnoj organizaciji i nastavnom planu Škole.

Tokom 1940. godine adaptirao je nekadašnju zgradu Umetničke škole koja je bila dodeljena Školi za primenjenu umetnost.

Od aprila 1941. godine do aprila 1945. bio je u nemačkom zarobljeništvu.

Po povratku, 1945. godine, nastavlja rad kao nastavnik na Školi za primenjenu umetnost u Beogradu gde predaje Stilove u arhitekturi, Projektovanje za vajare i Perspektivu.

1945. godine imenovan je za direktora Škole za primenjenu umetnost s tim što je nastavio da predaje navedene predmete.

Kada je 1948. godine osnovana Akademija primenjene umetnosti (među prvih tri postavljena profesora) postavljen je za vanrednog profesora Akademije, a odmah zatim izabran za prorektora i šefa Arhitektonskog odeljenja. Istovremeno je predavao Istoriju stilova u arhitekturi i Projektovanje dekorativne arhitekture i enterijera.

Za redovnog profesora Akademije primenjenih umetnosti izabran je 1950. godine.

Od povratka iz zarobljeništva, sem predavanjima na Akademiji, bavio se i projektovanjem, sudelujući na nekoliko javnih konkursa, projektovao nekoliko javnih zgrada i manjih spomenika, a bavio se projektovanjem nameštaja i enterijera za javne ustanove.

Od decembra 1953. godine do kraja 1955. bio je stalni spoljni saradnik Zavoda za primenjenu umetnost gde se bavio projektovanjem enterijera, nameštaja i adaptacijama lokala. Sem ovih radova bavio se propagandom savremenog stanovanja i nameštaja kao i primenjene umetnosti uopšte, držeći javna predavanja i pišući o toj tematici.

Za vreme svog rada u Školi za primenjenu umetnost od 1945. do 1948. godine osnivao je večernje tečajeve na Školi i držao predavanja za stolarske i soboslikarske radnike.

Po završetku II Sv. rata, okviru Saveznog ministarstva za prosvetu i kulturu, saradivao je na sastavljanju Plana i Programa za Škole primenjenih umetnosti u FNRJ u. Sudelovao je na svim konferencijama (u Beogradu i na Bledu) po pitanju programa i planova za škole primenjenih umetnosti i dao osnovne smernice za program Akademije primenjenih umetnosti u Beogradu. Kroz niz poslednjih godina bio je izaslanik na završnim ispitima i inspektor u raznim školama za primenjenu umetnost u Srbiji kao i drugim školama te vrste u zemlji.

Od osnivanja Udruženja umetnika za primenjenu umetnost kao sekcije ULUS-a, bio je stalni član Udruženja, jedan od osnivača sekcije i njen prvi sekretar, a od osnivanja samostalnog Udruženja umetnika primenjenih umetnosti tri puta je bio izabran za predsednika...

#### IV

Iz druge, nešto kraće i očigledno na brzinu napisane biografije izvadio sam podatke koji se odnose na njegovu stručnu aktivnost. Znam da je dosta toga i propustio da navede jer je, verovatno, pišući zaboravio ili je smatrao da to i nije tako važno budući svestan sudbine enterijerista da njihova ostvarenja posle izvesnog vremena postanu *démodé*, da se „modernizuju“ ili sasvim izmene...

Prepisaću samo ono što je on, u toj drugoj biografiji, naveo:

Od oktobra 1928. do novembra 1930. u ateljeu prof Holzmeistera sudeluje u projektovanju i razradi javnih državnih zgrada u Ankari.

Od 1930. do 1939. živi u Zagrebu i radi u zajednici autorske grupe arhitekata „KKK“ koja postiže značajne uspehe u učestvovanju na javnim arhitektonskim konkursima (Markarnica u Beogradu, zgrada Državne štamparije u Beogradu, hram na Cetinju, planinarski dom na Sljemenju kraj Zagreba, odmaralište u Baru, a projektuje Radnički dom u Zagrebu, javne berze rada u Zagrebu, Osijeku, Karlovcu i Slavenskom Brodu, zgradu Srpske pravoslavne opštine u Zagrebu kao i nekoliko vila i zgrada za stanovanje.

Godine 1937. projektuje i vodi nadzor nad izvođenjem Jugoslovenskog paviljona drvne industrije u Parizu.

Tokom 1940. godine izvršio je celokupnu adaptaciju zgrade bivše Umetničke škole (u ulici Kralja Petra br. 7) u kojoj je bila smeštena novoosnovana Škola za primenjenu umetnost.

U okviru Ateljea 4 učestvovao u izradi projekta adaptacije i unutrašnjeg uređenja zgrade radničkog univerziteta Đuro Salaj u Beogradu; nizu prostora u Domu sindikata u Beogradu; uređenju minimalnog tipskog stana na revijalnoj izložbi *Porodica i domaćinstvo* u Zagrebu; projekat za izložbu *Umetnost u službi čoveka* u Zrenjaninu; Biblioteke Matice srpske u Novom Sadu; projekat i oprema enterijera obe zgrade DSNO u Beogradu; enterijera kluba Saveznog izvršnog veća u Beogradu; enterijera i nameštaja Robne kuće „Terazije“ u Titovom Užicu; enterijere Doma JNA u Beogradu; enterijere Doma JNA u Skoplju; adaptaciju i celokupno uređenje reprezentativne državne vile u Beogradu, adaptaciju Doma kulture „Veselin Masleša“ u Beogradu; projekat enterijera za ambasadu Pakistana u Beogradu; celokupno unutrašnje uređenje nove vojne bolnice u Skoplju, kao i niza izložbi, privatnih stanova što ostvarenih, što u projektu.

*Novembra 2010.*

*arh. Aleksandar Ajzinberg*

[1] Sada se u toj zgradi nalazi Fakultet primenjenih umetnosti i dizajna, a ulica je ponovo dobila naziv koji je, pre II Svetskog rata imala: Kralja Petra.

[2] Veber je već bio diplomirao i zaposlio se u Zavodu za primenjenu umetnost.

[3] Kasnije: Fakultet primenjenih umetnosti

[4] U Beču je diplomirao 1928. godine.

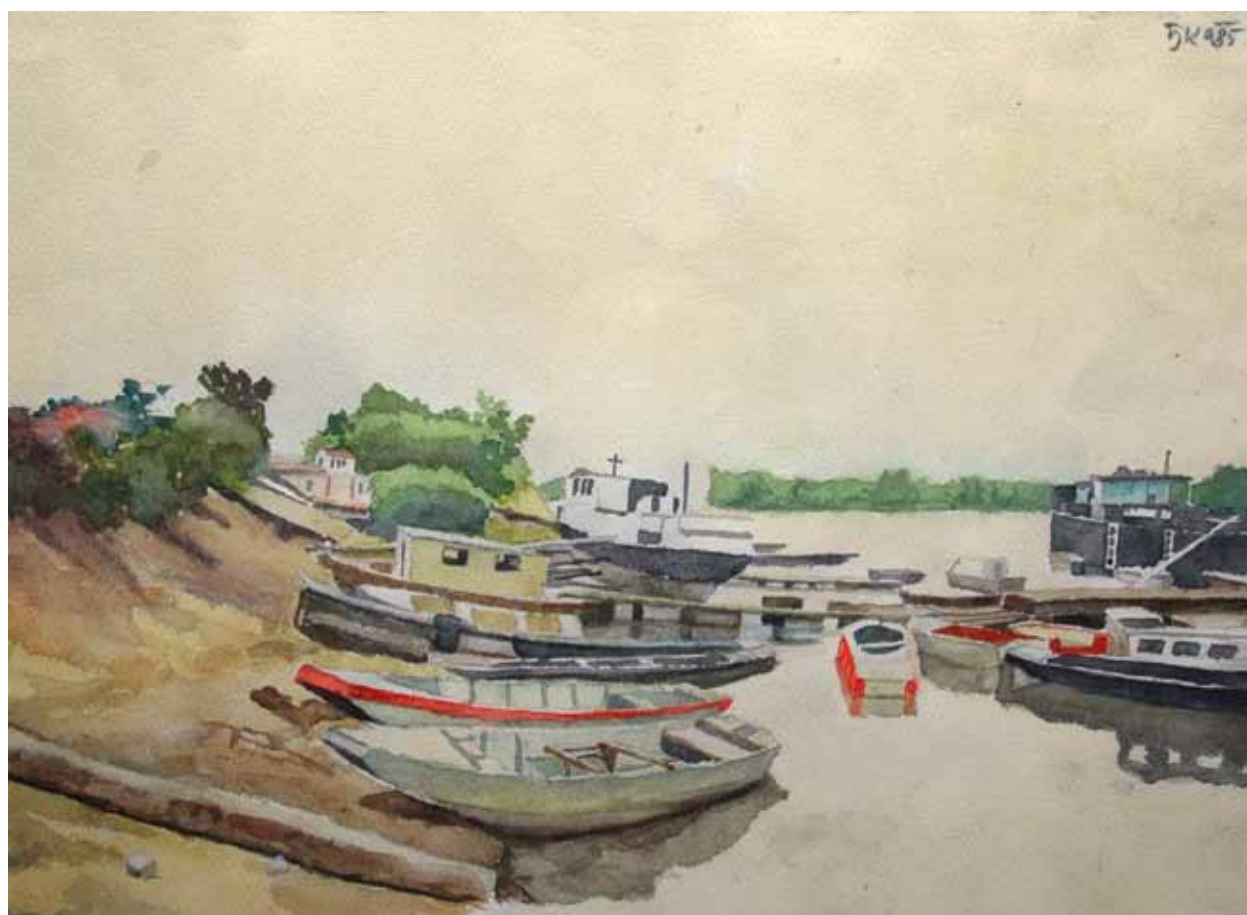
[5] Grupa je, po početnim slovima njihovih prezimena, nosila naziv KKK





*Dorđe Krekić: Dvorište manastira Studenice, akvarel, 1977.  
U vlasništvu Ljubodraga Jankovića Jaleta, Beograd.*

*Dorđe Krekić: Obala reke, akvarel, 1985.  
U vlasništvu Jelene Veber, Beograd*



# Како се пројектују фонтови

Оливера Стојадиновић

У време када се слагало металним слогом, слова су се изливала у словоливницама, а за њихово коришћење биле су потребне штампарске машине. Словоливнице су ангажовале дизајнере који су правили нацрте за фонтове. То је било занимање резервисано за мали број стручњака. У данашње, дигитално доба, тај посао је доступан свакоме ко је упућен у коришћење графичких програма на рачунару. Фонтови се праве у посебним програмима који су само томе намењени. Данас је у понуди огроман избор фонтова до којих се долази на једноставан начин – куповином преко интернета. Ипак, увек постоји потреба за још неким, оригиналним и различитим, који ће бити прави избор за одређен графички задатак. Обично је тешко наћи одговарајући фонт који садржи ћирилицу.



## Идеја – скица

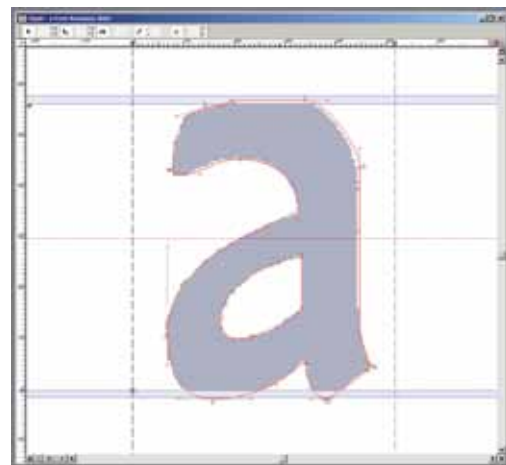
Идеја може да се развија у склопу одређене задате теме из области графичког дизајна, обликовања књиге или интернет презентације. У том случају намена одређује особине. Пре свега, важно је да ли ће се писмо користити у мањим или већим величинама, за слагање текста или у рекламне сврхе. Фонт може да се развије на основу неколико слова смишљених за логотип или натпис. Писмо може да се креира и без познатог наручиоца, да буде намењено тржишту, али и тада се сврстава у неку од постојећих групација.

Почетак су скице, било да су цртане руком, односно на рачунару или да су добијене неким другим поступком: писањем различитим алатима, сликањем, колажирањем, комбиновањем предмета, фотографисањем... Сваки ликовни поступак је применљив, уз ограничење да облици слова треба да буду недвосмислено препознатљиви и стилски уједначени. Скице треба да садрже сва потребна слова, интерпункцију и посебне знаке. Данашњи фонтови имају уникод распоред, што значи да се у једном фонту налазе различите кодне стране, између осталог ћирилица и латиница. Што је скица прецизније урађена, биће лакше спровести остале фазе израде фонта.

абвгдђеж

## Уношење у рачунар

Уколико скице нису урађене на рачунару, уносе се скенирањем или снимањем, као слике (дефинисане помоћу тачака). Важно је користити довољно добру резолуцију (број тачака по јединици површине) да би се скице ваљано интерпретирале. За даљи рад потребне су црно-беле слике, али се оне некад уносе у боји или у сивим тоновима, да би се одређеним поступцима трансформисале у црно-бели облик. Ти поступци подразумевају отклањање непотребних детаља и пречишћавање облика.

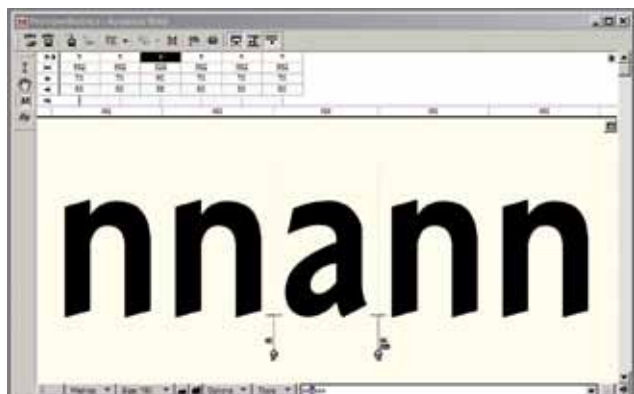


## Векторизација – опцртавање

Ово је поступак који црно-белу слику претвара у геометријски – линеаран цртеж који опцртава црне облике. Овај цртеж може да се увећава и смањује по потреби. Поступак векторизације (trace) може да се обави у неком програму за векторско цртање, као и у самом програму за прављење фонтова. Од избора параметара опцртавања зависиће сличност скица и геометријских облика слова, као и број тачака (чворова) које одређују цртеж.

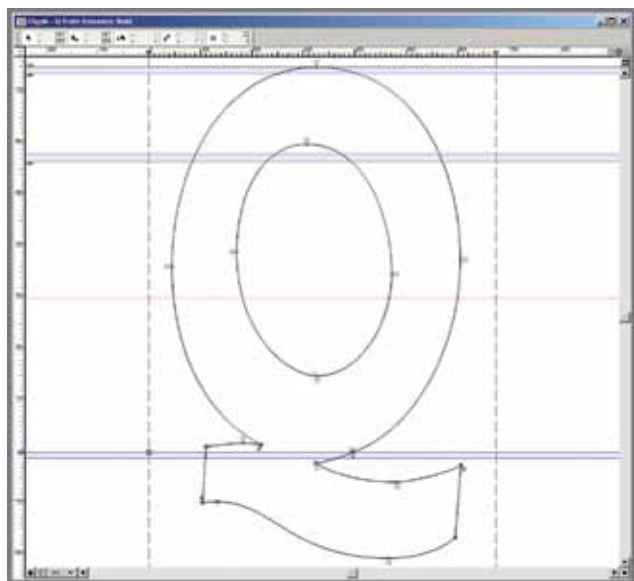
### Уједначавање величина

Одређују се основне пропорције: висина малих и великих слова, горњих и доњих продужетака, дебљине танких потеза, стубова и заобљених потеза, величине препуста облих слова. Слова се подешавају према усвојеним димензијама.



### Размаци

Размаци између слова су важни као и њихови облици. Размаци се праве систематски тако што се одреди густина слога помоћу једноставних усправних и заобљених слова (Н, О, п, ц, о, н), а остали размаци се одређују у односу на њих.



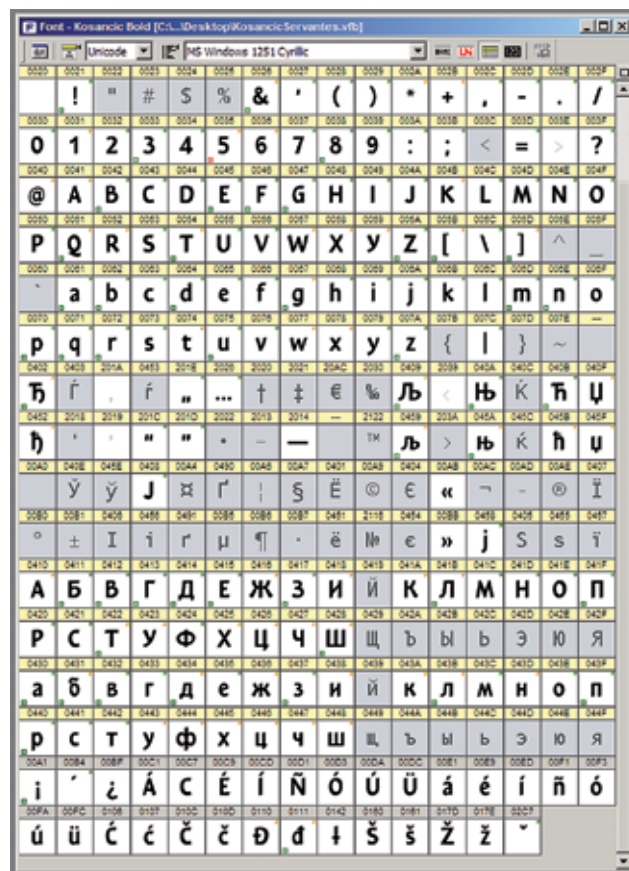
### Цртање облика слова

Слова се цртају на различите начине у зависности од природе скица и врсте фонта. Слова за слагање текста се најчешће састоје из правилних, геометријских облика, а поједини делови могу да се копирају. Овакви облици дефинисани су помоћу минималног броја тачака. Цртеж се ради на основу облика добијених из скица, поновним цртањем или подешавањем постојеће контуре. Напротив, код писама која треба да дочарају рукопис или текстуру, остављају се неправилне контуре, онакве какве су биле на скицама, и већи број тачака.

### Пробе и подешавања

Када се сва слова нацртају и поново се подесе размаци, потребно је додати керн-парове – корекцију размака између појединих парова слова (као што су, на пример, АТ). Уписују се неопходни подаци о фонту: име фонта, подаци о аутору, основне мере, кодне стране и слично. Још један важан корак је хинтовање, посебна врста програмирања којим се обезбеђује уједначеност слова у малим величинама. Уколико постоји потреба, могуће је програмирати коришћење лигатура, алтернатива, курентних бројева и још многих корисних функција које фонтове чине »паметним« и лако употребљивим.

Пробе изгледа у тексту могу да се изврше и без инсталирања у систем. На основу њих се врше многобројне коректуре и подешавања.



### Генерисање фонта

Последњи корак је формирање записа у стандардним форматима који се затим инсталирају у систем и могу да се користе за слагање текста у свим рачунарским програмима.

Овај текст је штампан у облику брошуре поводом радионице која је одржана током Ноћи музеја, 18. маја 2013. године, у склопу изложбе Латино фонтови/Tipos Latinos, у Културном центру Сервантес у Београду.

За илустрације је коришћен фонт *Косанчић* Луке Тилингера, студента четврте године Факултета примењених уметности. Текст је сложен писмом Nioki BG Маријане Оршолић.

Zoran Blažina

# VREME DIZAJNA U BEOGRADU

(Tekst preuzet iz geopolitičkog časopisa LIMES1–2 Filozofskog fakulteta u Beogradu, suizdavač Hesperia, Beograd, 2012)

Od vremena početka sedamdesetih, kada sam u SKC-u slušao i gledao Viktora Papaneka<sup>1</sup> pun nade, veliki svet posmatram iz žablje perspektive dizajnerske struke, a on sve više liči na izgubljeni brod koji već sluti svoju hrid. Nemamo daha da shvatimo, potreban nam je vremenski otklon jer ne vidimo. Novi odnosi, medijski prostori, novo tržište i potrebe. U promenama se teško snalazimo. Društveni život se seli iz realnog u virtuelni. Svet beogradskog dizajna nacrtan je iz semantičke<sup>2</sup> perspektive. Ona ne podrazumeva logiku poretka linearne<sup>3</sup> vanvremenske perspektive, da je nešto iza manje a nešto ispred veće, već je odnos veličina opsena i relativan pojam.



Viktor Papanek i knjiga DIZAJN ZA STVARNI SVET, 1973.



Godine iza nas, kako kaže Pekić, pojeli su skakavci, Beograd je početkom sedamdesetih godina dvadesetog veka imao (a sad nema) veliki Dizajn centar na uglu Knez Mihajlove i Zmaj Jovine pod vođstvom dr Miroslava Fruhta<sup>4</sup>. Centar, koga je identifikovao i danas moderan znak Milana Rakića, funkcionisao je na postulatima Bauhaus škole i bio mesto okupljanja dizajnera iz zemlje (Jugoslavije) i inostranstva. Pratila ga je jaka infrastruktura



Milan Rakić: DIZAJN CENTAR, Beograd, 1972.

tura u vidu respektabilne srednje Škole za dizajn, koja je saradivala i sa engleskim koledžima i Akademije za primenjenu umetnost i dizajn, gde su Ivan Tabaković i Miloš Ćirić<sup>5</sup> do sedamdesetih već uspostavili evropski model u obrazovanju dizajnera. Zatim Muzej primenjene umetnosti, sa moderno uređenim galerijskim prostorom po projektu prof. arh Milana Pališaškog u prestižnoj zgradi porodice Čelebonović, Udruženje likovnih umetnosti primenjenih umetnosti i dizajnera Srbije – ULUPUDS, sa velikim posleratnim imenima arhitekture, dizajna, fotografije, kostimografije. Pratio ih je časopis „Industrijsko oblikovanje“ Zavoda za ekonomiku domaćinstva (1975–1983)... Većina dobrih umetnika je bila relativno situirana i obezbeđena ateljeima dobijenim od države. Ipak, i u to vreme, među primenjenim umetnicima a naročito dizajnerima, osećalo se nezadovoljstvo proisteklo iz uverenja da planska socijalistička privreda i nije plodno tlo za dizajn; preovlađivao je stav da je kapitalizam nedosanjan društvo koje donosi preporod, a dizajnu obezbeđuje materijalni stimulans koji relaksira, oslobađa kreaciju.

Paralelno, pre skoro 40 godina, imali smo u Beogradu par manjih preduzeća za ekonomsku propagandu. Krenulo se od akviziterskih poslova, terenskih propagandista, kontaktmena koji su ne retko sa preduzećima poslove pravili preko prasećih ušiju i pevačica na kafanskom stolu. Stvari su se polako menjale uvođenjem termina *marketing* sedamdesetih, i tako sve do „otkrića“ gurua marketinga Filipa Kotlera početkom osamdesetih i pojave domaćeg maga promocije i samopromocije Dragana Sakana, čoveka koji je među prvima gradio svoje kampanje empirijskom metodom i ispod čijeg kaputa su izašli gotovo svi oni koji nešto danas znače u svetu srpskog advertajzinga.

1) Viktor Papanek (1927–1998) Dizajner i profesor iz SAD. Gostovao u Beogradu 1974. u Studenskom kulturnom centru, promovisao svoju knjigu „Dizajn za stvarni svijet“, (Nakladni zavod Marko Marulić, Split, 1973)

2) Semantička (ikonološka) perspektiva ne rešava odnose veličina među likovima, s obzirom na njihovu udaljenost, već s obzirom na njihovu važnost. Već mala djeca koriste semantičku perspektivu; to nazivamo „emocionalni realizam“, gde djeca likove koje doživljavaju važnijima prikazuju i većima. Svoju mamu dete će prikazati neproporcionalno velikom i time izraziti njenu važnost i značenje, a svoja stavove i osjećanja, vrijednosne sudove i opredeljenja; time dečji crtež postaje poruka. Tu se doslovno prikazuje ono što simbolično označavamo kao „velike“ i „male“ ljude: svojoj hijerarhijskoj važnosti; stoga govorimo o perspektivi značenja.

3) Linearna perspektiva geometrijska konstrukcija zasnovana na a nedogledima, vidimo kako se svi oblici koji se udaljuju od posmatrača pravilno smanjuju.

4) Miroslav Fruht (1922–2000), teoretičar i istoričar dizajna. Diplomirao na Pravnom fakultetu u Beogradu. Zvanje doktora nauka stekao teozom *Funkcija industrijskog dizajna u proizvodnom preduzeću*.

5) Miloš Ćirić (1931–1999), profesor na FPU. Dizajner i teoretičar dizajna, autor knjiga *Heraldika 1, Grafička identifikacija 1961–1981, Grafičke komunikacije 1954–1984, Grafički znak i simbol, Letopis simbola 1–5*.

6) Ivan Tabaković (1898–1977), rođen u Aradu, u današnjoj Rumuniji. Školovao se u Budimpešti, Zagrebu i Minhenu. Tridesetih je bio član grupe „Zemlja“. U Beogradu je radio kao profesor na Akademiji primenjenih umetnosti.



Knjige Miloša Ćirića

Srećno–nesrećni spoj medija, dizajna i marketinga kod nas je dobio obrise današnjih odnosa upravo početkom osamdesetih. Samo jedan od mnoštva zapadnih modela, uspeo je i kod nas pojavom marketing ili advertajzing agencija. Insistiralo se na tome da je dizajn samo deo timskog rada, što je marginalizovalo ulogu dizajnera na više načina, između ostalog prenošenjem prava na potpis dizajn produkta sa dizajnera na agenciju.

Taj novi koncept dovodi do mnogih nesporazuma pošto izvestan broj dizajnera ne pristaje da se odrekne autorstva verujući da samo dizajnerska imaginacija i odgovornost, bez obzira na impute tima, proizvodi utilitarnu ali i umetničku vrednost. Dobar primer je izložba dizajnera Miloša Arizovića u Kulturnom centru Beograda 1996. godine, izložba oko koje se podigla velika prašina usled toga što je Arizović potpisao radove koje je radio za nekolicinu agencija. Pobunili su se kopirajteri, kreativni direktori, akaunt menadžeri i ostali, tražeći u likovno grafičkim radovima svoj deo slave.

Danas u respektabilnom srpskom *Art directors klubu*, koji je striktno vezan za struku dizajn, skoro da je isti broj propagandista kao i dizajnera.

Ipak, mnogi dizajneri su sa pravom videli agencije kao veliku šansu da rade i da se dalje usavršavaju, uverene da dizajn u marketingu može da se realizuje u neslućenim formama, motivisani i mnogobrojnim advertajzing kolačicama kao što su promocija u status art direktora ili priznanja na festivalima advertajzinga, na kojima je dizajn osnovno izražajno sredstvo, a agencijama uglavnom samopromocija.

U datim društvenim okolnostima, urušavanja jednog i pojave novog, još nedefinisano društvenog sistema, došlo je do povezivanja pojedinih agencija sa političkim establišmentom, što je dovelo do njihovog jačanja u centre moći koji su, u klimi nepostojanja pravog tržišta, gušili rad i postojanje *free-lance* dizajnera, studija za dizajn, dizajnerskih menadžera pa i promociju institucije dizajnera zvezde.

Treba napomenuti da je obrazovna struktura ljudi koji su se profesionalno bavili dizajnom u Beogradu u preinformatičko vreme bila, u najvećem broju slučajeva, diplomirani dizajner, i po neki arhitekt ili slikar. Ako izuzmemo retke inženjere arhitekture, prethodne dve struke su uglavnom kod nas školovane da budu vrhunski kreativci. Elokvenција neophodna za odbranu i definiciju stava, koja se uglavnom neguje kroz teoriju, nije bila u prvom planu. Ovo je kasnije, u strukturi marketinškog tima, imalo svoje reperkusije, obzirom da su ostali članovi tima uglavnom dolazili sa fakulteta društvenog smera – sociolozi, psiholozi, ekonomisti, producenti... Vizuelno ne previše kreativni ali elokventni klikeraši sa dobrim organizatorskim sposobnostima, osećajem za racionalno i nosom za novac, nadoknađivali su manjak vizuelne kulture i uglavnom vrlo brzo uspostavljali odnos koji se u agencijama do danas nije promenio.

## Digitalna tehnologija

U našem okruženju prvi grafički MAC računari pojavili su se u Beogradu 1986. godine (*Brana & Zoran studio*). Prelaz na digitalnu tehnologiju učinio je da otpadne cela jedna generacija dizajnera koji se nisu prilagodili. Svojim mogućnostima ova tehnologija je doprinela formiranju nove svesti i senzibiliteta, i veoma uticala na promenu karaktera dizajna tako da je, posle duže vremena, napravljen veliki i pozitivan otklon od Bauhaus škole. Artificijelnost dizajna dobija na snazi, a dizajneru se istovremeno pružaju nove mogućnosti da izrazi i pokaže dubinu i moć ličnog i spiritualnog.

Sa druge strane, lako dostupan softver daje jednako pravo bilo kome da veruje da može da se bavi ovim poslom. Pojavilo se dosta ljudi iz profesija koje nisu bliske dizajnu, autodidakta koji su nesvesni svog eklektizma. Oni preplavljaju tržište, što samo po sebi i ne bi bio problem da postoji pravo tržište. Softver je dobar alat u rukama jake kreativne ličnosti, a gospodari nejakim, koji (ne) svesnim preuzimanjem postojećeg softverskog grafizma počinju da produkuju upravo onu vrstu dizajna koji nanosi najviše štete našoj vokaciji. Rezultati ovog procesa su porazni. Iako je očigledno da likovna, odnosno konceptualna umetnost danas sve više crpi ideje primenjene umetnosti, sve glasnija je škola mišljenja da dizajn nije umetnost. Verujem da taj stav proizilazi iz rezultata banalizacije grafičkih komunikacija koje se kao agencijski produkt sve češće javljaju na tržištu u trivijalnim oglas-

nim ili outdoor kampanjama i nestručnim i naivnim projektima vizuelnog identiteta.

Pojavljaju se fantomske grupe „primenjenih umetnika“ sa namerom da postanu institucije pod okriljem države. Etabliraju nove cenovnike dizajnerskih usluga sa ponižavajućim iznosima u odnosu na ULUPUDS-ove cenovnike iz sedamdesetih godina. Ti novi cenovnici su pravljeni na nivou dogovora – ja ti uradim zaštitni znak, ti mi iskolmuješ kosu.

Duboko neshvatanje dizajna kao umetničke discipline je široko rasprostranjeno, čak i među umetnicima. Činjenica je da svaki dizajner ne proizvodi uvek umetničko delo, baš kao što ga ne proizvodi ni svaki slikar, vajar, muzičar, filmski reditelj, itd. U jednoj TV emisiji gost je bio umetnik koga veoma cenim kao našeg veoma uglednog slikara. Pozvan je da govori sa pozicije dekana jednog privatnog fakulteta za primenjenu umetnost i dizajn. U toj emisiji on je tvrdio, parafrazirajući, *da dizajn nije umetnost, te da je on više tehnička podrška umetnosti.*

## Teorija i kritika

Da li srpski dizajn zapravo nema teorijsko i kritičko utemeljenje? Ne postoji relevantna škola mišljenja koja prati, procenjuje i kritički oblikuje našu dizajnersku scenu. Osim nekoliko časnih izuzetaka, uglavnom nema posvećenih istoričara umetnosti koji vole dizajn i koji mogu relevantno da ustanove sistem vrednosti. Pojavljuju se retki i loši prevodi stručnih knjiga ili novi naslovi au-



Časopis KVADART  
Radomira Vukovića

tora koji suštinski niti poznaju niti osećaju dizajn. Ono što je vredno pomena na polju teorije poteklo je od samih dizajnera ili nekolicine teoretičara koji se, nažalost ne čuju daleko (M. Fruht, M. Mušić). Ne možemo zaobići časopise: *Industrijsko oblikovanje* (1975–1983), *Dizajn* (1992–1993), nešto kasnije *Kvadart*. Tu je i trotomno izdanje knjige *Znakovito* koja, bez obzira na subjektivan pristup dizajnera autora po principu „ovoga volim, ovoga ne volim“, kao i na pojedine nedopustive interpretacije znakova umesto

njihovog faktografskog prikazivanja, ipak predstavlja dokumentarnu vrednost. I najzad, najbitnije, knjige dizajnera i profesora Miloša Ćirića koje su napisane pre više od trideset godina i koje i danas predstavljaju domaću dizajnersku Bibliju.

Puno je festivala, advertajzinga koji su zapravo festivali dizajna u advertajzingu. Ljudi iz marketinga su ustanovili sisteme istraživanja kojima se valorizuje utilitarnost dizajna, iako tim principima valorizacije, koji potiču delimično iz preteče savremenih grafičkih komunikacija – heraldike,



Ljubomir Pavićević Fis: znak za izdavačku kuću PROSVETA  
iz Beograda

a delimično iz Bauhaus škole, izmiču nove vrednosti i značenja ostvareni evolucijom vizuelnih komunikacija i pojavom digitalne tehnologije.

Zavidim likovnim umetnostima na njihovoj mucu koja se zove teorija i kritika, uprkos tome što pojedini njihovi teoretičari gore od želje da postanu autori umetničkog dela umesto istinskog autora. Toliko je tekstova koji približavaju i demistifikuju stvaralaštvo likovnih umetnika. Toliko je zapisa za buduća pokolenja – dokumenata vremena. U toj hiper-produkciji naravno nećemo tražiti istinu u pojedinačnim subjektivno obojenim tekstovima, već ćemo čitati između redova. Važno je da se pisana kultura prenosi kroz generacije a inteligencija čitaoca i vreme će biti sudije. Teorijski radovi, kad je dizajn u pitanju, kod nas skoro da ne postoje. Kroz vreme vas vode sačuvani uglavnom Ulupuds-ovi katalozi grupnih izložbi, u kojima o dizajnerima nema ništa ili vrlo malo, obično: ime i prezime, kućna adresa i fotografija rada. Tu i tamo, doduše retko, poneka porodica dizajnera je sačuvala nešto od opusa onih koji su nam prethodili. Mnogo značajnih stvaraoca je zaboravljeno, i već u sledećem kolenu za njih niko i ne pita. Šta danas znače imena Nikola Masniković<sup>7</sup> (znak Bemusa, Beobanke), Milan Martinović<sup>8</sup>

7) Nikola Masniković, katalog ULUPUS, *Oblikovanje u Srbiji*, 1973.

8) Milan Martinović, *isto kao i 7.*

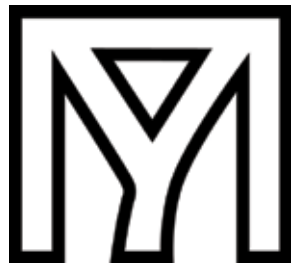
9) Aleksandar Daskalović, *isto kao i 7.*

10) Ivko Milojević, *isto kao i 7.*

11) Dragoslav Stojanović SIP (1920–1976), *Skica za portret*, autora Marijane Petrović Raić, kustosa MPU, studijska izložba za 2003, otvorena od 6. novembra 2003. do januara 2004. godine, Muzej primenjene umetnosti u Beogradu.

12) Ljubomir Pavićević Fis, *Pola veka Fis dizajna*. Ljubomir Pavićević Fis, retrospektivna izložba, Muzej primenjene umetnosti u Beogradu, septembar 2008. Ljubomir Pavićević Fis, pionir srpskog i jugoslovenskog dizajna, zasigurno je naš najstariji i najpoznatiji dizajner.

13) Iz kataloga izložbe *Hvala Raši Teodosijeviću*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 2. novembar – 22. decembar 2002.



Milan Martinović: Znakovi Studija B i Muzeja primenjene umetnosti u Beogradu

(znak studija B i Muzeja primenjenih umetnosti), Aleksandar Daskalović<sup>9</sup> (znak Bim Slavije), Ivko Milojević<sup>10</sup> (znak Novosadskog sajma), Nenad Novakov...?

Muzej primenjene umetnosti je mesto dizajnerske nade. Dešavaju se povremeno velike izložbe, ali čini se da nedostaje žara i energije, ideja, a možda i novca kada je dizajn u pitanju. Pre nekoliko godina ovaj muzej je napravio sjajnu izložbu povodom trideset godina od smrti Dragoslava Stojanovića Sipa<sup>11</sup>, kao i vrlo dobru retrospektivnu izložbu našem doajenu Ljubomiru Pavićeviću Fisuu<sup>12</sup>. Fis je jedan od najstarijih i najdugotrajnijih živih grafičkih dizajnera. O Fisuu je u katalogu izuzetno nadahnuto pisao odličan teoretičar i likovni kritičar Dejan Đorić, i za to mu hvala. Od Fisove izložbe nam je ostao katalog, a



Dragoslav Stojanovi Sip: Znak za građevinsko preduzeće RAD (1958) i Kolarčev narodni univerzitet (1965)

kako stvari stoje, to će jedino ostati od njegove preko 60 godina duge i uspešne karijere. Da li postoji neko kome bi palo na pamet da napravi Fisuu jednu ozbiljnu monografiju, ne zbog njega, nego zbog nas?

Desila nam se u Muzeju primenjene umetnosti i izložba *Primenjena umetnost u Beogradu 1918–1941*. Izuzetan tekst Bojane Popović u pratećem katalogu, ali izgleda tanka arhivska građa i nedovoljno sačuvanih kvalitetnih eksponata. Očekivanja su bila velika, a posle razgledanja osećate opor ukus: nasleđe pretežno agrarne države, izašle iz ratova. Insistiranje društva tog vremena na nacionalnom i tamo gde mu nije bilo mesto imalo je za posledicu i problematičan stav u odnosu na primenjenu umetnost i dizajn. Iznad cele izložbe lebdi pitanje – da li je moguće da gledamo pravu sliku tog perioda? Inkinostrio i Pomorišec na toj izložbi izgledaju kao retro i petparačka priča dok Dušan Janković sa, nažalost, par skromnih radova, vraća nadu da se u tom periodu ipak, osim narodne radinosti, nešto dešavalo. Grupe *Zenit*, koja je svojom avangardom dala možda najjači pečat periodu 1918–1941, na izložbi uopšte nema. Koliko se u

posleratnom periodu (ratovi devedesetih) stav društva poistovetio sa onim u predhodno navedenom periodu u odnosu na primenjenu umetnost i dizajn? Uzmimo za primer Srpsku akademiju nauka i umetnosti, gde danas osim likovnih, ne postoji ni jedan primenjeni umetnik ili dizajner, a kako stvari stoje, u skorijoj budućnosti neće ih ni biti...

## Neodoljiva društvena hipokrizija

U Beogradu, u pričama građanskih krugova često se nekada mogao čuti popularan stav da je italijanski dizajn njihov brend, ali se nije razmišljalo o dubini i smislu izgovorenog. Moji periodični boravci u Londonu 1987–1992. učinili su da sam imao priliku da živim stav da je njihov dizajn njihov nacionalni brend. To je potpuno novo iskustvo koje vas ispunjava strahopoštovanjem i kod stranca *apriori* izaziva osećaj inferiornosti. Sa kakvom snagom i samouverenošću da su najbolji, da su jedini, mediji podižu britanski dizajn! Oseća se da je to državna politika, a dizajn strateški proizvod. Naravno, oni nisu autistični, preko svojih moćnih medija ne obraćaju se samo sebi. Njihovo tržište su, pre svega, njihove bivše kolonije, sad zemlje Commonwealth-a, a onda i ceo svet. Svaki kreativni dizajner koji želi da se bori za svoju ideju može dobiti podršku u prvoj robnoj kući iza ugla. A biti dizajner, naročito uspešan, tamo je statusni simbol. Zato je važno biti i *native speaker*, inače ćete lako postati junak *Romana o Londonu*.

Dizajnerska hijerarhija se poštuje, junior dizajneri sa godišnjim platama daleko su ispod senior dizajnera. Senior dizajnerima i art direktorima često je u oglasu, pored plate na godišnjem nivou, nuđen smeštaj i službeni auto. Kategorija dizajnera–zvezde tretirana je finansijski i statusno kao i kategorija filmske ili rok zvezde. Oni su za biznis korisni jer se promovisanjem njih kao nacionalnog brenda projektuje potreba za tim brendom. Britanija je stvorila mnogo svojih značajnih imena–brendova, zahvaljujući tome, Britanci imaju veliko tržište koje traži taj brend, zarađuju novac i zapošljavaju ljude.

Naravno, da bi neko bio promovisan u dizajnera–zvezdu njegov rad mora da vredi. Originalnost bi trebalo da bude jedan od osnovnih kriterijuma. Sa druge strane, u poslednje vreme, verovatno zbog ubrzanja obrta kapitala, sve više se recikliraju stare stvari i serviraju se kao nove, sveže i originalne ideje novim generacijama, koje krupno otvorenih očiju i usta hrle ka životu. Iskustvo mi daje za pravo da verujem da bi, u skoro svakoj generaciji na Fakultetu primenjenih umetnosti u Beogradu, najmanje jedan student potencijalno mogao da bude dizajner–zvezda, a do sad je odškolovalo više od šezdeset generacija.

Kod nas postoji nekoliko grupa zainteresovane javnosti. U prvoj grupi su oni koji bi da dizajnere nazovu *žiznitelji*, (termin zanatskog karaktera iz vremena Svetog Save), polušaljivo obelodanio ga je arh. Pedja Ristić *alias* Pedja

Isus, na jednoj tribini sredinom devedesetih. Ili oni koji bi da dizajn zabrane, kako je to početkom devedesetih formulisao vođa (trenutno odsutan) jedne poprilično desne stranke.

