

Часопис студијског програма Визуелне комуникације
Факултет примењених уметности у Београду

FIST-18
IZLOŽBA

NEKO KOGA
(NE) ZNAMO

11-22 MAJ 2023

U 19H
OTVARANJE
VENIZELESOVA 34A
BAZA KULTURNIH
ZBIVANJA



КУЛТУРНИХ ЗБИВАЊА



FACULTY OF
DRAMATIC
ARTS IN
BELGRADE

УВОДНИК

СИГНУМ 11 / 2023

Часопис студијског програма
Визуелне комуникације
Факултета примењених уметности у Београду

Издавач:
Факултет примењених уметности у Београду,
Краља Петра 4, Београд

За издавача:
Горан Чпајак, ред. проф., декан ФПУ

Главни и одговорни уредник:
Оливера Батајић Сретеновић, ванр. проф.

Секретар редакције:
Милица Перић, библиотекарка и историчарка уметности

Уредништво:
Оливера Стојадиновић, професор емеритус, Растко Ћирић,
професор емеритус, Александар Костић, редовни професор,
Александар Келић, ванредни професор, Влатко Илић, ванредни
професор, Габријела Булатовић, ванредни професор, Маријана
Пауновић, доцент, Елда Станковић, доцент.

Дизајн:
Студенти 4. године модула Графика и књига и модула
Фотографија

Техничко уређење:
Вања Бајовић, докторанд, истраживач приправник

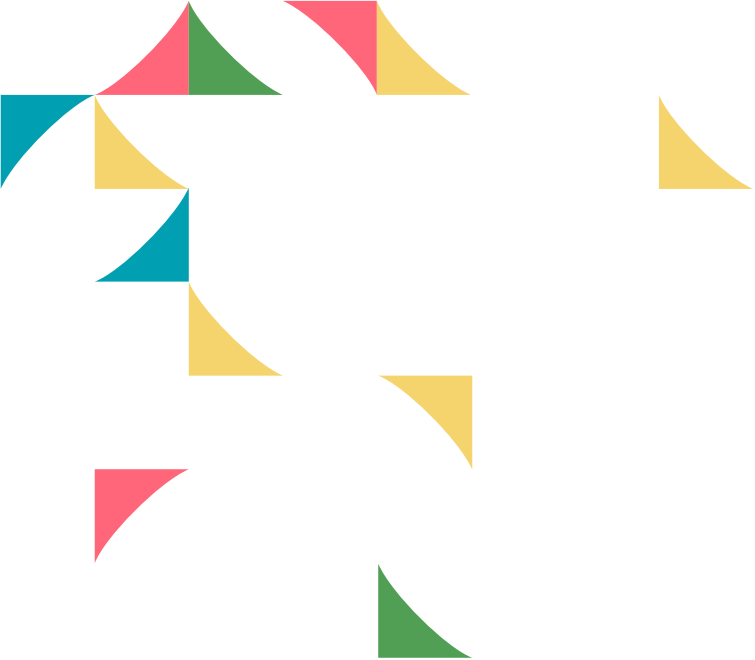
Корице:
Миона Рацић, студент модула Фотографија

ISSN 2560-5364

Пред нама је 11. јубиларни број. Није шала. Колико ретко излази Сигнум, толико је сваки број јубиларни. У вртлогу времена у којем сви покушавамо да сакупимо расуте минуте, покренути људе, прикупити материјале, и на крају цео процес довести до краја, постаје прави подухват. Ипак и даље смо срећни да смо део овог пројекта, да имамо један овакав часопис настао из огромне енергије свих који у њему пишу.

Првих десет бројева излазило је као часопис одсека Примењена графика, а од када се формирао одсек Графички дизајн, издвајањем професора који на том модулу предају, постало је чудно задржати такав поднаслов, јер су наставници са тог одсека редовно учествовали у стварању бројева. Новом акредитацијом, и формирањем новог студијског програма Визуелне комуникације, модули свих графичких дисциплина окупиле су се поново под новим називом. Зато смо и сматрали да је нови поднаслов, часопис студијског програма Визуелне комуникације, поново окупио људе и идеје који су покретали овај часопис од његовог оснивања. Дизајн смо поново вратили студентима, тачније оном начину обликовања који је на почецима Сигнума и постојао. У оквиру предмета Графика књиге, један од пројеката подразумева и графичко обликовање часописа. Сваки студент је осмислио своје идејно решење часописа, а финално решење за овај број је заправо исечак из сваког од тих пројеката. Иако је веома тешко помирити различите стилове и естетике, те добити јединствену визуелну целину, жртвовали смо је зарад приказа идеја нове генерације која тек започиње да се бави послом графичког обликовања публикација и овим путем нам приказује сопствени креативни потенцијал.

Редакција



САДРЖАЈ



ФПУ

6

Милан Просен
О ПРВОЈ МЕЂУНАРОДНОЈ КОНФЕРЕНЦИЈИ
ФАКУЛТЕТА ПРИМЕЊЕНИХ УМЕТНОСТИ:
СМАРТАРТ – УМЕТНОСТ И НАУКА У ПРИМЕНИ

10

Растко Ћирић
О НАГРАДНИМ ФОНДОВИМА ФПУ

14

Оливера Батајић Сретеновић
НОВИ СТУДИЈСКИ ПРОГРАМ
ВИЗУЕЛНЕ КОМУНИКАЦИЈЕ

ФОТОГРАФИЈА

20

Александар Костић
О ФОТО-ЧЕСТИТКИ

22

Јелена Матић
ФОТОГРАФИЈА БЕЗ ФОТО-АПАРАТА

26

Милица Лапчевић
О ФОТОГРАФИЈИ У ТЕХНОЛОШКО-
КОНЗУМЕРИСТИЧКОМ УНИВЕРЗУМУ

ТИПОГРАФИЈА

30

Андреј Долинка
ТИПОГРАФСKE ПРАКСЕ У САВРЕМЕНОЈ УМЕТНОСТИ

42

Оливера Стојадиновић
ТИПОГРАФСKE ПРЕДНОСТИ ЛИБРЕОФИСА

ПЛАКАТ

46

Здравко Мићановић
МИСЛИТИ (И) СЛОВИМА

50

Здравко Мићановић
ПЛАКАТИ (ПРЕ)ПОЗНАТИХ АУТОРА

ИЛУСТРАЦИЈА

55

Бобан Савић
О ИЛУСТРАЦИЈИ И ИЛУСТРАТИВНОСТИ



КЊИГА

58

Олга Рељић
СЕДАМ КЊИГА О СМРТИ ЗА ДЕЦУ



64

Славимир Стојановић
НАГРАДА БОГДАН КРШИЋ: БОРУТ ВИЛД
И БОРИС КУЗМАНОВИЋ

68

Оливера Батајић Сретеновић
[с]БУК2

ГРАФИКА

74

Гордана Петровић
ПРИКАЗ КЊИГЕ МИШЕЛА ПАСТУРОА,
ЦРНА –ИСТОРИЈА ЈЕДНЕ БОЈЕ



80

Владимир Ранковић
ГРАФИКА – ТРАДИЦИЈА И НОВИ МЕДИЈИ

ПРОЈЕКТОВАЊЕ ОБЛИКА

90

Ивана Марцикић
ХРОНОЛОГИЈА ЈЕДНОГ ПРЕДМЕТА



92

Маријана Пауновић
МЛЕЧНИ ПУТ

94

Ивана Марцикић
ОПТИЧКА ИЛУЗИЈА НА АНТИЧКОЈ ФРЕСЦИ

96

Ивана Марцикић
ОПТИЧКО-ФИЗИОЛОШКА ПЕРСПЕКТИВА

РЕПРИНТ



98

Растко Ћирић
ИЗЛОЖБА ГРАФИЧКОГ ДИЗАЈНА
КОНТАКТ 1984–1986

138

Петар Петровић
СЛИКАР ЖИВОТА И СВЕТОСТИ

142

Соња Ћирић
ФРЕСКЕ ОД ЈАЈА

СТУДЕНТ



148

Јана Станковски
ПАЛЧИЦА БАЛ БУБА

152

Милица Стојанов
ДОКТОРАНДИ

IN MEMORIAM



168

АЛЕКСАНДАР ДОДИГ

170

БРАНИСЛАВ МАКЕШ

174

БОРИСЛАВ ЛИКИЋ

О првој међународној конференцији Факултета примењених уметности

СмартАрт – уметност и наука у примени

Са циљем да ојача углед и темеље Факултета примењених уметности 2017. године уз залагање наставника са научним доприносом, ФПУ је, међу последњим државним факултетима постао НИО – Научно истраживачка организација, што је институцији дало већи значај али и обавезе. Годину дана потом, исти ови научењаци дошли су до закључка да ради оправдања статуса НИО сем индивидуалних научних референци, треба удружено остварити нешто што би било од посебног значаја за сам ФПУ. На иницијативу професора Катедре друштвено хуманистичких наука, која се показала као стожер и збиратељ колега са различитих одсека нашег факултета, у просторијама Факултета 27. 12. 2018. у 12h одржан је први састанак Научно истраживачке организације Факултета Примењених уметности.

Присутни: др Ирена Живковић доцент (Одсек Конзервација и рестаурација), др Весна Круљац доцент (Катедра ДХН), др Маријана Пауновић доцент и мр Оливера Батајић Сретеновић доцент (Одсек Примењена графика), ма Мина Јовић доцент и мр Тијана Лазић доцент (Одсек Конзервација и рестаурација), мр Нинослава Вићентић доцент (Одсек Сценографија), мр Оливера Стојадиновић редовни професор (Одсек Примењена графика), ма Милица Перић библиотекар, др Слободан Мишић ванредни професор (Одсек Ентеријер), др Бојан Јокић доцент (Одсек Керамика), др Александар Вулетић доцент и др Милан Просен доцент (Катедра ДХН).

Током састанка дати су предлози о будућим активностима НИО: могућности реализације пре-

давања по позиву чиме би се могло остварити повезивање ФПУ са другим научним институцијама и појединцима са националним и интернационалним реномеом, или публиковања научног часописа, што би свакако представљао веома комплексан рад, као што би то било и организовање међународног научног скупа. Након дискусије о наведеним темама, закључено је да би реализовање конференције на тему симбиозе науке и примењених уметности скренуло пажњу јавности и објединило тематски различите сегменте ФПУ, те да би по том питању требало тражити покровитељство Министарства просвете, науке и технолошког развоја, Министарства културе и информисања и других потенцијалних спонзора. Да би научно-стручни карактер посвећен специфичним пољима споја науке и уметности који своју примену имају у областима деловања ФПУ могао не само да буде добра почетна тачка афирмације НИО већ да би окупио већи број стручњака из поља техничко-технолошких и друштвено-хуманистичких наука, али и докторанда који би кроз овакву конференцију и публиковани рад могли да остваре своју афирмацију на највишем нивоу.

Неколико дана доцније 10. 1. 2019. у 12h одржан је састанак Организационог одбора научне конференције „SmartArt 2019 – Art and Science

ОД ИНСПИРАЦИЈЕ
ДО ИНТЕРАКЦИЈЕ

SMARTART

art&
science
applied

ЗБОРНИК РАДОВА

ПРВА МЕЂУНАРОДНА КОНФЕРЕНЦИЈА
SMARTART – УМЕТНОСТ И НАУКА У ПРИМЕНИ

PROCEEDINGS

FIRST INTERNATIONAL CONFERENCE
SMARTART – ART AND SCIENCE APPLIED

FROM INSPIRATION
TO INTERACTION





Чланови Организационог одбора СмартАрт2019 са ректорком УУ

Applied", први од многих састанака који ће да уследе у наредним годинама. Поменути научењаци повремено потпомагани и другим колегама које би се са више или мање ангажованости придружиле идеји, успели су да током исте године остваре свој наум. Вођени вихором елана упркос „временима“ хитро и бодро, добро распоређених снага, уписали су се у историју ФПУ као организатори Прве међународне конференције Факултета. Смело померајући лимите вере у сопствени успех ови представници ФПУ обезбедили су подршку САНУ, Министарства просвете, науке и технолошког развоја и Министарства културе Републике Србије, Амбасаде Републике Француске и Француског института у Србији, Музеја науке и технике и Музеја града Београда.

Девет месеци након након прве иницијативе, 28. 11. 2019. у 10 часова у Свечаној сали Српске академије наука и уметности, отворена је Прва научно-стручна конференција Факултета примењених уметности SmartArt – Уметност и наука у примени. „Од инспирације до интеракције“. Након уводних поздрава представника САНУ,

ФПУ и Организационог одбора конференције, скупу су се обратили пленарни говорници из Русије, Јапана и Италије. Након свечаног коктела и поподневних сесија конференције одржаних у три сале САНУ, у Конаку кнегиње Љубице отворена је међународна изложба SmartArt2019. Конференцију су пратиле и тематске радионице везане за интеракцију науке и уметности. Током дводневне конференције и стручне екскурзије којом је завршена, на позив ФПУ у Београду се окупило 140 стручњака из 16 земаља, са пет континената. Успех прве конференције, убрзо је пратила и друга манифестација СмартАрт2021, а резултати оба скупа, два конференцијска зборника и један тематски зборник највише категорије могу се наћи на изузетно вешто обликованом сајту <https://smartart-conference.rs/>

извори:

Записник са првог састанка НИО

Записници са састанака Организационог одбора конференције СмартАрт



Чланови Организационог одбора СмартАрт2021 у главној сали САНУ

Учесници Конференције СмартАрт2021 на екскурзији





Растко Ћирић

О НАГРАДНИМ ФОНДОВИМА ФПУ

Ни у једној монографији ФПУ, нити текстовима у каталозима традиционалне јунске изложбе Диплома, на којој се студентима награде свечано додељују пре отварања, нема ни помена о фондовима нити студентским наградама. Истражујући кад су наградни фондови установљени, наишли смо у архиви Факултета на документ којим Републички Савет за задужбине, фондације и фондове одговара на захтев Факултета примењених уметности у Београду и 12. децембра 1974. године доноси Решење по коме се одобрава оснивање четири фонда „са циљем да се помажу и награђују“ студенти ФПУ. Ево која су била та четири фонда и који су износи у почетку додељивани:

1. Фонд „Бранко Шотра“ за додељивање награде најбољем студенту у току петогодишњег студирања (13.573,10 динара = 93 ДЕМ)
2. Фонд „Александар Томашевић“ за додељивање награде за најбољи годишњи успех на студијама IV, V године и III. степена (34.458,70 динара = 237 ДЕМ)
3. Фонд „Ива Врињанин“ као награда за најбоље остварење из области текстила (10.000,00 динара = 69 ДЕМ) и
4. Фонд „Бета и Риста Вукановић“ као награда за најбоље остварење из области графике (10.000,00 динара = 69 ДЕМ).