U drugoj grupi su umetnici poput Raše Teodosijevića, koji, u svom tekstu „Edinburška izjava – ko profitira od umetnosti a ko pošteno zarađuje“<sup>13</sup> nabraja, između ostalih: „plakateri, grafički urednici, dizajneri koji potkradaju umetnike“, da bi zaključio, „i svi ostali jeftini politikanti koji su se na „tajnovit“ način, preko svojih roditelja i veza dočepali sinakure, pa sole pamet umetnicima i od tog besmislenog posla zarađuju za dva života“.

U posebnu grupu mogli bi se uvrstiti oni koji sa „većitim pogledom ka Evropi“, traže samo „mlade dizajnere“ sa „novim idejama“. U sebi se pitate – zašto samo mlade a ne dobre dizajnere? Poneti akademskom masom, a duboko zbunjeni i uplašeni sasvim izvesnim rizikom da, ako postavite to pitanje, ne ispadnete glupi i odbačeni, i vi počinjete da vičete glasno da vas čuju, „Samo mladi dizajneri!“, i već kao kameleon jednim okom gledate da li vas posmatra grupa, a drugim tražite koji će zbunjeni slučajno da se izlane i naivno pita „Zašto samo mladi a ne dobri dizajneri?“ Onda ćete ga zgaziti većom žestinom nego što bi vas zgazili oni od kojih ste zazirali. Verovatno ćete osetiti veliko zadovoljstvo, jer pripadate grupi.

I zaista, zašto samo mladi dizajneri sa „novim idejama“? Zar nije logično da ne postoji dobar dizajn bez nove ideje? I kakve to ima veze sa godinama dizajnera? Zar nije logično da aktivan dizajner kroz godine razvija svoje obrazovanje i svoj intelekt, usavršava svoj kreativni rukopis i proizvodi kvalitet? Zašto ta urbana akademska masa kad ide na, ne daj Bože, neku hiruršku intervenciju, ne kliče „Hoćemo mladog hirurga sa novim idejama!“? Hipokrizija. Ali ne samo hipokrizija. Filozofija palanke. Interes i sve ozbiljnija generacijska diskriminacija na globalnom nivou.

Zašto samo mladi dizajneri? Jedan od logičnih odgovora vezan je za određenu interesnu grupaciju koja zna da su to jeftini dizajneri, čiji se mesečni dohodak kreće u rasponu od 0 do 300 evra, a radno vreme od 9h do 23h. Često se dešava da mladi dizajneri, kako bi dobili prvu šansu, pristaju da rade besplatno i po šest meseci. U poslednjih nekoliko naših viđenja pred njegov odlazak, Dragan Sakan mi je par puta polurezignirano rekao „danas ovde nikoga ne interesuje kreacija, samo novac“.

I na kraju, zašto samo mladi dizajneri? O ovome treba otvoreno govoriti, i zbog sve izraženije generacijske diskriminacije uopšte. Uvredljivi diskriminatorski tekstovi u medijima prema starijima, poniženja u rijalitetima i TV spotovima, u dnevnoj politici, na ulici. Svi o tome čute. Porušeni vrednosni sistem je doprineo da u današnjem srpskom društvu sve više i bez otpora jačaju ultra desni stavovi. Neko baš pokušava da nas vrati u vreme dvadesetih godina prošlog veka, kad smo na velikim svetkim izložbama kao najsavremenije srpske umetničke produkte izlagali pirotske ćilime, ne želeći da znamo da je de-

set godina ranije (1914), slovenska duša Kazimir Maljevič postavio Evropi i svetu domaći zadatak slikom *Crni kvadrat na beloj pozadini*, i time stavio tačku na klasičnu umetnost.

Ovo je matrica po kojoj funkcioniše naše društvo u tranziciji iz građanskog u prigradsko. Logična je onda pojava netrpeljivosti prema različitostima bilo koje vrste. Dizajn je opasno blagotvoran, može da pomogne, jer on je znak, on je naše lice pred svetom.

## New Deal

Devedesete su donele politički besmisao koji je mnogo štošta pojeo sledećim generacijama, ali struka je preživela. U Beogradu je gostovao Dejvid Karson, čovek koji se prvi usudio da u grafičkom dizajnu razbije tekstu- alni stubac, a od ostatka tipografije napravi umetničko delo. On je jedan od dizajnera koji je smogao snage i hrabrosti da funkciju podredi formi i da svetu kaže „za mene je dizajn je prvo umetnost a onda funkcija“.

U minijaturnom galerijskom prostoru *Grafičkog kolektiva* pojavila se godišnja izložba dizajna *Grifon*.



GRIFON, izložba dizajna, galerija Grafički kolektiv, Beograd

Od 2000. godine počinje dekada prestrojavanja i promene moći u svetu domaćeg advertajzinga. Neke velike svetske advertajzing agencije sa svojim klijentima došle su na naše tržište. Dogodila nam se i hiperprodukcija fakulteta i viših škola na kojima se studira dizajn. Danas, u Beogradu, pored državnog fakulteta FPU ima još najmanje šest privatnih fakulteta. Ostaje otvoreno ozbiljno pitanje programa i kvaliteta nastave na tim fakultetima. Problem nije uslovljen nedostatkom kvalitetnih profesora već profitnom politikom vlasnika. Ti nedostaci se nadoknađuju agresivnim reklamnim kampanjama, čime se sve više nameću kao relevantni, dok se „državni“ Fakultet primenjenih umetnosti, sa višedecenijskom tradicijom i neospornim kvalitetom, po inerciji ponaša pasivno, gotovo indiferentno, ne shvatajući da je na tržištu i da se stvari mogu brzo promeniti.

Sticajem navedenih okolnosti broj dizajnera se višestruko povećao. Problem dobijanja posla sve je izraženiji. Veoma mali broj dizajnera danas ovde živi od struke. Opstanak u



dizajnu nije samo pitanje talenta već i psihičke i fizičke izdržljivosti, podrške okoline, sreće i osećaja da se ne propusti velika šansa koju često nije lako odmah prepoznati. Nadarenima, osim mladosti (ako je imaju), ništa ne ide na ruku. Lome padovi, usponi, pa opet padovi državnog projekta „Srbija u Evropskoj uniji“, a u svakom novom usponu i padu egzistencijalna pitanja se sve više zaoštavaju. Državu sve direktnije osećamo kako nam diše za vratom. Tržište se sužava i nestaje. Ekonomska depresija podseća na veliku krizu dvadesetih godina prošlog veka iz koje se svet iščupao zahuktavanjem ratne mašinerije.

Američka kriza tog vremena donela je i neka socijalna rešenja „New Deal“, socijalni program javnih radova koje je potpomogla država radi očuvanja mnogih radnih mesta ali i grana delatnosti u privredi i kulturi. Kod nas se događa nešto slično, umesto države, kreativci sami sebe organizuju shodno vremenu u kome živimo. Pojavili su se značajni festivali. Pre svih muzički festival EXIT na kom dizajn ima značajnu ulogu. Može se reći da je EXIT kao kulturološki model otvorio put za kasnija dešavanja i pojavu festivala vizuelnih komunikacija „No Name“ u Čačku, kreativnosti „Mikser“ i „Design week“ i multimedija kompjuter arta „B-link“ u Beogradu... Ovi festivali su uglavnom građeni na entuzijazmu pojedinaca. Oni pozivaju kreativce da prilože svoje projekte koji su najčešće urađeni, nažalost, za fiktivnog naručioca i izvedeni o trošku autora. U sad već prezagušenom dizajnerskom prostoru Beograda, ipak ima sve više malih dizajn studija

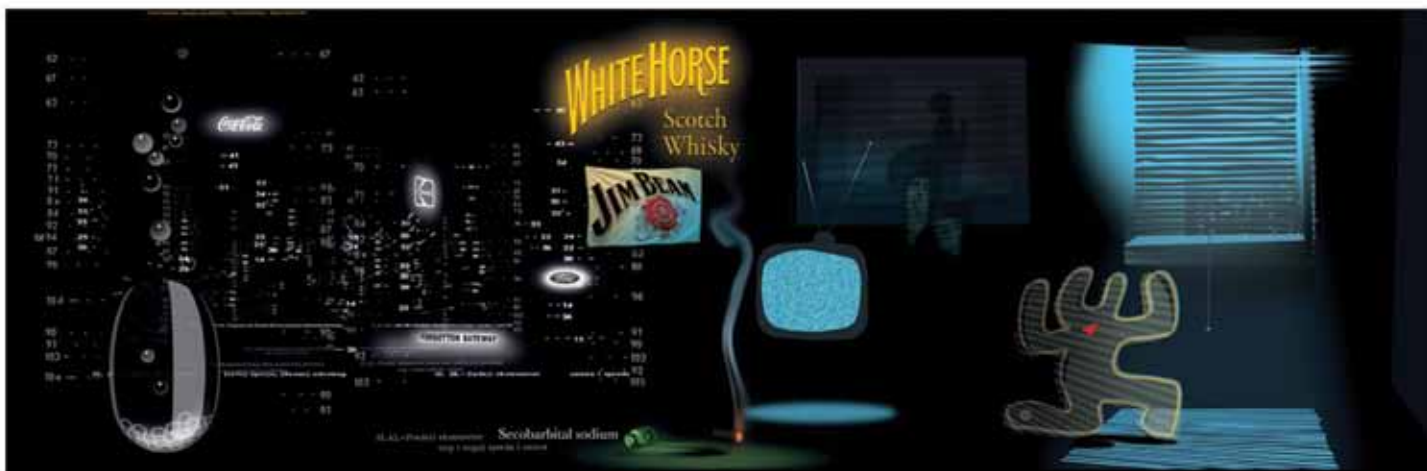
# NO NAME 1

ФЕСТИВАЛ ГРАФИЧКИХ КОМУНИКАЦИЈА  
ЧАЧАК 16. ЈУН - 5. ЈУЛ 2004.

NO NAME, Festival grafičkih komunikacija  
koji je pokrenuo Zoran Blažina

i neformalnih grupa dizajnera koje ne zavise od agencija i samostalno traže svoj put.

Kakva je perspektiva? Onakva kakvu imaju država i njen narod, ekonomija i tržište, nauka i tehnologija, obrazovni sistem, sistem vrednosti, kultura... Istorija umetnosti potvrđuje tezu po kojoj je kreativnost čoveku inherentna zato što kreacija uvek nađe put i način. Istina je i dok je u izvesnim periodima kreativnost cvetala, u drugima je tinjala. Hronološki gledano, umetnost je prešla veliki put od klasičnog perioda, kada je postojala u okviru onoga što se zvalo *techné*. Posmatrajući iz žablje perspektive dizajnera, još uvek verujem da je dizajn sastavni deo budućnosti ovog prostora, onakve budućnosti u koju je verovao i kojoj je težio vizionar Steve Jobs, kao i da će uloga dizajna u toj budućnosti biti znatno veća od uloge nekih drugih vizuelnih umetnosti. Ovde na Balkanu treba to vreme samo da dočekamo.



Sa samostalne izložbe Zorana Blažine u Muzeju Narodnog pozorišta u Beogradu za Noć muzeja 2012.  
Od radova posvećenih delima Tenesi Vilijamsa objavljujemo dva: „Bizarna smrt Dabl–ju–ti–ja“ i „Slatka ptica mladosti“.

# POLITIKA U ANIMACIJI

U blizini Irske, 7. maja 1915. nemačka podmornica je bez upozorenja torpedovala i potopila britanski putnički brod Lusitaniju, na putu iz Njujorka za Liverpool. Brod je potonuo za svega 18 minuta, sa 1198 ljudi, među kojima su bila i 124 Amerikanca. Ovaj događaj je bio jedan od ključnih faktora ulaska Sjedinjenih država u Prvi svetski rat. Ogorčen, MekKej je odlučio da prikaže ovu tragediju što je moguće detaljnije. Za POTAPANJE LUSITANIJE napravio je oko 25.000 crteža na celuloidnim folijama i to je trajalo skoro dve godine. Film je prikazan 20. jula 1918. izazvavši jake emotivne reakcije gledalaca kojima nije bilo rečeno da je Lusitanija bila dobro naoružan brod. Ovo je jedan od najneobičnijih crtanih filmova ikada napravljenih i više liči na dokumentarni nego animirani film. (Slika 1)



1

Odmah na početku Drugog svetskog rata, 1941, posle Čaplinovog Velikog diktatora iz 1940, Diznijev studio se uključuje u opštu kampanju protiv Hitlera i zemalja osovine. Tokom ratnih godina nastaju desetine propagandnih i edukativnih animiranih filmova. Prvi u seriji bili su »reciklirani« stari filmovi: od doctanih delova iz Snežane nastao je film »Sedam mudrih patuljaka« (Seven Wise Dwarfs), a od »Tri mala praseta« (Three Little Pigs) iz 1933, ŠTEDLJIVO PRASE (THRIFTY PIG). Doctane izmene takođe su »štedljive«: cigle kojima treće prase zida kuću zamenjene su »neuništivim« sertifikatima građanskog zajma državi, a zlom vuku su doctani hitlerovski brčići a na kapi i oko ruke nacrtana svastika. (Slika 2)



2

Iako je Lenjin proglasio film najboljim medijem za »informisanje« masa o slavnoj kolektivnoj budućnosti, animirani film u Rusiji posle Oktobarske revolucije nije bio rađen pre 1924. Najbolji animatori, kao Starevič i Aleksejev, na primer, prebegli su u Francusku. Već početkom Drugog svetskog rata, 1941, »patrijarh« ruske animacije Ivan Ivanov Vano animira propagandni film FAŠISTIČKE ČIZME NEĆE GAZITI NAŠU DOMOVINU, gde je Nemačka prikazana kao stilizovana zla i krvožedna svinja, a ruski konjanici u realističkim proporcijama i glorifikovanom izgledu. (Slika 3)



3

Neobuzdani Teks Ejveri 1942. režira svog BLITZ VUKA (ironična igra reči sa Blitz-Krieg, nemačkim terminom za brzi rat koji je trebalo da za kratko vreme pokori svet). Hitler dobija još jedno, ali ovog puta posebno dizajnirano, parodično obličje animiranog vukagubitnika. Ejveri će ovog vuka nastaviti da koristi kao glavnog junaka mnogih svojih kasnijih filmova. Ovi filmovi su »nastupali« na frontu zajedno sa živim pevačkim i glumačkim zvezdama da bi podigli moral vojnika. (Slika 4)



4

Tokom 1943, Diznijev studio pravi veoma zabavan film FIREROVO LICE (THE FÜHRER'S FACE), a ulogu poverava već popularnom Paji Patku. Paja igra bespomoćnog i iskorišćavanog prosečnog Nemca uhvaćenog u ratnu mašinu. Pored Hitlera, tu su i karikature Musolinija i Hirohita. Ovaj film je ipak izuzetno retko prikazivan posle rata, jer je studio smatrao da bi, iako u kontekstu parodije, lik Paje sa kukastim krstom naškodilo njegovom imidžu. Izvučen van konteksta sigurno i bi. Čak i u novije vreme, Diznijev studio je najavio program ratnih filmova na jednom od velikih festivala animacije, ali je program bio otkazan. (Slika 5)



5

Komični lik Hitlera pojavljuje se i u propagandno-edukativnom filmu ZAUSTAVITE TAJ TENK (Stop That Tank) iz 1943. U njemu Hitler vozeći tenk ne uspeva da se odbrani od napada specijalne protivtenkovske puške koju s lakoćom koriste hrabri branioци. Kao i kod Ejverija, Hitler neminovno dospeva u pakao, a nastavak filma predstavlja tehničko upoznavanje sa ovom puškom i uputstva za obuku. (Slika 6)



6

DUH '43 (THE SPIRIT OF '43) postavlja Paju u moralnu dilemu: da li da svoj novac potroši za svoje zadovoljstvo na šta ga nagovara njegovo »drugo ja« Dendi Paja ili izvrši svoju patriotsku dužnost i uloži novac u rat, za šta se zalaže njegovo »treće ja« štedljivi Paja Škotlanđanin. Film se srećno razrešava, jer Paja, naravno, ulaže u bombe. (Slika 7)



7

Posleratni crtani film Grigorija Lomidzea TEBI MOSKVO iz 1947, opisuje istoriju Moskve i napade osvajača tokom istorije. Zanimljiv deo koji se odnosi na revoluciju iz 1905. prikazuje veoma dobro animiranog carskog dvoglavog orla kome gromovi (rata) skidaju krunu i iz kandži izbijaju odličja imperije da bi na kraju pao i razbio se na pločniku. (Slika 8)



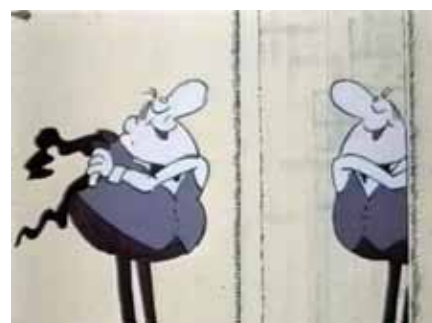
8

Film SUSEDI Normana MekLarena iz 1952, rađen je tehnikom piksilacije (animacije ljudi), a zvuk je crtan direktno na traku. Ovaj film, koji je te godine osvojio Oskara, može se nazvati jednim od najuticajnijih animiranih filmova svih vremena. Priča o susedima koji uništavaju jedan drugog zbog cveta, tumačila se kao metafora globalnih političkih odnosa u svetu i pretnje nuklearnim uništenjem čovečanstva koja je stalno lebdela tokom perioda hladnog rata. (Slika 9)



9

Srednjeevropska kriza iz sredine šezdesetih. Par godina nakon što su Rusi 1968. okupirali Čehoslovačku, Dragić režira kratki film PUT K SUSJEDU koji sažeto i duhovito komentariše ovu tešku situaciju. Čovek se tušira i sprema za večernji izlazak. Umesto u kola seda u – tenk. (Slika 10)



10

Prelazimo u sam epicentar događaja. Čuveni češki režiser i animator Jan Švankmajer, od 1964. godine bavi se raznim prostornim tehnikama animacije, kao što su animacija predmeta, lutki i ljudi, a često kombinuje animaciju sa igranim i dokumentarnim snimcima. Godine 1972. režira film LEONARDOV DNEVNIK, svoj osmi film u toku ruske okupacije. U njemu su animirani Leonardovi crteži, od kojih neki za veoma okrutne ratne mašine, koji su kombinovani sa dokumentarnim snimcima protesta protiv režima. Da li je ovaj film (ili samo ovaj) bio razlog, ali vlasti su mu zabranile da se bavi filmom tokom sedam sledećih godina, tako da od 1972. do 1979. godine zjapi praznina u Švankmajerovoj biografiji. (Slika 11)

Karikature Zuka Džumhura, koje su redovno komentarisale svetske političke događaje na naslovnim stranama Politike, bile su inspiracija za našu animatorku Veru Vlajić da ih oživi u filmu U ALEJI VELIKANA I VELIKIH DOGAĐAJA iz 1977. i tako prikaže hroniku svetskih previranja posle Drugog svetskog rata. (Slika 12)



11

Jan Švankmajer nije ostao dužan ruskim vlastima. Godine 1990. režira film SMRT STALJINIZMA U BOHEMIJI, što je staro ime za Češku. Film ostavlja otvoreno pitanje ko je naslednik ruske politike u Češkoj. (Slika 13)

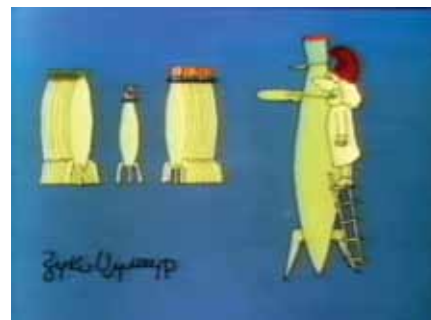
Film BRITANIJA Džoane Kvin, sjajnog crtača i animatora, predstavlja oštro ismevanje Velike Britanije, njenih imperijalističkih težnji, krutih i konzervativnih stavova. Velika Britanija je osorni i zli buldog koji se, padom Imperije, pretvara u pudlicu. (Slika 14)

Devedesete donose serijale beskompromisnih crtanih filmova za odrasle predvođene namerno nesimpatičnim »Bivisom i Bathedom« Majka Džadža (Mike Judge) na koje su se nastavili satirični »Simpsoni« Meta Greninga (Matt Groening) i »South Parc« Treja Parkera i Meta Stouna (Trey Parker & Matt Stone). Neočekivana komercijalnost ovih serijala i junaka definitivno uvodi »animaciju za odrasle« među široku gledalačku publiku. Odsustvo i najmanjih obzira prema politici, religiji, seksu i ostalim tabu temama za komercijalne filmove (za koje je Dizni još tridesetih postavio moralne standarde), definiše sasvim novu generaciju gledalaca koja kritički gleda na stvarnost i kojom je mnogo teže manipulirati.

U insertu iz epizode THE SNUKE, neprevodivog naslova koji se igra rečima Nuke (nuklearna) i žargonskim izrazom za ženski polni organ, otkriva se da su teroristi postavili nuklearnu tempiranu bombu na najneočekivanije mesto – baš unutar žene predsednika Džordža Buša. Urnebesan i neverovatno bezobrazno koncipiran scenario (koji je istovremeno i parodija na špijunsku TV seriju »Alias«), izveden je krajnje šematizovanim crtežom i poražavajuće redukovanom animacijom, koja podseća na dečje radove. Ovakav kontrast, kakav je koristila i Agata Kristi koristeći dečije pesmice kao strukturalnu podlogu za misteriozna ubistva, još više je pojačao efekat brutalnih i bizarnih događanja u ovoj seriji. (Slika 15)

Politika se na razne načine uvlačila u crtani film ili se služila njime. Kao i u zvaničnoj, »velikoj« umetnosti, ratna stradanja bila su neminovno inspiracija umetnika animacije. Tokom Drugog svetskog rata, animacija, kao efikasan i direktan komunikativni medij, stavljena je u službu propagande. Po rečima režisera Frenka Kapre, ratni propagandni filmovi izrađivani su kao ratno oružje. Pošto su najpopularniji i najkomercijalniji crtani filmovi bili dečji filmovi, isti junaci (Paja, Tri praseta, Pluton, Sedam patuljaka...), nacrtani i animirani na isti način, iskorišćeni su ovog puta kao nosioci nametljivih moralnih i rodoljubivih vrlina. Ubacivanje novog značenjskog sloja u postojeći simbolički sistem, dizajn i jezik pretvorilo je ove dečje filmove (tačnije porodične) u filmove za odrasle. Zanimljivo je da najpopularniji Diznjev junak Miki Maus nije nikad korišćen kao glavni junak ratnih filmova, već je u većini glavni akter Paja Patak. Očigledno da je prznica i namćor Paja bio realniji i kao karakter bliži običnom čoveku u tim vremenima. Miki, kao ideal dobrog, mogao je da bude ili žrtva ili apsolutni pobednik, pa se očigledno nije pokazao kao dovoljno ubedljiv kao sredstvo identifikacije kod gledalaca.

Posle Rata, animatori su koristili ovaj medij za iskazivanje svog političkog mišljenja, neretko u protestnom i oštro satiričnom tonu, a u najnovije vreme, u doba Interneta i ekspanzije komunikacija, potreba za sve većim oslobađanjem dovela je satirični ton do krajnjih granica pristojnosti, ali i iskrenosti i otvorenosti. Internet, kao najdemokračičniji medij zbog svoje interaktivnosti i brze dvosmerne komunikacije, nije više tako efikasan za jednosmerno nametanje propagandnih sadržaja kao što je bio slučaj sa štampom, filmom i televizijom.



12



13



14



15

# grafička umetnost

Izbor faksimila iz prilogâ GRAFIČKA UMETNOST  
u časopisu GRAFIČKI RAD (januar 1979 – april 1983)  
koji je uređivao i opremao prof. Bogdan Kršić.



## Mesečni časopis GRAFIČKI RAD

(podnaslov: *Časopis grafičara Jugoslavije*) izdavalo je Opšte udruženje grafičke delatnosti Jugoslavije, Beograd, Terazije 23, a sadržaj bio je orijentisan ka grafičkoj tehnologiji. Posle 34. godine izlaženja, redakcija i glavni urednik Mihajlo Đ. Glišić stupili su u kontakt sa prof. Bogdanom Kršićem i januara 1979. godine započeli sa objavljivanjem dodatka *Grafička umetnost*. Osamdesetih, glavni urednik postaje Radivoje Vojinović. Saradnja je trajala do avgusta 1982. posle čega je redakcija pokušala da samostalno vodi ovu rubriku, ali to više nije imalo mnogo veze sa prvobitnom idejom i razumevanjem *umetnosti* grafike. Tokom četiri i po godine izlaženja i 34 dodatka od po 4 strane, ukupno 130 strana, objavljeni su važni stručni tekstovi iz raznih oblasti umetnosti grafike. Profesori sa katedre grafike kontinuirano su svojim tekstovima doprinosili teorijskoj misli o pitanjima struke. Neki od tih tekstova bili su kasnije objavljeni kao udžbenici ili knjige.

Najviše strana ovog dodatka bilo je posvećeno serijalu *Heraldika* prof. Miloša Ćirića, ukupno 30 strana. Kompletan materijal, revidiran i dopunjen, bio je 1983. objavljen kao knjiga u izdanju Univerziteta umetnosti, u funkciji udžbenika za predmet Grafičke komunikacije koji je prof. Ćirić predavao na ateljeu Grafički dizajn. Sledeća po obimu bila je serija tekstova *Priče o grafici* prof. Branislava Makeša koji je predavao predmet Grafika. Objavljena u 15 nastavaka, ova tematska celina prvi put je grupisana u ovom broju *Signuma* i nudi bazu za udžbenik iz predmeta Grafika. Kršićev prevod teksta Alberta Kapra *Sto i jedna rečenica o opremi knjige*, prvi put objavljen u XXVI nastavku *Grafičke umetnosti*, kasnije je objavljen kao knjiga u izdanju FPU. Pored stručnih tekstova iz oblasti fotografije, grafičkog dizajna, plakata, grafike, pisma i grafike knjige, objavljeni su prikazi umetničkog rada mnogih ličnosti vezanih za naš fakultet i grafiku: Milovan Vitezović piše o Jugoslavu Vlahoviću (II), Božidar Džmerković o Milici Vučković (III), Bogdan Kršić o Idi Ćirić (IV), Snežana Ristić o Generaciji diplomaca 1979 (da pomenemo samo one koji su ostali vezani za FPU: Jovica Veljović, Milica Žarković, Borut Vild, Mihael Kiralj, Rastko Ćirić...) (V), Bogdan Kršić o Mihailu Petrovu (VII) i Oldrihu Hlavsi (X), Jovica Veljović o Ivanu Boldižaru (XVII) i Andreasu Frutigeru (XXIII), Stevan Vujkov o Miletu Grozdaniću (XXVIII) i Milošu Ćiriću (XXIX). Osim Kršićevog prevoda Kapra, jedini serijal koji nije specijalno pisan za *Grafičku umetnost* bio je serijal *Kratka istorija tipografije (A–Z)*, prenesen iz *The International Journal of Typographics*, u prevodu Branke Arsovski. Treba još pomenuti tekst Svete Lukića o odnosu književnosti i umetnosti knjige (III) koji je napisao na molbu Bogdana Kršića.

Danas zaboravljeni serijal GRAFIČKA UMETNOST iz časopisa *Grafički rad* može se smatrati inspiracijom i direktnom pretečom našeg časopisa *SIGNUM*. Začudo, ispostavilo se da u Biblioteci Fakulteta primenjenih umetnosti nije ostao sačuvan *ni jedan* broj časopisa *Grafički rad*. Većina primeraka ostala je sačuvana u kolekciji prof. Rastka Ćirića, koji je tada bio student diplomac. Nedostajala su četiri dodatka da bi se ovaj serijal kompletirao; komplet, začudo, nije bio prisutan čak ni u legatu urednika prof. Bogdana Kršića, ni u legatu prof. Miloša Ćirića. Nedostajuće strane bile su pronađene kod sadašnjeg profesora predmeta Plakat Zdravka Mićanovića, koji je sve dodatke iz Grafičkog rada sakupio dok je živio u Tuzli i ukoričene ih doneo u Beograd. Zahvaljujući njemu mogli smo da kompletiramo sve dodatke *Grafička umetnost* i priredimo dodatak ovom broju *Signuma*.

Nadamo se da će se makar mrvica entuzijazma bivših profesora našeg fakulteta preneti na sadašnje i buduće grafičare. Završio bih usklikom prof. Branislava Makeša koji nam u drugom nastavku serijala *Priče o grafici* predstavlja Sv. Hristifora, najstariji datirani grafički list iz 1423: (...) „To je moć i draž grafike.

ŽIVELA GRAFIKA!"

*Rastko Ćirić*

# GRAFIČKA UMETNOST

Prilog u časopisu GRAFIČKI RAD (januar 1979 – april 1983), urednik, oblikovanje i autor zaglavlja časopisa prof. Bogdan Kršić, Ukupno 130 strana i 13 ilustracija na koricama.

BROJ 1, januar 1979. Naslovna strana: Bojana Komadina: tipografske ilustracije za knjigu *Srpski rječnik* Vuka Karadžića, FPU 1974. (najava priloga GRAFIČKA UMETNOST)

BROJ 2, februar 1979. Naslovna strana: Dragoljub Sandić: Studija novčanice, 1977.

## GRAFIČKA UMETNOST I (11–14)

Bogdan Kršić: OBRAZOVANJE UMETNIKA GRAFIČARA NA FPU U BEOGRADU  
Branislav Makeš: PRIČE O GRAFICI (grafika u svakodnevnom životu)  
Jovica Veljović: ELEKTRONIKA I OBLIKOVANJE PISMA NA ATYPI 78

BROJ 3, mart 1979. Naslovna strana: Jugoslav Vlahović: Ilustracija

## GRAFIČKA UMETNOST II

Milovan Vitezović: GRAFIČAR JUGOSLAV VLAHOVIĆ  
Bogdan Kršić: KNJIŽNO PISMO – ŠTA JE TO?  
Branislav Makeš: PRIČE O GRAFICI (počeci, tri tehnike štampe)  
Jovica Veljović: PISMO I NJEGOVA DANAŠNJA UPOTREBA U NAS

The International Journal of Typographics: KRATKA ISTORIJA TIPOGRAFIJE (A)

Prevela Branka Arsovska

BROJ 4, april 1979. Naslovna strana: Milica Vučković: Maskenbal, akvatinta, 1978.

## GRAFIČKA UMETNOST III

Božidar Džmerković: GRAFIČKI LISTOVI MILICE VUČKOVIĆ

Sveta Lukić: KNJIŽEVNA UMETNOST I UMETNOST KNJIGE U DANAŠNJI CI (...): ŠTA KAŽE VALTER BENJAMIN O TEHNIČKOJ REPRODUKCIJI UMETNIČKOG DELA  
Branislav Makeš: PRIČE O GRAFICI (drvorez u srednjem veku)

The International Journal of Typographics: KRATKA ISTORIJA TIPOGRAFIJE (B)

BROJ 5, maj 1979. Naslovna strana: Jovica Veljović: Projekt pisma, 1978.

BROJ 6, jun 1979. Naslovna strana: Ida Ćirić: Ilustracija za *Bajke Gane*

## GRAFIČKA UMETNOST IV

Bogdan Kršić: GRAFIČKO DELO POSVEĆENO DECI (o ilustracijama Ide Ćirić)  
The International Journal of Typographics: KRATKA ISTORIJA TIPOGRAFIJE (C)  
Branislav Makeš: PRIČE O GRAFICI (drvorez)

BROJ 7–8 1979.

## GRAFIČKA UMETNOST V

Snežana Ristić: NOVA GENERACIJA – Generacija diplomaca 1979 sa Katedre grafike FPU (Jovica Veljović, Borut Vild, Milica Žarković, Janko Jovanović, Mihal Kiralj, Milica Petrović, Gordana Radošević-Cvetković, Ivica Stević, Ljiljana Stojanović, Željko Tonšić, Rastko Ćirić, Miroslav Cenić, Olga Cvejić)  
KRATKA ISTORIJA TIPOGRAFIJE (D)  
Branislav Makeš: PRIČE O GRAFICI (Grafički list)

BROJ 10, oktobar 1979.

Naslovna strana: Zvonko Grmek: Logotip Sezam  
**GRAFIČKA UMETNOST VI**  
Stjepan Fileki: KAKO NAM IZGLEDA PISMO (...): UMETNIK GRAFIČKOG ZNAKA (M. Ćirić)  
The International Journal of Typographics: KRATKA ISTORIJA TIPOGRAFIJE (E)  
Branislav Makeš: PRIČE O GRAFICI (duboka štampa)

BROJ 11, novembar 1979. Naslovna strana: Mihajlo S. Petrov: *Barke i mesec*, drvorez, 1923.

## GRAFIČKA UMETNOST VII

Bogdan Kršić: PROFESOR MIHAJLO S. PETROV  
The International Journal of Typographics: KRATKA ISTORIJA TIPOGRAFIJE (F)  
Branislav Makeš: PRIČE O GRAFICI (olovka)

BROJ 1, januar 1980.

## GRAFIČKA UMETNOST VIII

Dragoljub Kažić: UMETNOST FOTOGRAFIJE I  
Boro Likić: IZLOŽBA POLITIČKOG PLAKATA  
The International Journal of Typographics: KRATKA ISTORIJA TIPOGRAFIJE (G)  
Branislav Makeš: PRIČE O GRAFICI (bakrozrez)

BROJ 3, mart 1980.

## GRAFIČKA UMETNOST IX

Bogdan Kršić: BIBLIOFILSKO IZDANJE – NAJSAVRŠENIJI OBLIK KNJIGE  
Dragoljub Kažić: UMETNOST FOTOGRAFIJE II  
The International Journal of Typographics: KRATKA ISTORIJA TIPOGRAFIJE (H)  
Branislav Makeš: PRIČE O GRAFICI (bakropis)

BROJ 4–5, 1980.

## GRAFIČKA UMETNOST X

Bogdan Kršić: VELIKI MAJSTOR TIPOGRAFIJE  
OLDRIH HLAVSA  
KRATKA ISTORIJA TIPOGRAFIJE (I)  
Branislav Makeš: PRIČE O GRAFICI (suva igla, meka prevlaka, mecotinta)

BROJ 6, juni 1980.

## GRAFIČKA UMETNOST XI

Miloš Ćirić: II BIJENALE MAĐARSKE PRIMENJENE GRAFIKE  
The International Journal of Typographics: KRATKA ISTORIJA TIPOGRAFIJE (J)  
Branislav Makeš: PRIČE O GRAFICI (akvatinta)

BROJ 7–8, juli–avgust 1980.

## GRAFIČKA UMETNOST XII

Miloš Ćirić: HERALDIKA (1) Uvod u heraldiku  
The International Journal of Typographics: KRATKA ISTORIJA TIPOGRAFIJE (K)  
Branislav Makeš: PRIČE O GRAFICI (Adam Riter Barč)

BROJ 10–11, oktobar–novembar 1980.

## GRAFIČKA UMETNOST XIII

Miloš Ćirić: HERALDIKA (2) Osnovna heraldička pravila  
The International Journal of Typographics: KRATKA ISTORIJA TIPOGRAFIJE (L)  
Branislav Makeš: PRIČE O GRAFICI (Radionice u Francuskoj)

BROJ 10-11, oktobar–novembar 1980.

## GRAFIČKA UMETNOST XIV

Miloš Ćirić: HERALDIKA (3) Štit i figure u grbu  
The International Journal of Typographics: KRATKA ISTORIJA TIPOGRAFIJE (M)  
Branislav Makeš: PRIČE O GRAFICI (Radionice)

BROJ 1, januar 1981.

## GRAFIČKA UMETNOST XV

Miloš Ćirić: HERALDIKA (4) Štit i figure u grbu  
Bogdan Kršić: NAJBOLJE OPREMLJENE KNJIGE

BROJ 3, mart 1981.

## GRAFIČKA UMETNOST XVI

Miloš Ćirić: HERALDIKA (5) Rang i dostojanstvo u grbu  
The International Journal of Typographics: KRATKA ISTORIJA TIPOGRAFIJE (NOPQR)

BROJ 4, april 1981. Naslovna strana: Ivan Boldižar: Projekti za Berthold

## GRAFIČKA UMETNOST XVII

Jovica Veljović: IVAN BOLDIŽAR, GRAFIČKI DIZAJNER  
The International Journal of Typographics: KRATKA ISTORIJA TIPOGRAFIJE (S)

BROJ 6, jun 1981.

## GRAFIČKA UMETNOST XVIII

Miloš Ćirić: HERALDIKA (6) Čuvari štita u grbu  
The International Journal of Typographics:

KRATKA ISTORIJA TIPOGRAFIJE (NOPQR)  
Branislav Makeš: PRIČE O GRAFICI (litografija)

BROJ 7–8, jul–avgust 1981. Naslovna strana: Miloš Ćirić: Znak za izložbu Ustanak u Jugoslaviji 1941.

## GRAFIČKA UMETNOST XIX

Miloš Ćirić: HERALDIKA (7) Lenta i deviza u grbu  
The International Journal of Typographics: KRATKA ISTORIJA TIPOGRAFIJE (UWV)

BROJ 9, septembar 1981.

## GRAFIČKA UMETNOST XX

Miloš Ćirić: HERALDIKA (8) Grbovna draperija  
The International Journal of Typographics: KRATKA ISTORIJA TIPOGRAFIJE (XY)

BROJ 10, oktobar 1981.

## GRAFIČKA UMETNOST XXI

Miloš Ćirić: HERALDIKA (9, 10) Gradski i univerzitetški grbovi  
The International Journal of Typographics: KRATKA ISTORIJA TIPOGRAFIJE (Z)  
Stjepan Fileki: Ćirilica »Njegoš«, 1981.

BROJ 11, novembar 1981.

## GRAFIČKA UMETNOST XXII

Miloš Ćirić: HERALDIKA (11-13) Redovi, ličnosti, esnafi  
Branislav Makeš: PRIČE O GRAFICI (litografija)

BROJ 12, decembar 1981. Naslovna strana: ITC Isbell

## GRAFIČKA UMETNOST XXIII

Jovica Veljović: PISMO I PAPIR DANAŠNJEG ČOVEKA (Predavanje A. Frutiger)

BROJ 1, januar 1982.

## GRAFIČKA UMETNOST XXIV

Boro Likić: SAVREMENI PLAKAT

BROJ 2, januar 1982.

## GRAFIČKA UMETNOST XXV

Albert Kapr: STO I JEDNA REČENICA O OPREMI KNJIGE (preveo sa češkog Bogdan Kršić)

BROJ 3, januar 1982.

## GRAFIČKA UMETNOST XXVI

Bogdan Kršić: GRAPHICA UNIVERSA (izložba profesora FPU u okviru Likovnih susreta u Subotici, februar–mart 1982)

BROJ 4, april 1982.

## GRAFIČKA UMETNOST XXVII

Dragoljub Kažić: GRADACIJA U FOTOGRAFIJI

BROJ 6, jun 1982.

## GRAFIČKA UMETNOST XXVIII

Stevan Vujkov: TREBA MNOGO TRUDA ALI I SLOBODNOG DUHA (O Miletu Grozdaniću)

BROJ 7–8, jul–avgust 1982.

## GRAFIČKA UMETNOST XXIX

Stevan Vujkov: LAPIDARNI JEZIK ZNAKOVA MILOŠA ĆIRIĆA

BROJ 9, septembar 1982.

## GRAFIČKA UMETNOST XXX

KNJIGA I ČITANJE U JUGOSLAVIJI / Unesco: Svetski kongres knjige

BROJ 12, decembar 1982.

## GRAFIČKA UMETNOST XXXI

David Montlijo: JEDNOFAZNA OBRADA FOTOGRAFSKOG MATERIJALA

BROJ 3, mart 1983.

## GRAFIČKA UMETNOST XXXII

Prof. Josip Restek: LIKOVNO GRAFIČKO OBLIKOVANJE KNJIGE (Predavanje u Zagrebu)

BROJ 4, april 1983.

## GRAFIČKA UMETNOST XXXIII

Stevan Vujkov: ALBATROS DUŠANA DEMIĆA

BROJ 10, oktobar 1983.

## GRAFIČKA UMETNOST

(Reklamni dodatak kuće Svjetlost iz Sarajeva)

# grafička umetnost | I

## Obrazovanje umetnika grafičara na FPU u Beogradu

BOGDAN KRŠIĆ

Čovekova želja i nastojanje da umnoži znak, ornament, sliku ili tekst u više istovetnih primeraka, vrlo je stara. Njene materijalne tragove pronalazimo već u primerima staroegipatskih glinenih pečata, orijentalne ornamentike otkrivane na tekstil iz IV veka pre n.e. rimskih pečata nazvanih tesserae signatoriae, japanskih drvoreza iz VII veka, sve do prvih evropskih drvoreza u XIV veku, kada počinje razvoj štamparstva u današnjem smislu te reči. U početku sa svrhom označavanja imetka ili dekorisanja, razvila se tehnika otiskivanja koja će, docnije, služiti umnožavanju slika religiozne tematike a, Gutenbergovim pronalaskom livcnih pomičnih slova, štampanju knjiga, čime će postati jednom od najznačajnijih tekovina čovečanstva. Mogućnost umnožavanja i širenja poruka nesumnjivo je bitno uticala na razvoj civilizacije, a i danas je jedan od osnovnih oblika komuniciranja.