📖 Портрети заслужних професора за дипломе фондова Факултета примењених уметности.

1. Ива Врињанин; 2. Бета и Риста Вукановић; 3. Михајло Петров; 4. Милош Ћирић; 5. Иван Табаковић; 6. Бранко Шотра; 7. Александар Томашевић; 8. Стјепан Филеки; 9. Миодраг Вујачић Мирски; 10. Мома Марковић; 11. Крста Андрејевић; 12. Душан Ристић; 13. Анђелка Слијепчевић; 14. Милица Бабић; 15. Небојша Митрић; 16. Радета Станковић; 17. Миљенко Шербан; 18. Вељко Деспотовић; 19. Боба Теофановић; 20. Богдан Кршић.

Од 8 до 20 су нови портрети.



ФАКУЛТЕТ ПРИМЕЊЕНИХ УМЕТНОСТИ БЕОГРАД

НАГРАДА ФОНДА »БЕТА И РИСТА ВУКАНОВИЋ«



БЕТА И РИСТА ВУКАНОВИЋ

Бета Вукановић рођена је 1872. у Бамбергу, Баварска. Школовала се у Минхену.

Године 1900, са Ристом Вукановићем оснива Уметничку школу у Београду.

Један од оснивача »Ладе« и Удружења ликовних уметника.

Бавила се графиком, примењеном графиком, илустрацијом и карикатуром.

Већи број самосталних и колективних изложби.

Риста Вукановић (1873–1918) рођен је у Буговини (Требиње). Школовао се у Петрограду и Минхену.

Један од оснивача Ладе. Бавио се сликарством.

Већи број изложби у земљи и иностранству.

НАГРАДА

Марку Цереру

студенту четврте године основних академских студија на студијском програму

Примењена уметност, модул Графика и књига, за школску 2019/2020.

ЗА НАЈБОЉЕ ОСТВАРЕЊЕ ИЗ ОБЛАСТИ ГРАФИКЕ

25. 6. 2020.

БЕОГРАД

ДЕКАН

Ред. проф. Горан Чпајак



Узорак једне
дипломе

Не знам по којим су критеријумима били одређивани износи награда и зашто је један од фондова имао несразмерно већу суму. Фондовима је управљало тадашње Стручно веће ФПУ уз помоћ Одбора фондова и били су уписани у Регистар фондова при Републичком савету за задужбине, фондације и фондове. Декан је 1974. године био проф. Миодраг Живковић, а прве дипломе за награде пројектовао је проф. Стјепан Филеки.

Награде је током деведесетих „појела“ инфлација, тако да су оне после тога биле само почасне. Студентима су предаване само штампане дипломе.

Са изложбе Диплома 94 (прве за коју сам радио плакат, каталог и дипломе) имам у компјутеру сачуване округле налепнице (очигледно да би се стављале поред награђених радова на изложби) за:

1. Откупну награду Бета и Риста Вукановић / покровитељ ТРЗ Стари Град
2. Откупну награду Иван Табаковић / покровитељ ТРЗ Стари Град и
3. Диплома УЛУПУДС-а 1994.

Тада је као декан дошао проф. Коста Крсмановић и из овога се види да се Факултет борио да одржи новчане награде. Награде су сада биле откупне, а покровитељ новчаних износа била је приватна фирма ТРЗ Стари Град, док се УЛУПУДС придружио као покровитељ посебне студентске награде. Комисија из Удружења би обишла дипломску изложбу и одлучила се за добитника.

У међувремену су формиране још две студентске награде и придодате на постојећа четири фонда: назване по проф. Михаилу Петрову (за најбољи графички лист) и по проф. Ивану Табаковићу (за керамику).

Године 1999. установљена је Награда фонда Милош Ћирић за најуспешнији дипломски рад из области графичких комуникација. Ово је била седма по реду награда ФПУ. Први добитник Награде фонда Милош Ћирић, године 2000, био је студент Небојша Кујунџић. Ова награда није никада била новчана.

До 2014. године додељивано је тачно 7 награда, за сваки фонд по једна. Године 2015. додељено је 10 награда, 2016. је додељено 12, 2017. их је било 14.

Пошто су неки одсеци изражавали незадовољство што немају своје награде, године 2018. одлучено је да се дода још награда, а сваки одсек је дао предлог ком професору би која награда била посвећена. Направио сам још 13 нових портрета: Стјепан Филеки (за писмо), Миодраг Вујачић Мирски (за примењено сликарство), Мома Марковић (за цртеж малог формата), Крста Андрејевић (за сликарске технике), Душан Ристић (за сценски костим на мастеру), Анђелка Слијепчевић, Милица Бабић (за сценски костим), Небојша Митрић (за ситну пластику и медаљерство), Радета Станковић (за примењено вајарство), Миленко Шербан (за позоришну сценографију), Вељко Деспотовић (за филмску сценографију), Боба Теофановић (за индустријски дизајн), Богдан Кршић (за графику књиге). Сада је било укупно 20 награда названих по професорима. Додате су и 3 награде без портрета: за студију из предмета цртање, за студију из предмета сликање и за опус цртежа малог формата.

У једном моменту, 2020. године настала је права инфлација награда, Додељено их је укупно 43! Пошто су се десетке нештедимице делиле, било је превише добитника награда за успех. Године 2021. број награда је смањен: додељено је их је „само“ 29.

Ево свих портрета који се налазе на дипломама Фондова, као и узорак једне од диплома.



Фотографије: Александар Пиргић, студент 4. године модула Фотографија

Обележавање Дана Факултета примењених уметности

Дана 25. новембра 2022, године, свечано је обележена 74. годишњица постојања Факултета примењених уметности у Београду. Током церемоније и у присуству ректорке Универзитета уметности у Београду, проф. др Мирјане Николић, добродошлицу су пожелели декан Факултета примењених уметности, професор Горан Чапак и продеканка за наставу доц. др Маријана Пауновић. Она је током поздравног говора истакла да су *Факултети одувек традицију и усмеравала највећа имена примењених уметности* те да је наша обавеза и одго-

ворности да доприносимо њом развоју. У њом смислу, 2022. године направљена је значајна реорганизација, кренули смо са новим унапређеним студијским програмима примењујући сва наша досадашња искуства и праксе. Гостима се обратио и господин др Александар Јовић, помоћник министра просвете за међународну сарадњу и европске интеграције, чији је инспиративни говор истакао значај наше институције за високо образовање и област примењене уметности на националном али и међународном нивоу.

НОВИ СТУДИЈСКИ ПРОГРАМ ВИЗУЕЛНЕ КОМУНИКАЦИЈЕ

приредила: Оливера Батајић Сретеновић

Идеја за формирање студијског програма **Визуелне комуникације** проистекла је из потребе да се све графичке дисциплине окупе у једну целину, а у циљу образовања студената за професије препознатљиве на тржишту рада, усклађене са Националним оквиром квалификација и Међународним стандардом класификација образовања.

Модули овог студијског програма су Анимација, Графика и књига, Графички дизајн, Фотографија и нови модул Дигитални графички медији.

Контекст новог студијског програма

У контексту латералног ширења дисциплина везаних за визуелне комуникације, постаје неопходно да сродни предмети буду груписани кроз функционалан избор заједничких основа, као и кроз могућност флексибилније изборности предмета како би се поставиле здраве основе за развој нових дисциплина у будућности.

Визуелне комуникације

Назив за студијски програм Визуелне комуникације осмишљен је са идејом да окупи сва знања и вештине која подразумевају образовање студента у ужим областима које обухватају модули Анимација, Графички дизајн, Графика и књига, Дигитални графички медији и Фотографија.

Визуелна комуникација подразумева визуелно преношење идеја и информација кроз све врсте графичких медија, на функционалан начин. То је

интердисциплинарно академско поље које првенствено користи слику или графички приказ као изражајно средство у уметничке или комерцијалне сврхе.

Поље визуелних комуникација је широког спектра и обично подразумева типографију, цртеж, графику, илустрацију, графички дизајн, рекламу, анимацију, фотографију, дизајн публикација, комерцијална и уметничка издања, али и све што се примењује у све присутнијим електронским медијима.

Управо зато ово поље, широко постављено, захтева прецизно дефинисан систем заједничких основа и могућности за лаку и логичну изборност.

Стручњаци који делују у пољу визуелних комуникација имају изграђене вештине које покривају све од фотографије до анимације, користећи се графичким елементима и примењујући графичка правила.

На студијском програму студенти могу похађати наставу на основним академским студијама које носе најмање 240 ЕСПБ и трају 4 године односно 8 семестара, потом на мастер академским студијама које носе најмање 60 ЕСПБ и трају 1 годину односно 2 семестра. Своје крајње исходиште, у образовном и истраживачком смислу, проналази у заједничком студијском програму трећег степена, докторским студијама, Примењене уметности и дизајн које носе најмање 180 ЕСПБ и трају 3 године односно 6 семестара

Повезаност модула на студијском програму Визуелне комуникације

Након положеног пријемног испита за одређени модул на студијском програму Визуелне комуникације студенти похађају наставу на основу структуре програма изабраног модула. Више од 20% свих предмета на програму представљају изборни предмети чиме је студент у могућности да своја знања и вештине за будућу професију профилише у односу на своје специфично образовање.

То значи да студенти, кад изаберу модул који желе да похађају, могу да бирају предмете са других модула студијског програма Визуелне комуникације. Поред тога, студентима су на располагању и неки од предмета који их уче основним знањима и вештинама са других модула целог Факултета примењених уметности у Београду. Овакво конципирање програма омогућава студентима да самостално граде своје будуће професије у складу са ужим интересовањима и афинитетима.

Међународна сарадња

На студијском програму Визуелне комуникације међународна сарадња је веома развијена и у њој активно учествују студенти и наставници. Сваке године група студената оде на неку радионицу на партнерски факултет у иностранству или се таква радионица са страним студентима одржи на нашем Факултету. Такође, развијена је и сарадња кроз пројекте. Осим тога, велики број студената проведе најмање један семестар на неком од изабраних Европских факултета стичући богата искуства и нова познанства. Стечена искуства помажу им у даљем школовању и професионалном раду.

Карактеристике





Сарадња са привредом

Велика пажња посвећена је укључивању студената у тзв. реалне пројекте, односно у сарадњу са стварним клијентима. Факултет примењених уметности са својом дугом традицијом гарантује клијентима поверење и сигурност и зато нам се радо обраћају за сарадњу. Кроз овакву сарадњу, студенти уче да комуницирају и пласирају своја дела, реализују пројекте и обогаћују свој професионални портфолио.

Простор за рад

Студијски програм Визуелне комуникације изводи се на три локације у самом центру града. У близини се налази велики број музеја и галерија. Део уметничких предмета одвија се у главној згради Факултета у улици Краља Петра 4. У згради на Косанчићевом венцу 29, одвијају се уже-стручни предмети, а у згради у Карађорђевој 15 уметнички, уже-стручни и теоријски предмети.

Дипломска изложба

На крају четврте године Факултет организује завршну изложбу дипломаца у неком од познатих галеријских простора у Београду али и онлајн на адреси <http://fpugalerija.edu.rs/>. Ту је могуће кроз архиву погледати радове претходних неколико генерација. Како је модул Дигитални графички медији нови модул који је прву генерацију уписао школске 2022/23, на изложби нису присутни радови студента тог модула.

Диплома на студијском програму Визуелне комуникације

Студијски програм Визуелне комуникације обезбеђује теоријска, практична и стручна знања и вештине, са циљем да се развију интелектуалне способности, креативни и естетски сензибилитети и способност визуелне перцепције и експресије, како би студент био способан да их примени у сопственој професионалној пракси или током даљег образовања и усавршавања.

Овим програмом студент је упућен да у даљем раду размењује идеје и информације и да буде одговоран у личном или тимском раду. Основна тежња је подстицање иновативних приступа, у сврху константног развоја и унапређења професије, са акцентом на примени естетских начела, чиме се активно делује на друштво у целини.

Након положених свих испита на ОАС студенти стичу диплому са називом Дипломирани примењени уметник, а у додатку дипломе дефинисано је уже опредељење кроз назив и опис модула.

Дипломирани примењени уметник студијског програма Визуелне комуникације је оспособљен за професионални рад у свим областима графичких делатности. У зависности од завршеног модула специјализован је за уже дефинисане професије и специфична занимања за која има изграђен портфолио.

Након завршених мастер академских студија стиче се диплома Мастер примењени уметник, са напреднијим знањима и вештинама, те излазним компетенцијама у оквиру графичких делатности, како традиционалних тако и дигиталних.

НОВИ МОДУЛ ДИГИТАЛНИ ГРАФИЧКИ МЕДИЈИ

У оквиру студијског програма Визуелне комуникације који је окупио све модуле које се заснивају на графичким дисциплинама, оформљен је и нови модул **Дигитални графички медији**. Конципиран је тако да студенти прво стичу класично ликовно образовање као основ за даље усавршавање. То се постиже савладавањем тзв. традиционалних техника које се касније надограђују кроз дигиталне алате и знања и вештине за реализацију идеја употребом нових технологија. Негује се критичко и креативно мишљење и у први план се ставља развој стваралачких процеса и оригиналних и иновативних идеја.

Студенти модула Дигитални графички медији раде у различитим атељеима и радионицама у зависности од типа предмета. Тако се традиционалне технике изводе у радионицама, попут словослагачнице, сито-штампарије и, радионице за прављење папира и учионице за калиграфију и типографију. Упоредо студенти раде на својим рачунарима у предметним учионицама.



ОСНОВНЕ ОБЛАСТИ КОЈЕ СЕ ИЗУЧАВАЈУ НА МОДУЛУ

Калиграфија и основе писма

У нижим годинама студија на предметима из области Писма студенти се упознају са историјским формама рукописних писама на основу којих су настали савремени облици слова. Кроз калиграфску праксу, користећи разноврсне алате и подлоге, стичу знања о облицима слова, врстама потеза, пропорцијама, нагибу и ритму, као и о компоновању текста.