Paralelno sa razvojem štamparstva razvijala se jedna specifična umetnost – grafika, koja je u svom osnovnom obeležju takođe sadržavala i sadržila želju i namenu umnožavanja sa ciljem širenja umetničkih poruka. Umetnici su na taj način, od samog početka, od prvih ručno rezanih štamarskih formi, od oblikovanja i graviranja prvih slovnih znakova, do današnje industrijske štampe, bili i ostali istraživači, pronalazači i osnovni stvaralački naboj u razvoju ne samo jedne umetnosti nego i jedne vrlo značajne delatnosti bez koje je teško zamisliti današnji stepen čovekovog progressa.

Atelje GRAFIKA: Štampanje na ručnoj presi



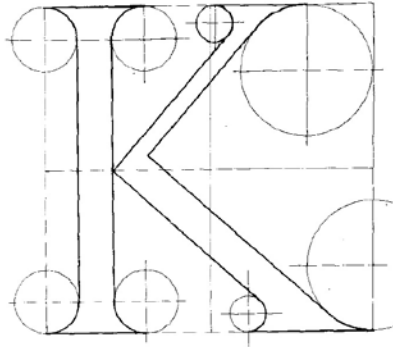
Kada se piše i govori o savremenoj grafičkoj umetnosti često i pogrešno se pod tim pojmom podrazumeva samo onaj deo ove široke oblasti koji se odnosi na tzv. originalnu grafiku, tj. na od umetnika samostalno oblikovane i štampane listove. Zaboravlja se da deo umetnikovog doprinosa sadrži bezmalo svaka štampana stvar koju svakodnevno susrećemo: knjige, novine, ambalaža, oglašavanje, plakati, vizuelne komunikacije... Svi ovi oblici štamarskih proizvoda nisu i ne mogu se, osim izuzetaka, smatrati umetničkim delima, ali u njima je, ako ne u likovnoj kompoziciji, reprodukovanoj slici ili fotografiji, onda u obliku svakog slovnog znaka – deo umetnikovih napora i istraživanja. I što je to prisustvo veće, što češće susrećemo likovno dobro oblikovane grafičke celine, to ćemo moći više govoriti o *grafičkoj kulturi* sredine u kojoj živimo.

Tako shvaćena uloga umetnika grafičara predmet je napora u obrazovanju na Katedri grafike Fakulteta primenjenih umetnosti u Beogradu. Istražujući metode i organizaciju obrazovanja, Katedra FPU opredelila se za one oblike koji podrazumevaju pripremanje kadrova koji odgovaraju opštim potrebama društva, ali, negovanjem individualnih sposobnosti i opredeljenja svojih studenata, ona svoj zadatak vidi i u stvaranju uslova za istinski razvoj grafičke kulture. Preuzimanje programa sličnih škola u inostranstvu, na zapadu i istoku, i direktno prenošenje jedne ili druge varijante, bilo bi jednako prepisivačkim navikama koje su, na žalost, sve prisutnije u oblikovanju raznih proizvoda naše industrije, jednako kao i





Atelje GRAFIKA:  
Graficka list u kombinovanoj tehnici duboke štampe



Atelje PISMO:  
Konstrukcija slovnog znaka



Atelje GRAFIKA KNJIGE:  
Bibliofilsko izdanje

prisustvo svetskih pomodnih kretanja u našoj umetnosti. Oblici tzv. „dizajna“, zajedno sa svojim prepisanim nazivom (design, engl.), preneli su u naše uslove i gotove recepte za oblikovanje koji po svojim „stvaralačkim“ osobenostima nisu ništa drugo do manje ili više dopadljivi aranžmana bez pravih likovnih, funkcionalnih ili proizvodnih opravdanja.

Opređenjem za obrazovanje kadrova autentičnih stvaralaca u oblasti grafike, pripremljenih za dejstva u pravcu stvarnog unapređenja naše grafičke kulture, Katedra je izabrala najteži put. Radeći u izuzetno teškim uslovima, sa nedovoljnim materijalnim sredstvima, primitivnom opremom i u neadekvatnom prostoru, što je ogledalo šireg društvenog razumevanja za značaj njene delatnosti, Katedra čini stalni napor da dokaže svoju opravdanost i značaj.

Za proteklih 30 godina, koliko je prošlo od osnivanja Akademije za primenjene umetnosti u Beogradu i Odseka za primenjenu grafiku iz koga je izrasla današnja Katedra grafike, diplomiralo je oko 200 slikara-grafičara. Među njima su mnoga imena danas poznatih umetnika, ali i veliki broj mladih stručnjaka koji još uvek nisu na pravi način angažovani u društvu i čija se stručnost nedovoljno koristi. Rezultat je to mnogih nesporazuma i nerazjašnjenih odnosa u ovoj oblasti ali pre svega nedostatka šireg poznavanja značaja grafike u kulturnim i proizvodnim potrebama društva.

Osnivač Katedre grafike (ranije Odseka Akademije) i njen dugogodišnji šef, poznati je beogradski slikar i grafičar *Mihailo S. Petrov*. Između dva svetska rata jedan od tvoraca i nosilaca jugoslovenske avangarde, ovaj umetnik vrlo širokih interesovanja označio je i prve korake jugoslovenske savremene primenjene grafike; aktivno se baveći pismom, plakatom i knjižnom grafikom. Pored prof. Petrova na Katedri su predavali slikari-grafičari *Mate Zlamalik*, *Anton Huter* i *Dragoslav Stojanović-Sip*, zajednički postavivši osnove današnjeg plana i programa nastave.

Danas je Katedra grafike jedna od najvećih na Fakultetu i nastava se odvija u šest Ateljea sa oko 50 studenata u pet godina studija i sa oko 10 poslediplomaca. Pored nastave crtanja i slikanja, teorije forme, istorije umetnosti, večernjeg akta, anatomije, nacrtne geometrije, sociologije kulture, marksizma, narodne odbrane, pedagogije i metodike, glavna stručna nastava obavlja se u sledećim Ateljeima: GRAFIKA, PISMO, FOTOGRAFIJA, GRAFIKA KNJIGE, GRAFIČKE KOMUNIKACIJE i PLAKAT. U pripremi je otvaranje Ateljea za ambalažu. Pored nastave u okviru predmeta i ateljea studenti slušaju dva semina: Uvod u estetiku i Psihološki činioci grafičkog komuniciranja.

Poslediplomske studije pružaju mogućnosti najboljim diplomiranim studentima da usavrše svoj likovno-grafički izraz u svakoj od oblasti koje koje se predaju u ateljeima. Istraživanja i eksperimentalni samostalni rad osnovna su karakteristika ovih studija, čiji uspešan završetak donosi zvanje magistra umetnosti.

Atelje GRAFIKA (vanr. prof. *Božidar Džmerković*, dec. *Branislav Makeš* i asistent *Sonja Lamut*) kroz nastavu u kojoj se izučavaju teorijska i praktična iskustva oblikovanja i realizacije u tehnikama visoke, duboke i ravne ručne štampe, studenti uči osnovama grafičkog načina mišljenja. Kroz vežbe u raznim klasičnim štamparskim postupcima (drvorez, bakrorez, bakropis, litografija, linorez i dr.) studenti sa pravim razumevanjem pristupaju likovnom izrazu štampe. Kandidati koji se opredele za završne studije u ovom ateljeu pripremaju se za istraživače i stvaraoce u još uvek značajnom grafičkom mediju – ručnoj štampi.

Atelje PISMO (vanr. prof. *Sijepan Fileki*, asistent *Jovan Dodig*) koji obuhvata studije istorijskog razvoja pisma od prvih rukopisnih oblika do savremenog tipografskog pisma, takođe je jedan od fundamentalnih za obrazovanje na Katedri. Praktičnim vežbama u pisanju, kaligrafiji i crtanju različitih vrsta pisma student stiče neophodna znanja koja će primeniti pravilnom upotrebom slova u svim područjima grafičkog oblikovanja. Završne godine studija u ovom ateljeu bave se istraživanjem novih oblika i projektovanjem originalnih tipova pisma.

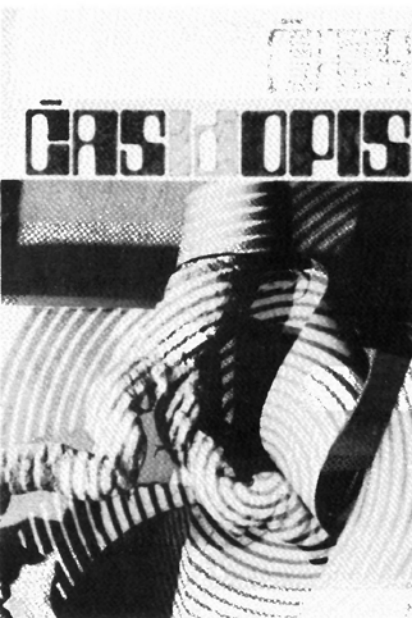
Atelje FOTOGRAFIJA (vanr. prof. *Dragoljub Kažić*, asistent *Branislav Nikolić*) teorijskim i praktičnim radom na tehnološkim i stvaralačkim postupcima u oblasti ove relativno mlade, ali sve prisutnije grafičke discipline, studente upoznaje sa njenim mestom i primenom u savremenom grafičkom oblikovanju. Kroz osnovna znanja iz fotografije oni dobijaju i neophodna predznanja za razumevanje nove štamparske tehnologije u kojoj fotografija ima vrlo značajnu ulogu. Studenti specijalizovani u ovom ateljeu pripremaju se za onu vrstu grafičara koji će znati da realizuju originalnu fotografiju koja ispunjava sve neophodne uslove za dobro grafičko oblikovanje i reprodukciju u štampi.

Atelje GRAFIKA KNJIGE (red. prof. *Bogdan Kršić*, str. saradnik *Sovra Baračković*) u nastavi obuhvata teorijski i praktični rad u oblasti tipografije; od slovnog znaka, preko tipografskih kompozicija i odnosa slovo-slika, do elemenata knjižne celine. Ilustracija, koja je takođe predmet studija, izučava se u uslovima ručne i industrijske štampe kao i u različitoj primeni za potrebe izdavačkih delatnosti. Završni rad sastoji se iz dva dela: samostalno bibliofilsko izdanje knjige i izdanje u saradnji sa izdavačkim preduzećem, realizovano u većem tiražu industrijskom štampom. Cilj nastave ovog ateljea je da studenti shvate knjigu, časopis ili novine kao jedinstvenu likovnu celinu tipografije, ilustracije, opreme i poveza.

Atelje GRAFIČKE KOMUNIKACIJE (vanp. prof. *Miloš Čirić*, asistent *Aleksandar Pajvančić*) obuhvata informacije i praktični rad na projektovanju u vrlo širokoj oblasti grafičkog oblikovanja: simbol i znak, oglašavanje, prostorna grafika, ambalaža, animacija i hartije od vrednosti. Velike mogućnosti i raznovrsnost u pristupima svim ovim oblicima grafičkog izražavanja, zahtevaju da se ovaj atelje organizaciono proširi. Prvi korak je već predviđeno odvajanje ambalaže u poseban atelje. Animacija kao poseban vid grafičkog izražavanja sigurno bi se najbolje izučavala u zajedničkom radu sa Fakultetom dramskih umetnosti, gde su već ostvareni prvi oblici saradnje. Univerzalna znanja koja studenti stiču u ovom ateljeu omogućavaju im uspešno bavljenje različitim načinima grafičkog dejstva za potrebe privrede i društva.

Atelje PLAKAT (doc. *Borivoj Likić*) nastavio je bogatu tradiciju istoimenog predmeta koji se od osnivanja fakulteta predaje i na Katedri Slikarstva. Plakat kao najmarkantniji oblik grafičkog oglašavanja, već svojim formatom se izdvaja od uobičajenih grafičkih oblika, pa je na fakultetu zadržan kao slikarsko-grafička disciplina sa svim svojim specifičnostima. Kroz teorijska i likovna izučavanja fenomena plakat, studenti se pripremaju za projektante koji će na najbolji način iskoristiti prednosti ovog medija u prenošenju poruka.

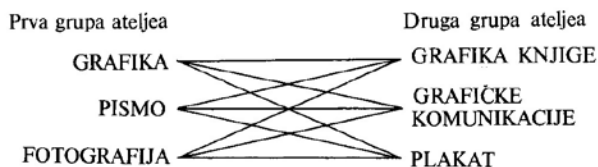
Posle prve dve godine studija osnova likovnih umetnosti i grafike, kroz praktične i teorijske predmete opštih nastavnih sadržaja, student se opredeljuje za nastavak studija u dva ateljea tako da svoj stručni profil određuje izborom po jedne oblasti iz sledeće dve grupe:



Atelje GRAFIKA KNJIGE:  
Studija opreme časopisa



Atelje GRAFIČKE KOMUNIKACIJE:  
Studija animiranog oglasa



Izborom jednog od ateljea, bez obzira na grupu, za studiranje pod „A” i drugog pod „B”, što označava doziranje nastave u smislu primarnog i sekundarnog opredeljenja, omogućeno je obrazovanje čak 18 različitih stručnih profila grafičara. Nastava u ateljeima traje sledeće tri godine tako da je ukupan studij na Katedri pet godina. Nastavni programi ateljea, pored akcenta na užoj oblasti, obuhvataju i dovoljno informacija o ostalim grafičkim disciplinama što omogućava šire obrazovanje, kao i mogućnost jednostavne promene opredeljenja prema svakoj od oblasti posle studija.

Za proteklih desetak godina, koliko se adi po ovakvim programima nastave, studenti su sa svojim školskim radovima učestvovali na mnogim jugoslovenskim i inostranim izložbama, gde su dobili mnoga značajna priznanja i nagrade. Izložba Katedre u Italiji 1972. godine, organizovana kao razmena sa Institutom za umetnost u Urbinu, od italijanske kritike ocenjena je vrlo dobro, a ista kolekcija dobila je Zlatnu medalju na Međunarodnoj izložbi Piccola Europa u Sassoferratu. Komentar o eksponatima odnosili su se pre svega na originalnost pristupa obrazovanju umetnika grafičara, bez ugledanja na metode i rezultate sličnih škola na zapadu. Među ostalim priznanjima treba spomenuti: drugu nagradu na Sajmu knjiga u Beogradu, nagradu Srebrni orao na Međunarodnom sajmu knjiga u Nici (Francuska), nagradu na Međunarodnom biennialu knjižne grafike u Brnu (ČSSR), nagrade na izložbama Zlatno pero Beograda, Oktobarsku nagradu grada Beograda za studente, nagrade na konkursima SSRN Beograda za politički plakat i nagrade iz Fonda Riste i Bete Vukanović.

Zaključujući ovu informaciju o Katedri grafike Fakulteta primenjenih umetnosti u Beogradu, ostaje da se još jednom ukaže na zaista teške uslove u kojima radi ova visokoškolska ustanova koja je u proteklih 30 godina uspela da se održi kao jedina ove vrste u Jugoslaviji. Samo izuzetan napor studenata i nastavnika, njihov entuzijazam, žrtvovanje i ljubav prema poslu kojim se bave, omogućio je primerne nastavne rezultate.

Reforma visokoškolskih ustanova, koja u svojim glavnim postavkama rešenja za budućnost vidi u udruživanju rada Univerziteta i privrednih organizacija, jedina je realna šansa za normalan rad ove Katedre i Fakulteta u celini. Dosadašnji pokušaji da se putem samoupravnih sporazuma ostvari saradnja Fakulteta sa privredom, nisu dali zadovoljavajuće rezultate. Privredne organizacije svakodnevno nude saradnju i spremne su da prihvate usluge Fakulteta koje se odnose na neposrednu proizvodnju. Istina je da su mogući i takvi oblici saradnje, da Fakultet raspolaže stvaralačkim potencijalom koji može doprineti neposrednoj proizvodnji, ali zaboravlja se da je ovde reč o prevashodno obrazovnoj ustanovi i da će prava saradnja biti ostvarena samo uz uvažavanje te činjenice. Sporazumi koji će aktuelnim potrebama pretpostaviti dugoročniji pogled u budućnost, rezultate koji će doprineti unapređenju naše grafičke kulture, jedini je oblik saradnje koji može biti šireg društvenog značaja.

## Pismo i njegova današnja upotreba u nas

JOVICA VELIČIĆ

Govoriti o pismu, znači govoriti o najznačajnijem mediju ljudskog komuniciranja uopšte. U svim civilizacijama pismo je bilo prisutno u bilo kom obliku, povezivalo narode, omogućavalo njihov bolji i brži razvitak. S razvojem ljudske svesti, s njegovim kulturnim razvićem i potrebama razvijalo se i razvija pismo. Preko piktografskog, ideografskog, silabičkog pisma, preko hijeroglifa, klinastog, grčkog pisma, i mnogih drugih, do latinskog pisma, koje se ni do danas bitno nije promenilo, uvek je imalo istu funkciju – da putem lepote znaka prenese poruku. To je osnovna funkcija pisma, ali ne i jedina.

Estetskom doživljaju slovnog znaka itekako se pridavao značaj njegovog razvoja. Latinsko pismo kojim se i mi danas služimo razvilo se iz grčkog alfabeta. Razvojem ono je dobilo svoje najlepše oblike u 4. i 5. veku, koji su se zadržali i do današnjih dana.

Livena pomična slova, Gutenbergov revolucionarni pronalazak pre više od 500 godina, bitno je uticao na dalji razvoj pisma. On je postavio temelje štamparskom umeću, i time najavio povlačenje kaligrafije, koja je do tada dominirala i imala isti značaj koji danas ima slog.



## Knjižno pismo – šta je to?

BOGDAN KRŠIĆ

Ali, kaligrafija nikada nije umrla, i verujemo da još dugo neće. Ovom vremenu i čoveku zasićenom tehnicizmom, itekako su potrebni darovi rukom napisani.

Ni jedan dan ne prođe nam a da ne vidimo slovni znak a, mali broj ljudi obrati pažnju na njegov estetski izgled. Ljudi koji projektuju slova, posle uslova da slova budu funkcionalna, najviše ulažu u estetiku slova, tako značajnom faktoru u pismu, gde umetnik treba da obezbedi mesto svom projektu u nekoliko hiljada najrazličitijih tipova slova.

Većina naših „umetnika” koji upotrebljavaju pismo, nažalost, ne samo da ne znaju da nacrtaju slovo, ne umeju pravilno da upotrebe. Mnoge knjige, firme, signalizacija, diplome, ambalaža i drugi grafički proizvodi na kojima se nalaze slova, blago rečeno, loše su rešavani kada je u pitanju pismo. U kulturno razvijenim zemljama mnogo se radi na lepoti pisma i njegovoj pravilnoj upotrebi, pronalaze se novi, lepši oblici, kako bi zadovoljili raznovrsne potrebe grafičke industrije. Kod nas i ono malo slova koja upotrebljavamo, uništavamo nestručnom upotrebom.

Primere koje prilažemo uz ovaj tekst samo su jedan neznatan deo u bezbroj sličnih, i gorih, koji pokazuju pravu nestručnost u korišćenju pisma, pokazujući tako stanje pisma kod nas. Nesreća je u tome što ljudi koji koriste pismo u svom radu misle, često i tvrde, da ga na najbolji način koriste i time nas obmanjuju. Oni koji bar malo poznaju pismo, nikada neće latinično slovo N okretanjem pretvoriti u ćirilčno slovo I (NIN), niti slovo A zameniti okrenutim slovom Y. Primer takve upotrebe pisma, imali smo skoro mesec dana (januar 1979.) u svim brojevima Politike. Čudno je, da niko nije reagovao na takvu „smelost”. Sumnjam da bi i Vuk mogao da prepozna slovo A u „ZVEZDANOM VENCU”. Odmah posle ovog romana u Politici se pojavio drugi („SLUČAJ HEFESTUS”) ništa bolji od prethodnog. Mnoge literarno vredne knjige želeo bih da imam u svojoj biblioteci, ali, njihova grafička oprema me odbija, nagoni me da im istrgnem korice, pocepam omot, no time nisam rešio problem, jer ni prelom knjige vrlo često ne zaostaje za „umetničkom vrednošću” korica. Vreme je da izdavačke kuće pogledaju malo bolje svoja izdanja i njihovu grafičku opremu.

Ni diplome, povelje, zahvalnice nisu više tako lepe kao nekad. Sve je manje strpljivih majstora kaligrafije, koji su stvarali svojim talentom i znanjem najlepša slova i ukrase na njima. Stigao je letaset a „dizajneri” su uzeli stvar u svoje ruke i „dizajniraju” najlepše kičeve. Oni koji „stvaraju” slovima izgleda da ne znaju za njihovu estetiku. Njihov jedini cilj je da se slova pročitaju, ponekad ni to. Nimalo ne misle na lepotu oblika slova, zbog koje su mnogi umetnici posvetili svoj život i rad, da bi našem oku pričinili čistu radost.

Krajnje je vreme da se nešto preduzme u cilju spasavanja pisma i njegove lepote. „Dizajneri”, okanite se tog posla ako mu niste vični i ako ga ne razumete. Izbor pisma i njegova pravilna upotreba nije pitanje slučaja, već kultura slovoписа.

Jednako kao što je pismenost ogledalo kulture čoveka i naroda, tako je i pismo – njegov izbor i pravilna upotreba – ogledalo znanja i dobrog ukusa umetnika grafičara koji se bavi oblikovanjem knjiga, časopisa i novina. Karakteristične po dužim tekstovima, velikim površinama složenih tekstovnih strana ili stubaca, ove grafičke tvorevine kao jedan od osnovnih uslova dobrog oblikovanja postavljaju ČITLJIVOST I PREGLEDNOST štampanog teksta. Da bi se ovaj uslov zadovoljio neophodno je pre svega izvršiti pravilan izbor lika pisma a tek potom razmišljati o ostalim elementima tipografskog komponovanja: veličini slova, širini i visini strane ili stupca, odnosima belina, veličini i mestu naslova, paginaciji i drugom. Zadržimo se ovaj put samo na izboru pisma.

Kada je reč o slaganju dužih tekstova, tzv. KOMPRESNOM SLOGU, poznato je da nam na raspolaganju stoje dve osnovne mogućnosti izbora: a) pisma pod zajedničkim nazivom ANTIKVA (sa serifima) i b) pisma nazvana GROTESK (bez serifu).

Mnoga dosadašnja optička i psihološka istraživanja, eksperimenti i testiranja odraslih čitalaca (kod dece mlađeg uzrasta nije izgrađena mehanika čitanja) uverljive prednosti u preglednosti i brzini čitanja daju pismima sa serifima. Bror Zachrisson u svojoj studiji „Čitljivost štampanog teksta” (Studies in Legibility of Printed

Text – Gebers Forlag AB, Stockholm) navodi rezultate mnogih istraživača vršene od 1905. do 1964. godine (Pyke, Tinker i Paterson, Ovink, Kerr, Crossland, Johnsen, Brachfeld, Ranschburg i dr.) koji dokazuju veću ili manju prednost u korist različitih oblika antikve u poređenju sa likovima groteska datim pod istim uslovima čitanja; veličina slova, preord i dužina teksta.

Serifi, znači, nisu anahronizam, dekoracija, niti neki suvišni dohodak slovnom znaku. Oni su funkcionalni deo pisma. Istraživanja ih određuju kao doprinos oštini štampanog slova, optičkoj vezi znakova i celina reči i redova, čime se čitaocu, koji ne čita slovo po slovo nego vizuelne celine reči, olakšava percepcija i mehanika čitanja.

Svojim izrazitim kurzivima, koji se po pravilu ne upotrebljavaju za slaganje dužih tekstova, i funkcija im je u isticanju pojedinih reči i rečenica, antikva ima još jednu prednost nad groteskom čiji se kurzivi oblikom manje razlikuju od običnog pisma i najčešće su izvedeni jednostavnom promenom ugla crteža.

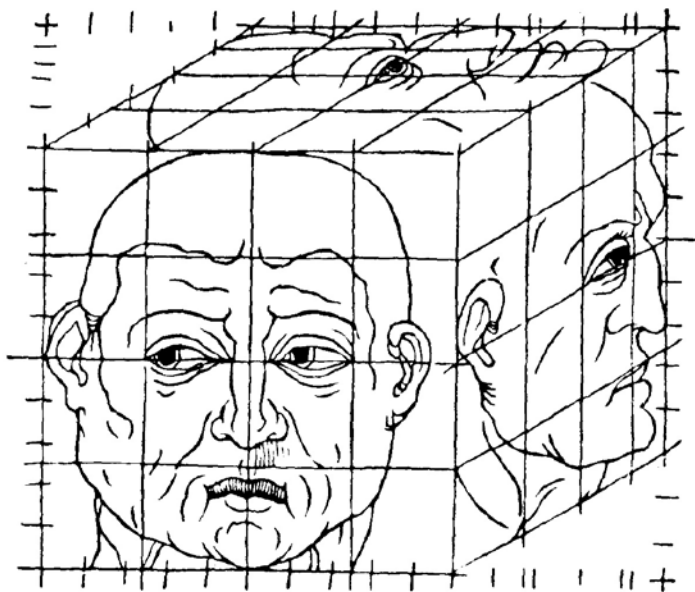
Zbog ovih osobenosti antikve su se od uvek smatrale KNJIŽNIM PISMIMA. Prilikom izbora pisma za oblikovanje knjiga, časopisa ili novina, dobro obavешteni projektant uvek će se opredeliti za jedan od oblika antikve, ostavljajući pisma bez serifu za druge namene i štampane proizvode gde se pojavljuju kraći tekstovi, legende, naslovi (propaganda grafika, ambalaža, vizuelne komunikacije).

Istorijski razvoj antikve u tipografskom pismu počinje u 15. veku kada su izliveni prvi oblici po uzoru na rimska klesana i rukopisna pisma. Sa svoja tri osnovna oblika (renesansni, barokni i klasicistički) antikve su i u najnovije vreme pisma koja se stalno usavršavaju i prilagođavaju potrebama moderne tipografske tehnologije i funkcije. Ovako duga i bogata istraživanja omogućila su stvaranje tipova pisma koji se razlikuju stilskim oblikom, ali u velikoj većini primera ne gube od svoje osnovne funkcije – dobre čitljivosti. Zbog toga su opredeljena za antikvu kao knjižno pismo, naročito kada je reč o LEPOJ KNJIŽEVNOSTI, pa i o svim ostalim tekstovima koji zahtevaju serozniji tipografski pristup – jedinom ispravna.

Istina, u našim uslovima ograničenog izbora dobrih likova knjižnog pisma, vrlo je teško zadovoljiti ovakve zahteve. Naše štamparije raspolažu sa svega nekoliko pisama ove vrste i to obično svaka sa po jednim ili dva u kompletu više godina nisu obnavljale svoj fend knjižnog pisma i u latinici i ćirilici praktično raspolažu samo sa monotipovim Plantinom i Tajmsom. Pisma u linotipu ograničena do veličine garmonda (Aster, Ekselzior, Latajn), ne zadovoljavaju savremene estetske i funkcionalne zahteve dobro oblikovanih knjižnih pisama.

Samo najnoviji katalog firme Berthold (da ne spominjemo ostale svetske firme) raspolaže izborom od oko 1200 različitih tipova pisma za foto-slog, među kojima je i veliki broj novih varijanti antikve. Prikazujemo jedan deo tog izbora. Možda će se neka od naših štamparija odlučiti da dopuni svoju slovoslagačnicu.

# grafička umetnost [VI]



## Kako nam izgleda pismo

STJEPAN FILEKI

„Grafički rad” je nedavno objavio jedan napis, kritički intoniran, koji navodi na razmišljanje. Tema spomenutog napisa je prikazan (ilustrovan primerima) stanja pisma u nekim beogradskim listovima u publikacijama objavljenih tokom ove godine. Malo pažljiviji posmatrač će bez velikog truda začas ustanoviti da se neuka i netaalentovana crtkarala legu u redakcijama beogradskih dnevnih listova pa i televizije. Stanje je još gore osmotri li se makar i letimično valjanost ono što možemo da vidimo na firmama, isklesano na spomenicima ili na naslovnim stranama knjiga. Upotreba pisma u svakodnevnom životu kao tema možda i ne zaslužuje prostor na stranama „Grafičkog rada”. Međutim, postoje dobri razlozi da se među prvima prozovu proizvođači grafičkih komunikacija, oni su prirodni nosioci grafičke kulture koja moćno utiče na sve oblasti oblikovanja.

Sve što je napisano u „Grafičkom radu” u pomenutom članku, stoji i opominje na nepostojanje zadovoljavajuće grafičke kulture. Navedeni su tek neki primeri a ima ih tušta i tma i biće ih sve više i više. Kritički napisi tim povodom svakako imaju svrhu i mogu da pozitivno utiču na razvoj kritičkog odnosa zaposlenih u grafičkoj proizvodnji prema diletantima u ovoj oblasti. Ali, treba odmah se setiti da kritički osvrći imaju ograničeno dejstvo i po svojoj prirodi često ostaju na konstataciji nezadovoljavajućeg stanja. Opominju na posledice i gotovo se nikad ne bave uzorcima. Kako zaustaviti širenje diletantizma i pomoći razvoju grafičke pismenosti? Kako onemogućiti neuke i netaalentovane? Izgleda jednostavno, neuki se mogu naučiti a nesposobni pored učenih nikad nisu uspevali.

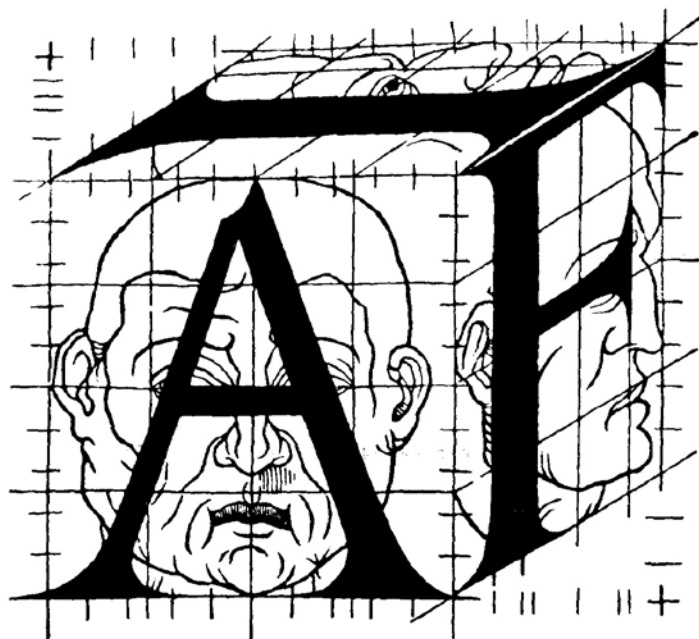
Izlaz iz ove neprilične situacije treba tražiti u školovanju i to na svim stepenima obrazovanja. To je jedini mogući način za dobijanje stvaralački sposobnih i u svakom drugom pogledu kompletnih kadrova. Organizovan sistem školovanja i programiranu nastavu iz ove oblasti imamo ali on očigledno ima vidne nedostatke. Ima više razloga što je to tako. Prvi je taj što u programiranju nastave nije vođeno

računa da se predmet pismo može uspešno apsolvirati samo ako se dovoljno dugo uči.

Ništa manje nije važno da se program nastave izvodi na što je moguće široj osnovi. Na ovom mestu se treba zadržati za trenutak. Sećamo se da se učenje lepog pisanja učilo kao predmet u osnovnim školama, učilo se i na Likovnoj akademiji u to vreme jedinoj u Beogradu. I to je u jednoj od reformatorskih zabluda (po čemu smo inače poznati) prečnoć prekinuto. Razlozi su mogli da budu ovakvi ili onaki, tek posledice su više nego očigledne. Zaboravilo se pri tom da učenje pisanja lepih oblika slova nije samo puko učenje formalnih znakova. Izgleda da je učinjena jedna od onih grešaka koje je nemoguće ispraviti. U takvoj situaciji ostaje da se razmotri šta mogu da učine škole proizvođača i umetnika. Pored redovnih škola treba ozbiljno računati i na dopunsko obrazovanje i studiranje iz rada. Za sve pobrojane vidove nastave treba sačiniti zajednički program osnova. Na ovom poslu treba okupiti kompetentne ustanove i pojedince.

Da bi se podstakli na razmišljanje oni koji bi po prirodi stvari morali da porazmisle o stanju grafičke kulture i kulture uopšte. Treba se podsetiti na opšte poznate ali nerazumljivo zaboravljene činjenice. Pravo je čudo da je ovakvo stanje u zemlji koja ima dva pisma, latinicu koja se razvijala paralelno sa razvojem stilova pisma Evrope, i ćirilicu specifičnog sastava. Latinica na našem tlu imala je tokom istorije i posebne oblike kao što je „dalmatinska beneventana”. Naša ćirilica zaslugom Vuka – podsetimo se – ima izuzetnu vrednost svojom fonetskom savršenosti. Bogatu kulturu naših pisama zanemarujemo – najpre će biti zbog toga što je zapravo i ne poznajemo. Oslonili smo se, kada je u pitanju latinica, na import a ćirilicu polako sahranjujemo. Malobrojniji Česi ili Mađari, pored uvezenih, brižljivo neguju i razvijaju svoje oblike pisma. Ćirilicu nam kreiraju stranci i to je pravi razlog što je ona u svakom pogledu zaostala. U svom razvoju ona je stala na pola puta.

Danas, verujemo postoje objektivni uslovi da se bar nešto od spomenutog pokrene.



## Izložba političkog plakata

BORO LIKIĆ

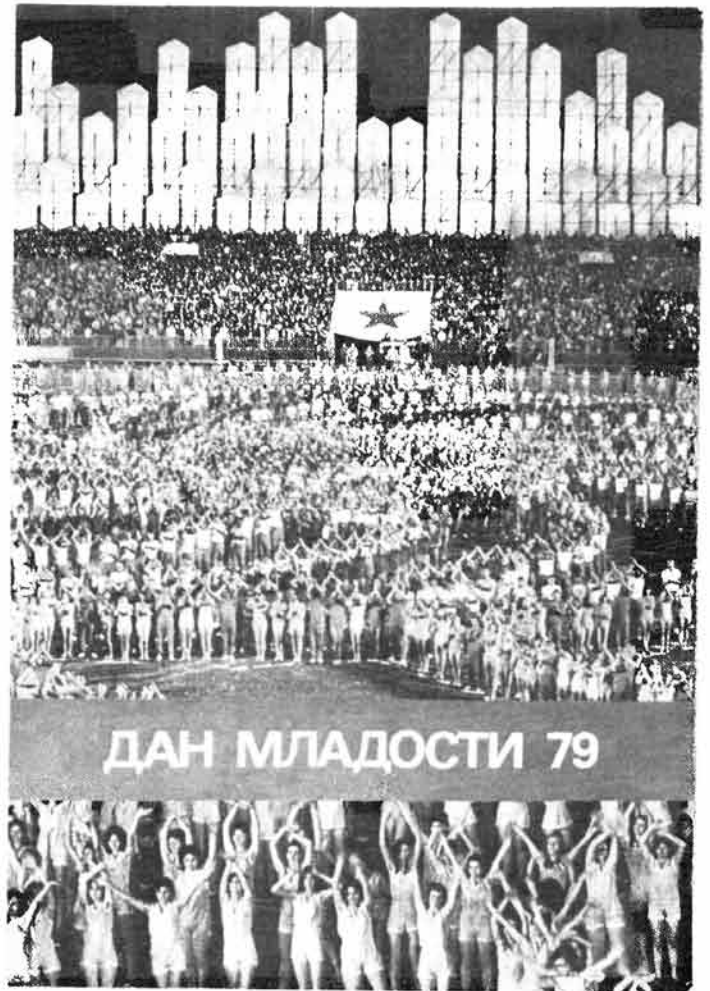
I ove godine u Galeriji Muzeja primenjene umetnosti, XV redovni konkurs za politički i prigodni plakat Gradske konferencije SSRN Beograda predstavlja se sa određenim brojem radova.

Dugogodišnja saradnja Gradske konferencije i Muzeja primenjenih umetnosti dala je odlične rezultate u oblasti plakata. Na konkursima za izradu plakata javljao se veliki broj afirmisanih umetnika, mladih slikara i grafičara i onih koji tek počinju. Vremenom iskusniji umetnici ne učestvuju na konkursima, po svojoj prilici iz privatnih razloga, prepuštajući mogućnost mladim. Ne bi se moglo reći da je to neki generacijski problem, već više opterećenost jednih a veća šansa za afirmaciju drugih. Mladim umetnicima društveno angažovani plakat postao je značajna preokupacija i šansa u struci.

Konkursi za politički plakat uvek su zahtevali da politička ideja bude u prvom planu, ali da je istovremeno prati maštovitost i smelost u savremenoj likovnoj postavci. Birajući između dva zahteva mnogi autori dali su primat drugom i često se rezultat projekta plakata sveo na dobar grafičko-dizajnerski izraz koji je bio sam sebi svrha.

Sve veći zahtevi na likovno-estetskoj postavci plakata u okviru političke ideje uslovlili su povlačenje i nove generacije Beogradskih plakatera. Možda je preterano reći da je postojala bojazan naglog opadanja kvaliteta konkursa, ali je činjenica da su ponudeni projekti ponavljali već poznate ideje.

Ove godine Gradska konferencija SSRN Beograda odlučila je da umesto dosadašnjih javnih konkursa poveri Fakultetu primenjenih umetnosti realizaciju tema plakata za 1979. godinu. Projekat internog konkursa su realizovali nastavnici i saradnici Katedre grafike Fakulteta primenjenih umetnosti.



Aleksandar Pajvančić – Alex



Bogdan Kršić



Božidar Džmerković

# grafička umetnost [VIII]

## Umetnost fotografije

DRAGOLJUB KAŽIĆ

Fotografija; to je ovdje i sada. Određena stvar, na određenom mestu u određeno vreme. Može se fotografisati samo ono što je stvarno pred kamerom. Onome što će biti na fotografiji mora biti prisutan fotograf kao i objekt. Na fotografiji je čovek određen čovek, događaj određen događaj, koji se dogodio na određenom mestu u određeno vreme.

Fotografija je specifična grafička umetnost koja ima mnoge dodirne tačke sa ostalim sredstvima grafičkog i slikarskog izražavanja, ona je sebi stvorila posebno mesto u današnjim sredstvima komuniciranja upravo tim osobinama koje su ukratko izražene rečima „ovde i sada“.

Uzimajući u obzir raznovrsnost tehnika, stilova i pravaca u slikarstvu i grafici, može se sasvim lako zamisliti slika koja je tako naslikana da je skoro fotografija, a i fotografija koja je u svemu slična slici.

Ono što bitno razlikuje fotografiju od svake druge grafičke i slikarske umetnosti je upravo ta određenost u prostoru i vremenu.

Fotografijom se reprodukuje prostor; perspektiva je jedan od elemenata izražavanja. Po samoj perspektivi se, međutim, fotografska slika ne bi razlikovala od reprodukcije prostora putem crteža ili slike,

koji takođe sadrže takvu perspektivu kao element treće dimenzije. U fotografiji bitnu ulogu igra još jedna, četvrta dimenzija, određenost u vremenu i prostoru.

Slikar može sve da naslika. Prošlost, sadašnjost, fantaziju, može takođe da veoma ubedljivo naslika i događaj iz života. Fotografija to ne može. Fotografija pravi sliku samo od onoga što jeste, što stvarno postoji, što se događa upravo tada kad fotograf snima. Fotografija je ograničena na stvarno i sadašnje.

Zbog toga što je fotografija upućena samo na postojeće, na stvarno, na prisustvo u određenom trenutku, ona ima verodostojnost, fotografija ubeduje da je to tako kako se vidi na slici.

Nije redak slučaj u umetnosti da ograničenost sredstava podvlači izražajnost stvorenog dela. U slučaju fotografije, ograničenost na stvarnost, fotografskoj slici upravo daje podlogu i razlog za posebnu ulogu koju ona ima u savremenom životu.

Ograničenost fotografije na stvarnost i sadašnjost ima više konsekvenci. Bilo kakve trikove primenio fotograf, ma kakva skraćanja i transponovanje oblika, boja, tonova, još uvek je to neizostavno slika

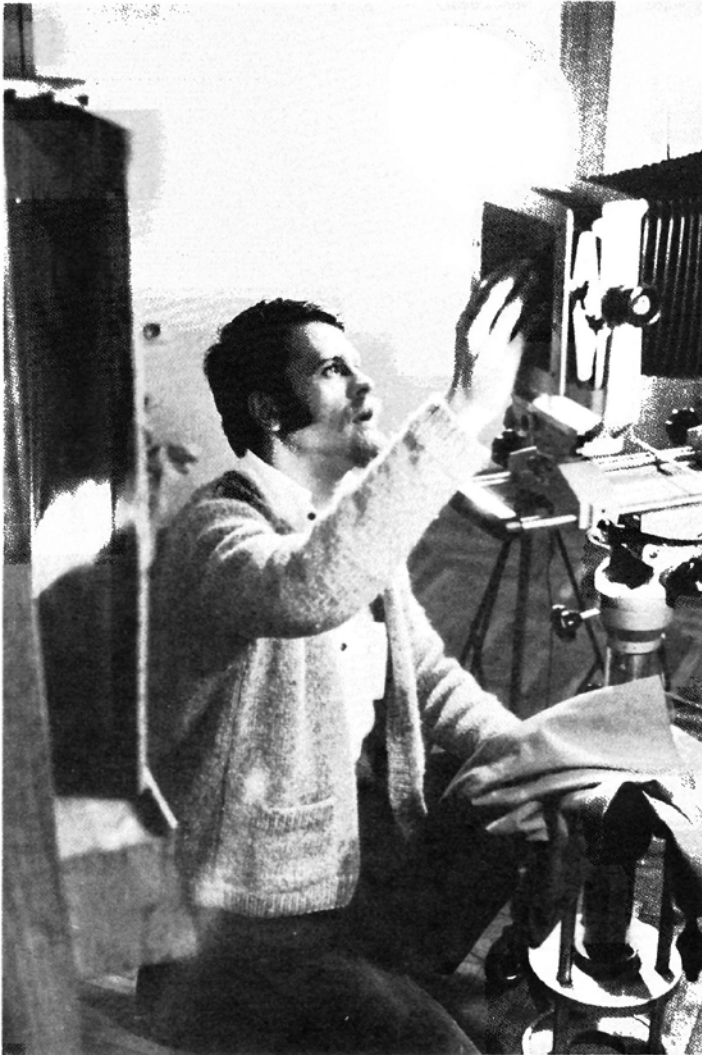
*Dragoljub Kažić: Primorski motiv*



postignuta na osnovu autentičnog objekta koji je bio pred kamerom u trenutku snimanja.