Пројектовање облика

На нижим годинама студенти уче различите методе представљања геометријских и слободних форми при реализацији пројеката, уче да владају основним начелима теорије пропорција, форме и боје. Примењују научене геометријске конструкције у уметничком раду. Идејно осмишљавају и пројектују једноставне расклопе од папира као и одређене оптичке илузије.

Типографија

Типографија је једна од темељних области на овом модулу и основ је за бројна професионална усмеравања. Студенти стичу знања о фазама развоја и променама у области типографије кроз историју укључујући њене савремене токове. Типографски дизајн се посматра у односу на конкретне друштвене, технолошке и културне услове у којима се производи. Студенти усвајају практична знања о типографском дизајну у различитим његовим видовима, од штампаних до кинетичких и интерактивних форми.

Дизајн публикација

На нижим годинама студија студенти се упознају са графичким програмима за реализацију дизајна публикација, потом стичу знања и вештине за обликовање појединачних типова публикација уз све њихове специфичности. Након штампаних прелази се на дигиталне и интерактивне публикације.

Пројектовање типографског писма

У другој години студенти се упознају са историјским развојем и врстама типографског писма, а затим стичу основна теоријска и практична знања, креирајући скице за сопствени пројекат који ће на вишим годинама реализовати у дигиталном облику.

Веб дизајн

На нижим годинама студенти стичу прва знања о веб дизајну кроз рад у софтверима за дизајн, а потом се упознају са HTML и CSS језиком обликујући наменске сајтове. Посебна пажња се посвећује UI дизајну и специфичностима дизајна дигиталних публикација.



Сарадња са привредом

Важан аспект рада на модулу представља и стално подстицање студената на учествовање у програмима међународне размене. Једна од активности је довођење стручњака из праксе из земље и иностранства. Наставници модула укључују студенте у реалне пројекте чиме студенти стичу искуства, контакте али и прве радове за професионални портфолио. Неке од институција са којима сарађујемо су: Народна библиотека Србије, Библиотека града Београда, Министарство културе, Атеље 212, САНУ, ДКСГ, Културни центар Београда...

Излазне компетенције

Модул Дигитални графички медији нуди професионално оспособљавање за дигиталне технологије које су све присутнији део индустрије. Знања и вештине дипломираних студената су јасно дефинисана иако због великог учешћа изборних предмета сваки студент може креирати специфичне уско-стручне компетенције у зависности од жељеног избора будућег занимања. Дипломирани студент уме да: идејно осмисли, обликује и пројектује типографско писмо за штампу и веб; идејно осмисли, обликује и изведе композиције класичне, савремене и експерименталне калиграфије у аналогном и дигиталном формату; идејно осмисли,

представи, пласира и објави свој рад на интернету; идејно осмисли и графички обликује и реализује штампану публикацију; идејно осмисли и графички обликује и кодира веб страницу; идејно осмисли и графички обликује каталоге и брошуре, новине и часописе, за уметничке и комерцијалне пројекте, да их припреми за штампу и прати њихову реализацију; обликује књигу према њеном садржају и намени; оствари хармоничан однос између слике и текста за потребе обликовања уметничких и комерцијалних издања; идејно осмисли и пројектује оптичке илузије; коришћењем одговарајуће перспективне методе оствари визуелни ефекат у области визуелних комуникација; примени научене методе представљања геометријских и слободних форми у сврху реализације пројекта; примени апстрактни геометријски начин мишљења у креативном истраживању.

На модулу Дигитални графички медији студент се оспособљава за послове у сфери дигиталног графичког обликовања попут: дизајнера типографског писма, дизајнера свих врста публикација (како штампаних тако и дигиталних), и дизајнера веб страница и интеракција, чиме стиче компетенције за послове у широком спектру привредних организација попут издавачких и новинских кућа, маркетиншких агенција, дизајн-агенција, али и у самосталној предузетничкој пракси.

О ФОТО-ЧЕСТИТКИ

Александар Костић

Честитка је форма комуникације која је у виду визуелне поруке са или без текста, употребљена у контексту социјалних односа, веза и ритуала. Прва тиражна честитка датира из 1843. године, са штампаним цртежом и празним простором за личну поруку и потпис. Припадала је миљеу средње класе, представљала је знак нових вредности и просперитета и имала је нескромну цену од једног шилинга (једна од ових честитки ће бити продата на аукцији 2013. године за 22 хиљаде фунти, иако ће од деветнаестог века до данас честитке генерално појефтинити). Данас све мање у облику штампаног медија, а све више у дигиталном, екранском облику, савремена честитка истовремено и поштује и мења правила израза и садржаја. Неки стереотипи и ознаке остају, док се други усвајају из нових друштвених односа, из дигиталних медија и одговарајућих апликација. Честитка може бити занимљива форма уметничког израза у коме се преиспитују друштвени поредак и навике, уз поштовање и рециклирање конвенција или манипулацију њима у контексту нових садржаја и значења или пак креирањем нових облика унутар дефинисане намене.

Честитка базирана на фотографији припада домену или жанру фото-честитке. У том смислу, може се пронаћи аналогија са фото-књигом, данас све популарнијем жанру уметничке књиге. Мартин Пар (Martin Parr), фотограф и истражи-

вач фотографског медија, фото-књигом ће назвати ону књигу, са или без текста, чија је основна порука пренета путем фотографске слике. Фото-књига је чест начин презентовања фотографије, али и вид проширеног фотографског медија са широким могућностима и аутентичним својствима. Фото-честитка се може посматрати као све-



Честитка - Zara Home, 2023.

дени модел фото-књиге на коме се може истраживати и експериментисати.

Садржајно и формално, честитке су визуелна, графичко-наративна форма, најчешће репрезент друштвених, религијских, националних, социјалних и других стереотипа. Код фото-честитке доминантан медиј је фотографија, али честитку карактеришу и мултимедија, графички и ликовни додаци, типографија, текст, интервенције на фотографској слици, колаж. Фотографски садр-



ФОТОГРАФИЈА

жај може бити архивски, наменски креиран или накнадно изабран за честитку, жанровски и естетски разноврстан.

Суштина честитке, новогодишње или неке друге, је у доброј жељи за другог, за неког непознатог или блиског. Чак и када су најформалније, оне су знак пажње и добре воље. Мали али вредан гест човечности и великодушности.



Мери Елен Марк (Mary Ellen Mark), Merry Christmas, 2004.

Фото-честитке слику стварности претварају у универзалну поруку, у новогодишњу причу, у навику, успомену. Пред њима се могу поставити сва питања која постављамо пред било којом фотографијом: однос личног и јавног, однос према прошлом, заборав и сећање, стварно и лажно, случајно и намештено. Редитељ Тери Гилијам (Terry Gilliam) је 1968. године направио црнохуморну, анимирану фото-честитку креирану од фото репродукција викторијанских честитки из збирке Тејт музеја (<https://youtu.be/NL4D1PcgZd4>). Силвија Плат (Sylvia Plath) ће у разочарењу спалити личну преписку, чак и руко-

пис, али сачуваће једну честитку, слику изгубљеног дома и истинске љубави, понеће је у смрт. Мери Елен Марк (Mary Ellen Mark) ће на фотографију промрзлог Деда Мраза дописати *Merry Christmas* и показати парадокс празника и његово неприпадање свима подједнако. Свако поседује барем једну посебну честитку, папирну, екранску, фотографску, коју чува или памти. Свака честитка представља траг људи неког времена и епохе, печат њихове судбине и наде, настао кроз гестове писања, типкања, цртања или фотографисања.



Елза Шмид (Elsa Schmid), 1959, божићна честитка за кустоскињу Дороти Милер (Christmas card to curator Dorothy Miller).

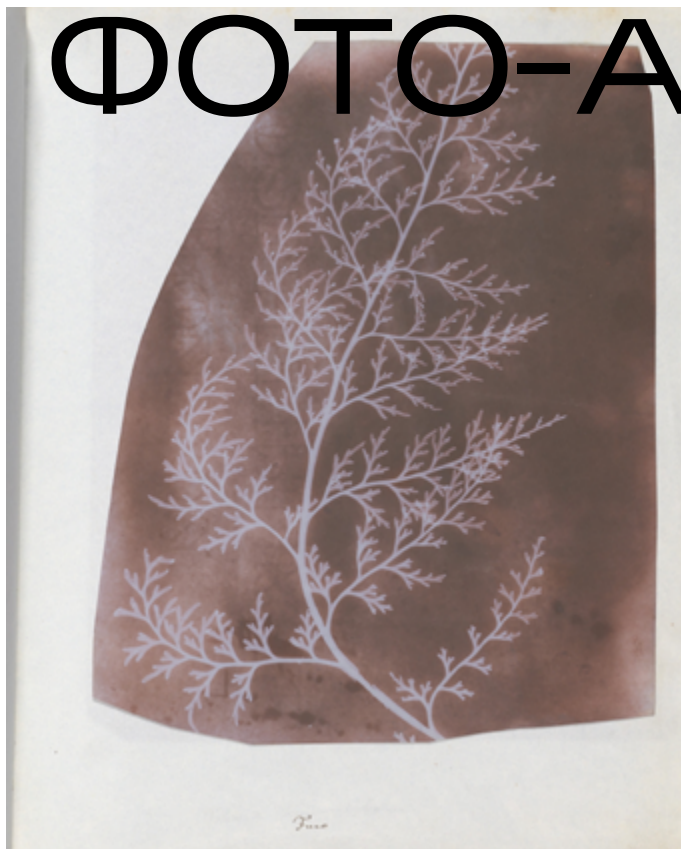


Марџин Пар (Martin Parr), честитка из књије Our House to your House (Наша кућа вашој кући), Martin Parr collection. 2002.



Честитка са сликом Силвије Плат и њеног брата, 1955.

ФОТОГРАФИЈА БЕЗ ФОТО-АПАРАТА



Јелена
Матић

Вилијам Хенри Фокс Талбот,
Фототипични цртеж, 1839.

Фотографија без фото-апарата или фотограм код Ласла Мохоли-Нађа (László Moholy-Nagy) и рејограф или рејограм код Ман Реја (Man Ray), настаје излагањем светлу једног или више предмета различитог материјала и прозирности који су постављени на површину фотографског папира или позитива. Након осветљавања, позитив се развија као и у случају аналогне фотографије. За разлику од аналогне фотографије која се захваљујући филму или негативу може изнова репродуковати, још више дигиталне која нам нуди безграничне могућности, фотограм или рејограф је уникат. У његовој изради нестају филм или меморијска картица па самим тиме и могућност репродукције. Постоји само лист фотографског папира и сваки покушај да се створе два готово идентична фотограма је практично узалудан.

Иако се фотографија без фото-апарата повезује са авангардним покретима између два светска рата, дада, надреализам, конструктивизам и баухаус су је само популарисали. Фотографија без фото-апарата је једна од најстаријих фотографских техника и настала је у 19. веку највише захваљујући шкотском научнику и фотографу Вилијаму Хенрију Фоксу Талботу (William Henry Fox Talbot). Званична година настанка фотографије је 1839. када је математичар и физичар Франсоа Араго (François Arago) у Паризу

на заједничкој седници Академије лепих уметности и Академије наука представио дагеротипију¹ широј јавности. Исте године шкотски научник Вилијам Хенри Фокс Талбот је обавестио Краљевско друштво у Лондону (Royal Society London) о свом проналаску – фотогеничним цртежима. Цртежи су настали тако што је Талбот користио папир који је потапао у раствор кухињске соли, сушио га и поново потапао у раствор сребро-нитрата. На њега је потом отискивао лишће, друге делове биљака и чипке. Сlike добијене на овај начин или фотогенични цртежи нису ништа друго до претече фотографије без фото-апарата. Врло брзо, а и како би забележио праву слику из природе, Талбот је почео да користи овакав папир у камери опскури. Тај поступак је назвао талботипија или калотипија. Током четврте и пете деценије 19. века, ботаничарка Ана Аткинс (Anna Atkins) је користила сличан метод као и Вилијам Хенри Фокс Талбот, само у техници цијанотипије. Резултат тога је серија фотографија без фото-апарата рађених искључиво у научне сврхе и са приказима биљака, највише алги и папрати. Неке од ових радова Аткинс

¹ Дагеротипија се сматра првом званичном и комерцијалном фотографском техником. Открио ју је сликар и фотограф Луј-Жак-Манде Дареј (Louis-Jacques-Mandé Daguerre). (Rosenblum 2008: 194-195).

Ана Аткинс, *Ptilota plumosa*, 1853, из књиге
Цијанотипска импресија



је објавила у књизи из три дела *Фотографије британских али: Цијанотипска импресија* (Photographs of British Algae: Cyanotype Impressions, 1843–1853).

Деценијама касније, авангардни покрети дада, надреализам и конструктивизам видели су у фотографији одлично средство за пропагирање својих ставова и идеја. Уметници авангарде нису више желели да фотографијом подражавају свет који их окружује, већ су желели да експериментишу, да руше, деформишу, истражују нове облике и форме. Са деструкцијом фотографије, односно њене миметичке природе дошло је до употребе фотограма, фото-монтаже, фото-колажа, соларизације и многих других до тада атипичних фотографских техника. Дада је основана током Првог светског рата у Цириху 1916. године у кафеу „Кабаре Волтер“ од стране младих песника, писаца и уметника. Група је протествовала против рата, традиције и устаљених норми и правила у уметности, а подржавала је ирационално, интуицију, нове облике и приступе. После Првог светског рата дада је наставила да живи и шири идеје кроз париску, келнску, берлинску, хановерску, барселонску и њујоршку даду. Главни фотограф даде и надреализма Ман Реј је почетком друге деценије 20. века урадио неке од својих првих фотографија без фото-апарата или рејографе са различитим предметима (чаша, стакло, дугмад, кључеви, коцкице са словима, пиштољ и др.). Изложени светлу, већина њих је изгубила свој идентитет и постала ништа друго до обрис и светлосна шара. Управо се за такву деструкцију слике дада од самог почетка и залагала. Већину предмета Ман Реј је стављао на папир

спонтано, понекад је пуштао да они слободно падну. Другим речима, његови рејографи су настајали по дадаистичком правилу „закон случаја“ који ће бити присутан и у надреализму. Почетком 1922. година, песник и један од кључних оснивача даде у Цириху Тристан Цара (Tristan Tzara) је објавио дванаест рејографа у свом делу *Укусна поља* (Champs délicieux). Код појединих рејографа објављених у овој књизи, појављују се одређени елементи као што су чипка, дим, рука, сенке главе, који су карактеристични и за иконографију надреализма.