S druge strane, fantazija s kojom je fotograf tražio neko posebno skraćeno i poseban izgled poznate stvari, otkriva čoveku nova saznanja o predmetima i događajima, a činjenica da je to uvek jedan od autentičnih izgleda stvarnog objekta, koji je postojao pred kamerom u trenutku snimanja, razlog je za posebno interesovanje za te izgled, za ono što donosi fotografija.

Fotografijom se može baviti svako. S obzirom na to da je ona jedna jednostavna tehnika, svako ko se potruži da savlada proces dobijanja slike fotografskim putem, može u fotografiji dobiti ono što mu je potrebno.



Dragoljub Kačić: Fotograf

U smislu umetničkog značaja dijamantni spektar fotografije je ekstremno širok – od fotografije koja nema drugog značaja osim prostog dokumenta o nekoj formi i prostoru, do fotografije koja je po umetničkoj snazi jednaka najvećim umetničkim dostignućima.

U svetu se svakog dana naprave milioni fotografija. Fotografije se profesionalno, privatno, za uspomenu, radi identifikacije, u tehničke, u naučne svrhe.

U tom mnoštvu slika napravljenih fotoaparatom, malo je velikih fotografija. Kao što je, uostalom, malo velikih poruka, velikih pesnika, velikih mislilaca, kako je to neko rekao.

Nemoguće je govoriti o tome šta se sve može postići fotoaparatom. Sredstva fotografije i njene mogućnosti su doslovno beskonačni.

Fotografija može sve. Sve vidljivo, a i mnogo nevidljivo. Snimljen je Mesec s lica i profila, Zemljina kugla iz kosmosa i izbliza, kroz teleskop i kroz mikroskop, kao i najosnovniji elementi strukture. Koliko god je, međutim, sve snimano i snimljeno, uvek se može snimiti ponovo i drukčije. Kao što se životni ritmovi ponavljaju, a pri tom svaki čovek živi svojim životom iznova i drukčije.

Fotografija počinje da postaje umetnost od one tačke kad počinje da postaje poruka čoveka čoveku, da prenosi ideje i saznanja o životu, prirodi, čoveku.

Kao sredstvo komuniciranja, s druge strane, fotografija je nenadoknadiva. Prostori, ljudske mase, ljudski intimni svet, sukobi, način života ljudi koji, ma kako daleki bili od nas, gledani kroz fotografiju, postaju naši, poznati, viđeni. Fotografija čini da budemo prisni sa stvarima, ljudima i događajima koji bi bez nje ostali fantazija uprkos najtalentovanijim opisima i najubedljivijim detaljima.

U savremenoj fotografiji se izdvojio jedan vid fotografije koji posebno tretira probleme ljudskog života, egzistencije i manifestacije ljudskog življenja. Uobičajen naziv za takvu fotografiju je *life* fotografija. Dela koja su stvorena u ovoj oblasti, koja često na prvi pogled deluju kao sirov dokument su veoma ekspresivna, deluju na posmatrača više od ostalih ostvarenja na tu temu, jer počivaju na onome što jeste, što je stvarno postojalo pred kamerom u trenutku snimanja.

Zahvaljujući toj prisutnosti kamere, dolazimo do toga da i sami prisustvujemo u prostorima i događajima, posmatrajući fotografiju koja je nastala u određenom trenutku.

Ova je prisutnost karakteristična za fotografsku umetnost. Fotografija slikom govori čoveku o čoveku. Čovek je u fotografiji uvek prisutan. Ako nije pred kamerom, on je sa svojom određenom idejom i namerom iza kamere.

Fotografija iznosi svet pred čoveka i čoveka pred svet. Savremena fotografija je našla svoju ulogu u društvu i sredstva koja joj tu ulogu obezbeđuju. Jedno od sredstava je naglašena prisutnost koja je veoma izražena u modernoj fotografiji. Ova naglašena prisutnost će biti lako shvatljiva ako se uporedi jedna dobra savremena fotografija sa npr. jednim starinskim portretom.

Portret, grupa, pejzaž, na starim fotografijama su tretirani kao da fotografa nema, i da objekti postoje sami po sebi. Da bi objekt dobio što više značaja i objektivnosti, fotograf je uklanjao sebe. Slika stoji indiferentno, ne otvara se pred posmatračem u prostor u kome je i on prisutan.

Savremeni fotograf ne sakriva sebe kad snima. On, naprotiv, naglašava ugao pod kojim je snimao, ukazuje na mesto u prostoru na kom je bio kad je snimak napravljen, i poziva posmatrača slike da odredi sebe u tom prostoru, a time i nesvesno odredi svoj stav prema objektu, sceni, događaju i razlogu zbog kojeg je fotografija bila snimljena. Na taj način, tačka snimanja i rakurs postaju jedan od bitnih elemenata savremene fotografije. Međutim, ne rakurs kao tehnički pojam biranja najpovoljnijeg profila objekta, nego rakurs kao element komuniciranja čoveka sa čovekom, i uvođenja posmatrača slike u svet događaja koji se zbivao pred kamerom.

Nimalo nije svedjedno da li se posmatra fotografija u stilu starinskog partnera, bez prvog i zadnjeg plana, u kojoj ličnost stoji sama za sebe kao monument, ili neki od portreta Cartier-Bressona, kao što je npr. fotografija *J.P. Sartre* na mostu *Pont-des-arts*. Na veoma poznatoj Bressonovoj fotografiji Sartre je kraj ograde mosta u razgovoru sa prijateljima. Po stavu koji je uhvaćen, po prostoru koji zahvata fotografija, posmatrač se bez teškoća može osetiti kao njegov sagovornik i videti autentičnog čoveka u prostoru, pokretu i gestu. Kontakt sa snimljenom osobom se oseća kao stvaran.

Jedan starinski portret sa svim svojim detaljima fizionomijom, omogućuje nam da odlično upoznamo formu lica snimljene osobe sa svim pojedinostima. Međutim, ma kako bila predstavljena forma lica, uprkos svim detaljima, oštrini, senkama i polusenkama, sama ličnost, fotografisana osoba za nas ostaje zatvorena. Koliko god bili obavešteni o obliku fotografisanog lica, sam čovek na fotografiji nam je ostao zagonetka. Fotografija o njemu kao čoveku ništa ne govori.

Savremena fotografija povezana sa štampom je postala umetnost koja je svuda prisutna. Današnji čovek je u svakodnevnom kontaktu sa fotografijom, čak se može govoriti o tome da je njome i preopterećen. Novine, časopisi, film, televizija – svuda slika i fotografija. Istovremeno i ogroman broj ljudi koji se fotografijom bavi bilo kao dokumentacijom, bilo sa umetničkim pretenzijama, bilo, jednostavno, kao razonodom. Fotografija je neposredno vezana za štampu. Štampa je njen prirodni potrošač. Kako se o tome izražava teoretičar savremene fotografije *Karel Pawek*: „Fotografija je završena kad je odštampana”. Fotografija može biti izvrsno upotrebljena kao dekoracija i veoma se često kao takva i primenjuje. Međutim, ma kako lepe i specifične efekte pružala kao dekorativan element, ona ovde nema onu specifičnu ulogu koju ima u štampi. Fotografija na zidu, u okviru, na izložbi dolazi u položaj da bude merena kriterijumima koji su važeći za slikarstvo i posledica toga je da se može postaviti pitanje da li je umesto nje mogla doći slika, grafika ili crtež. (Nastavak u sledećem broju)

## Umetnost fotografije

DRAGOLJUB KAŽIĆ

(*nastavak iz prošlog dodatka „grafička umetnost”*)

U štampi nema takve dileme. U novinama, knjizi ili časopisu fotografija je i dokumenat i dekoracija, autentičan podatak iz života, kao i ilustracija. U štampi je fotografija nenadoknadiva i na svom pravom mestu.

U modernoj fotografiji nema podele na reportersku i na umetničku fotografiju. Svaka dobra fotografija je dobra za štampu, svaka dobra fotografija je umetnička fotografija.

Fotografija je slikanje svetlošću. S jedne strane, slika koja podleže svim kriterijumima koji se postavljaju u likovnim umetnostima, a s druge strane, kao sredstvo komunikacija i obaveštavanja, fotografija je postala samostalna umetnost, koja je stekla svoje sopstvene, specifične kriterijume.

Fotografija ipak ostaje slika koja, doduše, nije naslikana četkom na platnu, nego uz pomoć optičkog instrumenta, ali je ostala slika. Prema tome, organizacija površine, forma, ritam, svetlo–tamno, boja, stilizacija, apstrakcija – su elementi fotografije kao i slike i grafike. Fotografija ima svoja sredstva i svoj put, svoje načine i ciljeve, ali pri tom ostaje u velikoj porodici umetnosti izražavanja optičkim senzacijama.

Likovne umetnosti izgrađuju u čoveku jedan način posmatranja i tom načinu se podjednako podvrgavaju i slika, i fotografija, arhitektura i plakat, oglas i spomenik, ma kako nam se činilo da živimo u epohi u kojoj nema vladajućeg stila. Jedna vizuelna kultivisanost, likovna kultura, svakako obuhvata i fotografiju kao i ostale manifestacije vizuelnih umetnosti. Može se reći da fotografija, film i televizija kao veoma masovni medijumi mnogo doprinose kulturi gledanja u savremenom društvu.

Fotografija, ma kako bila stvar trenutka, dokumenat događaja, ostaje slika u tome što velike fotografije ne može biti bez jedne autentične i stvaralačke koncepcije prostora, površina, odnosno samog grafizma slike. Povodom svojih fotografija iz Kine, na jednom mestu *Cartier-Bresson* se izrazio: „*Video sam Peking u malim isećcima stotog dela sekunde, ali te su fotografije plod jednog drugog saznavanja i jednog kratkog iznenadenja*”.

Često se postavlja pitanje o tome da li čovek mora da zna mnogo o tehnici fotografije da bi pravio dobre fotografije. Na to pitanje se ne može dati direktan odgovor. Na pitanje šta fotograf mora da prouči da bi mogao da pravi dobre fotografije, *Andreas Feininger* je odgovorio da je u svakom slučaju neophodno proučiti listić u kutijicama u kojima je upakovan film (podaci o osetljivosti i vrsti senzibilizacije).

Taj isti Feininger je napisao niz odličnih knjiga o tehnici i umetnosti fotografije. Njegova izjava o listiću iz kutijice za film je neosporna, a njegove knjige o fotografiji su bestseleri. O čemu se zapravo radi?

Istina je i tu i tamo. Može se fotografisati bez ikakvih teorijskih i praktičnih priprema, mogu se tako postići i dobri rezultati; međutim, mnogo je veća verovatnoća da će se rezultati postići posle upoznavanja kako same tehnike fotografije i njenih izražajnih mogućnosti, tako i problema koji su opšti za izražavanje jezikom likovnih umetnosti.

Fotografija u svakom slučaju više nije zanat, sa procesima i zahvatima koje treba uvežbavati i učiti od majstora, niti je čuvana tajna što

se prenosi od oca na sina. Foto–laboratorije više nisu alhemičarske laboratorije u malom, u kojima vladaju tajne recepture i u kojima se počinje od spravljanja emulzije i završava uramljivanjem slika. Ne mora se biti ni profesionalac da bi se postizao kvalitet. Za savremenog fotografa sam zanat više ne predstavlja problem.

Starija generacija današnjih vodećih fotografa u svetu je skoro bez izuzetka prošla do fotografije studirajući slikarstvo. Nova generacija koja preuzima savremenu fotografiju je uglavnom prošla kroz fotografsko–dizajnerske škole. Uopšte, u savremenoj fotografiji i grafici, javlja se jedan nov stručni profil, grafičar–fotograf, koji stvara grafička rešenja za knjige, časopise, oglase i ostale grafičke poslove vezane za štampu, kome je za ostvarivanje njegovih vizuelnih ideja podjednako potrebna četkica i olovka kao i fotoapararat. *Alexey Brodovitch* grafičar, umetnički direktor *Harper's Bazaara* učitelj niza fotografa koji su danas vodeći u američkoj fotografiji, zahtevao je od svojih učenika da u tražilu aparata gledaju gotovu stranu časopisa.

U savremenom načinu života, fotoapararat je postao upotrebno sredstvo kao što je pisala mašina, automobil, telefon. Da bi se čovek služio tim sredstvima, nije potrebno da postane daktilograf, šofer, elektroničar. Moderna fotografija je postigla takvu ekspanziju a proizvođači opreme i materijala su postigli takve rezultate u pojednostavljenju postupka, da je danas potpuno normalna stvar da čovek jednog dana pre podne kupi fotoapararat, i pošto prouči uputstvo za rukovanje koje je uz njega dobio, istog dana posle podne pravi odlične fotografije.

Tehnika fotografije je u svom usavršavanju prilazila običnom čoveku u onoj nameri od koje je pošla – da omogući onome ko nije slikar, da pomoću jednog jednostavnog postupka mehaničkim putem dobije sliku. Današnji fotoapararati su tako napravljeni da čovek može tu sliku dobiti sa minimumom znanja. Čitav niz automatizovanih uređaja u kameri omogućuje potpunom laiku da stekne upotrebljivu sliku onoga što mu je potrebno. Između ostalog, postale su rasprostranjene *Polaroid Land* kamere, koje gotovo istog trenutka pošto je fotograf pritisnuo obarač izbace gotovu sliku bez laboratorije, razvijanja, kopiranja. Kamera pri tom ima ugrađen svetlomer, koji određuje elemente ekspozicije, prema tome glavni posao fotografa je da donese kameru pred objekt i pritisne obarač. Ovo je, međutim, problem gledan s jedne strane. S druge strane gledajući, dolazi se na to da čovek koji je pismen i dobro piše na pisaloj mašini, samim tim nije u stanju da piše romane. Sa svim mogućnostima koje nam pruža automatizam u nastajanju fotografske slike, i mogućnostima da svako dobije fotografiju bez posebnog studiranja, pojavljuje se jedan problem.

Svetlomer daje *prosečno* osvetljenje, film se u servisu *standardno* razvija, snimak ima *standardnu* oštrinu, *standardnu* gradaciju. Kao zbir svih tih standardnih elemenata, nužno je da i rezultat bude standardan, prosečan.

Da bi se postigla fotografija koja je iznad proseka, potrebno je da iza svih tih instrumenata koji rade automatski, stoji ličnost sa određenom idejom i namerom, koja instrumentima daje zadatke. Da bi se stvorila fotografija *određenih* kvaliteta, mora se jedna *određena zamisao na određen način sprovesti kroz proces nastajanja slike*.

To nikako ne znači da se treba odreći usluga automatizma i instrumenata, naprotiv, treba se njima koristiti, ali se kroz njihovo funkcionisanje mora sprovesti određena vizuelna ideja. Drukčije rečeno, treba mehanizam *kontrolisati*, dati mu zadatke koje on treba da ispuni. Da bi se to moglo, mora se poznavati proces nastajanja slike.

Fotografska slika podleže svim kriterijumima kojima podleže slika ili grafika, bez obzira na to što fotografija ima svoja specifična izražajna sredstva. Fotografija kao ostvarenje likovne umetnosti, posmatra se iz aspekta estetike, filozofije, socijalno–humanog aspekta – ukratko, iz svakog onog aspekta iz kojeg se posmatra i procenjuje vrednost umetničkog dela, ma kojoj grani umetnosti ono pripadalo. Pri svem tom, sama tehnika fotografije je stepenica preko koje se dolazi do ostalih vrednosti slike, bitan uslov za sve ostalo. Cilj ove knjige je da u osnovnim crtama izloži proces nastajanja slike, odnosno reprodukciju, realizaciju fotografskog motiva.



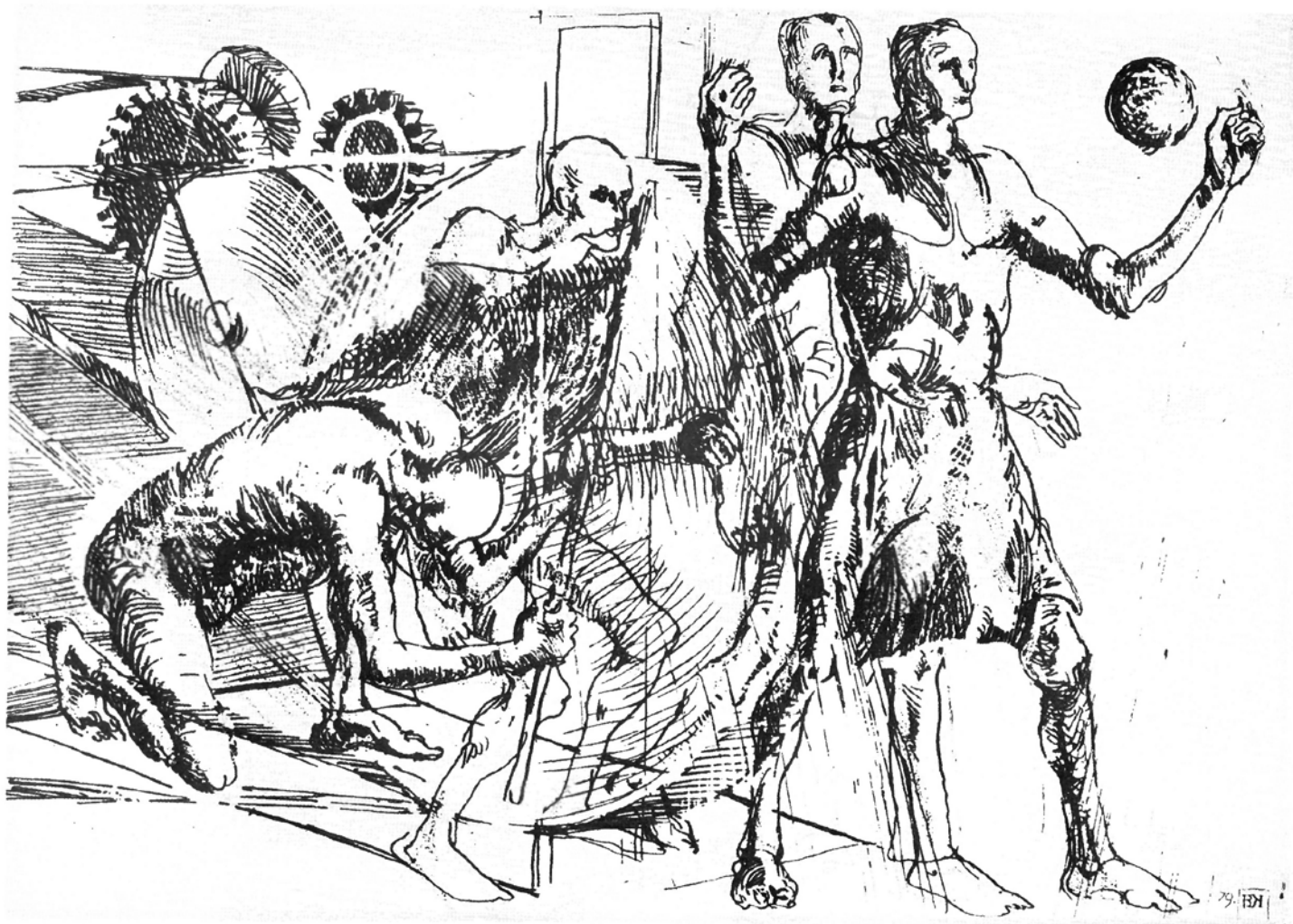
# grafička umetnost [IX]

## Bibliofilsko izdanje – najsavršeniji oblik knjige

BOGDAN KRŠIĆ

Bogdan Kršić: Bakropis za bibliofilsko izdanje knjige Edvard Kardelj: Pravci razvoja političkog sistema socijalističkog samoupravljanja (Ic Komunist, Beograd 1980)

*Bibliofilskim izdanjem naziva se ona vrsta publikacije (knjiga, grafička mapa, prigodna tiskanica) koja je, zbog upotrebe ručne štampe, specijalnog ručnog papira, ručnog poveza ili nekog drugog visoko kvalitetnog proizvodnog postupka ili materijala, štampana u ograničenom broju primeraka. Po pravilu, svi primerci su numerisani i potpisani čime se garantuje označeni tiraž, autorstvo, način izrade i upotreba navedenih materijala. Naziv ovih izdanja potiče od reči „bibliofil” (grčki – bibliofilos) što znači ljubitelj knjiga. Zbog visokih kvaliteta oblikovanja i realizacije pojedini primerci ovakvih izdanja dostižu vrlo visoke cene i čuvaju se u bibliotekama, muzejima i zbirkama kao značajne kulturne i umetničke vrednosti.*



Savremena kretanja u grafičkoj umetnosti kod nas i u svetu obeležavaju dva osnovna pristupa ovoj delatnosti. Jedan su likovna istraživanja u okvirima umetničkog izraza; stvaranje i praćenje novih likovnih senzibiliteta – tj. ona grafika koju bismo pojednostavljeno mogli nazvati „galerijskom”. Svoju funkciju ona vidi u čistom likovnom delu, obogaćenom, za razliku od slikarstva, svojstvima proširene komunikativnosti, što je opšte obeležje svakog štampanog dela. Ova vrsta grafike likovni rezultat ponekad pretpostavlja prihvaćenim normama klasičnog grafičkog lista; ne obraća pažnju na format, broj boja i druge uslove tiražne štampe, zadržavajući se na izražajnim efektima fenomena otiskivanja. Ograničena na nekoliko „autorskih otisaka”, često ne istovetnih, ili čak na samo jedan otisak – monotipiju, ona zadovoljava autorov cilj, jer njegova razmišljanja se ne kreću dalje od postignutog likovnog rezultata.

Na drugoj strani sve prisutniji oblik grafičkog stvaralaštva je orijentacija na oblikovanje za visokotiražnu štampu. Prihvatajući moderno štamparstvo kao sredstvo proizvodnje velikog broja primeraka svoga dela, sve više umetnika – grafičara (grafičkih dizajnera) svoj rad prilagođava uslovima industrijske grafike i funkciji štampanog proizvoda, i, ne obraćajući se novim likovnim istraživanjima, ostaje u službi dnevnih potreba jedne danas do neslučenih razmera razvijene industrije. Ne samo u primerima čisto industrijskih proizvoda kao što su razne vrste ambalaže, propagande i drugi oblici vizuelnih komunikacija, ovakav pristup dominantan je i u proizvodnji knjiga – delatnosti kojoj je primarna funkcija u kulturno-obrazovnoj, a vrlo često i u umetničkoj poruci. Shvatanja knjige kao industrijskog proizvoda, a njenog umnožavanja kao sredstva komercijalizacije kulture, učinila su da većinu štampanih knjiga čine stereotipna izdanja bez namere i šanse da se unapredi njihov oblik, a kamoli da ga približe umetničkim vrednostima.

Bibliofilska izdanja oblik su umetnosti i štamparstva koji pokušava da izmiri ove dve krajnosti. Udružujući likovno stvaralaštvo originalne grafike, tradicionalne i nove postupke manuelnih grafičkih tehnika, zanatsku perfekciju ručnog slaganja, štampanja i povezivanja, sa najnovijim dostignućima u oblikovanju i industrijskoj proizvodnji knjiga, tvorcima bibliofilskih izdanja ulažu velike napore i sredstva u umetničku i štamparsku rea-

lizaciju knjige. Opređenije za ovakvu izdavačku delatnost svojevrsnije otpor prema mehanizovanoj knjižnoj produkciji koja se sve manje bavi čitaočevom kulturnom potrebom i zadovoljstvom njegovog umetničkog doživljaja. Moderna sredstva komunikacija i informisanja (štampa, radio, televizija) danas su neophodni pratioci življenja, a „vraćanje” na njihove izvorne oblike, među kojima je i manuelno proizvedena knjiga, nikako ne bi trebalo smatrati anahronizmom. Moderna industrijska tehnologija još uvek nije dostigla sve rezultate dobrog zanatskog rada, posebno kada je reč o zanatima štamparstva koji se kroz umetničku grafiku i dalje usavršavaju. Perfekciju i bogatstvo jednog savremenog grafičkog lista u kombinovanoj tehnici duboke ručne štampe nije moguće ostvariti ni naj-savršenijim sredstvima industrijske štampe; plemenitost ručnih papira neponovljiva je u modernoj papirnoj industriji; majstorstvo ručnog poveza u koži ne može se postići mašinskim načinom proizvodnje. Zašto odustatjati od takve knjige? Zar upravo njeno prisustvo neće biti najbolji podsticaj industriji da joj se kvalitetom približi?

U novije vreme sve više je izdavača koji se posvećuju bibliofilskim izdanjima. Da bi stvorili vrhunska dela oni angažuju najpoznatija imena svetske likovne umetnosti. Tako su se u opremi i ilustrovanju ovakvih knjiga ogledali Paul Kle, Pikaso, Maks Ernest, Mark Šagal, Salvador Dali i mnogi drugi mladi umetnici. Na većini međunarodnih izložbi i sajmova bibliofilska izdanja se pojavljuju kao reprezentativna dostignuća mnogih izdavača, a na specijalizovanim izložbama knjižne opreme i ilustracije ona osvajaju značajne međunarodne nagrade i priznanja. Ova izdanja sve više su prisutna i kao svojevrsni prototip knjige koja će potom biti reprodukovana u velikom tiražu. Tako ova naizgled konzervativna delatnost postaje prihvaćena praksa modernih izdavača.

U našoj sredini bibliofilsko izdanje nije često viđeno. Sa izuzetkom retkih primera, nastalih uglavnom na inicijativu umetnika i samostalnih izdavača, ovakav način stvaranja knjige tek će sa podizanjem knjižne kulture dobiti na popularnosti. Višegodišnje iskustvo Fakulteta primerjenih umetnosti u Beogradu, gde se u okviru nastavnog programa svake godine pripremi nekoliko bibliofilskih izdanja koja ostaju bez odjeka u javnosti, govori da pravi smisao tog posla tek treba objašnjavati.

Dragoljub Kažić: Na nastavi fotografije



# grafička umetnost [XXVI]

## GRAPHICA UNIVERSA

IOGDAN KRŠIĆ

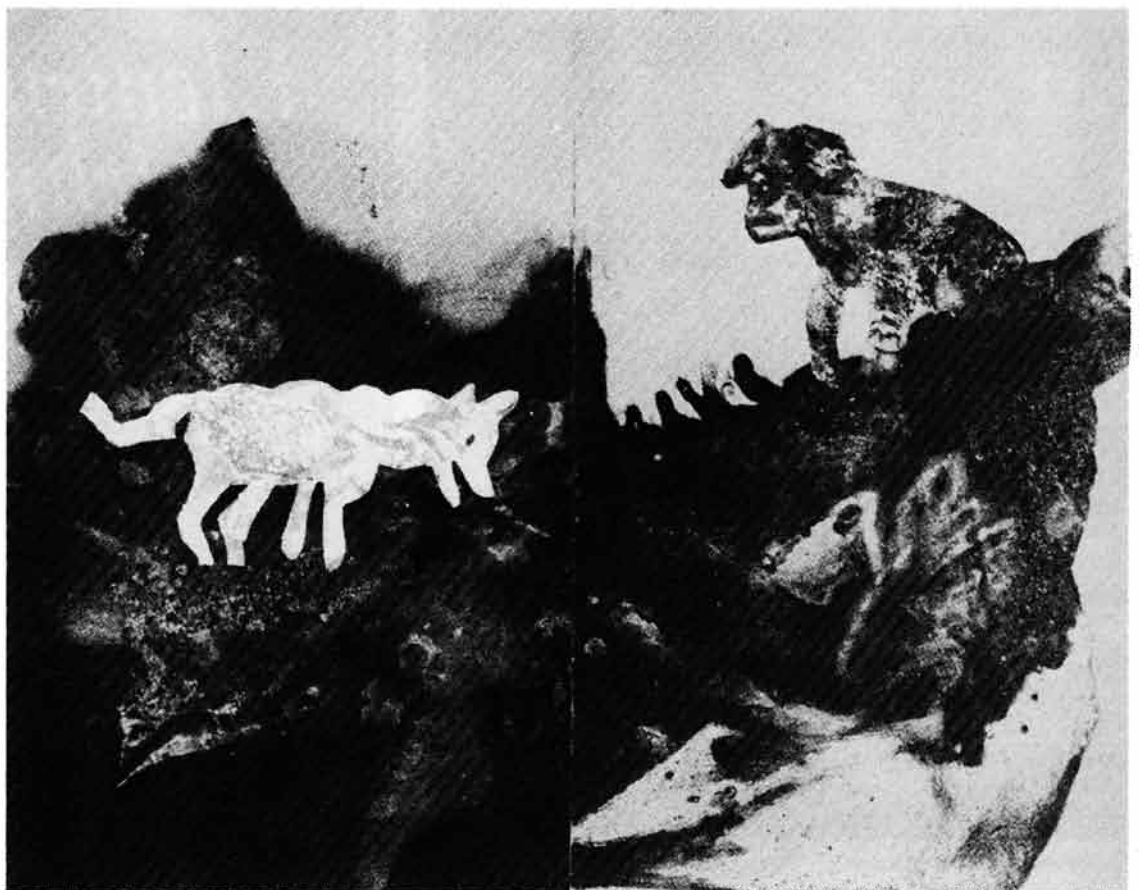
Ovih februarskih i martovskih dana Likovni susret u Subotici domaćin je jedne obimne i značajne manifestacije grafičke kulture. Reč je o izložbi GRAPHICA UNIVERSA. Ideja da se organizuje izložba pod ovim naslovom nastala je na Katedri grafike Fakulteta primenjenih umetnosti u Beogradu. Grupa nastavnika i saradnika, okupljena sa zadatkom da na fakultetu predaje nastavu različitih predmeta grafičke struke, što znači različitih specijalističkih opredeljenja, ovom izložbom želi da objasni i prikaže širinu i raznovrsnost dejstva grafike u društvu i svakodnevnom životu.

„Razvoj grafike, ovu je nekad jedinstvenu delatnost u novije vreme podelio na dva sveta: umetnost i industriju. Po ovoj podeli i grafičari se grubo dele na umetnike i dizajnere.

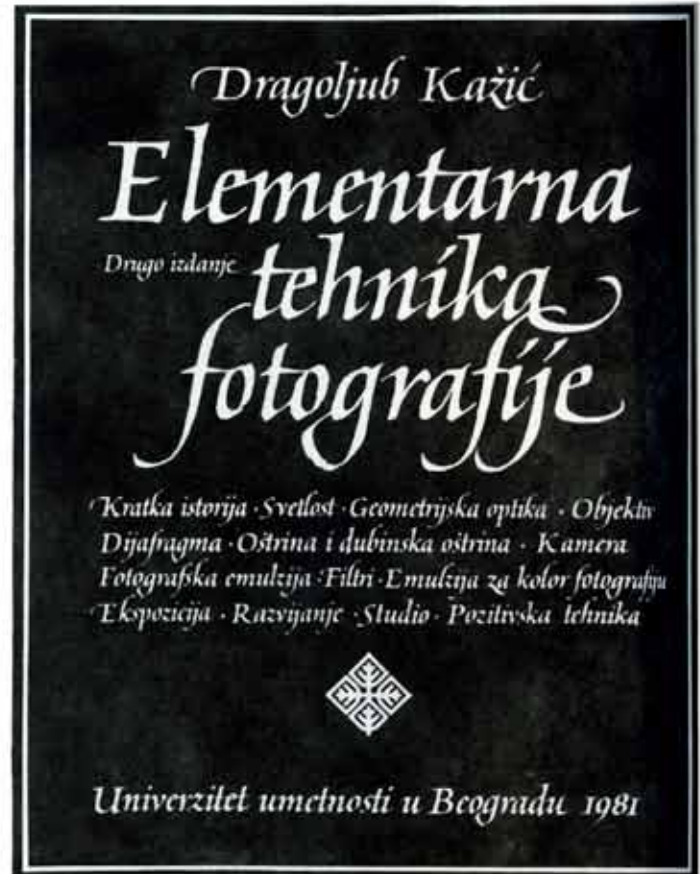
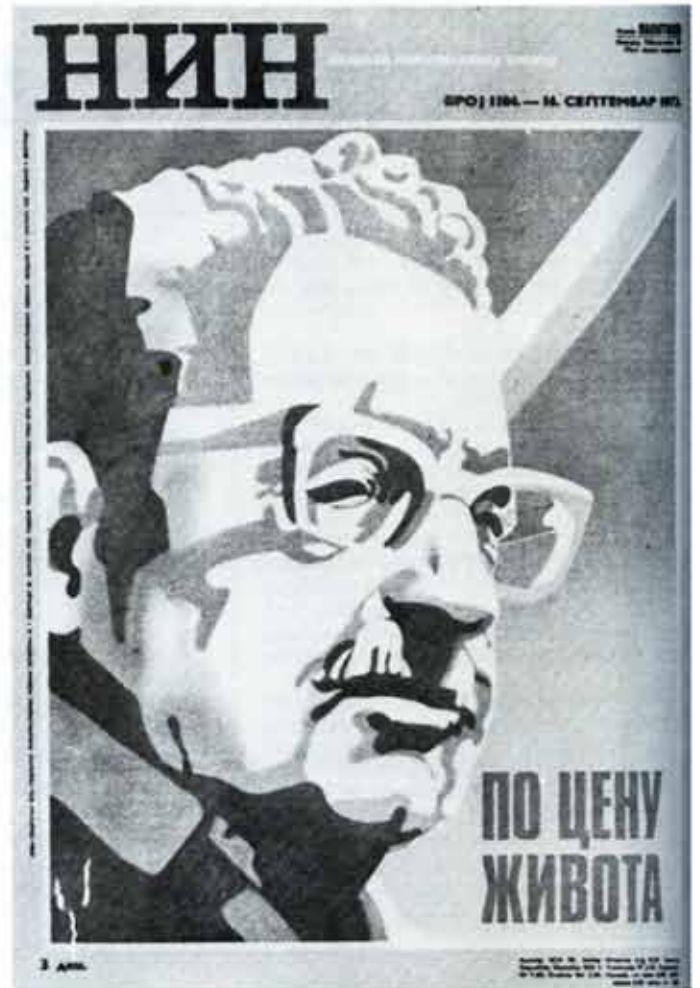
Da li je moguće celovitije gledati na grafiku?

Izlagači na ovoj izložbi misle da je moguće, čak da je shvatanje grafike kao jedinstvenog, nedeljivog fenomena jedino ispravno. Osnovni smisao grafike je umnožavanje i širenje poruke i to se jednako odnosi na sve njene vrste. Da li je ta poruka intimno razmišljanje ili neka široka propagandna akcija; likovni eksperiment ili oblikovanje industrijskih proizvoda, nije presudno u razmatranju radi li se o grafici ili ne. A vrste poruka, jednako kao i mogućnosti grafičkih realizacija, bezbrojne su, što ova izložba upravo želi da prikaže.”

Prenoseći ove redove iz kataloga izložbe GRAPHICA UNIVERSA, prihvatajući ih kao svojevrsni manifest ove grupe grafičara, želeli bismo



Božidar Džmerković: Ilustracija



Stjepan Fileki: Grafika, akvatinta  
Branislav Makeš: Grafika, linorez

Borivoj Likić: Naslovna strana časopisa  
Dragoljub Kažić i Jovica Veljović: Korica za udžbenik

li čitaocima „Grafičkog rada” bliže opišemo ovu izložbu, kao i da uz nekoliko reprodukcija karakterističnih radova, prikažemo njenu izvrsnost.

U osam izložbenih dvorana prelepog secesionističkog zdanja Likovnog susreta u Subotici, jedanaest izlagača prikazuje oko tri stotine eksponata najraznovrsnijih projekata i realizacija grafike. Zastupljene su sve tehnike mećne i industrijske štampe od linoreza, bakropisa i litografije do knjigotiska, bakrotiska i ofseta. Širina i bogatstvo grafičkog izražavanja prikazana je i kroz mnoštvo društvenih delatnosti kao što su: privreda, kultura, medicina, filozofija, istorija, literatura, televizija, propaganda, sport, zabava i mnoge druge.

Bez namere da se grafika strogo podeli u neke određene grupe, na izložbi se naslućuje postavka i prezentacija sledećih užih oblasti: pismo i kaligrafija, tipografija, oprema knjige i ilustracija, fotografija, oglašavanje i plakat, grafička identifikacija, vizuelne komunikacije i slobodna grafika.

*Miloš Ćirić* (1931) vanredni profesor za predmet Grafičke komunikacije, izlaže studije i projekt grafičke identifikacije, komunikacija, znakova i obeležavanja za Vojno-medieinsku akademiju u Beogradu. Projekt je prikazan kroz sve faze razrade od ideje do realizacije.

*Aleksandar Dodig* (1935) docent za predmet Pismo, izlaže kaligrafiju od studijskih radova do realizovanih diploma, povelja i drugih svećanih dokumenata, te projekte novih oblika pisma za tipografiju.

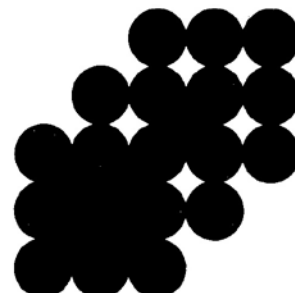
*Božidar Džmerković* (1930) vanredni profesor za predmet Grafika, izlaže kolekciju od 12 grafičkih listova, dva plakata i ilustracije. Grafike su nastale u nekoliko proteklih godina u tehnikama ravne i duboke štampe (litografija i akvatinta) a plakati su štampani 1979. godine povodom 1. maja i 20. oktobra – dana oslobođenja Beograda.

*Stjepan Fileki* (1928) vanredni profesor za predmet Pismo, izlaže projekte za izradu transfer slova „Letraset” i „Lithoset” po porudžbini RTV Beograd, NIRO Politika i Likovnog susreta Subotica. U oblasti kaligrafije izlaže dokumente za svećane prilike. Predstavljen je i slobodnom grafikom i tipografijom.

*Dragoljub Kažić* (1922) vanredni profesor za predmet Fotografija, izlaže kolekciju od 14 fotografija, dva projekta za naslovnu stranu FOTO KINO

Argos  
a b c d e e f g g h i j k l m  
n o p q r s t u v w x y z  
A B C D E F G H I J K L M N  
O P Q R S T U V W X Y Z  
1 2 3 4 5 6 7 8 9 0  
( & \$ £ ¢ . , ; : " ' " - ! ? % \* / )

*Aleksandar Dodig: Projekt pisma*



*Miloš Ćirić: Iz programa grafičkih komunikacija VMA – Beograd*

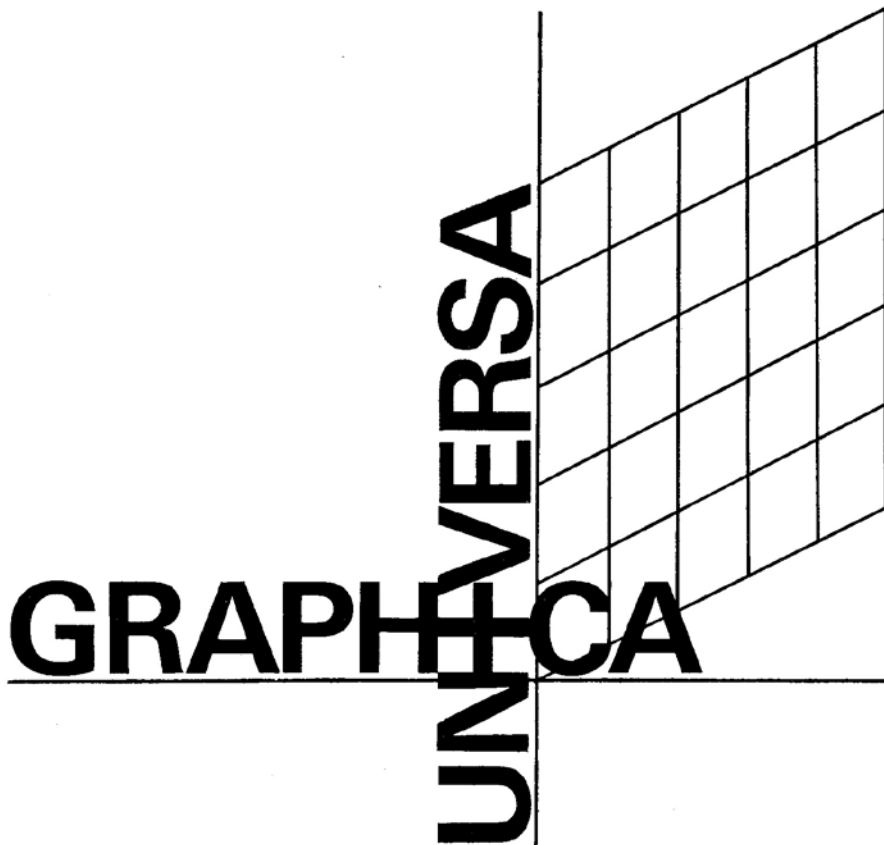
*Bogdan Kršić: Tipografska kompozicija*



**Manifestacija  
grafičke kulture  
A grafikai kultúra  
országos szemléje**

**Képzőművészeti  
Találkozó**

**Likovni susret  
Subotica**





REVIJE, dve naslovne strane kataloga za trikotažu i grafičku opremu svoje knjige *Elementarna tehnika fotografije*.