Сликари и један од чланова Даде у Цириху, Кристијан Шад (Christian Schad) је такође изводио сличне експерименте познате под називом шадографи. Име потиче од немачке речи *schaden* што у преводу значи оштећено. Процес израде је био мало другачији од рејографа или фотограма у том смислу што је Шад користио углавном непровидне предмете и природно светло, док су Ман Реј или Ласло Мохоли-Нађ као и други користили вештачко осветљење у мрачној комори. Код шадографа између црних и белих површина нема прелазних тоналитета што није случај код рејографа и још више код фотограма Ласла Мохоли-Нађа.

Две године након изласка књиге Тристана Царе са рејографима Ман Реја у париском часопису *Littérature*, француски писац и песник Андре Бретон (André Breton) је објавио први *Манифест надреализма* (Le Manifeste du surréalisme, 1924.) у којем овај покрет дефинисао као чист психички аутоматизам којим се жели изразити, усмено, писмено, и на многе друге начине стварно функционисање мисли. Рејографи из Ман Рејеве надреалистичке фазе су настали у циљу истраживања снова, подсвесног, потиснутих жеља и фантазија. Иако су настали истом техником, између фотограма Ласла Мохоли-Нађа и рејографа Ман Реја постоје битне разлике у самом приступу. Изради фотограма у случају Мохоли-Нађа предходила је анализа сваког одабраног предмета који ће бити стављен на папир, као и веома пажљиво компоновање истих. Другим речима, код њега је све било прорачунато и ништа није било препуштено случају. Код фотограма композиција је складна, а и скала сивила је већа него код већине рејографа. По Ласлу Мохоли-Нађу у фотографији су најважнији били перцепција, светлост, форма и композиција. Исто је третирао и фотографам. Већина његових фотограма је настала у време када је предавао у школи Баухаус. Иако су централно место у школи заузимали архитектура и дизајн намештаја, и фотографија је с типографијом, сликарством и графиком била незаобилазна у едукацији и пракси. У истраживању модерних графичких решења у дизајну плаката или насловних страница часописа и књига Ласло Мохоли-Нађ је највише експериментисао управо са фотографијом без фото-апарата и фото-монтажама.



Ласло Мохоли-Нађ,
Фотофрам, 1925.

Донекле близак Ласлу Мохоли-Нађу у третману фотограма био је руски уметник и један од водећих припадника конструктивизма Ел Лисицки (El Lissitzky). У време рада школе Баухаус и објављивања Бретоновог *Првог манифеста надреализма* у Совјетском Савезу након Октобарске револуције, уметници су помоћу фотографије, типографије, цртежа, монтаже, филма, геометријских облика и форми обликовали ново друштво, културу и уметност. Године 1924. Ел Лисицки је урадио серију фотограма, такозване композиције на којима се поред чипки, налазе и предмети за свакодневну употребу (кљешта, чаше, виљушка). Исте године је урадио и фотограм у рекламне сврхе за произвођача мастила „Пеликан“.

Након доласка нацистичке партије на власт Ласло Мохоли-Нађ одлази из Немачке најпре у Енглеску, а затим 1937. године у Сједињене Америчке Државе и у Чикагу отвара школу по узору на Баухаус, под називом Нови Баухаус (New Bauhaus). Утицаји његових експеримената са фотографијом, а пре свега са фотограмима, видљиви су у радовима Мирона Козмана (Miron Kozman), и код још једног досељеника Ђерђа Кепеша (György Kepes) који је у Америку емигрирао из Будимпеште. Његови рани фотограми садрже облике из природе и настали су Будимпешти. Рад је наставио у Берлину где је кренуо да сарађује са Мохоли-Нађом, а затим у Америци. Утицај који је Мохоли-Нађ извршио на Кепеша се највише види у касним фотограмима у којима су примарни складна композиција, светлост и форма. Форме које је Ђерђ Кепеш користио у овим каснијим фотограмима нису били само из света природе попут лишћа или каменчића, већ и из геометрије, индустрије или свакидашњег окружења. Оно што је такође карактеристика појединих фотограма из ове

фазе је што је Кепеш укључивао и типографију.

Поред наведених уметника, у периоду између два светска рата, техника фотографије без фото-апарата присутна је у раду немачког фотографа Хајнца Хајека-Халкеа (Heinz Hajek-Halke) који је наставио да ради фотограме и после Другог светског рата, као и чешких фотографа Јаромира Функеа (Jaromir Funke) и Јарослава Рослера (Jaroslav Rossler).

Током друге половине двадесетих година 20. века идеје и ставови надреализма су дошли и у Србију, углавном преко часописа и других публикација, а највише захваљујући нашим уметницима Николи Вучу, Ванету Бору и Марку Ристићу који су боравили у Паризу у време појаве надреализма и долазили у контакт са неким од чланова овог покрета. Уметнички рад су наставили по доласку у Србију у техникама фото-монтаже, преклапања негатива и фотограма. Већина тих радова је објављена у надреалистичком алманаху *Немогуће* (L'impossible) 1930. године. Неки од њих су: *Ми немамо кога да убеђујемо*, *Задржано бекство надреалности*, *Љускари на њрима*, *Зиг аиносцинизма*, као и фотограми Марка Ристића, пре свега Ванета Бора међу којима је кључни *Фотофрам са разбијеном флашом*. Ни један од поменутих радова не представља илустрацију текстова објављених у алманаху, већ дело за себе. Другим речима, све фотографије укључујући и фотограме, представљају визуелни манифест надреализма.

До ревитализације фотографије без фото-апарата после Другог светског рата долази у Немачкој са фотографом, професором Оттом Штајнертом (Otto Steinert) уједно и једним од оснивача групе „Фотоформ“ („Fotoform“). Група је основана у Сабрикену због незадовољства тада младих фотографа устаљеним нормама и схватањима. Једна од главних карактеристика групе била је употреба авангардних фотографских техника. И поред великог утицаја који су Ото Штајнер и „Фотоформ“ извршили на генерације младих фотографа највећи број фотограма је урадио Флорис Најсус (Floris Neüss) током шесте и седме деценије 20. века. За разлику од Ласла Мохоли-Нађа или Ман Реја на чијим фотограмима су присутни само одређени делови тела попут руке или главе, ффотограми Флориса Најсуса су великих димензија и приказују целе људске фигуре. Седамдесетих година Најсус је урадио серију фотограма са актима познатију као нудограми.

У Србији ситуација је била мало другачија. Након надреалистичког покрета прошло је више деценија када се фотографија без фото-апарата вратила на нашу фотографско-уметничку сцену, највише захваљујући Миодрагу Ђорђевићу и Мир-

Ласло Мохоли-Нађ,
Фотофрам, 1926.



ку Ловрићу. Поред колажа, продужених експозиција и преклапања негатива, Миодраг Ђорђевић је урадио више радова или светлосних експеримената на фото-папиру познатијих под називом *Луминокинези*. Приказао их је на изложби истоименог назива у Салону Музеја савремене уметности у Београду 1978. године, а две године касније и у Загребу. Поменути циклус представља радове различитог формата реализоване деловањем или померањем снопа светлости на фотографски папир. Као резултат тога настале фотограме карактеришу јаки контрасти црних и белих површина на којима нема предмета и њихових обриса. Светлост, покрет и апстракција су доминантни..