*Bogdan Kršić* (1932) redovni profesor za predmet Grafika knjige, izlaže grafiku, ilustracije, tipografiju, opremu knjige i plakate. Kao celina eksponati prikazuju nastojanja autora da postigne jedinstvo tipografije i slike; literature i grafike.

*Borivoj Likić* (1932) docent za predmet Plakat, na ovoj izložbi izlaže dva plakata i osam naslovnih strana časopisa. Konceptija ovoga kompleta ogleda se u tendenciji obrade portreta na svakom radu. Karakteristika izloženih radova je raznovrsnost tretmana i pokušaj postizanja stilskeg jedinstva.

*Branislav Makeš* (1938) docent za predmet Grafika, izlaže mapu grafika pod naslovom „Slike”. To su linorezi u boji nastali u umetničkim kolonijama u Bačkoj Topoli i Ečki 1979. i 1980. godine. Mapa je ručno štampana u 10 primeraka u izdanju Moderne galerije Zrenjanin.

*Branislav Nikolić* (1943) asistent za predmet Fotografija, izlaže kolekciju fotografija nastalih u proteklih pet godina, dva plakata za BITEF i tri knjige ilustrovane fotografijama.

*Aleksandar Pajvančić-Alex* (1940) docent za predmet Grafičke komunikacije, izlaže komplet grafičkog dizajna za LJUBIČEVSKE KONJIČKE IGRE u Požarevcu 1981. Komplet sadrži sve oblike grafičke obrade za jednu ovakvu sportsku manifestaciju od znaka i identifikacije do plakata, ulaznica, zastava, maskote i ostalih propagandnih materijala.

*Milica Vučković* (1946) visoki stručni saradnik za predmet Grafika, izlaže kolekciju grafičkih listova u različitim tehnikama duboke štampe (suva igla, bakropis, akvatinta).

Vrše se pregovori da ova izložba, u nešto manjem obimu i uz manje korekture izbora, bude prikazana i u drugim centrima u zemlji i inostranstvu.

# Priče o grafici

BRANISLAV MAKEŠ

GRAPHEIN je grčka reč a znači PISATI. Od nje potiče današnji izraz GRAFIKA.

Urezivanjem crta kamenim šiljkom u mekše stene odnosno crtanje (graviranje) moglo bi se smatrati početkom grafike u najširem smislu reči. Neki ornament na kosti životinje ili crtež na zidu pećine u koji je kasnije utrljana boja (oker ili crna) koja se tu našla pri ruci našeg dalekog predka i kolege, mogla bi se smatrati početnom idejom o grafici koja će se, nekoliko hiljada godina kasnije, javiti u novom obliku ali na istom principu, sa drugim materijalima i drugim tehničkim sredstvima.

Prve grafičke ideje koje su i praktično iskorišćene, ostvarene su u Kini a zatim u Egiptu, Vavilonu i Asiriji. Materijali sa koga se umnožavalo bili su kamen i drvo različitog kvaliteta i oblika. U prvo vreme to je bio valjak kojim se prelazilo po nekoj mekšoj površini ili su se šare gravirale po nekoj ravnoj površini na koju bi se potom ulivao mekši materijal, vosak ili glina, koja se kasnije vadi i peče i dobija svoj pozitivan lik. U Tutankamonovoj grobnici u Egiptu pronađeni su tako otisnuti ukrasi i slova. Valjak kao matricu za umnožavanje poznavali su još Samarićani a da bi bio čvršći i dugotrajniji (mi bi danas rekli da izdrži veći tiraž) pravljen je često od poludragog kamena.

Jedan od prvih praktičnih razloga za upotrebu klišeja, odnosno umnožavanje, bilo je štampanje tekstila. Za šaranje i štampanje tkanine

U V veku pne. grčki istoričar Herodot pominje u upotrebljavao se drvorezni postupak tj. kliše od drveta ili gline koji se bojeo raznim mineralnim ili biljnim pigmentima i otiskivao.

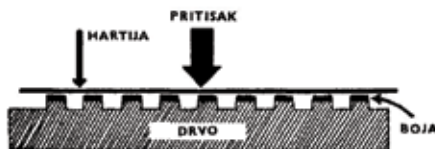
U V veku pne. grčki istoričar Herodot pominje u svojim delima da je na Kavkazu i na obalama Kaspijskog mora našao kožnu odeću išaranu životinjskim motivima. Kao boju za štampanje upotrebljavali su biljne pigmente (verovatno indigo). Herodot čak tvrdi da su boje bile postojane kao i na tkanim uzorcima.

Poznato je da su se u IV veku pne. u Indiji štampale veće količine tkanina koje su se čak izvozile u Kinu. Dobro očuvani primerci štampanog tekstila pronađeni su u faraonskim grobnicama u Egiptu, zatim u Grčkoj, a dobri poznavaoči veštine štampanja na tkaninama bili su i stari narodi Amerike: Meksikanci, Peruanci i Indijanci.

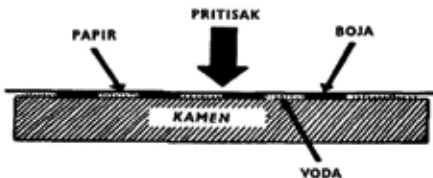
Primitili ste da govoreći o grafici dosad još nijednom nismo pomenuli jedan od najbitnijih faktora za njen razvoj i usavršavanje a to je HARTIJA.

Da. Hartija je pronađena tek mnogo, mnogo kasnije sticajem okolnosti opet u Kini i, o tome ćemo govoriti drugi put, ali da je pronalazak hartije odigrao presudnu ulogu u razviku grafike i da je štampanstvo gotovo isključivo vezano za hartiju u to netreba sumnjati.

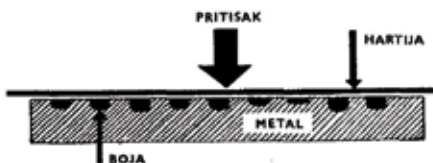
Težnje u srednjem veku bile su da se slova i crteži izrađivani rukom, dugotrajno i mukotrpno, zamene štampanom tehnikom. To je uspeo Johanu Gutenbergu 1440. godine kada je pronašao način za štampanje knjiga pomoću složenih i pomičnih slova. Od toga vremena grafika je silno napredovala ali, kao što smo rekli, principi na kojima počivaju različite grafičke tehnike nisu se menjali od njenog otkrića. Postoje samo različite podloge i različiti materijali na kojima se štampa i po čemu razlikujemo VISOKU, RAVNU i DUBOKU štampu.



Kod visoke štampe podloga je ravna ploča od drveta, linoleuma ili metala obrađena alatima tako da one linije i površine koje će se otisnuti ostaju ispupčene tj. na početnom nivou matrice, dok se sve ostale partije vade odnosno dube (drvorez, linorez, tipoštampa).



Kod ravne štampe nema razlike u nivou štampajućih i neštampajućih površina i linija a sposobnost za štampu zasniva na hemijskom procesu koji se odigrava na površini materijala sa koga se štampa, u ovom slučaju litografskom kamenu ili ofset ploči.



Duboka štampa se, kao i visoka, zasniva na visinskim razlikama matrice s tim što sada udubljene crte i površine moramo osposobiti da prime štamparsku boju i u procesu štampanja je prenesu na materijal na kome se štampa (bakropis, bakrorez, akvatinta tj. bakroštampa, tifdruk).

Međusobne kombinacije pomenutih tehnika moguće su a koriste se naročito u umetničkoj grafici.

Imate sreću i zadovoljstvo da posmatrate jedan od prvih datiranih grafičkih listova „Sv. Hristifor“ na kome piše da je nastao 1423. godine a da pri tome nemorate da idete u Bucksheim u stari nemački Kartuzijanski manastir gde se oisak čuva. Čar originala pomučena je samo veličinom (reprodukcija je nešto manja) ali sve ostalo do u detalje je istovetno najstarijem datiranom grafičkom listu.

To je moć i draž grafike.

## ŽIVELA GRAFIKA!

Međutim put od prvog pokušaja, ranog i primitivnog drvoreza do danas vrlo je dug. Rekli smo već da princip po kojem danas radimo ima svoje poreklo u mnogim pokušajima da se prenese crtež, slovo ili ornament sa raznih podloga i na razne materijale u toku starog i srednjeg veka, ali prve drvoreze u pravom smislu reči treba tražiti među anonimnim majstorima, grafičarima čija su dela, najčešće ilustracije spojene sa tekstom, kalendara i slike svetaca prve prave grafičke tvorevine, nažalost, bez oznake mesta i vremena nastanka pa i bez imena autora.

Sigurno je da je drvorez u Evropi nastao u XIII veku prilikom ukrašavanja crkvenih knjiga i da je već tada grafički list po svojoj suštini bio javnog karaktera a ne samo privilegija bogatih. Bili su to u prvo vreme molitvenici, biblije, ali uz njih i ilustrovani romani, hronike i putopisi – vrlo popularna literatura u to vreme.

No, bez obzira na tematiku i namenu, grafika je već u samom početku, zahvaljujući komunikativnosti, tiražu i pristupačnoj ceni odigrala značajnu ulogu u razvoju umetnosti uopšte.

U XVI veku drvorez je bio omiljena tehnika mnogih velikih majstora i gotovo da nema čoveka koji nije čuo, pored niza drugih, za ime Direra i Holbajna koji su svoja bogata crtačka iskustva preneli i na drvoreze.

U našim krajevima grafika se ogasila 1494–1496 godine kada je jeromonah Makarije, prvi grafičar koga je zabeležila naša istorija, osnovao štampariju na Cetinju gde je sa svojom anonimnom bratijom štampao izuzetno lepe knjige pod uticajem bogatog nasleđa srpskih, crkvenih, rukopisnih knjiga.

I u novija vremena naši su umetnici ostavili značajna ostvarenja u tehnici drvoreza. Da pomenemo samo Lj. Ivanovića, B. Jakca, Đ.A. Kuna, B. Sotru, M. Petrova. Pogledajte na kraju jednu stranicu iz Cetinjskog oktoliha štampanog 1494. godine Evropa nam nije bila daleko odmakla.



Sv. Hristifor, najstariji datirani drvorez (1423)

Sabor Jovana Preteče, iz Cetinjskog oktoliha, drvorez (1494)



**DRVOREZ (KSILOGRAFIJA; xylon=drvo i GRAPHEIN=pisati)** je najstarija vrsta visoke štampe, a kao što sama reč kaže za podlogu se upotrebljava drvo. Do kraja XVIII veka za drvorez se upotrebljavalo drvo divlje kruške, trešnje, višnje ili oraha a oko 1788. godine prvo u Engleskoj, a zatim i širom Evrope počeo je da se upotrebljava šimšir i drvo u poprečnom rezu. Prednost im je što se mogu lako rezati uzduž i popreko rogova zahvaljujući veoma tvrdj strukturi, pa je lako izvoditi poteze u svim pravcima. Prvi koji je šimširovo drvo počeo da upotrebljava za izradu klišeja bio je Englez Tomas Bevik.



*Alati za drvorez*

U svojoj istoriji debljina drvorezne ploče zavisila je od veličine dela a iznosila je od 2 do 8 cm. Za veće formate, naročito kada je u pitanju poprečni presek, nije redak slučaj da se ploča sastavlja od više manjih.

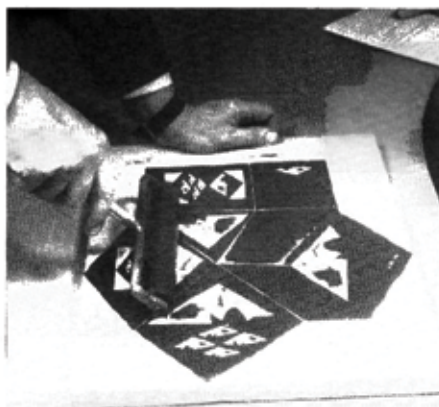
Dobro osušenu i ravnomerno izglacanu ploču prvo premažemo razređenom belom temperom. Kada se površina ploče dobro osuši prenosimo crtež (indigom) i iscrtamo kopiju naše skice, ali u obrnutom, ogledalskom liku. U zavisnosti od komplikovanosti i iskustva, crtež prenosimo u potpunosti ili samo u obrisima, tj. glavnim masama, a ostali deo posla obavljamo oslanjajući se na skicu gledajući je u ogledalskom liku.

Od alata upotrebljavaju se razni profili čeličnih dleta, skalpela, japanskih noževa, a za rad u poprečnom rezu drveta graverska dleta, čekljevi, čekići za punktiranje i drugo. Profili dleta su različite širine a obično u obliku latiničnih sova V i U, olučasti, poluobličasti i kvadratični. Svi alati moraju da budu vrlo oštri da bi lako savladivali otpor drveta naročito pri rezanju popreko godova i na taj način sačuvali spontanost i draž skice. Podrazumeva se da se vade samo ona mesta koja su nam na skici bela i na to početnici moraju naročito da obrate pažnju. Gušći lineament reže se pliće, jer je opasnost da nam valjak prilikom nanošenja boje zaprlja udubljene površine manja, dok se velike bele površine režu dublje. Kod izuzetno delikatnih i preciznih partija upotrebljava se skalpel kojim prethodno obezbedimo oštrinu linije i sigurnost poteza a zatim manjim dletom dalje intervenišemo.

Štampanje možemo obaviti na dva načina: RUČNO i MAŠINSKI. U oba slučaja valjak sa razribanom bojom prelazi preko ploče i prenosi je na ispučene delove dok udubljeni ostaju bez boje odnosno beli. Kada na tako navaljanu ploču položimo papir i izvršimo određeni pritisak (ručno ili mašinski) boja će



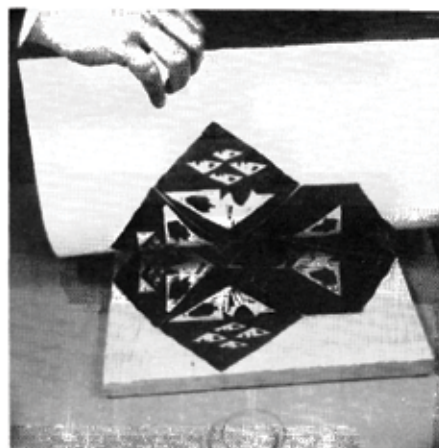
*Rezanje ploče*



*Valjanje boje na ploču*



*Ručno otkiskvanje*



*Podizanje hartije sa ploče*

se sa ploče preneti i mi ćemo dobiti pozitivan otisak grafike koju smo rezali – stručno – GRAFIČKI LIST. Taj prvi list obeležavamo kao probni, jer tek posle korekture pristupamo štampanju TIRAŽA ali o tome šta je to GRAFIČKI LIST, TIRAŽ, SIGNATURA i kako se list obeležava govorićemo u narednom broju.

Moramo ovoga puta još nekoliko reči posvetiti visokoj štampi. Rekli smo, naime, da se linorez kao jedan vid visoke štampe izvodi na linoleumu ali postoje i drugi materijali na kojima je to moguće ostvariti. Tako se može upotrebiti ravno izliven gips kao podloga, testo, pleksiglas, podolit pa čak i neke vrste mekanog kamena. No sigurno je da u toj vrsti ništa nije ravno drvorezu, jer iako je linorez lak za obradu i ne iziskuje veliki napor, linije su mekše, mogućnost izvođenja najfinijih detalja je manja, tiraž takode ograničen a vremenom linoleum gubi od gipkosti, postaje krh i nepodoban za obradu i štampanje, što je slučaj i sa svim ostalim veštačkim materijalima.

Upotrebom više ploča i štampanjem više boja jedne preko druge dobijamo DRVOREZ U BOJI kod koga je tehničko-tehnoški proces isti kao i kod običnog drvoreza.

Na kraju ne možemo završiti ovu priču o drvorezu a da ne pomenemo JAPANSKI DRVOREZ. Ni u jednoj sredini drvorez nije dostigao takvu umetničku vrednost kao u Japanu. To je sasvim samostalna i jedinstvena umetnička tehnika, koja je kod Japanaca postala narodna umetnost a njihovi najveći umetnici ostavili su u svojim delima scene iz običnog, svakodnevnog života, pune ljubavi i radosti, cveće, leptire i drugo. Radili su na specijalnom drvetu koje je manje otporno od naše kruške ili nekog drugog drveta ali linije koje su japanski umetnici na njemu postizali finije su. Kao da su crtane tušem ili pisane nekim perom, lake i mekane. Stručna i izvrsna štampa japanskih majstora, koji na svoje ploče specijalnim postupkom unose tonove i njima popunjavaju površine, izvrsne boje i savršeni japanski papiri, odlike su japanskog drvoreza koji je bio omiljen u Evropi u XIX veku.

Potrebno je dosta truda da bi se od jedne skice napravila ploča sa koje će se reprodukovati grafika, ali isto toliko pažnje treba uložiti prilikom štampanja, jer, i najmanje pomeranje papira prilikom polaganja na ploču, nepravilni odnosi margina, nečistoća na marginama ili poleđini grafičkog lista, mogu proizvesti neželjene posledice. Stoga, grafičar stvara svoje delo od prvog idejnog rešenja na hartiji, pa sve do onog trenutka kada zadnji put okrene točak svoje prese, pažljivo skine hartiju sa ploče, konačno ga signira i potpiše. Grafički list je u rukama stručnjaka stvar iz koje saznajemo masu podataka i može se slobodno reći da nam on govori o autoru isto toliko koliko i sama grafika otisnuta na njemu. Svi elementi štampanja jedne grafike su vrlo važni (nanošenje i brisanje boje, pritisak prese, vlažnost i postavljanje hartije) da bi definitivni produkt bio stručno obavljen. Čini se da smo to pomalo zaboravili, a samim tim i oskrnavili. ono što je u grafici prevashodno i što je njen smisao postojanja.

Prvo što nam pada u oči kada se nalazimo pred jednim grafičkim listom to je vrsta štampe i, bez obzira da li je grafika rezultat jedne ili više vrsta štampe, to je uvek jasno vidljivo, jer zapravo postoje samo tri klasične grafičke tehnike. Zatim uočavamo oznake koje se odnose na naziv dela, broj otiska, godinu nastanka, ime autora ili neke druge podatke ukoliko su stavljeni. Paralelno sa razvojem grafike starala se i fizionomija grafičkog lista i danas postoje



neka pravila kako bi on trebalo da izgleda. No, da se vratimo malo unazad da bi objasnili kako se grafički list razvijao i kako je dobio definitivni izgled.

Prve grafike nemaju nikakve oznake koje bi ukazivale na autora, ni na ploči sa koje su štampane, ni na hartiji ispod ruba otiska ploče.

Tekstovi, ukoliko uopšte postoje, ukomponovani su u samu grafiku, a obično se odnose na objašnjenja dela. Međutim, pošto se grafika počela afirmisati kroz ilustraciju knjiga, počeli su se pojavljivati i tekstovi, najčešće u gornjoj polovini ploče. Autori još ostaju nepoznati, ali se već pojavljuju neki znaci i amblemi po kojima prepoznajemo autore, mada još ne znamo njihovo ime ni godinu nastanka dela. Pojava ispisivanja punog imena i prezimena na grafičkom listu datira iz 16 veka i to negde posle 1503 godine, a verovatno je omogućena pojavom bakropisara koji dozvoljava slobodnije izvlačenje poteza i jednostavniji postupak. Pre nego što pređemo na drugu analizu, kako se razvijalo obeležavanje grafičkog lista, moramo napomenuti da su ti stari grafičari (što je i danas običaj) davali svoje crteže da im graver reže u drvetu, bakru ili crta na kamenu, a ponekad samo da im odštampa već pripremljenu grafičku ploču. Ako je graver rezao ploču, onda je on bio potpisan i to redovno na levoj strani ispod ruba ploče, dok se potpis autora crteža nalazio na desnoj strani. Ako je ovakva grafika štampana u većem tiražu u nekoj izdavačkoj kući ili radionici, onda se firma izdavača obično stavljala u sredini, između imena majstora gravera i autora slike. Naravno, bilo je uvek izuzetaka, zbog čega i nedostaje veliki broj podataka o majstorima i slikarima. Rekli smo već da se negde posle 1503 godine počinju javljati amblemi i godine nastanka, a odmah zatim na pločama koje su dotle bile maksimalno iskorišćavane, počinju se javljati izvesni prazni prostori, sada u donjoj polovini ploče, a u njima signature umetnika, kratka objašnjenja dela i godine nastanka. Na nekim kasnijim radovima pojavljuju se i oznake koje se odnose na vrstu štampe. Svi prethodni elementi postali su neophodne komponente današnjeg obeležavanja grafičkog lista.

Svoj konačni izgled grafički list dobija krajem 17 veka, tj. početkom procvata reproduktivne grafike. Svako stanje i situacija lista dobija svoje oznake i danas se u svetu kolekcionara i ljudi od struke o tome strogo vodi računa. Tako naprimer, pored uobičajenih tekstova ispod ruba ploče odomaćio se čitav niz kratica koje nam u mnogome pomažu prilikom analize grafičkog lista. Naprimer:

1. PD (probedruck)
2. KD (künstlerdruck)
3. AP (artist's proof)
4. EA (Epreuve d'Artiste)
5. fec. (fecit)
6. sculp (sculptscit)
7. ND (neuedruck)

Kod nas se vrlo često može primetiti da autori umesto tiraža stave samo jednu od kratica koja se obično odnosi na autorski otisak (AE), misleći da su time naglasili da je to primerak autora, odnosno da mu time daju neki izuzetan značaj. To je greška, AE znači da je grafiku otisnuo sam autor i pored te napomene koja nam objašnjava samo ko je grafiku odštampao, mora da stoji i tiraž, naprimer: EA 1/5, ili slično. Mnogi kolekcionari u svetu skupljaju samo probne otiske i zato nije

bez značaja i njih obeležavati, pogotovo ako se pored toga stanja grafika još razvija. Uspešno ostvarenje svakog grafičkog primerka zavisi pored grafičara i od štampara koji štampanje izvodi i koji je često odlučujuće odgovoran. Za štampanje dobrih otisaka štampar mora sem savršenog poznavanja tehnike zanata imati i umetničkog osećanja. On mora svaku ploču da obrađuje prema njenoj specifičnosti. Jer, ono što grafičar zamisli i na ploči izvede, to štampar mora osetiti prilikom reprodukovanja. Treba biti vrlo osetljiv, znati odabrati najbolju boju, hartiju i podesiti njenu vlažnost, pritisak prese, da bi grafika bila besprekorna. Stoga je neophodna saradnja između grafičara i štampara, a idealna je situacija kada autor grafičar sam otiskuje tiraž. Ono što je za pesnika glumac, za kompozitora muzičar, to je za grafičara štampar, jer i kod jednih i kod drugih, od interpretatora zavisi da li će delo dobiti ili izgubiti u kvalitetu. Rub ploče je važan deo otiska. Govori nam o nastajanju dela, njegovom stvaraoču i omogućuje nam uvid u vreme u kome je otisak nastao. Preg koji rub ploče ostavi na hartiji prilikom štampanja je sastavni deo otiska. Ako njega nema grafika ne gubi samo u draži, već joj i vrednost znatno opada.

Ako rub nije vidljiv postoji mogućnost da je list isečen. Zbog toga se u katalozima registruje svaki trag ruba, naprimer „izrazit rub“, „još vidljiv rub“, „mestimično uništen rub“ itd. Važno bi bilo napomenuti još nešto o jeziku kojim su se grafike obeležavale. Svi su podaci pisani obično jezikom onog naroda kome je umetnik pripadao. Ali, ima listova na kojima su podaci pisani stranim jezikom obično francuskim ili latinskim, i to na delima nastalim u drugoj polovini 18 veka, kada su se u obrazovanim krugovima rado upotrebljavali ovi jezici. Osim ovih jezika, ali nešto docnije, i engleski jezik se upotrebljavao za obeležavanje grafičkih listova. Jedino su Francuzi uvek i isključivo upotrebljavali francuski jezik za obeležavanje svojih dela.

Ima se utisak da se danas u nas sve manje obraća pažnja i na stanje otiska i na stanje grafičkog lista. Pritisak prese, nanos boje, obrađenost i brisanje ploče, vlažnost hartije i način kako se ona postavlja na ploču, sve su to komponente koje uslovljavaju da grafički list bude, pored toga što je likovno dobro koncipiran, i solidno stručno izveden. Jer, ne smemo zaboraviti da se grafika mora reprodukovati u izvesnom broju istovetnih primeraka. Podvlačim, ne sličnih, već identičnih do najsitnijih detalja. Danas galerije prilikom registrovanja beleže u milimetrima stanje i veličinu margina, stanje poledine, da li je hartija rezana ili kidana, vrstu papira, signaturu (tačno mesto u odnosu na otisak), što nam jasno govori da o svemu tome treba voditi računa i da je to, pored umetničke vrednosti, dokaz o solidno savladanom zanatu bez koga, na kraju, nema velike umetnosti.



Došao je red da nešto kažemo i ponešto ispričamo i o tehnikama DUBOKE ŠTAMPE.

Nijedna grafička tehnika nema toliko vidova i specifičnosti kaotehnikama duboke štampe a umetnici svih epoha najradije su se bavili tom vrstom grafike.

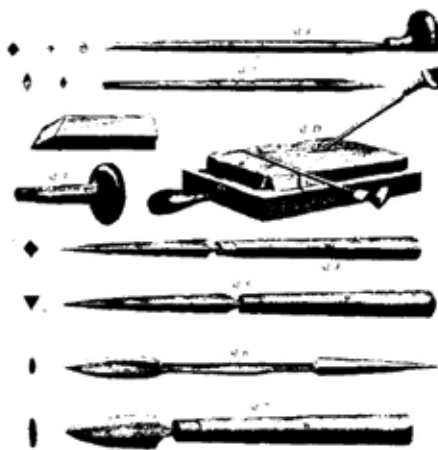
Radi ilustracije navešću samo neke tehnike duboke štampe o kojima će kasnije biti više govora: BAKROREZ, BAKROPIS, SUVA IGLA, AKVATINTA, MEKA PREVELIKA, REZERVAŽ, MECOTINTA, PUNKTMANIR itd.

Ova grafička tehnika ima svoj prapočetak u zlatarskom zanatu a tragovi nas vode u Kinu i Japan. Tamo su prvo oružarski majstori počeli u zlatu i drugim metalima da urezuju razne scene i ornamente radi ukrašavanja oružja. To je bilo u X veku. U Evropi te tragove pratimo od XIII veka a u prvoj polovini XV veka nailazimo na umetničko urezivanje u metalu radi otiskivanja.

Na pitanje gde je tačno nastala umetnost graviranja radi otiskivanja nemamo još tačan odgovor, kao što neznamo ni imena autora prvih bakroreza koji su se ovekovečili



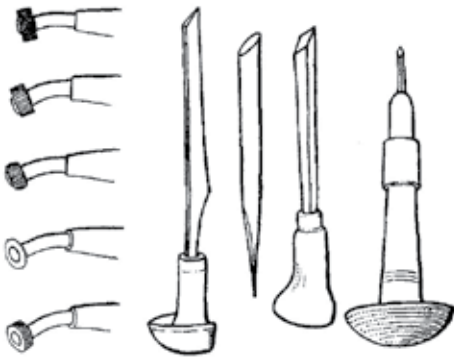
Alati za duboku štampu



inicijalima E. S., B. M., F.V. B. Mesto nastanka ovih prvih bakroreza je Italija ili

Holandija a verovatno da se to dogodilo istovremeno i u jednoj i u drugoj zemlji. Znamo ipak sigurno da je prvi datirani bakrorez nastao 1446. godine (Bičevanje Hrista) i da se nalazi u berlinskom kabinetu grafike ali mu se ne zna autor.

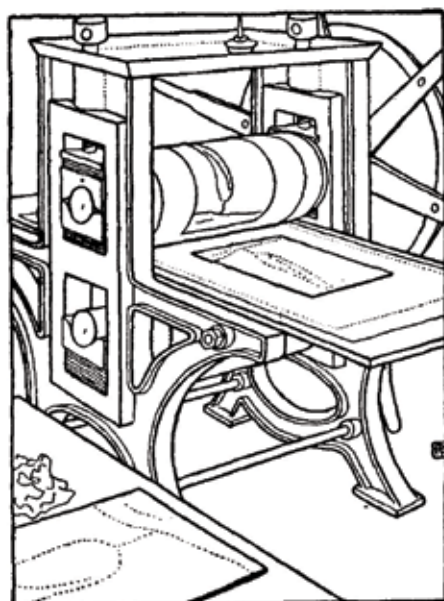
Sam pronalazak štampanja sa izgravirane ploče verovatno je nastao slučajno. Zlatari i graveri su brazde svojih ploča odavno punili nekom crnom masom (nilijum) i radi kontrole crteža povremeno ih otiskivali u sumpor. Na kraju,



utisnutu boju bi pustili da se osuši radi bolje vidljivosti crteža. Verovatno je neko jednu takvu ploču dok se boja još nije osušila pritisnuo na hartiju i na taj način dobio kakav takav otisak – trag crteža sa ploče. To je dalo ideju da se sa tim eksperimentima nastavi i ti prvi otisci nazivaju se NILE zbog boje kojom su prve ploče punjene. Na nilama su i crteži i tekst obnuti jer ploče nisu pripremane za otiskivanje i imaju značaja samo zato što nas uvode u tehniku duboke štampe, tehniku u kojoj su se ogledali svi veliki umetnici od Botičelija, Šongauera, Kaloa, Rembranta, Goje, do Pikasa i dr.

Rekoh, tehnika duboke štampe je najrasprostranjenija i najomiljenija i kod publike i kod umetnika ali za taj posao je potrebno najviše alata i materijala. Za bakrorez je potrebna čitava kolekcija različitih dleta za graviranje, za bakropis–igle, za akvatintu–sanduk za nošenje kalafonijuma, ruleti, muleti, šaber, za mecotintu–nekoliko bersoa, zatim grundovi za pokrivanje ploča, specijalne boje i hartija i na kraju presa.

Sve tehnike se štampaju na isti način. Na pripremljenu ploču utrljamo specijalnu boju za duboku štampu, a zatim je brisanjem odstranjujemo sa uzvišenih delova. Pri tome moramo paziti da je ne izvadimo iz udubljenih partija. Navlaženi papir stavljamo na tako pripremljenu ploču a preko svega filc koji ima zadatak da pod pritiskom prese boju iz udubljenih delova prenese na hartiju. To su osnovni principi i karakteristike duboke štampe, a nastavice ćemo sa opisivanjem pojedinih tehnika, njihovim mogućnostima i lepotima.



Presa za duboku štampu

Spomenuo sam u jednom od prethodnih nastavaka o značaju grafike ne samo za kulturu i umetnost jednog naroda već i u svakodnevnom životu, a ovoga puta prepričaću vam priču o jednoj maloj stvarčici na koju i ne obralamo pažnju, a bez koje ne bismo mogli zamisliti dan bez obzira na zanimanje kojim se bavimo a koja je u krajnjoj liniji imala uticaja i na grafiku, temu naših priča.

Radi se o najobičnijoj grafitnoj olovci.

Da nije bilo jedne iznenadne oluje pre četiri veka, danas bismo, možda, imali penkala, hemijske olovke, flomastere i rapidografe, samo ne – olovku! Taj maleni predmet, na koji smo toliko navikli da ga i ne primećujemo, ne samo da do šesnaestog veka nije ni postojao, nego se i ono malo pismenih ljudi mučilo i dovijalo kada je htelo nešto da pribeleži. Pa i to njihovo umakanje gušćijih pera ili šiljatih štapića u svakojaka mastila, od čadi ili obojenih sokova, izgledalo je kao ogroman napredak u poređenju sa „grebuckanjem“ po glinenim pročićama, kakvima su se služili najstariji narodi na zemlji.

U srednjem veku neko se dosetio da koristi rastopljeno olovo u koje bi umakao štapić i njime pisao – otuda naziv OLOVKA koji, eto, nema nikakve veze sa današnjom grafitnom pisaljkom.

A ona se, kažu statistike, pravi u 300 varijanti! Počev od onih najprostijih kojom daci prvaci vuku „kose i tanke“ preko krejona za šminkanje, do naročitih hirurških olovki za obeležavanje linije po kojoj treba zaseći kožu pacijenta.

Samo Amerikanci proizvedu dve i po milijarde olovki svake godine: kada bi se poredale jedna do druge opasale bi polutar 11 puta.

I podmornica i haljina i nuklearna teorija – počinju od olovke rekao je jednom neko u želji da istakne zasluge ove jednostavne naprave koja je u istoriju civilizacije išla dosta bučno: sa gmljavinom.

Grom je davne 1564. godine oborio jedno džinovsko stablo u blizini Boroudejla u engleskoj pokrajini Kamberlend. U tako stvorenoj rupčagi mogla se videti neka crna masa, pomalo sjajna, nalik na mineral. Čobani iz Boroudejla primetili su da se masa može lomiti – i da prija ruke. Dosetili su se da komadima tog crnila obeležavaju ovce. Crna masa bio je, kristal ugljenika GRAFIT i to najčistiji ikada otkriven u Velikoj Britaniji. Tako su igrom slučaja nepismeni čobani otkrili novo sredstvo za pisanje koje će u docnijim vekovima postati najviše upotrebljavano. Ubrzo posle njih i kamberlendski trgovci počeli su da koriste komade grafita iz Boroudejla za obeležavanje gajbi i košara. Preostalo je još samo mali korak dok najposlovnijim među njima nije sinulo da na ulicama Londona počnu da prodaju to zgodno sredstvo iz prirode.

Samo do prve prave olovke ljude su delila još puna dva stoleća. Grafitni štapići i dalje su se lako lomili i prljali ruke. Na početku 18. veka nepoznati genije smislio je način da se to izbegne: na štapić bi se namotao kanap koji se odmotavao kako bi se grafit trošio. To je već bio veliki uspeh. A 1761. godine bavarSKI zanatlija i hemičar KASPAR FABER, rodonačelnik najveće dinastije olovkara napravio je prve mine za pisaje, čvršće i bolje od samog grafita. On je sa grafitnim prahom pomešao smolu, sumpor, antimoni i vodu pa je od tog testa mesio pisaljke.

Moderna olovka rođena je međutim u Francuskoj u poslednjoj deceniji XVIII veka. Hemičar Nikola Žak Konte imao je zaista

pronalazački duh kada se setio da grafitnom prahu doda glinu pa da mine oblikovane od te mase peče u remi. Menjajući količinu gline i grafita Konte je dobio mine različitih svojstava, tvrde ili mekše. Čak mu je palo na pamet da ih ubacuje u drvenu držaljku – bila je to već prava pravcata olovka.

Naravno, olovka od pre dvesta godina izgledala je prilično grubo u poređenju sa današnjom, a i mina se nije baš lepo mogla učvrstiti tako da se lomila ili ispadala. Ali, ovoga puta nisu morali da produ vekovi. Da se olovka usavrši, doprineo je – rat između Engleske i Amerike. Amerikanci su uvozili olovke iz Velike Britanije. Međutim, kada su 1812. bili prisiljeni da ih proizvode sami, iskrsele su teškoće.

Američki grafit bio je prilično slabog kvaliteta, pa mešanje sa glinom nije mnogo pomagalo: mine su se uporno lomile. Ali u Konkordu u Masačusetsu živeo je umetnički stolar koju je imao mašine za finu obradu drveta Vilijam Monro. On je spasio situaciju koja je bila crna kao grafit... Sam je izradio mašinu koja je izrezivala uzane pravougaonike dugačke 15 do 18 sm., a zatim po njihovoj sredini precizno dubila fini, polucilindrični oluk za minu. Dve tako izradene i slepljene polovine držale su i najkrtiju minu dovoljno čvrsto da se lepo moglo pisati i rezati. Ovo je sada već bila olovka nalik na današnju. Posle je lako bilo zaokrugliti, obojiti drvo, dodati još gumicu. Ovako laku, malu i praktičnu pisaljku, pogodnu da se nosi u džepu, brzo su prihvatili i majstori, i službenici, i trgovci, i poslovni ljudi... Mastilo i gušćije pero koristili su se samo za zvanične zabeleške i kada je trebalo nešto ispisati trajno.

Danas se za spravljanje olovaka koristi ni više ni manje nego četrdesetak raznih materijala. Najbolji grafit nalazi se u Sri Lanki, na Madagaskaru i u Meksiku, a najbolja glina u Nemačkoj. Što se pak drveta tiče, za mali predmet kao što je olovka obaraju se džinovska debla stoletnih crvenih kedrova koji rastu u Kaliforniji. Njihovo je drvo jednake, pravilne strukture, ne krivi se, a mekano je – dakle idealno da se u njega umeću mine za pisanje. Kedrovina se seče u kocke pa se suši. Zatim se kocke režu na pločice debele pola santimetra, dugačke 18 a široke 7 sm. Takvi pravougaonici isporučuju se fabrikama olovki gde se izdubljuju polucilindri, stavljaju mine, slepljuju pravougaonici, a zatim seku olovke: po sedam iz svakog pravougaonika. Zatim se obraduju, boje, označavaju po vrsti.

Nekoga nije mrzelo da izračuna kako obična olovka može da „vuče“ 55 km. ili da napiše oko 45000 reči dok se sasvim ne potroši, zašto je potrebno zarezati je 17 puta.

Rekli smo već kada smo govorili uopšte o DUBOKOJ ŠTAMPI da postoji čitav niz tehnika koje uvrstavamo pod ovaj naslov, pa ćemo se u sledećim nastavcima pozabaviti tim problemom.

Počemo redom. BAKROREZ je najstariji u toj familiji i kao što je poznato u Evropi se pojavio polovinom XV veka. Podtoga je od bakra, cinka ili nekog drugog tvrdog metala. Debljina ploče je obično od 1–3 mm a ukoliko nije visokog sjaja, proizvedena fabrički, pre početka rada mora dobro da se ispolira. U vreme nastanka bakroreza majstori su ploče kovali iz grude bakra ili neke tvrde legure i tek tada glačali do visokog sjaja. Možete zamisliti koliko posla pre nego što ste i počeli da gravirate. Međutim, tvrdi se da su tako napravljene ploče bolje jer prilikom valjanja može u ploči ostati mehurići vazduha

koji pri graviranju vrlo delikatnih rešenja mogu proizvesti neželjene efekte. I još nam jedan posao predstoji; obaranje ivica ploče pod uglom od 45o (fazeta) kako prilikom prolaska ploče kroz presu ne bi došlo do cepanja hartije i filca jer pritisak za ovu vrstu štampe nije baš mali.

Urezivanje se vrši četvorouglastim i trouglastim čeličnim dletima sa specijalnim drškama koje dobro pristaju u šupljinu dlana ruke, i pritiskom ostavljaju trag u vidu linija. U zavisnosti od jačine pritiska i profila dleta – linije su različitog intenziteta. Kada je urezivanje dovršeno, ako ne želimo, da na ploči ostane trag metala što ga dletu izbacuje i ostavlja na rubovima, tj. na obodu urezane crte (kao plug kod oranja) moramo taj trag odstraniti pomoću strugača (šabera) i glačanjem. Za sve vreme rada ploča se nalazi na kožnom jastuku napunjenim peskom po kome se ona lako usmerava u svim pravcima a ruka zauzima najpodesniji stav za graviranje i održavanje istog ili različitog pritiska.

To bi bilo sve ali... nije to tako jednostavno i lako kao što u priči izgleda.



Primer bakroreza sa povećanim detaljom.  
Rezanje ploče.



Jedan od najomiljenijih i najčešće upotrebljivanih tehnika duboke štampe je BAKROPIS.

Umetnici su se uvek rado bavili ovom tehnikom jer je njena osnovna sadržina CRTEŽ najbitniji element svakog likovnog izražavanja. U porodici duboke štampe, drugi po hronologiji otkrića, bakropis se bitno razlikuje od bakroreza a njegova pojava je uslovlila razvitak čitavog niza tehnika koje se zasnivaju na istom principu.

Osnovna razlika između bakropisa i bakroreza (o kome smo govorili u prošlom nastavku) je u tome što se kod bakropisa crtež nagriža (ecuje) kiselinama na specijalno pripremljenim pločama a ne gravira dletima fizički kao što je to slučaj kod bakroreza. Ideju su i za to dali majstori oružari koji su crteže ornamentalne i scene iz lova, na okovima, pre graviranja nagrizali kiselinama pa je i prvi datiran „bakropis“ ustvari nagrižen na gvozdenoj ploči i delo je Ursa Grafa „Devojka pere noge“ iz 1513 god.

Do stvarnog prihvatanja ovog načina umetničkog rada i veće reprodukcije došlo je tek otkrićem kiselina koje nagrizaju bakar i druge metale.

Bakarna ili u novije vreme cinkana ploča, ispolirana do visokog sjaja, premaže se specijalnim grundom (premazom) koji se kupuje u specijalizovanim prodavnicama ili se pravi na sledeći način:

Uzmemo jedan deo težine burgundske smole (kalafonijum) i rastopimo je na vatri u glaziranom porcelanskom ili zemljanom sudu, u koji postepeno dodajemo:  
5 delova težine čistog pčelinjeg voska;  
5 delova težine čistog sirijskog asvalta;  
6 delova težine rastopljenog mastiksa i malo terpentina.

Sve dobro promešamo i ostavimo da se malo ohladi a zatim pravimo veće ili manje kugle ili komade po volji.

Nakon sušenja površina se nagravni bakljom od sveća pri čemu se mora voditi računa da se grund na ploči ne istopi. Ovako pripremljena ploča je sposobna da primi crtež naravno kao i kod svake druge štampe u obrnutom izgledu. U zavisnosti od toga kakav je crtež prenosimo ga (kopiramo) na ploču u obrisima ili u potpunosti.

Po ploči se lako crta pošto je grund mekan a površinu ploče nije potrebno gravirati (urezivati u metal) već samo iglama različite debljine i profila skidati nanos grunda tj. oslobadati površinu metala koja će biti izložena dejstvu kiselina. Na mestima gde je igla odstranila grund pojavice se sjaj poliranog metala. Iscrtanu i sa poledine zaštićenu ploču potapamo u kadu sa kiselinom, koja nagriža otkrivene delove dublje ili pliće zavisno od toga koliko ploču izlažemo dejstvu kiseline i koliko je ona jaka.

BAKROPIS se kao što rekossmo pravi na bakarnoj ili cinkanoj ploči pa u vezi sa tim i kiseline koje efikasno deluju na te metale su različite. Za nagrižanje bakarnih ploča upotrebljavamo gvozdeni hlorid  $FeCl_3$  a za cink azotnu kiselinu  $HNO_2$  rastvorenu u vodi jačine od 7–14 Be (bomea)

No za taj deo rada treba iskustvo i osećaj, jer od dužine nagrižanja i jačine kiseline linije su dublje tj. na otisku tamnije ili pliće i finije što daje draž otisku kao i kod crteža. U tu svrhu se pojedine partije bakropisa pokrivaju grundom i prekida ecovanje a druge opet izlažu dejstvu kiseline i taj se proces ponavlja više puta. Po završetku nagrižanja ploča se



Bakropis: Nanošenje podloge za nagrižanje na ploču iznad posude za ugali (sl. 1), zacrnjenje podloge sa bakljom (sl. 1 a), nagrižanje ploče nanošenjem kiseline (sl. 2), radiranje iglom (sl. 3), nagrižanje u kadi (sl. 4), odlivanje kiseline po-

sle nagrižanja (sl. 5), dorezivanje ploče dletom (sl. 6), iskucavanje i konačna obrada ploče za otiskivanje (sl. 7), (up. sl. na str. 54)

ispere u vodi, grund se odstrani benzinom i ploča je spremna za štampu. Možemo pristupiti štampanju probnog otiska i korekturi ukoliko autor nije zadovoljan. Korekture su moguće i to na taj način što se specijalnim valjkom na površinu ploče ponovo nanese grund pa se zone sa kojim nismo zadovoljni ponovo nagrizaju ili se nove partije doctavaju. Ukoliko smo pak negde pogrešili možemo neke linije pa i zone ukinuti na taj način što ćemo sa zadnje strane čekićem i specijalnim zumbama iskućati udubljene površine na prvobitan nivo i ponovo ispolirati. Međutim to je težak i mukotran posao.

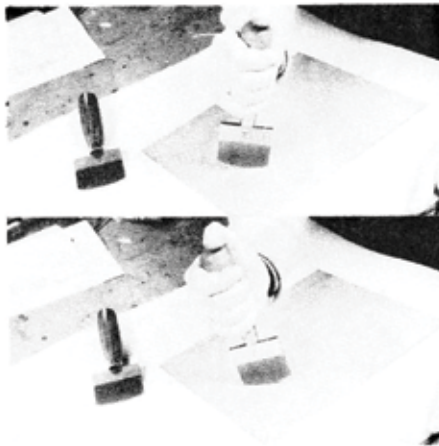
Štampa se obavlja na specijalnim presama kao i bakrorez a obeležava kao što smo opisali u jednom od predhodnih nastavaka. Tiraž je vrlo velik jer je materijal tvrd i trajan a ukoliko nam je do ploče vrlo stalo i treba nam jako veliki tiraž možemo je galvanskim putem očelicitati i tada je broj otisaka praktično beskonačan.

Pored bakropisa i bakroreza u tehnici duboke štampe sigurno da je akvatinta najznačajnija disciplina. No ovoj finoj i delikatnoj tehnici velikih mogućnosti posvetićemo više pažnje u narednom nastavku. Ovoga puta ćemo govoriti o tehnikama koje se ne upotrebljavaju tako često ili se kombinuju sa ostalim. Da počnemo sa tehnikom SIVE IGLE. Na savsim čistu bakarnu ili cinkanu ploču prenesemo crtež u obrnutom liku pomoću indigo papira u celini ili u obrisima. Najtanjom, oštrom iglom lagano izvučemo glavne konture a zatim obađujemo partiju po partiju obraćajući pažnju na dubinu linija, širinu i intenzitet. Za rad ovom tehnikom potrebne su nam dobro nabrušene igle od kvalitetnog čelika. Najbolje služe igle od dijamanta, ahata i dr. Da bismo mogli u toku rada da pratimo razvoj i stanje ploče povremeno u crtež utrljavamo crnu boju koja nam pomaže da bolje vidimo crtež i kontrolišemo stanje.

Tehnika MEKA PREVLAKA je vrlo zanimljiva i korisna ali se retko upotrebljava sama već obično u kombinaciji sa bakropisom i akvatintom. Na potpuno ispoliranu i odmašćenu ploču koju smo predhodno blago zagrejali nanosimo valjkom specijalan grund tzv. MEKI GRUND (Wernis-mou) u kome i jeste glavna tajna ove tehnike. Ovaj grund se kupuje gotov ili se pravi na sledeći način:

Tri dela čistog voska treba pustiti da se rastopi na vatri. Zatim se, uz neprekidno mešanje, dodaju dva dela težine sirijskog asvalta, zatim jedan deo govedeg loja, i taj se sastav kuva 5-10 minuta. Kada se smesa malo ohladi dodaje se prekuvani terpentini, dobro izmeša i ulije u stakleni sud koji može dobro da se zatvori.

Ovakav grund ima osobinu, zbog loja i voska koji sadrži da se na najmanji pritisak lepi i odiže od ploče i na njemu možemo oisnuti bilo kakvu fakturu (tekstil, zgužvanu hartiju, mreža i sl.) koja će se kasnije u kiselini nagristi i štampati kao i sve tehnike duboke štampe. Ako na primer na tako pripremljenu ploču stavimo grubo kornovani papir i preko njega crtamo olovkom površina grunda će se tako



Nazubljanje ploče ljuškom

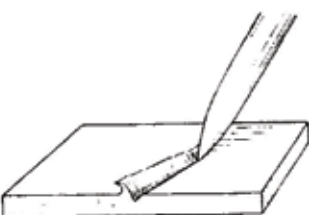
podići de će se u ecovanju pojaviti utisak crteža olovkom. Naravno i u ovoj tehnici nagrizanja pokriti pojedine partije običnim tvrdim grundom i ostaviti da se duže nagrizaju. Kao što rekoh ova tehnika je vrlo pogodna za kombinaciju se drugim disciplinama duboke štampe.

A sada je na redu jedna tehnika koja se bitno razlikuje od svih predhodnih a to je MECOTINTA. Pronašao je slučajno Ludvig Zigen 1642-1643. To je negativna tehnika. Ploča se pomoću naročite sprave (ljuška, BERCEAU) nazubi sistematski i pravilno (odozdo na gore, sleva na desno, i dijagonalno) i za taj naporan deo posla potrebno je dosta vremena. Kada bi se tako pripremljena ploča odštampala dobio bi se ravnomerno crn somotast otisak. Umetnik dakle, tamnu ploču pomoću specijalnih alatki (strugača, šabera, glačalica) osvetljava u različitim gradacijama iz crnih vadi bele partije, što do sada nikad nije bio slučaj.

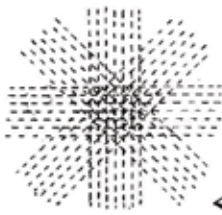
Ukoliko više glača utoliko je ploča na tim mestima svetlija odnosno sposobnost da primi boju je manja pa je i odnosna partija na otisku svetlija. Autor u svakom trenutku prati razvoj situacije na ploči. Eventualne greške lako se popravljaju ponovnim nazubljanjem.



Rad strugačem (osvetljavanje)



Siva igla



Nazubljanje mecotinte



Strugač i glačalica

Pretpostavlja se da je Zigen htio da pronade spravu koja bi zamenila više dleta. Kada je ovu spravu primenio uvideo je da njom ne može postići željeni cilj ali da su crne zone koje je pokušao da ispolira pružale velike mogućnosti za gradiranje. Čuvao je svoj pronalazak punih 10 godina a 1654, ova se tehnika postepeno počela širiti među grafičarima i predstavljala je čitavu malu revoluciju.

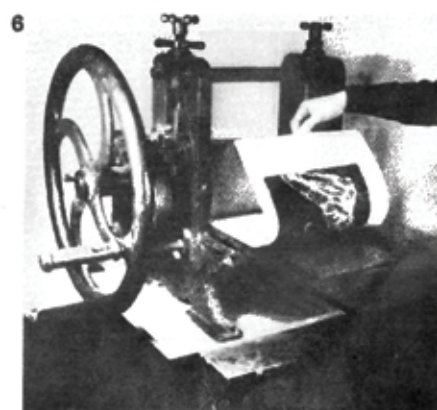
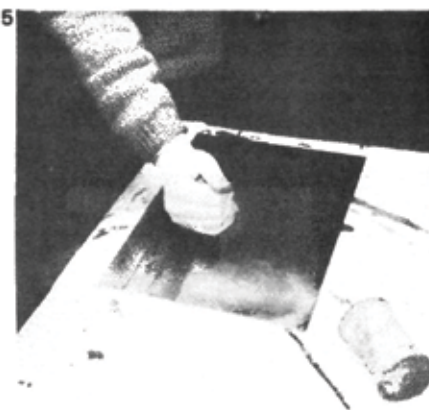
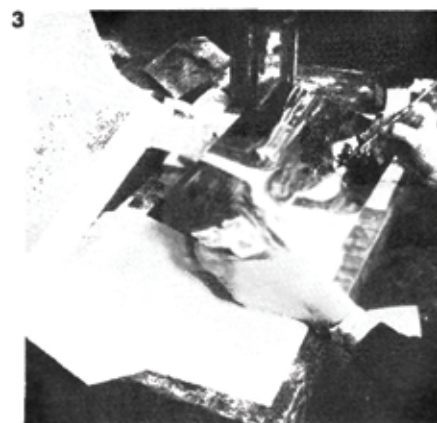
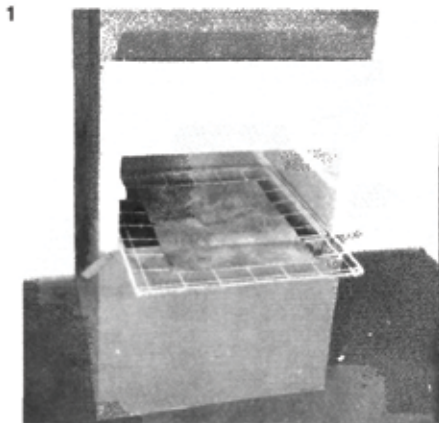
Nastavićemo kao što smo rekli o tehnici AKVATINTE, jednoj od mlađih disciplina duboke štampe. Ona se bitno razlikuje od ostalih koje pripadaju istoj porodici. Reč je naime u sledećem: dok su bakrorez, bakropis i suva igla - tehnike linije, akvatinta je tehnika površine. Izraz AKVATINTA potiče od latinskih reči Aqva-voda i TINCTA-obojena. Laviran crtež, koji je bio omiljen u XVIII veku, prouzrokovao je njeno otkriće koje se pripisuje Zan Baptist Le Prens verovatno oko 1768. godine. Moguće je međutim da je PLOOS VAN AUSTEL iz Amsterdama, praveći ploče za reprodukciju dela starih majstora poznavao jednu vrstu akvatinte još pre Le Prens. U isto vreme kao grafičari delovali su L. M. Bone, francuski crtač i bakropisac, P. F. Šerpentije i Ž. Š. Fransoa i nije isključeno da su i oni nezavisno od Le Prens došli do sličnih rezultata. Pa ako o ranijim tehnikama nismo znali ni ime pronalazača ni godinu nastanka o akvatinti imamo i previše podataka. Tako je o Le Prens ostala priča koja mi je posebno simpatična pa ću vam je ispričati a njega ćemo ubuduće smatrati, bilo kako bilo, pronalazačem akvatinte, jer je lično najviše i doprineo.

On je učinio glupost da se u svojoj osamnaestoj godini oženi četrdesetogodišnjom udovicom što je u mnogome usporilo njegov umetnički razvoj. Uvidevši grešku ubrzo je pobjegao iz Pariza čak u Rusiju i proveo u njoj 23 godine! U to vreme prošla je već moda stroge linije bakroreza i Le Prens je tražio načina da svojim bakropisima da veću slikovitost i mekše prelaze, da postigne dubine u pozadini i prozračnost u prvim planovima. On je to postigao tako što je u naročitoj kutiji uskovitlao asfaltni prah i dok se on slegao zavlacio u kutiju bakarnu ploču. Na ploču se prah gustom i ravnomerno slegao. Zatim je ploču zagrevao ali samo toliko da se zrnca usled temperature zalepe za nju. Tako se stvorila mreža asfaltnih zrnaca otpornih na kiselinu. Pokrivanjem pojedinih partija tečnim asfaltnim grundom i izlaganjem ostalog otkrivenog dela ploče uticaju kiseline dobijaju se pliće ili dublje partije, odnosno svetliji ili tamniji tonovi na otisku. Tako je radio naš slavni Le Prens a tako se radi i danas, samo se mesto asfaltnog upotrebljava kalafonski prah.

Engleski grafičari su nešto kasnije primenjivali nešto drugačiji metod. Premazali bi ploču ne mnogo tvrdim asfaltnim grundom i na nju posuli urejanu, finu morsku so. Uz malo zagrevanja so bi upila grund sa površine bakra i nakon hlađenja i ispiranja u vodi dobili bi ploču sa ravnomerno otkrivenim delovima bakra. Proces pokrivanja i nagrizanja ponavlja se kao i u prethodnom slučaju i efekti su isti. Osobito lepe rezultate akvatinta daje kada se štampa u više boja. U tu svrhu se pravi onoliko ploča koliko ima boja a francuski grafičari su to radili sa velikim smislom za zanat i disciplinu i pravili (čak i sa sedam ploča) izuzetna ostvarenja.

Le Prens





1. Nanošenje kalafonijuma u kutiji
2. Ručno nanošenje kalafonijuma
3. Pokrivanje tečnim asfaltom
4. Nagrizanje
5. Nanošenje boje
6. Štampanje

**ADAM RITER-BARČ**, austrijski crtač, grafičar i pisac o umetnosti učio u Beču u Šmucerovoj školi za bakrorez. Reprodukovao i kopirao različitim grafičkim postupcima dela starih majstora pri čemu je minuciozno oponašao njihovu tehniku. Radi nacrti za medalje u doba Marije Terezije, delovao kao skriptor bečke Dvorske biblioteke, a od 1816. god. kao kustos grafičke zbirke. Počevši od 1794. god. objavljuje niz kritički obrađenih kataloga s opisom crteža, bakroreza i bakropisa pojedinih majstora (Lukas van Lajden, Rembrant, G. Reni). Od 1803. god. izdao je 21. svesku svog kapitalnog dela o „umetnosti bakroreza“ a 1821. god. „umetnost štampanja“ u 2 sveske. Po ovim delima rađenim sa izvanrednom tačnošću i temeljnim poznavanjem Barč se smatra osnivačem moderne nauke o grafičkoj umetnosti. (Enciklopedija likovnih umjetnosti)

Kada je kustos Carske dvorske biblioteke u Beču, Adab Riter-Barč, koga svet danas smatra osnivačem naučnog proučavanja grafike (grafičke umetnosti), 1821. god. preduzeo izdavanje svoje knjige „Uvod u bakrorezbarstvo“ napomenuo je da je razmišljao ima li uopšte smisla da obelodani svoja iskustva. Ako je ovo pitanje sebi postavio rodonačelnik naše delatnosti još više se ovo pitanje može postaviti danas.

Već odavno nas stručna knjiga svake vrste sa velikom preciznošću o tehničkim detaljima grafičkih postupaka, leksički priručnici nam pružaju podatke o istoriji, biografije nam opisuju umetničke ličnosti, njihove sudbine, ostvarenja i sl. Svako zainteresovan može u starijim udžbenicima da nađe osnovne informacije a u novijim pregledima naknadna saznanja. Postoji dakle dovoljno publikacija o fenomenu grafike. Ne može se osporiti da je dosadašnji pristup ka jednostavnim,

osnovnim faktima i zavisnostima, bilo za učenike ili istraživače, kao i literatura za te probleme, dovoljna. Začudojuće je to koliko ima neznanja, što najbolje pokazuju ambiciozni posetioци grafičkih zbirki, često i kada se radi o sasvim običnim pitanjima. Pored toga zabune i nejasnoće se sve više pojavljuju. Čak i u stručnim krugovima ima razmimoilaženja u važnim osnovnim stvarima. Na primer: kada se govori o originalu a kada o reprodukciji, do kojeg broja limitirati izdanja (tiraž), da li se i kada signatura može smatrati kao dokaz ispravnosti pa čak da li se neka još nedozrela (nedovoljno ispitana) tehnika može prihvatiti. Sve je to nejasno i nerazjašnjeno. Sakupljači postaju nesigurni a posrednici nisu više uvereni u svoja objašnjenja. I sada je vreme da se izgrade jasne formulacije i precizna mišljenja. Grafika je iz svoje uloge na rubu velikih umetnosti sve više samostalna i u protekloj deceniji nesumnjivo zauzela vodeću ulogu u svetskoj umetnosti.

Jedni su to nazvali grafički bum, drugi skromnije poplava grafike. Bilo bi svakako vredno truda ustanoviti koji su uzroci prouzrokovali taj razvoj. Možda internacionalne izložbe i bijenala, mnogobrojne publikacije, relativno mali troškovi majstorskih dela (koja su ostvarenja znamenitih umetnika), svetski interes za tehničke finese kao i spretno manipulisane edicijama od strane izdavača i trgovine, ali i razvoj višebojne tehnike koja je od umetnosti mape stvorila umetnost zida. Međutim, bilo kako bilo jedna od posledica ovog razvoja je da su ohrabreni sigurnim uspehom sve češće i manje-obdareni umetnici, svoja dela nudili preplavili tržište sa radovima sumnjive vrednosti i samim tim postali saučesnici nezavidne situacije. No izvori nastale situacije su mnogo dublji. Ono „za i protiv“ bazira se svakako na nedostatku kritičnosti novih kupaca i spekulacija koje iz toga proističu, kao i na svuda prisutnoj nestabilnosti kvaliteta. Postoji jedan sloj društva koji za svoje „razumevanje umetnosti“ traži legitimaciju u posećivanju umetničkih izložbi i sakupljanju grafika. Rešenjem svih ovih faktora rešili bi nespokoјstvo što bi doprinelo dalekosežnoj promeni; neresavanjem

nesigurnih pojmova interes za grafiku bi oslabio a tolika istorijska, majstorska dela brzo bi izgubila svoj ugled. Ako razlika između postera i linoreza, između fotosa u bolji i bojenog crteža nije jasna onda je već nastala žalosna situacija. Ako se razlika kvaliteta ne vidi onda je još gore. Pa ako se u takvoj situaciji ne može doći do jasnog pregleda, i ne zauzmu jasni stavovi onda je stanje beznađežno. Zakonitost grafike je nerealna predstava. Ne može se pretpostaviti da se stručnjaku može nešto novo reći ili specijalistu uveriti. Moje je mišljenje da je već mnogo učinjeno diskusijama i razmenama mišljenja. Napominjem da time ne mislim da se to odnosi isključivo na zanatske delatnosti. Iako možda ne izgleda time se mnogo želi. Pokušava se naime krug zainteresovanih – ukoliko je to moguće – uveriti kakav je smisao umetničkog stvaranja i kolika je šteta kada bi se smisao umetničkog dela doveo u pitanje. Želja nam je da se stvore bolji uslovi za razumevanje i vrednovanje umetničkog dela od strane što šireg kruga ljudi.

Za svako saopštavanje potreban je posrednik i sredstvo: govor–reči, muzika–tonovi, Grafička umetnost – tehnički postupci. Postoji rašireno ali pogrešno mišljenje da umetnost zavisi od mogućnosti savladavanja tehnike. Rezultat takve delatnosti bio bi u krajnjem slučaju umetnički komad a ne umetničko delo. No ipak grafika je izražajno sredstvo umetnika i bez njene pomoći ostao bi nem. Ako on kroz izbor sredstava iskazuje svoju nameru, svoje htenje, onda on savladavanjem toga dokazuje svoju moć. Mora se dodati da je tehničko savladavanje neophodno i da savladavanje tehnike sa unutrašnjim bogatstvom drži korak ka ostvarenju umetničkog dela. Jer iznad toga ostaje ono nemerljivo shvatanje jedne celine, ispunjenje jedne potrebe za ostvarenjima.

Umetnost ima mnogostruke mogućnosti za realizaciju: sve vrste slikarstva, vajarstva i crtanja. Sa mnogo blagonaklonosti želimo štamparskoj umetnosti odrediti mesto, objasniti odnos prema toj umetnosti koji se ne sme negiranjem iscrpiti. Prva pretpostavka uvek mora biti u sagledavanju jednog dela u celini.

*Priča na temu koju smo načeli tj. o GRAFIČKI ima zaista i zanimljivih i mnogo. Ispričali smo mali broj pomenuli samo najznačajnije događaje ličnosti i datume. Govorili smo dosad o visokoj i dubokoj štampi o njihovom nastanku, razvoju i uticaju na kulturu u život uopšte a ostalo nam je da popričamo o još jednoj vrsti iako najmlađoj sigurno najznačajnijoj tehnici, tehnici RAVNE ŠTAMPE. Nemožemo međutim da pre nego što počnemo da govorimo o toj zanimljivoj, savremenoj i najperspektivnijoj veštini, ne kažemo još nešto o dubokoj štampi a neka mi se ne zameri ako je nazovem kraljicom grafičkih veština. Priča je o radionicama za duboku štampu u Francuskoj a tekst S.W. HAYTER-a „O ŠTAMPI“, 1962. god.*

U 16 veku već razvijena štamparska oprema i tehnika izazvale su potrebu za koncentrisanjem mašina i okupljanjem samih štampara po radionicama koje nisu bile samo štamparske, nego i zlatarske, kao, naprimer Finiguerrasova radionica. U drvoreznom štamparstvu ovakve radionice dobijale su nešto specijalizovaniji karakter: dodavana je prostorijski sa presom radionica u kojoj je „formšnajder“ rezao blokove potrebne za štampu. Organizacija radionice imala je vid srednjevekovnih gildi, sa šegrtima i kalfama (u Francuskoj do danas poznatim kao „kompanjoni“) i majstorom (kontrmetr ili patron). Isto kao štampari–tipografi i majstori–graveri, a kasnije eceri, najčešće su povezani sa štamparijom koja je obično bila i izdavačka kuća. Ilustraciju u knjizi Abrahama Bosse-a, iz 17 veka, prikazuju jedan takav atelje. I danas u Francuskoj postoje vrlo slične radionice.

Atelje Roger Lacouriere u Parizu, iz koga je za poslednjih 30 godina izašao u svet veliki broj crno–belih otisaka i otisaka u boji tipičan je primer ovakve radionice. U prostorijski sa presama, sobi neobičnog oblika znatne veličine, smešteno je osam presa. Neke od njih su vrlo velike, a pored svake smešten je i čelični plato za zagrevanje, kamena površina za pravljenje boja, skladište za vlažan papir i ostalo što je potrebno. Svaki od ovih ansambala je radna jedinica sa po jednim štamparom. Sve je podešeno da omogući rad uz minimalno premeštanje i što manje nepotrebnih pokreta. Gde god je to moguće razapeti su konci sa filcanim prostirkama koje se suše. Ovaj, na prvi pogled nered, krije u sebi vrlo racionalan raspored. Ima se stalno na umu odvajanje mesta gde su se boje, od skladišta vlažne hartije i tabli za sušenje gotovih otisaka u kome mora da vlada čistoća. Vremenom se stvorila navika štampara, da komadićima savijenog kartona hvataju sve što treba da ostane čisto. Ti kartoni su neophodan alat. Štampar nosi grubu platnenu kecelju već ukrućenu od naslaga boja i opasan je komadom tkanine o koji briše ruke. Iako iskusan štampar nikada ne pravi užurbane pokrete, posao koji obavi za jedan radni dan je zadivljujući.

Hijerarhija ateljea je tradicionalna. Nebrojene generacije su ulazile u esnaf štampara duboke štampe, služile su po četiri godine učeći svaku operaciju tog delikatnog zanata: ručno mlevenje pigmenta sa uljem (kaže se da dobar štampar mora da oseći boju), pripremanje različitih vrsta papira za štampu, ovladavanje pravilima radionice i najzad, pripremanje različitih vrsta ploča za štampanje, ručno čišćenje ploče, koji je veoma važno za kvalitet otisaka, rad na presama i održavanje tih, kako ih zovu „rogatih zveri“. Posle nekoliko godina učenik stiže dostojanstvo kalfe.

Sada on preuzima štampanje kompletnih izdanja, što obično ne predstavlja naročitu teškoću, mada je moguće da iskrnu i neočekivane neprilike. Tada je potrebno pozvati majstora štampara koji mora da bude sposoban da reši svaki problem i pruži odgovor na svako pitanje. Gospodin Frelaut opisao mi je jedan takav događaj. Pripremljen je bio papir,

a i potrebna količina boje za početak štampanja jednog grafičkog izdanja. Međutim, kada je Frelaut, koji je u to vreme bio kalfa, počeo da štampa, nijedan otisak nije ispao kako treba. Posle nekoliko pokušaja majstor mu reče da ostavi sve i pređe na drugi posao.

Nedelju dana docnije ponovo je uzeo ovo izdanje i sve je išlo lako, normalno i bez teškoća. Frelaut mi je objasnio da je uzrok prvog neuspeha verovatno poticao otuda što je suviše energično mlevenje pigmenta i ulja pregrejalo ulje u mešavini i tek kada je ona odležala osam dana, boja se zgusnula i pokazala kao odlična. Setio sam se tada slučaja sa jednim izdanjem koje sam, tridesetih godina, uzeo da štampam na japanskom sedefastom papiru koji, ako je malo bogatiji, daje izvrsne otiske. Probe na komadima ovog papira koji sam imao, pokazale su dobre rezultate. Papir sam, dakle, naručio i sve pripremio za štampanje. Nije pomoglo ni menjanje gustine boje, ni obrađivanje papira amonijakom, alkoholom, zagrevanjem.

Na kraju, odoh do uvoznika ove hartije koji je odmah priznao da je proizvodnja postala komercijalizovana sa namerom da se proizvedu čvršći listovi, pa je u papirnu smešu dodato jako vezivo koje se kuvanjem sjedinilo sa vlaknima. Takav papir ne prima vodu i nikad neće dati dobar otisak. Tekst knjige je, međutim, već bio odštampan na njemu, a gravire smo morali da štampamo na kineskom papiru koji smo isecali tačno u veličini ploča i stavljali ih, gumom navlažene sa zadnje strane, preko svake ploče sa bojom, a sve to prekrivali defektnim sedefastim papirom. Rezultat: otisak na kineskom papiru pojavljivao se na osnovi japanskog.

Vratimo se hijerarhiji duboke štampe. Pitao sam Frelaut–a koliko je potrebno da jedan kalfa postane majstor–štampar. Odgovorio je: „Ako ikad postane, jer će svega njih nekoliko posle petnaestak godina postati majstori“. Sve manje učenika se prijavljuje za ovaj naporan zanat te preti opasnost da on ubrzo iščezne.

Lacouriere, jedan od najvećih majstora reprodukcija u boji, još uvek radi. Picasso otisak „Jastoga“ neverovatno je verna reprodukcija uljane slike. Posle tri uzastopna štampanja u boji sa pažljivo akvatintom obrađenim pločama, sledi jedna ploča sa crnom bojom, ustvari, deset različitih boja su parcijalno raspoređene (metod „a la poupee“ na prve tri ploče. Metod kojim je pravljen crna ploča uglavnom je rezerviš–tehnika (šecer–akvatinta) varirana u delikatnim pasażima vrlo suptilnim nagrizanjima kiselinom, prelaženjem punom četkom po prepariranoj ploči. Neupućeni teško mogu da ocene koliko je umešnosti i iskustva potrebno za analizu originalne slike, a zatim za reprodukciju odgovarajućih tonova pomoću akvatintnih ploča i kolike su teškoće prilikom reprodukcije slobodnih poteza umetničke kičice namočene uljanim bojama. Ova grafika je tipična među brojnim koje je za poslednjih trideset godina Lacouriere izveo prema originalima različitih umetnika. Mnogo ih, ipak, nije načinjeno, jer su troškovi izrade ploča i štampanje vrlo veliki. Skrenimo još pažnju na to da na otiscima ne stoji samo potpis Pikasa već i štampara, koji je takođe tvorac slike. Tako stoji: Gravirao i štampao Lacouriere, Pariz. No, ponekad se dešava da manje svesni trgovci, dela izdavana u ateljeu kao reprodukcije, prodaju kao dela umetnika koji ih je potpisao.

U radionici se pored rada na originalnim pločama i reprodukcijama, preuzima i svaki teži posao ručne štampe. Jedan Derainov drvorez sa izolovanim kolorističkim partijama na koje se boja četkama nanosila, bio je štampan ovde na ručnoj presi. Neke Miroove ilustracije bile su štampane sa blokova načinjenih od komadića drveta, žice i sličnog, a sve zalepljeno za komade šper–ploče. Ostrva od drveta pomoću malih valjaka bila su

različito obojena. Frelaut je često pravio ovakve valjke. Ali, ovakva izdanja se prave samo onda kada mogu da garantuju sigurnu prodaju po visokoj ceni. Blizu Place d'Italie nalazi se jedna druga radionica, Raymond Haasena, koja još uvek nosi ime njegovog oca Paul Haasena koji je štampao moje „Paysages Urbains“ 1930. Većina Chagalovih gravira prave se i štampaju ovde.

U malom, vlasnikovom ateljeu, nalazi se jedna velika presa. Na spratovima zgrade su prostorije sa još osam presa, danas, nažalost, van upotrebe, kao i vrlo moderna, kompletna radionica serigrafije koja je u izvlesnoj meri mehanizovana. Raymond Haasen može se lako smatrati najkompletnijim majstorom štamparem u Parizu, što mu omogućava porodična tradicija i lično iskustvo. On je i sam umetnik i jedini istraživač pored Jacques Villona u oblasti veštine interpretativne bojene akvatinte. U vreme kada je pravio reprodukcije u boji za Brauna, Haasen je u svojoj dvadeset i drugoj godini već bio majstor štampar i dobitnik medalje „Meilleur Ouvrier de France“ za otiske, u četiri boje ecovane i štampane rukom. Ono što ga ističe su reprodukcije pravljenе najortodoksnijim načinima u saradnji sa Fernand Legerom, zatim izvanredne reprodukcije u klasičnoj tehnici štampe sa ploče, pa čak i otisci nekih mojih ploča na koje sam sasvim zaboravio.

Nijedno od ovakvih preduzeća, danas, ne može živeti od proizvodnje finih otisaka. Ranije je ilustrovanje knjiga zahtevalo veliki broj graviranih otisaka, pa je bilo dosta posla da se održi deset do dvadeset presa u radu. Kao u svim komercijalnim kućama izdaci su neprekidni, pa kad je posao neredovan nastaju ozbiljni problemi. Nekada su ulaznice, marke, katalozi i etikete finih proizvođača bile štampane u dubokoj štampi. Od oko 1900

godine, litografija je počela da zamenjuje graviru kao jevtinija. Održavanje radionica od tada je postalo nesigurno. Istina, za neko vreme je vek produžen štampanjem heliograviranih reprodukcija za umetničke knjige, a pojavio se još jedan izvor prihoda poznat pod imenom „bodieuserie“ (religiozne slike), za koje je vladala velika potražnja u katoličkim zemljama. Kada je i ovo počelo da se radi litografski na ofsetu, a jeftinijim fotoreproduktivnim procesom zamenjena heliogravura kao ilustracija umetničkih knjiga, mnoge štamparske kuće su se ugasile.

Naravno, ostao je izvestan broj individualnih štampara koji rade sami ili sa jednim pomoćnikom, a izlaze na kraj reducirajući troškove na minimum. To je razlog što nalazimo jednog od najbriljantnijih štampara Raymond Haasena uglavnom zaposlenog pravljenjem čokoladnih omota, etiketa za skupe parfeme i sličnog, putem serigrafije. Ovom prilikom se treba setiti jednog dela Fernand Legera u kome su četiri bojene plohe otisnute sa vile pre nego što je crtež u crnom (koji je ecovan) štampam odozgo. Ove obojene površine ne bi mogle biti tako intenzivne i osvetljene, naročito žute partije, da su štampane bilo kojim drugim načinom. Video sam originalan crtež sa koga je reprodukcija načinjena: boja na njemu daleko je manje intenzivna i manje efektivna nego na otisku. Saradnja umetnika i štampara dala je, u ovom slučaju, otisak bolji od originala.

U ulici St. Jacques, nedaleko od Sorbone–e nalazi se štamparija Leblanc gde su možda najtipičniji štampari za duboku štampu, koji rade isključivo na finoj štampi i ilustraciji umetničkih knjiga. I ova štamparska kuća je stara i sa tradicijom.

U jednom posebnom delu zgrade muzeja Louvre u Parizu nalazi se štamparski odeljak u kome ploče Nacionalne Kalkografije rukom otiskuje štampar. Mape iz 16 veka, mnoge reprodukcije u boji sa ploča Jacques Villon–a, pa i savremene ploče štampane su u više ili manje ograničenim tiražima i prodaju prilično jeftino. Svrha ove malo poznate ustanove je da pruži mogućnost studentima i skomnim kolekcionarima da dodu do značajnih dela po niskoj ceni.

Slične institucije postoje u još nekim zemljama. U Španiji, 1937 godine, video sam ponovno štampanje Gojinih ploča u Kalkografiji. U Rimu su u Calcografia Nazionale, pod upravom Dr Petrucchi-a bile preštampane rano – italijanske gravire, u nekim slučajevima sa originalnih ploča. Po pečatu se mogu jasno razlikovati ova preštampanja od originala, mada ima i drugih načina za razlikovanje pravih izdanja od kasnijih.

Govoreći dosad o grafici, grafičkim tehnikama i veštinama rekli smo da je to stara izmišljotina, pominjali mnoge narode koji su doprineli njenom razvoju i širenju, predpostavljali gde je, ko i kad otkrio neku tehniku i retko kad nam je to polazilo za rukom. Sada smo u prilici da vam predstavimo tehniku o kojoj znamo sve: I kad je otkrivena, i ko ju je otkrio, znamo i štošta o njenom autoru pa ćemo vam sve to ispričati.

Pre svega da vam predstavimo tu čarobnu veštinu: To je LITOGRAFIJA (LITHOS – kamen, GRAPHEIN – pisati), a njen pronalazač je ALOJZ SENEFELDER.

Rođen je 1771. godine u Pragu ali se 1778. sa roditeljima seli u Minhen. Studirao je pravo no zbog smrti oca i materijalnih neprilika, prekinuo je studije i zaposlio se. Bavio se raznim poslovima. Bio je pravni savetnik, glumac, pesnik, kompozitor i crtač. Do otkrića litografije, kako to obično biva, došlo je slučajno. O tome govori sam Senefelder u svom delu „Potpuni udžbenik litografije“ (Minhen 1818.) Bavio se proučavanjem raznih načina nagrizanja i tražio nove boje za štampu. U tu svrhu je upotrebljavao kamene ploče koje su služile za patosanje podova. Pri eksperimentisanju je primetio da se boja za duboku štampu vrlo teško odstranjuje sa ploče pa je počeo da razmišlja o načinu da tu okolnost iskoristi. No čujmo šta sam Senefelder o tome kaže u pomenutoj knjizi:

„Upravo sam potpuno izglačao ploču da bi je premao grundom u nameri da nastavim vežbanje u obrnutom pisanju kada me je mati zamolila da popišem rublje koje će žena odneti na pranje. Pošto pri ruci nisam imao ni hartije ni mastila, a nikoga nije bilo u kući da taj materijal nabavi, podatke o rublju sam napisao svojim mastilom (koje se sastoji od voska, sapuna i čađi luča) na pripremljenoj ploči, u nameri da to operem kada podatke prepisem. Kada sam hteo zabeležke da obrišem pomislio sam šta bi se dogodilo kada bi ploču izložio nagrizanju. Iz dosadašnjeg iskustva predpostavljao sam da slova neće biti izgrizena pošto su bila dosta krupno pisana pa reših da pokušam. Mešavinu od jednog dela gumi-arabike i deset delova vode ostavio sam pet minuta na ploči. Da se tekućina ne bi razlila ploču sam ogradio voskom kao kod bakropisa. Proverio, sam kasnije dejstvo mešavine i utvrdio da su slova za 1/10 mm (za debljinu poštanske karte) izdignuta u odnosu na nivo nagrižene ploče. Nestrpljivo sam prešao na nanošenje boje a u tu svrhu sam napravio tampon od fine kože napunjen konjskom dlakom a boju od gustog lanenog ulja i luči čađi. Rezultati su bili bolji nego kada sam eksperimentisao sa graviranim slovima.“ Ovom prvom uspešnom pokušaju otkrivanja sa kamenih ploča sledila su duga ispitivanja sve dok Senefelder, kako sam kaže, nije uvideo da vlaga, naročito ljugava (na primer gumi-arabika) ne prima masno mastilo.

„Opazio sam kada potopim papir, na kome sam pisao mojim mastilom, u vodu kojoj sam dodao nekoliko kapi ulja daće se ulje ravnomerno primiti preko pisanog teksta. Ostali delovi papira neće primiti ulje, pogotovo ako se predhodno premaže rastvorom gumi-arabike ili

vrlo blagim rastvorom štirka. List iz jedne stare knjige provukao sam kroz slab rastvor gumi-arabike, postavio ga zatim na kamen i pažljivo prevukao sunderom koji sam prethodno natopio razređenom masnom bojom. Opet su samo masna slova primila boju a papir je ostao čist. Zatim sam stavio jedan čist list papira na obojen provukao ga kroz presu i dobio dobru kopiju. Tako sam utvrdio da mogu štampati i bez kamena a da proces štampanja zavisi isključivo od hemijskog procesa. Shvatio sam da je ovaj proces potpuno različit od svih dotadašnjih metoda štampe. Jedina teškoća koja me je sprečavala da upotrebim ovu metodu u širem obimu bila je lomljivost lista. Može li neki čvršći materijal, na primer kamen, biti tako prepariran da primi tuš ili samo boju na mestima koja su prethodno zamašćena a da navlažena mesta ostanu čista?

Uzeo sam dobro poliran kamen, napisao nešto na njemu, prelio rastvorom retke gumi-arabike, i na kraju sam prevukao preko cele površine sunderom natopljenim u masnoj boji. Sva mesta koja su prethodno bila zamašćena, odjednom su postala crna, a ostale površine su ostale čiste. Mogao sam načiniti koliko sam hteo otisaka, jednostavno vlažeći kamen posle svakog otiska i nabojavajući ga sunderom natopljenim bojom. Rezultat je uvek bio isti. U prvo vreme nisam verovao da sam otkrio novu vrstu štampe mada sam bio svestan da se moj metod ne bazira na mehaničkim nego na hemijskim principima i da je u tome razlika“.

Tu nam je priču ispričao sam Senefelder a mi ćemo je nastaviti u idućem broju.

**Litografiju nazivaju još i hemijska štampa na kamenoj ili metalnoj ploči.**

Ali kamena ploča je osnova litografskog rada. To je ploča krečnjačkog škriljca ( kalcijev karbonat, ugljična kiselina, gvozdenti oksid istipsina zemlja) a najpoznatija vrsta se vadi u majdanima Solnhofena i Kelhajma u Bavarskoj, Francuskoj kod Dižona, Severnoj Americi, Engleskoj i Galiciji.

Najbolji kamen je ipak onaj iz Solnhofena koji leži u brdima horizontalno u tercijalnoj formaciji

na dubini od oko 40m. Fino je porozan, tvrd i najbolje podnosi pritisak. Nijedna druga vrsta kamena dosad nije mogla da zameni litografski, jer fino prima masnoću i vlagu, lako se polira (šlafjuje) i dobro reaguje na hemijsku obradu.

Tvrdoća kamena se prepoznaje po boji i težini.

Najbolji litografski kamen za umetničku obradu je sivkaste boje. Žučkasti kamen je lakši, porozniji i lakše se lomi. Mane litografskog kamena mogu da budu žile, obično železne rude, koje ne primaju masnoću kao i ostali delovi.

Osim prirodnog postoji i veštački kamen koji se pravi od praha istrošenog i polomljenog kamena pomešanog sa rastvorom kolodijevе vune, alkohola i etera. Litografija se može raditi i na metalnim pločama, različitog sastava i specijalno pripremljenim za tu svrhu, koje imaju mnoge prednosti ali i mane o kojima ćemo govoriti kasnije. Pre početka crtanja kamen treba prvo dobro očistiti od masnoće i prijavštine koja je ostala od prethodnog rada. Na površinu, u sredinu kamena, stavimo malo peska koji je prosejan kroz sito da bi zrnca bila približno iste veličine a zatim dodamo malo vode. Na taj kamen položimo drugi slične veličine i okrenemo nekoliko puta oko svoje osovine. Zatim gornji kamen pomeramo, blago ga pritiskujući, u obliku arapske brojke osam preko donjeg kamena sve dotle dok se pesak ne pretvori u pastu. Ovaj se postupak ponavlja nekoliko puta, odnosno onoliko koliko je potrebno da se odstrani sva masnoća i nestanu ostaci prethodnog crteža.

U zavisnosti od vrste crteža koji ćemo praviti na kamenu on se obrađuje raznim vrstama plouvučca (bimštajn) a zatim ispere i osuši. Ta obrada (kornovanje) može biti nežnije ili grublje a u zavisnosti od karaktera crteža koji želimo da izvedemo u tehnici litografije. Na primer za crtež perom, crtež četkom, litografskom kredom ili nekim drugim sredstvom kamen različito pripremamo.

Kada je sve savsesno obavljeno možemo preneti crtež pomoću paus-papira, grafitnog preslikača ili običnom školskom kredom napravimo glavne konture crteža a zatim pristupimo realizaciji skice. Značajne rezultate u litografiji ostavili su Goja, Gros, Engr, Domie, Mencil, Dega, Tuluz-Lotrek, Munk, K. Kolvic, Brak, Pikaso i dr.





Naslovne strane časopisa GRAFIČKI RAD vezane za FPU.



# ПРЕДМЕТ ПЕРСПЕКТИВА У ВИСОКОМ ШКОЛСТВУ

Иако је перспектива била од велике важности за ренесансну рационализацију виђења, то не значи да је она историјски детерминисана. Јасно је да су тренутно значајнији резултати у пољу историјског дискурса од резултата примене перспективе у савременој науци и уметности. Међутим, управо просторни – геометријски модел перспективе даје могућности за техничке, филозофске, као и метафоричке обрасце поимања света.

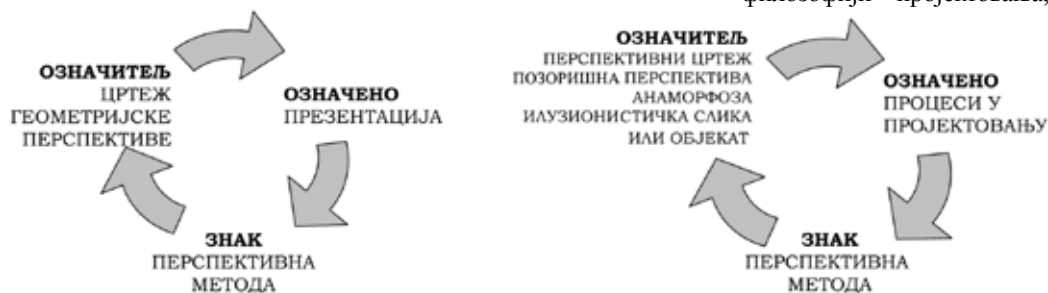
Компарацијом изучавања перспективе и нацртне геометрије у различитим периодима нашег друштва, али и различитим образовним политикама, долази се до закључка да постоји континуитет у деградацији позиције њиховог изучавања у високом школству.

Очигледно је да је неопходно аргументовање да перспектива, као метода која није изумрла, треба да се изучава у најширем смислу на свим факултетима који се баве визуелним стваралаштвом, поготово на оним који подучавају будуће визуелне ствараоце.

## НАУКА И / ИЛИ ФИЛОЗОФИЈА

Кроз теоријске парадигме двадесетог века које се баве перспективом, од Пановског и његове перспективе као симболичне форме<sup>1</sup>, Дамиша (Hubert Damisch) који, као структуралиста, истражује порекло перспективе<sup>2</sup> до Кемпових (Martin Kemp) истраживања, могуће је разматрати њихове идеолошке призме. Контрверзне теорије поменутих аутора, расправе о слици и визуелној перцепцији користе се као ослонац, али и оправдање за одређене одлуке и поступке. Под утицајем постструктуралистичких оријентација, а у циљу приближавања светским трендовима, изучавање перспективе из једне крајности – геометријске – као метода конструисања, прелази у другу крајност – у филозофску – у оквирима теорије визуелне презентације, а без полазног референцијала самог геометријског поступка.

Међутим, запажања која наводи Пановски у свом раду<sup>3</sup> постављају питања која су актуелна и у савременој науци, а која нису решена новим технолошким достигнућима. Још је код нас Милутин Борисављевић<sup>4</sup> постављао таква питања, додуше са тенденцијом да прикаже све мане перспективне методе. Идеолошке тенденције у послератној Србији, нису дале простора за његова



Шема 1. Семиолошки приказ перспективне методе у архитектури, аутор Маријана Пауновић

## Пројектовање облика

истраживања и рад. Недискурзивни, једносмерни програмски систем није давао могућности за одговоре на његове дилеме и питања. Централизован програмски оквир и кадровски монопол није допуштао интеграцију нових искустава и актуелних знања. Оно што се тада предавало код нас имало је одређену сврху и функцију у профилисању једног архитекте, тако да се то није доводило у питање, а што је вероватно узроковало да сама дисциплина буде поистовећена, па самим тим и замењена, курсевима компјутерских софтвера.

## УКИДАЊЕ НАЦРТНЕ ГЕОМЕТРИЈЕ И ПЕРСПЕКТИВЕ

Постојао је и други проблем. Скраћени фонд часова нацртне геометрије<sup>5</sup>, наводио је професоре да сажму како методе наставе, тако и обим градива које није могло бити обухваћено тим фондом часова.

Иако су већ од 1953. године почела стална саветовања наставника нацртне геометрије<sup>6</sup> југословенских техничких факултета, а у Београду основан Савет за нацртну геометрију техничких факултета, коме је од стране Југословенског саветовања поверено извођење редовне наставе на више магистарских курсева, у трајању сваког од по три године, у оквиру београдског Архитектонског факултета<sup>7</sup>, резултати су само тренутно били успешни, с обзиром да се данас доводи у питање сам опстанак ове научне области и струке.

Највећи проблем је пронаћи и формирати нови наставни кадар јер:

– не постоји место, као ни ужа научна област у оквиру које би се стекло образовање на начин на који је то чињено на чувеном магистарском курсу Архитектонског факултета, који је са својим циљевима, научном основом и начином перцепције простора одговарао свим факултетима који се баве визуелним стваралаштвом;

– неопходна је изузетна вештина и педагошко искуство да се апстрактно решавање неког проблема транспонује у конкретно, што у процесу образовања стручњака подразумева развијање способности сагледавања просторних односа као једно од примарних и најважнијих задатака наставног кадра који се бави поменутих областима геометрије.

## ШИРОКИ АСПЕКТИ ПРИМЕНЕ ПЕРСПЕКТИВЕ

Перспектива, не само као конвенција за представу треће димензије у једној равни, већ кроз шире оквири, нарочито увођењем улоге посматрача, у савременој методологији и филозофији пројектовања, експлицитно архитектуре, још

1) Прво издање Die Perspektive als „symbolische Form“ (Fritz Saxl [Hrsg.], Vorträge der Bibliothek Warburg 1924–1925, Leipzig, Berlin 1927, 258–330); Erwin Panofsky, Rasprave o osnovnim pitanjima nauke o umetnosti, превод Zoran Gavrić, Bogovada, Beograd: Društvo istoričara umetnosti Srbije, 1999, стр. 145–227.  
2) Hubert Damisch, The Origin of Perspective, превод: John Goodman, MIT Press, Cambridge, MA and London, 1994.  
3) Од анализе порекла речи *перспектива*, преко навођених узрока „латралних деформација“ везаних за разлику између виђеног и перспективне слике које су често доводиле у питање саму перспективну методу. Erwin Panofsky, „Perspektiva kao „simbolička forma“, u Rasprave o osnovnim pitanjima nauke o umetnosti, Preveo Zoran

Gavrić (Bogovada, Beograd: Društvo istoričara umetnosti Srbije, 1999).  
4) Milutin Borisavljević, Optičko-fiziološka perspektiva (Beograd: Izdavačko preduzeće Ministarstva građevina FNRJ, 1948)  
5) „Настава нацртне геометрије сведена је на већини машинских факултета у СФРЈ на једносеместралну, у Београду и Приштини 2+2 часа тј. укупно 26 часова и толико исто вежбања.“ Milorad Jovičić, Tehnička nacrtna geometrija I deo: Jedna neposredna ortogonalna projekcija sa Monžovom senkom (Beograd: Izdavačko preduzeće Građevinska knjiga, 1970, стр. 4)  
6) Данас постоји Српско удружење за геометрију и графику СУГИП.  
7) Ibid.

увек нема у потпуности остварену примену. Савремена архитектонска пракса<sup>8</sup> фокусирана највише на остваривање глобалних комуникацијских мрежа, ослања се на идеје и примере виртуелне природе, где интернет и нове компјутерске технологије заузимају главно место. Иако су то трендови, они не треба да буду у колизији са областима геометрије или нпр. са теоријом перспективе, већ напротив, њихово прожимање треба да доведе до научног и техничког напретка.

Требало би истаћи разлике између перспективе и компјутерских софтвера, који су поистовећени тенденциозном заменом компјутерских програма за пројектовање са изучавањем и употребом перспективне методе. Теорију би некад пратиле вежбе са занемареним експерименталним делом програма, па је у савременој архитектонској пракси перспектива углавном била синоним за презентацију тј. перспективни геометријски цртеж (шема 1, лево).

Семиолошки приказ перспективне методе у процесима пројектовања показује отворене могућности за шире читање ове методе (шема 1, десно). У том контексту, означитељ није само геометријски перспективни цртеж, већ може да подразумева позоришну перспективу, анаморфозу, илузионистичку слику или објекат, па чак и покретну слику, а док су тиме означени процеси у пројектовању, и то не само у архитектури, већ и шире. Много је значајније истаћи положај посматрача и његову улогу у сагледавању неког дела, што значи да примена неког од претходно наведених перспективних означитеља, директно или индиректно, може остварити савремену комплексност у архитектури, а која би вратила човека у улогу посматрача и одвојила га од виртуелности и симулација електронске и дигиталне архитектуре. За друге визуелне ствараоце тиме се отвара неограничено поље употребе ове методе у различитим областима уметности.

## ПЕРСПЕКТИВА И НОВЕ ТЕХНОЛОГИЈЕ

Мишљење и дијалог не могу се заменити ширењем технички употребљивог знања, иако с великим порастом нових технологија, расту и слободни простори за рационални избор између алтернативних средстава, како је рекао Хабермас<sup>9</sup>, они једино у међусобној спреси могу довести до нових идеја. Приликом формирања школског програма који замењује предмет на коме се учи и изучава перспектива, предметом на коме се уче Auto-CAD и остали 3D програми, или се нису разумели појам и врсте знања, или су се смишљено – једна знања замењивала другим. Учење коришћења 3D компјутерских програма је стицање моторних вештина и никако се не може поистоветити са учењем разумевања различитих метода приказивања простора у једној и више равни. Друго наведено знање је комплексније, подразумева поред разумевања вербалног, такође и учење увиђањем и учење по моделу са којим се стичу нови ставови и вредности. Неопходно је у таквом образовању мотивисати студенте да развијају мишљење, а никако само вештине.

Однос теорије перспективе и технолошких иновација, не одражава се само у образовању, иако је оно кључ за раст савремене мисли, већ и у зрелим ставовима и достигнућима уметника. У овом контексту, подразумева се да су компјутерски програми средство, а компјутерске вештине један

од елемената за брже и једноставније добијање слике. Али и даље стоји питање да ли је савременим (компјутерским) пројектовањем перспектива изгубила свој значај. Прецизније: да ли савремени ствараоци рачунају на све визуелне ефекте које омогућава перспектива?

Тополошка пројекцијска слика, која је често полазишна референца савремене архитектонске мисли (да ли архитеката који су усмерени ка новим технологијама и медијима, или пак генерисању нових облика?) могла би се заменити перспективном пројекцијском сликом која је значајна када је у питању улога човека у архитектури. Сагледавањем пројектованог објекта одозго, не само планиметријски, већ и компјутерском визуром 3D модела, често се заборавља на његове реалне углове сагледивости, како у екстеријеру, условљеним урбанистичким планом, тако и у ентеријеру, пропуштањем да се у пројекат интегрисе пропорција човека. Да ли је Колхас (Rem Koolhaas, сл. 2), за разлику од Хадидове (Zaha Hadid, сл. 3), рачунао на визуелни ефекат који производе његове површине са апликацијама? Да ли његове правоугаоне подне облоге са штампом различитих биљних врста фотографисаних из другачијих углова са ефектом анаморфозе<sup>10</sup> (тако да оне које су издужене дају утисак као да искачу из хоризонталне површине), имају пројектовану функцију да произведу осећај губљења тла под ногама, или је њихова функција само декоративне природе?



Сл. 2. Ентеријер Централне јавне библиотеке у Сијетлу, Рем Колхас, 2004. интернет извор: <http://unusuallife.com/page/7/>



Сл. 3. Изложба „Zaha Hadid and Suprematism“, Galerie Gmurzynska, Цирих, 2010. интернет извор: <http://www.wallpaper.com/architecture/zaha-hadid-and-suprematism-exhibition-zurich/4717>

8) Намера да се истакне архитектура у односу на друге визуелне уметности лежи у томе јер је управо у оквиру ње највише деградирано, како изучавање и примена методе перспективног цртања, тако и нацртне геометрије.

9) Триво Инђић. Технологија и културни идентитет (Београд: Службени гласник, 2009), стр. 89.

10) Анаморфоза је врста пројекције форме чије се значење разуме тек када се посматра из одређене очне тачке, из које је пројектована.

Овакве врсте недоумица отварају питања, између осталог, и у домену филозофије и естетике, али у сваком случају да би се одговорило на њих мора се у разматрање укључити, како начин добијања одређене слике, тако и ефекат који она производи. У супротном, разматрање је површно, а одговор на некритичком, субјективном нивоу. Можда је највише допринела оваквом занемаривању перспективе и геометрије „замена појмова“: технологија – перспектива. Та „замена појмова“ највероватније је проистекла из снаге ефекта илузије слике која се повећавала управо напретком технологије. Брзина којом напредују технологије и место које оне заузимају у друштву утицало је на то да се та снага илузије, коју је некад имала перспективна слика, а коју је заменила фотографија и најјачала покретна слика - филм, а касније интензивирала 3D - пројекција и сада проширена реалност (augmented reality - AR)<sup>11</sup>, не разматра кроз исту парадигму протока времена. Следи закључак да поменута „замена појмова“ има значајнију и дубљу основу коју треба разрешити, не би ли се ствари у науци и образовању поставиле на право место.

### ИНТЕРДИСЦИПЛИНАРНОСТ И ИЗУЧАВАЊЕ ПЕРСПЕКТИВЕ

Поједини услови наметнути у школству последњих година, створили су курсеве који производе просечност, који пружају стицање несистематичних и делимичних - инстант информација, уместо стицања знања на уобичајен класичан начин – студирањем, које се још увек практикује на високим, ауторитативним универзитетима као што су Харвард, Оксфорд, Кембриц...

Поред најважнијег проблема – дефицитарног наставног кадра, велику улогу у деградацији струке имали су нови стандарди и норме о: начину оцењивања, тестирању уместо решавању проблема, роковима колоквијума који такође условљавају спуштање критеријума, итд. У одлучивање о оваквим критеријумима укључени су и сами студенти, тако да њихови захтеви за смањење истих јесу у супротности са идејом о студирању које није обавезно и које је само њихов избор.

Треба истаћи занемарене могућности употребе перспективне методе у високошколском програму. Перспективу, у најширем смислу, као методу представљања треће димензије, односно простора на слици, можемо разматрати и кроз историју визуелног стваралаштва. Потреба да се прецизним поступцима дође до убедљивог ефекта простора на слици у ренесанси довела је до геометријског метода, којим су се



Сл. 4. Trompe l'oeil. Наличје урамљене слике, Корнелис Норбертус Гисбрехт, 1668-1672, интернет извор: [http://en.wikipedia.org/wiki/File:Trompe\\_l%27oeil\\_Bagsiden\\_af\\_et\\_indrammet\\_maleri.jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/File:Trompe_l%27oeil_Bagsiden_af_et_indrammet_maleri.jpg)

надаље користили визуелни ствараоци. Међутим, сликарска перспектива као одступање од геометријског поступка неправедно је дискриминисана од стране геометричара. Треба истаћи да се перспектива не може разматрати у потпуности без свих њених облика и да се спајањем геометрије са теоријом уметности кроз различите ауторске поставке може доћи до нових сазнања и нових примена у визуелном стваралаштву. Од аутора зависи да ли ће у делу преовладати конструктивна или сликарска перспектива, али свакако да представа простора увек постоји. Чак и празан блиндрам сликара Корнелиса Норбертус Гисбрехта<sup>12</sup> (Cornelis Norbertus Gysbrechts, слика 4) могао би да се схвати као нулта сликарска перспектива ако је рам и зид изабрао сликар<sup>13</sup>.

Ако се у разматрање укључе историјски ближа открића, као што је нпр. фотографија која је донела и нове доказе о суштини перспективе, може се закључити да она немају своје место у том интердисциплинарном наставном програму „курса перспективе“. Једино укључивање фотографије у такав програм јесте на тему реституције као методе добијања тачних пропорцијских просторних односа на слици, па самим тим и на фотографији. Чак ни када је перспектива била засебна геометријска област, није било простора за шире изучавање њеног односа са фотографијом, осим претходно поменутог.

Некритичко и пасивно прелажење из једног образовног система у други логички је след догађаја. Међутим, позитиван пример повезивања фотографије са перспективом, поред осталих тема, у наставном програму и његовој реализацији као једног од задатака на предмету пројектовање облика на Факултету примењених уметности у Београду, најближе показује како би могла да се реализује интердисциплинарност у оквиру високошколског програма који се односи на перспективу. Тако да теме тог наставног програма, које се могу повезати са фотографијом, осим реституције, јесу: панорама, рибе око, ваздушна перспектива, перспектива боје и боја у перспективи, и друге. Слична је ситуација и са открићем филма који је омогућио ефекат кретања на слици. Употреба нових сазнања у том пољу стваралаштва не треба да потисне онај елементарни однос са перспективом који може бити повезан са другим облицима визуелног стваралаштва, чиме би се остварила мултидисциплинарност у оквиру релације неког рада, што је на овом предмету такође оствариво.

Са друге стране, перспектива као метода приказивања простора у једној или више равни је конструктивни систем који може и просторно да егзистира, а што се у савременој архитектури, скулптури, али и другим примењеним уметностима занемарује.

Оно што је Гомбрих нагласио као „непоречиву искуствену чињеницу“, а која заправо отвара невероватне могућности употребе перспективе је, како он каже „чињеница да не можемо погледом да допремо иза угла“. И, с обзиром да је нека тачка перспективне слике пројекција било које тачке на правцу видног зрака који пролази кроз ту тачку, омогућена је двосмисленост и вишеструко читање те слике (слика 5), а што у пракси значи да једна перспективна слика може симболизовати безброј форми у простору. Обрнуто речено, архитектонско дело, како каже Арнхајм (Rudolf Arnheim), јесте предмет који нико никад није сагледао нити ће га сагледати у његовој потпуности.<sup>14</sup> Оно је ментална слика синтетизована,

11) „Проширена реалност (AR), односи се на технологију која некоме нуди у реалном времену приказ његовог непосредног окружења, измењен или појачан компјутерски генерисаним информацијама.“ Financial Times Lexicon, The Nottingham University, интернет извор: <http://lexicon.ft.com/Term?term=augmented-reality>

12) Стварао је у периоду од 1659. до 1672. године.

13) Ивана Марчић, Ефекти конструкције простора у визуелним уметностима, докторска дисертација, Универзитет уметности у Београду, 2002, стр. 11.

14) Rudolf Arnheim, Dinamika arhitektonske forme, (Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1999) стр. 101.

са више или мање успеха, од појединачних изгледа. Наведене чињенице треба да укажу на значајан положај перспективе у процесу пројектовања у свим његовим фазама.

Посебно питање је анализа и изучавање инверзне перспективе<sup>15</sup> за чије истраживање такође има мало простора, како у свету, тако и код нас. Иако је српско средњовековно сликарство непресушан извор за њено анализирање, мало је стручњака који се њом баве. Западни аналитичари, ако се и усуде да пишу о инверзној перспективи, они то често раде постављајући је у инфериоран однос са ренесансном перспективом<sup>16</sup>. Такве врсте компарација ове две перспективе указују на труд који западне земље улажу у истраживање свог културног наслеђа, као и на начин на који презентују одређену идеолошку слику о неком другачијем, туђем, историјском наслеђу.

## ЗАКЉУЧАК

Проблеми услед којих је перспектива изгубила свој значај у образовном систему, веома су сложени и њихово решавање захтева много веће подухвате и промене који би требало да створе боље услове у оквиру самог образовног система. Међутим, мали подухвати у оквиру организације стручњака који се баве перспективом и нацртном геометријом, такође, доприносе афирмацији струке. Снагом и упорношћу њиховог деловања у пољу саме струке сигурно ће покренути питања и у ширим научним круговима. Такође, технолошки напредак треба да буде надградња научно-образовног програму, а не реформа у смислу искључивања и деградације постојећих знања, као и система вредности.

Сви наведени потенцијали перспективе указују на поља њеног аплицирања у оквиру визуелног стваралаштва. Њено разумевање са геометријског и филозофског аспекта, само путем интердисциплинарности може довести до нових решења и нових форми.

Међутим, треба размишљати о свим могућим питањима која се покрећу овом темом, па и о оним на која одговара искључиво школство и образовни систем. Идеолошки оквири таквих питања значајно утичу на целокупно друштво, а често нису постављени од стране самог друштва. Ако се узме у обзир само један од означитеља, као нпр. оптичке илузије, чији је знак перспективна метода, закључује се да се њихов



Сл. 5. „Анаморфоза НХ и Ханс“, перспективна анаморфоза, Николас Хондроген (Nicholas John Hondrogen)<sup>18</sup>, 1976, интернет извор: <http://www.nicholashondrogen.com/media/ANAMORPHOSIS%20nh%20and%20hans.jpg>



Сл. 6. Perspective Lyrique, 1024 Architecture, Lyons Festival of Lights, 2010, интернет извор: <http://laughingsquid.com/video-projection-mapping-creates-illusion-of-dancing-singing-building/>

однос не изучава у научно-образовном програму „визуелаца“ (код нас једино на Факултету примењених уметности у оквиру предмета пројектовање облика), а да се снага тог означитеља перспективне методе у модерним друштвима веома експлоатише. У ери у којој замена стварног његовим знацима, започиње ликвидацијом референцијала<sup>17</sup> перспектива је искоришћена, а такође омаловажена на најбрталнији могући начин. Где је изгубљено место илузије, која је означавала спој између стварног и нестварног? Неограничена производња спектакала, интензивних слика, специјалних ефеката, као и екстремних осећања, који воде до дехуманизације друштва, отворила је перспективи простор у којем је она, од свега, подржала убитачну моћ слика (слика 6). Зар перспективна пројекција представљена на Фестивалу светла у Лиону (слика 6), та мапирана пројектована слика која симулира разнолика изобличења фасаде, не би могла да се прочита и као немоћ архитектуре да егзиистира у служби човека самостално, без нових технологија? Или пак обрнуто, као симбол човекове покорености „мутанту“ архитектуре и технологије? Јасно је да овакав модел употребе перспективе има идеолошку подлогу западно оријентисаних схватања. Међутим, немогућност да се као друштво одупремо таквим „напредним“ тенденцијама и подржимо оригиналне и специфичне наше програме и садржаје, указује на проблем у нашем образовном систему који од свега никако не сме да буде идеолошки обојен.

- 15) „Инверзна перспектива (обрнута или обратна) – представљање објеката правоугаоног склопа у средњовековном сликарству тако да је оно што је ближе мање, а оно што је даље веће, односно примењена је дивергенција паралелних права.“ Ивана Марцикић, Ефекти конструкције простора у визуелним уметностима, докторска дисертација, Универзитет уметности у Београду, 2002, стр. 324.  
 16) Lawrence Wright. Perspective in perspective (London, Boston, Melbourne and Henley: Routledge and Kegan Paul, 1983) стр. 39.  
 17) Žan Bodrijar, Simulakrumi i simulacija (Novi sad: Svetovi, 1991) стр. 6.  
 18) Николас Хондроген је амерички уметник апстрактног експресионизма који је живео од 1952. до 2007. године.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Анагности, Петар. Перспектива (Београд: Научна књига, 1988)
2. Arnhajm, Rudolf. Dinamika arhitektonske forme (Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1999)
3. Bodrijar, Žan. Simulakrumi i simulacija (Novi sad: Svetovi, 1991)
4. Borisavljević, Milutin. Optičko-fiziološka perspektiva (Beograd: Izdavačko preduzeće Ministarstva građevina FNJR, 1948)
5. Brolin, Brent. C. Arhitektura u kontekstu (Beograd: IRO Građevinska knjiga, 1985)
6. Gombrih, E. H. Umetnost i iluzija (Beograd: Nolit, 1984)
7. Eko, Umberto. „Funkcija i znak: Semiotika arhitekture“ u Antologija teorija arhitekture XX veka. Miloš R. Perović (Beograd: Građevinska knjiga, 2009), 479-504
8. Инђић, Триво. Технологија и културни идентитет (Београд: Службени гласник, 2009).
9. Марцикић, Ивана. Ефекти конструкције простора у визуелним уметностима, докторска дисертација, Универзитет уметности у Београду, 2002
10. Massey, Lyle. Picturing Space, Displacing Bodies: Anamorphosis in Early Modern Theories of Perspective (University Park: Pennsylvania State University Press, 2007)
11. Mitr, Žan. Estetika i psihologija filma (Beograd: Institut za film, 1966)
12. Panofsky, Ervin. Rasprave o osnovnim pitanjima nauke o umetnosti, Preveo Zoran Gavrić (Bogovada, Beograd: Društvo istoričara umetnosti Srbije, 1999)

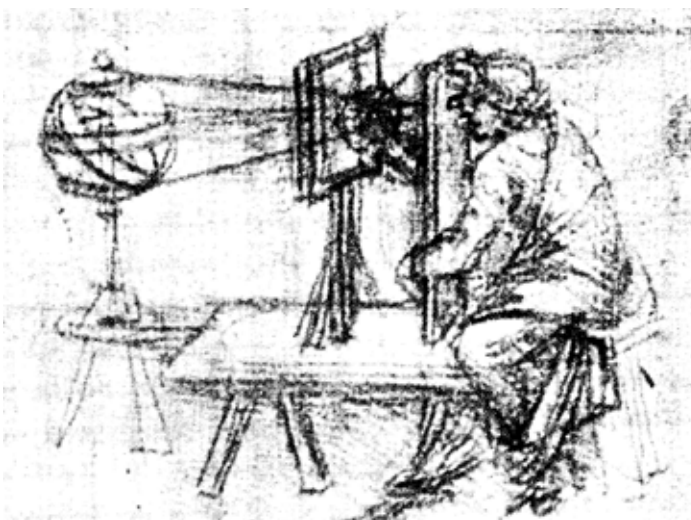
# ПЕРСПЕКТОГРАФИ

Откриће конструктивне перспективе уследило је за потребом уметника да нађу начин како да што објективније и рационалније прикажу простор. Истраживањем на том пољу, практичном примени перспективе и доказивањем њених конструктивних правила дошло се до различитих изума који су од помагала, преко направа, еволуирали до инструмената за израду перспективних цртежа – перспектографа.

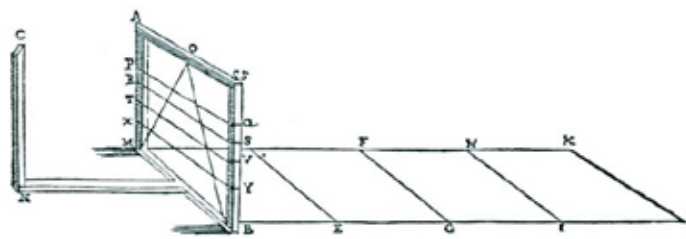


Сл. 1 Албрехт Дирер, *Underweysung der Messung mit dem Zirckel und Richtescheyt in Linien, Ebenen und gantzen Corporen*, Nürnberg 1525, Durch Hieronymum Formschnyder, IV, fig. 63.

Дрворези Албрехта Дирера [Albrecht Dürer] вероватно су међу најпознатијим приказима<sup>1</sup> помагала за цртање перспективе. На једном од тих дрвореза види се сликар који директно на стаклу оцртава простор који види кроз гвирку (сл. 1). Гвирка је помична, али само



Сл. 2 Леонардо Да Винчи, *Codice Atlantico*, folio 5, 1480, Библиотека Амбризијана, Милано.



Сл. 3 Томас Лауретијева (Tommaso Laureti) направа, Е Данти [Egnazio Danti]. У Вињолиним списима: *Le due regole della prospettiva pratica*. Rome, 1583, стр. 39



Сл. 4 Албрехт Дирер, *Underweysung der Messung...*, Nürnberg 1538, Durch Hieronymum Formschnyder, IV, fig. 67.



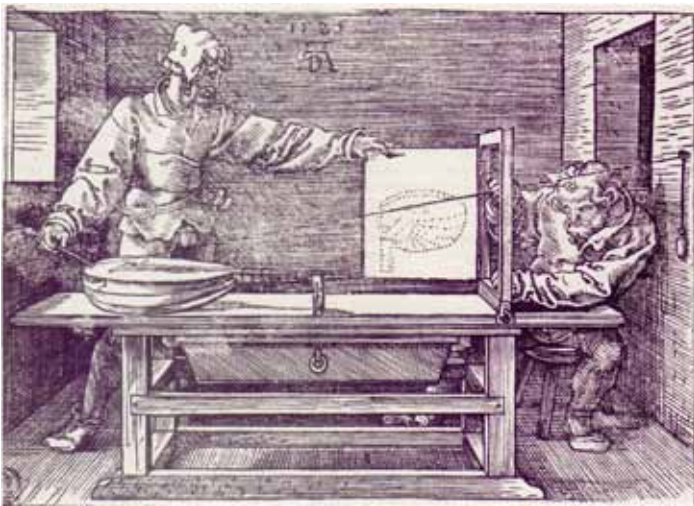
Сл. 5 Јакоб Кајсеров изум, Албрехт Дирер, *Underweysung der Messung...*, Nürnberg 1538, Durch Hieronymum Formschnyder, IV, fig. 65–66.

толико колико је уметник у могућности да осликава на стаклу виђено. Мало се зна да је Леонардо [Leonardo Da Vinci] још 1480. године у својим списима приказао перспективно одређивање контуре лопте<sup>2</sup> помоћу исте цртачке методе (сл. 2). Једина мана ове методе је то што дистанца не може да буде већа од дужине сликареве руке. Данти је 1583. године у Вињолиним списима, приказао Лауретијеву направу која овим методом експериментално математички доказује недогледе паралелних правих (сл. 3).

Проблем мале дистанце, на неки начин, решен је помоћу направе са мрежом, коју је Дирер илустровао бакрорезом (сл. 4). Поменута мрежа постављена је вертикално и кроз њу уметник посматра простор. Друга мрежа, пропорционална њој, налази се на хоризонталном папиру на којем он црта. Уметник је

1) Дирер је направио четири дрвореза на којима приказује различите инструменталне методе цртања перспективе.

2) Ивана Марцикић, *Ефекти конструкције простора у визуелним уметностима*, докторска дисертација, Универзитет уметности у Београду, 2002, стр. 125.



Сл. 6 Албрехт Дирер, *Underweysung der Messung...*, Nürnberg 1538, Durch Hieronymum Formschneyder, IV, fig. 64.

слободан да бира очну тачку чији положај задржава помоћу визира. Дирер је илустровао и Кајзерову [Jacob Keyser] методу (сл. 5) којом очна тачка није уметничково око, већ се налази на зиду иза њега. Тиме је значајно повећана дистанца. Гледањем путем цилиндричног визира низ затегнуту нит, која симулира видни зрак, а која је причвршћена за дефинисану очну тачку на зиду, уметник директно може да дефинише на стаклу сваку изабрану тачку која се налази иза стакла, односно равни цртежа.

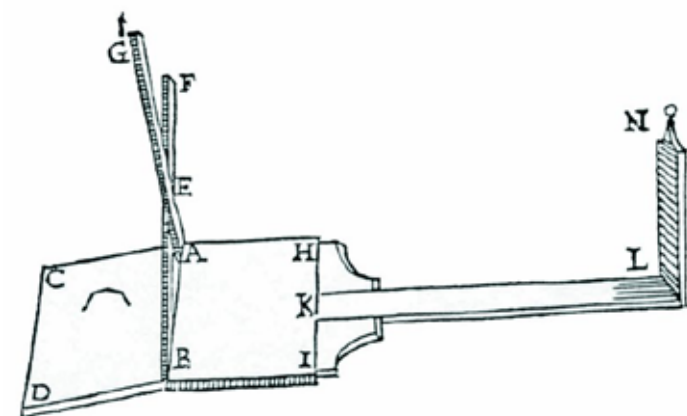
Диреров поступак познат као „врата“ (сл. 6) сложенији је и прецизнији од претходно поменутих. Очна тачка се спаја видним зраком са тачком на објекту који се црта. Тај видни зрак пролази кроз рам на коме је, помоћу шарки, причвршћен папир на коме се црта. Перспективна слика сваке тачке понаособ дефинише се укрштањем две нити у равни рама, у тачки у којој видни зрак продире раван рама, а затим се преноси оловком на затворена „врата“ (цртеж). Направа (сл. 7) коју је



Сл. 8 Перспектина направа, Вињолини списи: *Le due regole della prospettiva pratica*. Rome, 1583.

Вињолиним [Jacopo Barozzi da Vignola] списима (сл. 8). Два размерника постављена под правим углом у вертикалној равни (ликоравни) помична су, заједно са равни слике, по хоризонталном носачу који је на њу управан. Они представљају координатни систем којим се дефинишу тачке у простору преко њихових координата. Када се, гледано кроз визир, на видном зраку нађе жељена тачка и курсор који је на вертикалном размернику, могуће је прочитати координате тачке. Добијени подаци бележе се на одговарајућој мрежи, на папиру, на којој је уцртан координатни систем.

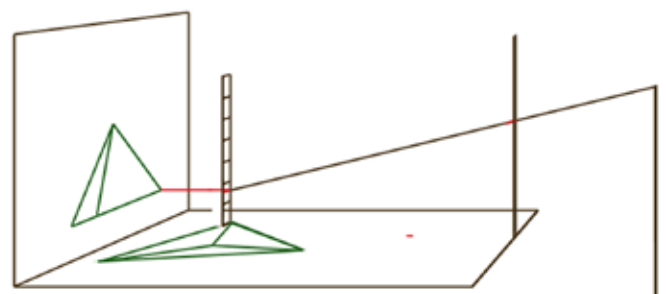
Цртање перспективе, без реалног модела, а на основу пара ортогоналних пројекција (сл. 9), корисно највише за цртање геометријских тела, али такође и слободних форми, осмислио је златар и графичар



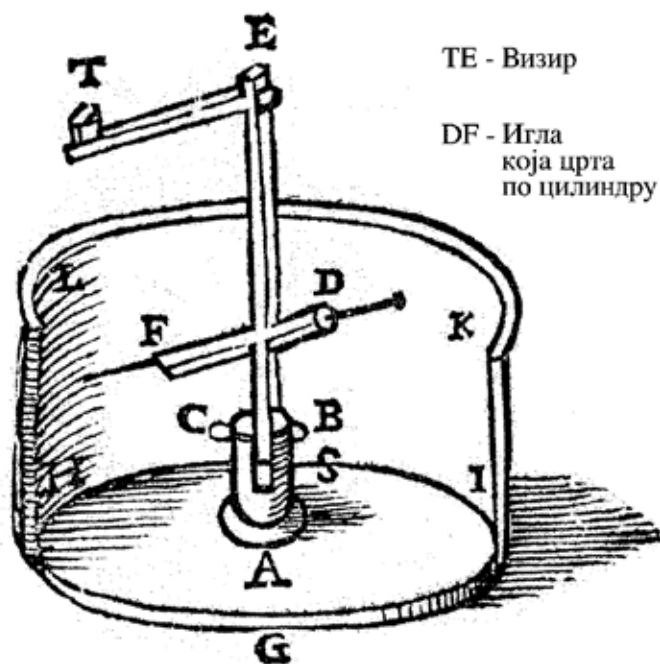
Сл. 7 Don Girolamo da Perugia, У Вињолиним списима : *Le due regole della prospettiva pratica*. Rome, 1583.

осмислио Дон Ђироламо [Don Girolamo] из Перуђе захтева исти поступак, једина разлика је то што се уместо затегнутих нити које се укрштају у равни слике, употребљавају два штапа, чиме је повећана прецизност цртежа.

У потрази за практичнијим помоћним средствима за цртање перспективе настала су софистициранија решења. Једно од таквих решења илустровано је у



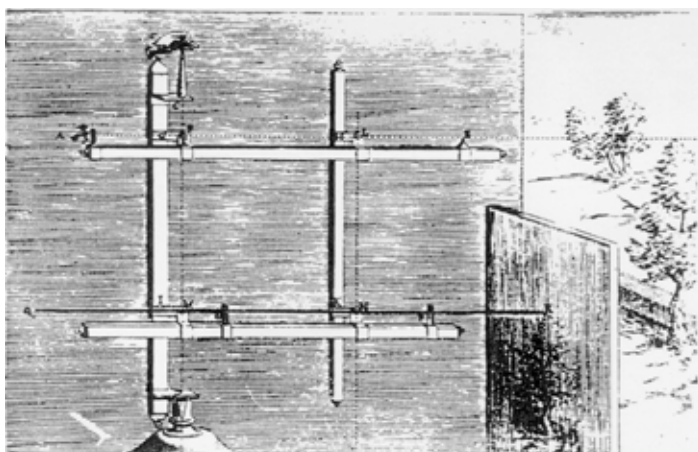
Сл. 9 Шематски приказ цртања перспективе тетраедра помоћу Јамницеровог перспектографа.



Сл. 10 Уређај за цртање перспективе на цилиндру, Вињолини списи: *Le due regole della prospettiva pratica*. Rome, 1583.

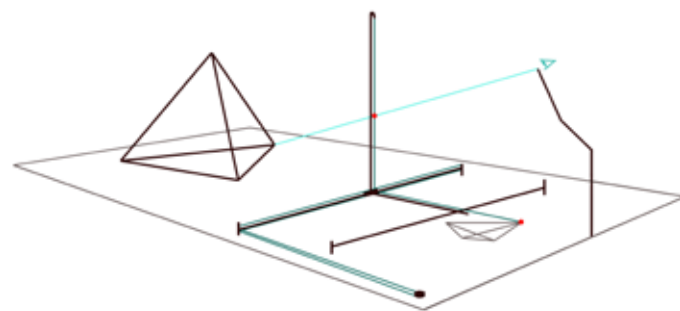
Вензел Јамницер [Wenzel Jamnitzer]. На помичном вертикалном размернику обележи се висина одређене тачке. Поменути размерник постави се на пројекцију разматране тачке у хоризонталној равни. Та обележена тачка на одговарајућем месту спаја се видним зраком са очном тачком која је дефинисана вертикалом и независна од посматрача. На месту ликоравни је помични вертикални размерник којим се бележи место продора видног зрака, тј. перспективна слика посматране тачке.

У Вињолиним списима такође се налази перспек-



Сл. 11 Перспектограф Марија Бетинија, *Apiaria Universae Philosophiae Mathematicae*, Bononiae: Io. Baptistae Ferronij; 1645, *Apiarium V*, *Aput VI*, p. 45.

тограф који је осмислио Балдасаре Ланчи [Baldassare Lanci], а којим се црта перспектива на унутрашњој површини ротационог цилиндра (сл. 10). Када се визири одређена тачка у простору, њена перспективна слика се обележи на цилиндру иглом, која је паралелна са цевастим визиром. Тако се одређује перспектива на



Сл. 12 Шематски приказ цртања перспективе тетраедра помоћу Чиголијевог перспектографа.

закривљеној цилиндричној површи. Нешто касније Марио Бетини [Mario Bettini] осмислио је верзију овог уређаја која има равну површ за цртање (сл. 11) уместо цилиндричне.

Један од најзанимљивијих и изузетно прецизних инструмената за цртање перспективе јесте Чиголијев [Ludovico Cigoli] перспектограф (сл. 12) који је захваљујући Ницерону [Jean-François Nicéron] публикован 1638. године<sup>3</sup>. Овај перспектограф, поред тога што служи за цртање перспективе геометријских модела, објеката из природе, слободних форми и пејзажа, такође може да користи и за перспективно преношење цртежа са папира на различите зидне површине. Перспективни цртеж простора који се посматра кроз визир настаје, у равни хоризонталног папира, кретањем тачака помоћу две струне. Једна струна, постављена дуж вертикалног и хоризонталног штапа, повезује тачку продора видног зрака кроз виртуелну вертикалну<sup>4</sup> раван (ликораван) са маркером, којим се та тачка бележи у хоризонталној равни, чиме су они узајамно условљени. Тачка продора је истакнута куглицом причвршћеном за струну која је помична по поменутом вертикалном штапу, док хоризонтални штап усмерава маркер који се налази на крају те струне. Учвршћена два штапа крећу се, преко две паралелне вођице у хоризонталној равни, помоћу друге струне. Покретањем маркера за цртање помера се и тачка продора видног зрака кроз ликораван.

Поред описаних, треба напоменути, уз Ламбертов [Johann Heinrich Lambert] перспектограф, који је се користи за цртање планиметријских облика у перспективи, и Шјанеров [Christoph Scheiner] перспектограф, који користи зглобни паралелограм (пантограф), како за цртање перспективе реалног објекта, тако и за повећање или умањење одређене дводимензионалне слике.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Camerota, Filippo. *Linear Perspective in the Age of Galileo: Ludovico Cigoli's Prospettiva pratica*, Firenze: Leo S. Olschki Editore, 2010.
2. Massey, Lyle. *Picturing Space, Displacing Bodies: Anamorphosis in Early Modern Theories of Perspective*, University Park, PA: Pennsylvania State University Press, 2007.
3. Марцикић, Ивана. *Ефекти конструкције простора у визуелним уметностима*, докторска дисертација, Универзитет уметности у Београду, 2002.
4. (...). *Museo Galileo – A Guide to the Treasures of the Collection*, Firenze: Guinti, 2010.
5. *A Collection of didactical instruments*: <http://archiviomacmat.unimore.it/PAWeb/Sito/Inglese/Templatei.htm>
6. *Associazione Macchine Matematiche*: <http://www.macchinematematiche.org/index.php>
7. J. Barozzi da Vignola, *Le due regole della prospettiva pratica*. Rome, 1583.

3) Nicéron, Jean François. *Thaumaturgus opticus, seu Admiranda optics per radium directum, catoptrices per radium reflectum*, Parigi 1646, II, pp. 191-204.

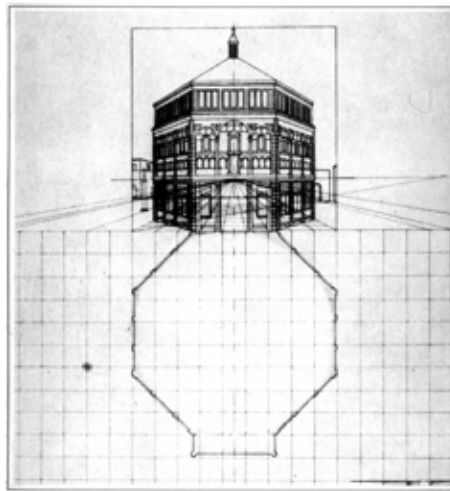
4) На цртежу је вертикална, али је угао ликоравни у односу на хоризонталну раван променљив.

Ивана Марџикић

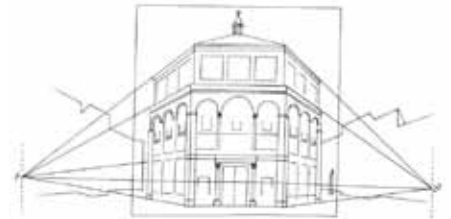
# РЕНЕСАНСНА ПЕРСПЕКТИВА



Сл. 1. Први Брунелескијев експеримент – перспектива и огледалска слика



Сл. 2. Фирентинска крстионица, перспективни цртеж са основом



Сл.3. Реконструкција Брунелескијевог експеримента помоћу реституције фотографије (аутор Семјуел Едгартон) и перспективни цртеж (Мартин Кемп)

Експерименти Брунелескија, теоријски радови Албертија и оригиналне конструкције Пјера дела Франческе, обележили су ову епоху у којој је настала најјаснија метода представљања простора на равни – ренесансна перспектива.

Опсесивно проучавање геометрије које је окарактерисано као домен главног интересовања многих великих уметника ренесансе, тачније конструктивно решавање приказивања простора на дводимензионалној равни слике или на барелефу, постало је парадигма уметности њихове епохе.

Изузетно плитак рељеф добио је перспективну дубину помоћу детаљно представљених фигура у предњем

плану, а насупротив њима оних датих само волуменом, крајње сведено приказаних ликова у даљини.

Околност да о античкој перспективној методи само површно знамо, осим на вазама немамо чврста сликарска артефакта, повећала је значај ренесансног открића, посебно и зато што је оно, у геометријском смислу, одвојило западно сликарство од византијског.

## БРУНЕЛЕСКИЈЕВО ОГЛЕДАЛО

Изгубљена су оба Брунелескијева рада којима он доказује перспективну методу. Вероватно је пре 1413. године Филипо Брунелески насликао два огледна панела

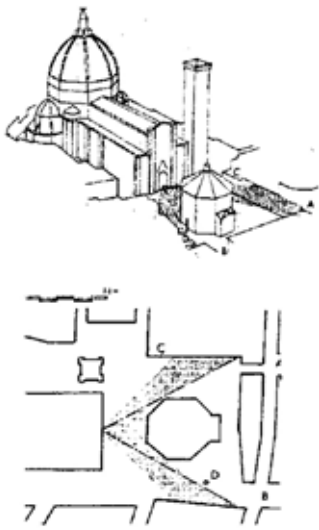


Скица за избор видног угла

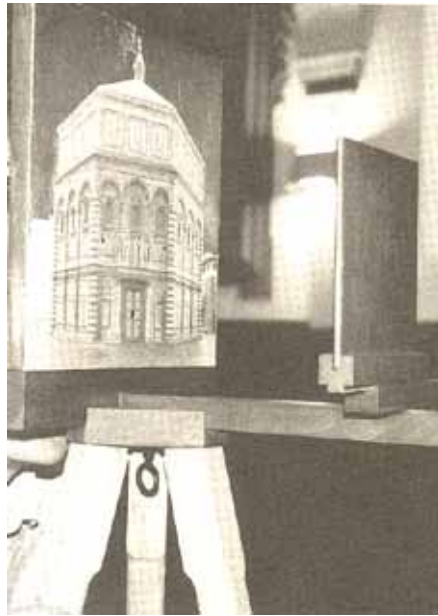


Сл. 7. Други Брунелескијев експеримент – основа трга и палате Векио





Скица за избор видног угла



Сл. 4. Модел Брунелескијевог експеримента са огледалом, Институт и музеј историје науке, Фиренца, супервизор Филипо Камерота



Сл. 5. Врата раја, источна врата фирентинске крстионице, Лоренцо Гиберти

да покаже како се представљају простор и објекти на дводимензионалној површи. Код првог експеримента помоћу огледала у коме се огледа перспективни цртеж фирентинске крстионице појачао је ефекат простора огледалском сликом и њеним тачним стапањем са околном архитектуром. Посматрач гледа кроз отвор на полеђини слике да би је видео у огледалу и то тако да она постаје део реалног модела.

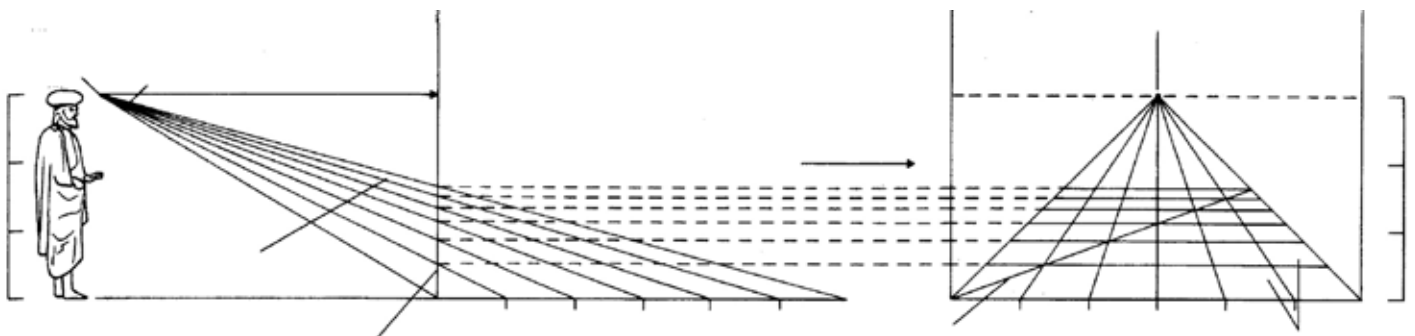
Други експеримент је обухватио део трга испред палате Векио и код њега је Брунелески секао пано по конструисаној контури објекта чиме је за посматрача слици додао право небо.

### АЛБЕРТИЈЕВ ПРОЗОР

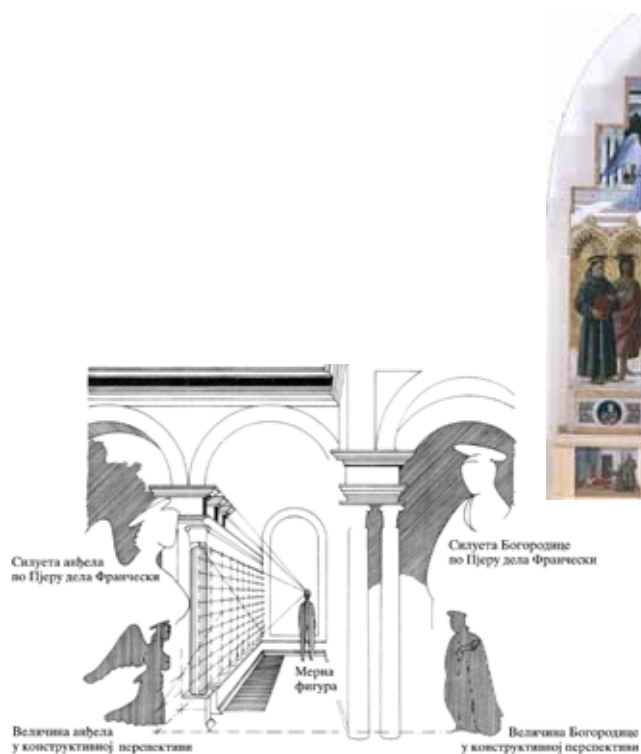
Сматра се да је Алберти први дефинисао дистантне тачке фронталне перспективе као недогледе хоризонталних правих које према равни слике заклапају угао од  $45^\circ$ , односно као недогледе дијагонала хоризонталних квадрата у координатном положају. Објашњење зашто је Алберти линију хоризонта постављао двадесетак



Сл. 6. Прича о Јакову и Исаку, Врата раја (деталј)



Сл. 8. Албертијева метода конструисања хоризонталне квадратне мреже у фронталној перспективи, 1435, De Pictura



Сл. 9. Перспективна шема са компаративним величинама фигура Богоданице и анђела



Сл. 10. Пјеро дела Франческа, Благовести, 1470, олтарска композиција на дрвету, Национална галерија Умбрије, Перуђа

сантиметара изнад очне тачке посматрача, односно у хоризонталној равни на удаљењу од равни основе једнаком висини људске фигуре, можда лежи у чињеници да је у његово време просечна висина човека била управо двадесетак сантиметара нижа.

С обзиром да је он перспективу дефинисао као поглед кроз прозор, као посебан омаж овом архитектури његову ликовану (раван слике) називамо Албертијев прозор.

## ЛЕОНАРДОВ ПЛАВИ ПЕЈЗАЖ

У својој студији Трактат о сликарству Леонардо први пише о „транспарентном плавичастом тону средњег плана“ који појачава утисак дубине, јер се удаљава од посматрача. Користећи физичке особине боје, дајући важност утицају светлости и сенке, примењујући ком-



Сл. 11. Леонардо, Мадона у пећини, 1503–1506, уље на дрвету, Национална галерија, Лондон

биновану перспективу (различите висине хоризонта прате висину слике) и тако остварујући кинетички ефекат, јер помера поглед посматрача, Леонардо спаја научно сазнање и сликарске елементе остварујући успелу ренесансну перспективу.

Експерименти са ваздушном перспективом актуелни су, како у епохама после ренесансе, тако и данас, јер истраживања феномена неоштрог, плавичастиг, замагљеног, нејасног средњег плана, занимају сликаре, графичаре, фотографе и двадесетпрвог века.

#### ФИГУРЕ У ПРОСТОРУ ПЈЕРА ДЕЛА ФРАНЧЕСКЕ

Највиши део олтарске композиције Благовести Пјера Дела Франческе је пример доследно употребљене фронталне перспективе за представљање архитектуре и намерно одступање од конструктивног поступка при одређивању величина фигура. Својим радовима повезао је уметност и науку као аутор књига из примењене математике, али и оних о сликарској перспективи.

#### ИНТУИТИВНА ГЕОМЕТРИЈА ПАОЛА УЧЕЛА

Један од оних који су перспективу осећали као незаобилазну вредност, био је Паоло Учело. Знао је све њене врлине и мане, умео је да од ње узме најбоље и нама остави ремек-дела од којих свако појединачно има своје скривене геометријске шеме и своје тајне до којих само малобројни ликовни критичари успевају да стигну.

Избором издуженог правоугаоника за формат композиције и удвајањем њених елемената у симетричном распореду према вертикалној оси, Учело је остварио стереоскопски ефекат. Тачно конструисана фронтална перспектива има наглашену дубину помоћу хоризонталних линија кретања које воде у главни недоглед.

Ка њему су усмерени и погледи свих учесника у лову (ловци, коњи и пси). Атмосфера лова и илузија увећаног простора, уз панорамски ефекат наглашене ширине композиције, остварена је елементима позоришног рељефа, порталом који формирају стабла и крошње у првом плану сцене.

Иако са много недостатака, уз потребу да се одступа од строгих правила ради постизања важних визуелних ефеката, ренесансна перспектива је постала најважнија метода успостављања просторних односа на сликарским композицијама њене епохе.

Вештина да се маскира све оно на слици што код посматрача ствара недоумицу или ефекат недовољно јасних односа елемената простора у равни, не учи се ни у пољу конструктивне, ни у домену сликарске перспективе.

Тек успела примена њихове симбиозе је оно по чему разликујемо велике од малих сликара.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Alberti, Leon Battista. De Pictura (1435) – De la Peinture, Paris: Macula-Dédale, 1992.
2. Kemp, Martin. Behind the Picture, Art and Evidence in the Italian Renaissance, New Haven and London: Yale University Press, 1997.
3. Kemp, Martin. Visualizations: The Nature Book of Art and Science, New York: Oxford University Press, 2000.
4. Sanpaolesi, P. Brunelleschi, Firenze, 1962.
5. Paolieri, Annarita. Paolo Ucello, Domenico Veneziano, Andrea del Castango, Faenza: Scala/Riverside, 1993.

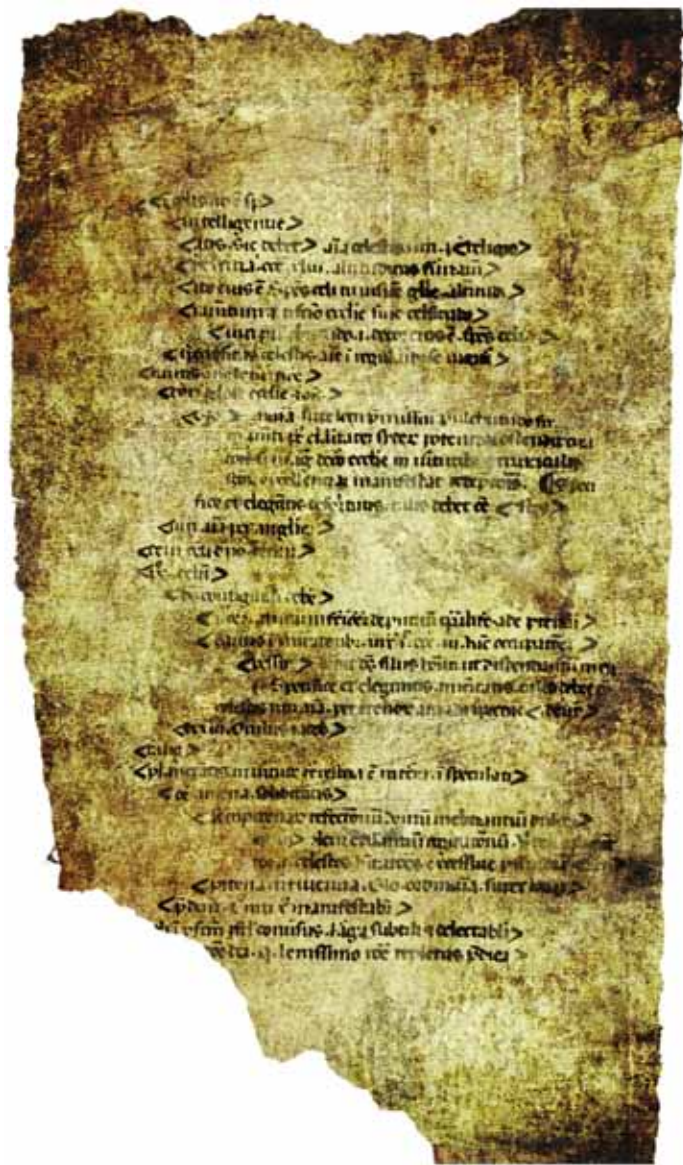
Сл.12. Паоло Учело, Ноћни лов, 1460–1470, уљана темпера на дрвету, Ашмолеан музеј, Оксфорд



Srđan Marković

# WEB KROZ VEKOVE

Izbor sa izložbi održanih u holu Kolarčevog narodnog univerziteta u Beogradu i BELEF-u 2011.



HTML – OLD  
Jedan od najstarijih sačuvanih primera HTML programskog koda.  
Pretpostavlja se da je nastao u 14. veku.  
Sadržaj i namena još nisu poznati.

Историја медија 21. века

Ova hronološka serija grafičkih persiflaža, na duhovit način predstavlja alternativni razvoj Interneta i programiranja kroz istoriju

SRĐAN MARKOVIĆ (Knjaževac, 1970) Srednju likovnu školu završio u Nišu. Diplomirao 1994. na FPU, atelje Grafički dizajn. Dizajner elektronskih efekata na RTS (1993–1996), Senior animator u SBM Studiju (1996–1998), Softimage 3D freelance trener (1996–1998), Art direktor na BK TV (1998–1999), Kreativni i Art direktor u Hipermedia Ltd. na Kipru (1999–2003), sa suprugom Jelenom Obradović suvlasnik Multimediaworx agencije (od 2004), predavač na Interdisciplinarnim postdiplomskim studijama Univerziteta umetnosti u Beogradu na predmetu Interaktivna multimedija (2006–2011), Head of Multimedia and Web Department u SAE Institutu u Beogradu (od 2010). Autor velikog broja aplikacija za interaktivne igre za web i mobilne telefone. Dobitnik nagrada za animaciju i interaktivnu multimediju.



HTML – NOW  
Primer savremenog HTML koda koji se koristi u modernim browserima.



PROGRAMMATOR MONK AT WORK. (From *Tela Totius Terrae*.)

### MONK PROGRAMER

Jedna od starih gravura na kojoj je prikazan kaluđer kako programira u HTML-u.

### LINGUA TELA TOTIUS TERRAE



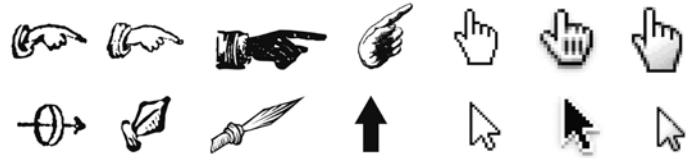
### WTF

Mnogi od današnjih WEB izraza su nastali tokom Web-a 1.0 Beta

### BOOKMARKS

Kod ranih primeraka bookmarks-a je još uvek primetno njihovo knjižno poreklo. Nezgrapnost ručnog upisivanja web adresa je kasnije unapređena.

### SIGNES D'INDICATION.



### KURSORI

Razvoj kursora u browserima. Vidimo prelaz iz figurativnog u pikselizovani, stilizovani stil diktiran novom tehnologijom prikaza putem piksela.



### CAPCHA

Zaštita starih dokumenata se, kao i danas, zasnivala na proveri da li dokument čita čovek ili web pauk.





**OS BROWSER**

Redak prikaz browsera sa desktop-om gde možemo videti kako su se ljudi nekada zabavljali čekajući da se otvori web stranica. U to vreme je Latinski jezik bio standardni jezik operativnog sistema.



**MORSE CODE TWTITTER WRITER**

A HEAVY-FISTED ham was Willard Guthoeri—and no one was more aware of it than he. His brutality was spent entirely on his sending key, however; hams from coast to coast and beyond the seas complained of his Morse signals. Instead of trying to improve his fist he built—for seven dollars—an electronic machine that does away with the single sending key. Now he simply presses the typewriter key for, say, F, and the correct dot-dash signal goes out automatically. The new tweets are clear and easy to read. A speed of 15 to 75 words per minute is possible, depending on the skill of the sender. Guthoeri hopes to reduce the size of his unit by transistoring. \*



CIRCUIT CHECKING: no one but inventor Guthoeri knows the workings of the M3-Keyer—and he's not talking. Guthoeri is working on a transistorized model and a memory circuit that would let him tap keys instead of holding each one until signal is complete.

Mechanix Illustrated

**TWITTER**

Primer kako je web servis uticao na razvoj tehnologije upošte. Pronalazač ponosno prikazuje svoju mašinu koja šalje morzeov kod jednostavnim kucanjem po tastaturi. (morzeov kod je kasnije zamenjen savremenim internet protokolima).



**PORN**

Iako je puritanska zajednica to striktno zabranjivala, porno sajтови su u 18. i 19. veku činili skoro 60% web-a.



**IGRE**

Sajt iz sedamdesetih na kojem su se nudile besplatne on-line igre. Prelazak na prikaz putem piksela nakratko je unazadila grafiku video igara.



**SKYPE**

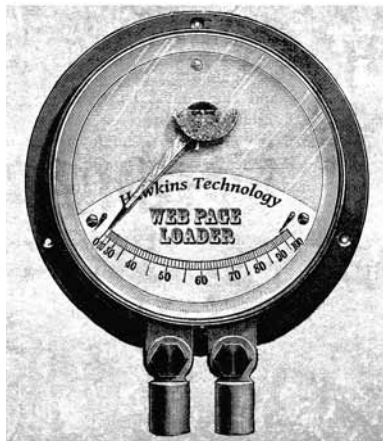
Ljudi su oduvek želeli da vide svog sagovornika dok koriste telefon. Nova internet tehnologija je omogućila da taj san postane java. (U početku je bilo moguće videti samo statičnu sliku)



### SEARCH

Primer starog procesa pretrage informacija. Zasnovan na tri koraka: pisanja zahteva za informacijama, prenos zahteva putem goluba pismošne, pretrage u biblioteci, ponovnog korišćenja goluba pismošne za vraćanje pronađenih rezultata i, konačno, prikaza rezultata. Proces je odbačen nakon velike epidemije ptičijeg gripa u 18. veku kada je veliki broj goluba pismošna uginuo.

**LOADER**  
Čekanje stranice da se učita je oduvek bilo nepopularno. Razni pronalasci su nudili načine da to čekanje bude olakšano informacijom o tome koliko je vremena preostalo do kraja učitavanja.

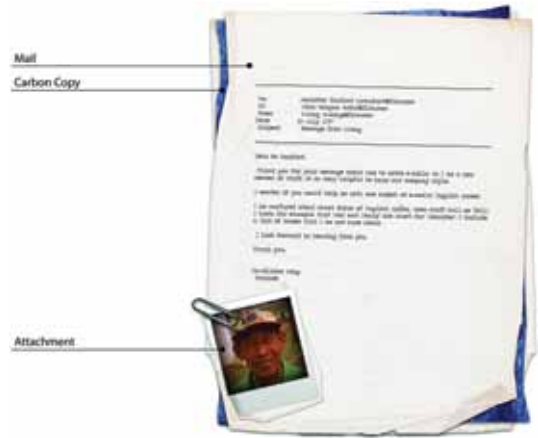


### GOOGLE EARTH

Malo je toga promenjeno u 3D prikazu mapa. Uglavnom sve se svodi na prikaz mape, opciji da se mapa zumira i opciji da vidimo "street view" mape.

### KOMPJUTER

Na ovoj slici vidimo kompjuter sa početka 20. veka. Najveći problem u izradi kompjutera koji su korišćeni za surfovanje internetom je bila cena izrade ekrana koja je limitirala veličinu prikaza.



### EMAIL

Struktura email-a iz 50-tih. Mnogi termini su ostali još iz tog vremena kada se za prenos mailova koristio teleprinter.



### RCRUSOE BLOG

Jedan od prvih blogova je bio blog Robinsona Kruoa. Na osnovu njegovog bloga je kasnije nastala vrlo popularna knjiga Danijela Defoa.



Vladimir Božinović

# Avetinjski prizori iz pozorišta senki Zdravka Mićanovića

Jedno od najinspirativnijih dela čuvenog pisca i nobelovca Ive Andrića svakako je *Prokleta avlija*. Delo u kome autor opisuje život zatočenika u ozloglašenom istanbulskom zatvoru, mestu ovaploćenja najdubljih ljudskih strepnji i patnji. Svako ko dospe u Prokletu avliju (pa makari bio i nepravedno osuđen), preispitaće svoje postupke, a verovatno i prepoznati počinjene grehe. Zbog njih će, kao i svi ljudi lišeni slobode, ispaštati. Čini se da ova univerzalna priča o ljudskoj tragediji predstavlja Andrićevo viđenje i kritiku društva i njegove sredine. Veliki pisac svoja zapažanja mudro prenosi u (gotovo rajski koncipiran) Istanbul na čijoj periferiji kreira antagonistički (pakleni) svet poznat kao Deposito. Navedeni Andrićev koncept izmeštanja teme i njene kontekstualizacije u jedan paralelni prostor egzistencije upućuje nas na crteže Zdravka Mićanovića. Ovaj ciklus crteža i doslovno je fizički integrisan u navedeno delo čineći jednu specifičnu temu Mićanovićeve ilustracije. Po kazivanju umetnika ilustracije nisu u svom izvornom obliku zamišljene kao dijalog sa Andrićevim delom. Naime, ove likovne varijacije izvedene su u maniru tzv. automatizma pre dvadesetak godina, pre nego što je uopšte i postojala ideja da se uvedu u čuveni Andrićev spis i razvije njihov dijaloški odnos. Potonjom selekcijom Mićanović je crteže podelio, prateći poglavlja knjige, u deset Celina koje su konačno, idejno i fizički, dovedene na relacijsku ravan tekst–likovni prilog. Može se reći da je ovim postupkom uobličena i jedna netradicionalna muzejska postavka.



Prikaz izložbe



U njoj se Andrićevo delo, kako navodi Rastko Ćirić, posmatra kao artefakt, pri čemu je taj predmet nanovo muzealizovan kroz crteže Zdravka Mićanovića. U ovom stvaralačkom postupku ostvarena je slojevita komunikacija između samih crteža i teksta, a kao njen rezultat omogućena je specifična vizualizacija Andrićevog dela i kontekstualizacija nadrealnih crteža Zdravka Mićanovića.

## Prolog – PROSTOR

*I sve to izgleda kao sveža rana u opštoj belini koja se proteže u nedogled ...<sup>1</sup>*

Prokleta avlija podseća na mučne prizore života u jednom zatvorenom sistemu. Njeni zatočenici u daljini naziru bliske, a opet daleke bele obrise Istanbula. Jedan vid njihove kazne jeste i posmatranje ovog divnog prizora, a zatim vraćanje u mračnu teskobu tamnice. Stanja antropomorfnih bića u Mićanovićeve crtežima levitiraju u jednom gotovo nedefinisanim i praznom prostoru. Strah od praznog prostora potisnut je strahom od propadanja. Zato se ta razdešena bića konstantno sučeljavaju, a njihove konture prepliću u borbi za sopstvenu poziciju; baš kao da su osuđene na samo jedan mali segment ovog prostranstva koje se proteže u nedogled. Svojim konceptom dijaloškog toka crteža sa Andrićevim tekstom Mićanović kreira svojevrstu pozornicu. Na toj pozornici scenografiju čini tekst knjige, a na proscenijumu promiču avetinjske figure postajući pravi akteri ovog grotesknog pozorišta senki (iz kojeg je Andrić i dao ime jednom od glavnih likova u knjizi).

## I BUĐENJE

*Kada svane dan, zdravom i čistom čoveku biva nešto lakše. Samo malo lakše.*

Noć u Proketoj avliji su najteže. Noć koja slobodnom čoveku okrepljuje duh, zatočeniku predstavlja teret dok udiše nezdrav i težak ćelijski vazduh. Buđenje sa sobom nosi i nadu, nadu za izbavljenjem. Međutim, svakim novim danom zatočenik se nužno i bez svoje volje menja. Čak se i njegov lik fizički transformiše, a on postaje stariji (i bolesniji) pred neminovnošću da se preo-



brazi u deo Avlije koju prezire. U Buđenjima Zdravka Mićanovića izraženi su bol i beznade njegovih aktera dok prolaze kroz ovaj proces bolnih promena. U pojedinim situacijama oni su prikazani kao pomireni sa sudbinom, gotovo ravnodušno, dok na drugima vidimo njihova sablasna i uznemirujuća psihotična stanja.

## II LICA

*Bili su brižni i uplašeni ali se na njihovim licima nije ni to videlo. Ništa.*

Živeti u Proklesoj avliji, znači vremenom preuzeti jednu od uloga sa scenskim prikazima Pakla. Avlija će zatočenika oblikovati prema svome kalupu. Vremenom će svako preuzeti masku za unapred određenu ulogu. A to je zapravo preobražaj u bezlično stvorenje blisko najnižim nagonima i podložno manipulaciji. Mićanovićeви čudni ljudi asociraju na takve kreatore. Oni su prikazani bez jasnih kontura lica i karakternih osobina, a pojedini delovi tela (najčešće glave) su prenaplašeni, čime navedene specifičnosti predstavljenih likova postaju još ekspresivnije.

## III ŽUDNJA

*Nije mu se ni pružila prilika da postane mučenik.*

Prokleta avlija ne prihvata mučenike. Jer, biti mučenik znači biti nevin, a ipak stradati. To nije tačka na kojoj se utvrđuje razlika između žrtve i krvnika. U Avliji su svi krivi. Zanimljivi su prizori u kojima autor ove spodobе predstavlja u položajima koji asociraju na stradanje, ali bez romantičarskog konteksta žrtve kako se prikazuje u hrišćanskoj ikonografiji. Tako, na jednoj dinamičnoj kompoziciji grupa figura stremi ka neuhvatljivom cilju, kao u nadahnutom religijskom zanosu. Ipak, sa druge strane nema odgovora niti povratne reakcije.

## IV PONAVLJANJE

*A sutradan on je opet dolazio, već u rano jutro kao na ispovest.*

Kada vreme u Proklesoj avliji uzme svoj danak, i kada dani postanu isti onda misli postaju najveći čovekov neprijatelj. Pješčani sat Zdravka Mićanovića podsetio je na kompleksnu karavađovsku kompoziciju na kojoj su svi akteri sintetisani u jedan scenografski vrtlog, metaforički prikaz vremena. Međutim, ovaj vrtlog vremena ne nosi pozitivne konotacije. On prisvaja i porobljava, a zatočene figure kao da zvekeću svojim okovima, psujući besno gvožđe i onog ko je lance izumeo. Lica koja se umnožavaju jednako nas podsećaju na ljudsku patnju u utopijskom sukobu sa vremenom i nepravdama.

## V IZGNANIK

*Čovek kratkog veka, zle sreće i pogrešnog prvog koraka, čovek čije težnje stalno idu mimo onoga što treba i iznad onoga što se može.*

Dolazak u Deposito personifikuje izgnanstvo iz realnog sveta. Da li je to izgnanstvo usledilo zbog čovekove zle sreće ili pogrešne težnje bitno je samo u početku, dok izgnanik još uvek veruje u svoju nevinost. Kao kakva bolest, vremenom se u njemu rađa sumnja i dovodi sve u pitanje, pa čak i postupke koji su ranije izgledali posve normalno. Na jednom od ovih Autsajdera bolna je promena izraza lica, kao simptoma duhovne transformacije. Telo bez volje i svesti.

## VI DODIR

*Postoje dva sveta, između kojih nema i ne može biti ni pravog dodira ni mogućnosti sporazuma, dva strašna sveta osuđena na večiti rat u hiljadu oblika.*

To su Istanbul i Prokleta avlija, Raj i Pakao. Dve nespojive suprotnosti, krajnje utopije na kojima Andrić insistira. *Dodir* Zdravka Mićanovića čini upravo suprotno. On spaja dva paralelna sveta, njihove prostore i značenja. Eksperiment primarno osnažen ekspresijom i nemirom crtačkih kontura. Konačno, iz tog procesa kao krajnji rezultat nastala je ova mićanovićevska muzejska postavka, nadrealno obojena katarza.

## VII STVARANJE

*Stvarao se nov, noćni svet i u njemu su stali da se javljaju sitni, nestoarni glasovi i blesci od igre sluha i vida u tami i nesanicima.*



Oči zatočenika se vremenom navikavaju na mrak u tamnici. U njemu postepeno otkrivaju jedan do tada nepoznat svet (koji ih nažalost najčešće vuče u ponor i ludilo). čak se i u moralnom padu nalazi snaga i potreba za daljim stvaranjem, pa makar to bila i košmarna kreacija. Jedan od Mićanovićeviskih prikaza Košmara bliska je Mikelandelovoj fresci Stvaranje Adama. Dinamična kompozicija i ekspresivni crtački potezi nagoveštavaju da ova uznemirenost potiče iz haosa i ništavila. Može se reći da prisustvujemo stvaralačkom činu koji ne stremi ka konačnom skladu i lepoti, već nastoji da ostane autentično neuređen.

## VIII VRTLOG

*A osjećam kako Avlija kao vodeni vrtlog vuče čoveka na neko tamno dno.*

Iz Avlije se ne može pobeći jer ona i nije stvarno mesto. Ko jednom dospe ovde ostaje zauvek njen rob, a Avlija nastavlja da živi sama za sebe sa stotinu promena i uvek ista. Mićanovićeve Kompleksne kompozicije dočaravaju ovu tragičnu dimenziju Andrićevog dela. Prostorna struktura dobija primat, ona uslovljava raspored aktera egzistirajući u zajedničkom prostoru. Teško je uočiti da li je interakcija figura ta koja kreira ove uzbudljive strukture ili su figure te koje se rađaju iz nedefinisiranog prostora koji (kao da) se konstantno menja.

*Da li je ovo Kraj?*

*I tu je kraj. Nema više ničeg.*

Zapisao je Ivo Andrić ove reči na kraju svoje Proklete avlije. Međutim, univerzalna poruka o tragizmu ljudske egzistencije koju nosi njegovo delo (i koja je uvek aktuelna) omogućila je da se ono ponovo otkriva, dalje interpretira i kontekstualizuje. Izložba radova Zdravka Mićanovića predstavlja nesvakidašnji primer sinteze literalnog dela i vizuelnih predložaka jer, kao što je navedeno, oni nisu nastali kao doslovne ilustracije teksta. Samim tim, bila je potrebna i jedna doza hrabrosti i vere u sopstveni rad da bi se ovakav koncept realizovao. Mićanovićevi crteži su nepredvidljiv vodič kroz sumornu pozornicu *Proklete Avlije* i živote njenih zatočenika, ali je isto tako i Andrićeva *Avlija* postala svojevrsni ključ za dalje tumačenje Mićanovićeviskih radova.

Alhemičarskim podvigom otvoren je začarani krug kome se zaista ne nazire kraj.

## КОНКУРС YOUNG CREATIVE CHEVROLET 2013

На НАЦИОНАЛНОМ такмичењу Young Creative Chevrolet 2013. награђено је 10 студената са ФПУ које су водили професори Растко Бирић (Анимација), Владимир Татаревић (Фотографија) и Здравко Мићановић (Плакат).

У категорији VISUAL ART прво место освојио је Михаило Калабић са Графичког дизајна, а друго место тим у коме су били Ивана Убовић, Владимир Шипка, и Милош Миливојевић.

У категорији ФОТОГРАФИЈА прво место освојили су Вукашин Станчевић са модула Фотографија и Стеван Микић са Графичког дизајна, као тим; на трећем месту била је Ивана Ивановић са Фотографије.

У категорији ВИДЕО, прво место као и на прошлогодњем такмичењу, освојио је Стефан Катанић са мастер студија Анимације, а треће место тим Марија Ђокић и Дијана Аранђеловић са Фотографије.

На ЕВРОПСКОМ делу такмичења, 4. јула у Лондону, од оних који су победили на националним такмичењима, два друга места у својим категоријама освојили су СТЕФАН КАТАНИЋ са анимираним радом *Connection* и тим ВУКАШИН СТАНЧЕВИЋ и СТЕВАН МИКИЋ.



Горе: фотографија Вукашина Станчевића и Стевана Микића, доле: слика из филма Стефана Катанића – I место на националном и II место на европском Chevrolet такмичењу.



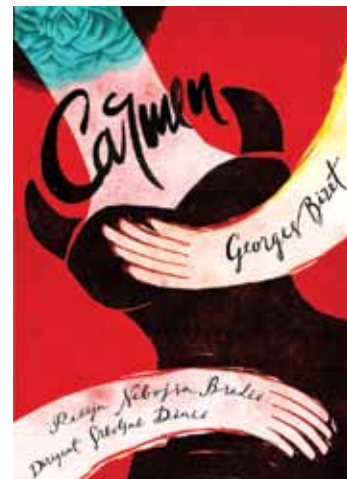
Плакаат Игора Бубање

## СТУДЕНТСКИ ПЛАКАТ

Током школске 2012/13 године студенти на предмету Плакат учествовали су на више јавних наступа:

- *Петти светски бијенале студенатског плаката Нови Сад* на коме је учествовало 16 студената, што је изванредан успех, пошто је изложба жирирана. Факултет је омогућио студентима излагачима боравак на отварању.
- Две изложбе илустрованих плаката на текстове Цона Ленона *У личном савременом животу*: Гитар арт фестивал, Сава центар и галерија Водолија, ФПУ, Косанчићев венац 29 (март–април 2013) са студентима предмета Илустрација.
- Изложба *Фестивалски плакаат* на XX Међународном фестивалу позоришта за децу, Суботица (15–25. мај 2013). Уједно је представљен и избор плаката студената са предмета Плакат рађених током претходне три године. Првонаграђени рад Игора Бубање био је усвојен као званични плакат манифестације. Ивана Зотовић освојила је друго место, а Стеван Ивић и Марко Даниловић су поделили треће. Иста изложба била је пресељена и у хол модула Графички дизајн, од 15. јуна до 30. септембра 2013.

За организацију и реализацију ових изложби током претходне четири године, проф. Здравко Мићановић је од града Суботице добио Плакету за изузетан допринос развоју и промоцији фестивала.



Плакаати Марка Даниловића и Тамаре Пешић



Gore: *Ivana Ivačković, Marijana Grbović i Dijana Arandžević (III mesto na nacionalnom konkursu Young Creative Chevrolet 2013).*

Dole: *Senja Vild, 4. godina Fotografije*

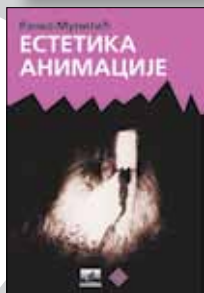




**1. Ранко Мунитић:**  
**ДЕВЕТА УМЕТНОСТ, СТРИП**  
(друго издање) књига је о теорији стрипа: одликама и значењу медија, мајсторима и ремек-делима, карактерима, укратко: стриповској »алхемији«. Аутор објашњава суштину градивне тајне овог медија. Помоћни уџбеник за предмет Илустрација. Издавачи: TK MONT 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 стваралача модерног цртаног филма.« (из предговора Ранка Мунитића)  
Уџбеник за предмет Анимација. Издавачи: ФИЛМСКИ ЦЕНТАР СРБИЈЕ и ФПУ (март 2007). 208 страна. (РАСПРОДАТО)



**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? Какво 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)

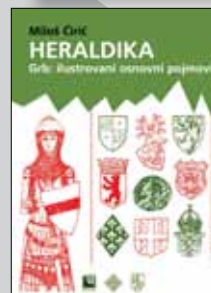
**4. Милош Ђирић:**  
**ГРАФИЧКИ ЗНАК И СИМБОЛ**  
(друго издање)  
Постхумно издате белешке са предавања проф. Милоша Ђирића, оснивача одсека Графички дизајн ФПУ у Београду. Ова књига пружа основне податке о визуелним знаковима и симболима, почевши од терминологије, преко кратког историјата знакова 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 Ђирић  
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 Ђирић:**  
**ХЕРАЛДИКА ГРБ: 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**  
Часопис Одсека  
примењена графика ФПУ

СИГНУМ 1, јуни 2006.

СИГНУМ 2, јуни 2007.

СИГНУМ 3, јуни 2008.

СИГНУМ 4, септ. 2009.

СИГНУМ 5, април 2011.

СИГНУМ 6, окт. 2012.

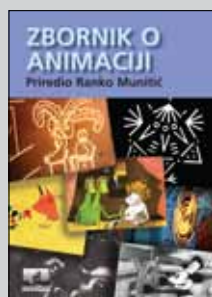


**7. БИБЛИОФИЛСКА ИЗДАЊА НА ФПУ**  
(1964–2010)  
Приредио проф. Југослав Влаховић  
Издавач ФПУ.  
(октобар 2010)  
208 страна, колор.  
Цена 900,00 динара.

**8. ЗБОРНИК ФПУ 1**  
**Дневници, призори, сећања**  
Приредио проф. Растко Ђирић  
Издавач ФПУ.  
(новембар 2013)  
200 страна, колор.



**Ранко Мунитић: ЗБОРНИК О АНИМАЦИЈИ**  
Шта је све објављено о кинематографској анимацији у Србији, у избору Ранка Мунитића – 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 (студентима УУ попуст 20%)



**Ранко Мунитић: ФИЛМСКА СЛИКА И СТВАРНОСТ**  
Која је суштинска разлика између такзване филмске слике стварности и стварности која нас окружује – јесте основна тема студије Ранка Мунитића, коју у другом делу књиге проширује 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 (студентима УУ попуст 20%)