За разлику од Миодрага Ђорђевића, Мирко Ловрић је радио фотограме током последњих деценија свог живота и рада. Реч је о радовима који се крећу од веома једноставних до веома сложених композиција у којима је уметник сажео идеју, експеримент, апстракцију, светлост, форму и ликовност. Можда је највише од свега сажео своје истраживање света и природе самог фотографског медија. Анализу је започео у фотограмима са природом где је трансформисао биљке и траве у веома суптилне и динамичне композиције. Наставио је са радовима које је посветио конструктивизму и творцу прве штампарске машине Јохану Гутенбергу (Johannes Gutenberg). Нека поетичност присутна у фотограмима са биљкама, у овим радовим готово да је нестала. Природа је уступила место техничко-технолошком свету, свакидашњим предметима и геометрији. Својим различитим облицима и транспарентношћу, у

контакту са светлом, предмети су створили хаотичније и динамичније односе веома оштрих линија и облика квадрата, троуглова, пирамида или кругова. Типографија у овим радовима игра такође важну улогу, а у серији *Гушенибер* из 2007. године са листовима новина она практично и доминира простором слике.

Од последње деценије 20. века до данас црно-бели и све присутнији колор фотограми представљају незаобилазни део рада многих уметника интернационалне сцене међу којима су: Лиз Нилсен (Lis Nielsen), Џејмс Велинг (James Welling), Том Фелс (Tom Fels), Томас Руф (Thomas Ruff), Емил Сато (Emil Sato), Мика Хори (Mika Horie), Тенеш Вебер (Tenesh Webber), Брајан Баклеј (Brian Buckley).

Литература:

Rosenblum N. 2007

A World History of Photography, New York, London, Paris: Abbeville Press

Ђорђевић, М. 1991

Фотографија код Срба 1839-1989,

Београд: Српска академија наука и уметности.

(Ђорђевић, М, 1991, *Fotografija kod Srba 1839-1989*, Beograd: Srpska akademija nauka i umetnosti.)

Тодић, М. 2002

НЕМОГУЋЕ. Уметности надреализма,

Београд: Музеј примењене уметности.

(Тодић, М, 2002, *NEMOGUĆE. Umetnost nadrealizma*, Beograd: Muzej primenjene umetnosti.)

О ФОТОГРАФИЈИ У ТЕХНОЛОШКО- КОНЗУМЕРИСТИЧКОМ УНИВЕРЗУМУ

Милица Лапчевић

Свеобухватна комодификација жеља, духовних и телесних потреба, емоција, ставова и преференци људских бића која је наступила као последица неолиберално капиталистичке примене технологије на наглашено антропоцентрични модел друштва у првим деценијама 21. века, додатно форматирана двогодишњом пандемијом КОВИД-19, убрзала је размену слика као симболичких ознака садржаја. Овај процес је низ дела историје уметности, филма и фотографије превео у алате за тренутни пренос редуковане поруке, која је такође намењена инстант конзумацији, отргнута из њеног пређашњег сазнајног, релационог и доживљајног контекста.

Разговарајући о стварању нових, дигиталних архива базираних на протоку електричне енергије, у интервјуу са Патрицијем Ореланом¹ (Patricio Orellana), филозоф Борис Гројс (Boris Groys) истиче да је у питању интересантна онтолошко-технолошка илузија базирана на напајању енергијом „и сав тај постчовечански Хад препун сенки који смо створили, може у тренутку нестати, са нестанком електричног напајања.“

Вртоглави промет слика Гројс дефинише као настанак симболичког тела, чији један део стварамо сами, док други настаје прикупљањем снимака надзорних камера различитих врста, о нама. Градећи своје симболичко тело онлајн, проводимо сате за компјутером, примећује Гројс, угрожавајући сопствено физичко тело, да би закључио да смо сви подељени дуж граница овог конфликта у коме се опредељујемо за симболички или физички идентитет, заправо без могућности да се определимо у корист само једног од ова два.

Антиципирајући наведене процесе, и не упштајући се у теоријско-филозофске дискурсе разматрања повратног деловања новонасталих поља умрежене слике, па ни рефлексije Хито Штајерл (Hito Steyerl) говори о „рачунарској фотографији“ која настаје посредством мобилног телефона

као фотографија која спаја „контролну роботичку, софтвере за препознавање објекта и технологију за машинско учење, у неочекивани производ унакрсног упоређивања великог броја различитих података – јавних и приватних“². Фотограф и професор на ФПУ у Београду Александар Келић, самосталну изложбу одржану од 19. септембра до 2. октобра 2022. у Галерији Милорада Бате Михаиловића у Панчеву под насловом „Fake Life“ („Симулација живота“), посветио је тежњи да гледаоце изнова сензибилизује у односу на присуство и могуће доживљаје фотографије у технолошком и конзumerистичком универзуму, уз критичко сагледавање њених дискурзивних потенцијала унутар дигиталне технологије, простора спектакла, наметнутих протокола и глобалних трендова, естетизације вулгарног и апропријације идентитета, који су теме овог аутора још од његових најранијих фотографских серија из 80-их и 90-их година двадесетог века.

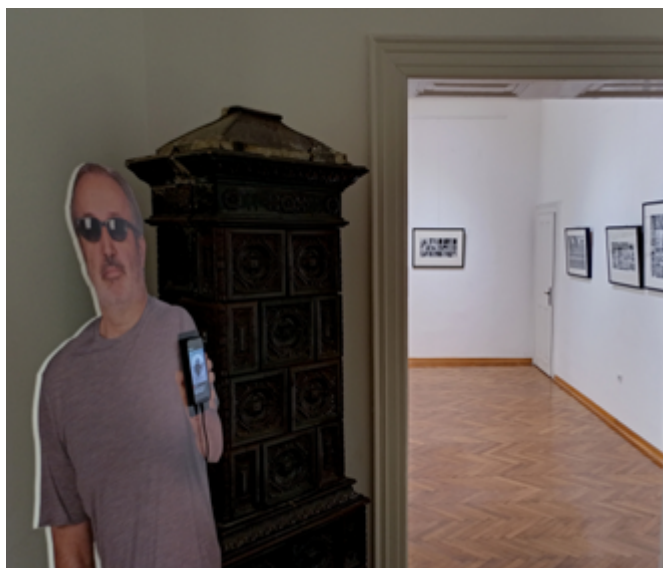
Тако је у класичном галеријском простору приказано пет изложбених целина, које су, јасно одвојене, усмеравале кретање посетилаца од прве, уводне, ка исходишној инсталацији мултимедијалног карактера.

У уводном делу поставке изложбе „Fake Life“ посетиоце је очекивао портрет аутора у природној величини, одевеног у неформалну одећу, као самостојећи панел (фотографија Луке Кликовца), са мобилним телефоном окренутим према гледаоцу на коме су се смењивале стрит арт фотографије насумично одабраних селфија (отуда и назив овог сегмента – Fakeselfie) унутар поетичних призора дневног живота забележеног на градским улицама, у кафићима и на другим урбаним тачкама кроз гестове, сусрете, струјања пролазника, туриста, познаника, пријатеља или појава које окупирaju његов поглед.

У склопу исте целине, на екрану већих димензија за чију је подлогу послужио ТВ-монитор, као

1 (e-flux journal, 25. октобар 2022, наслов чланка „Филозофија бриге“)

2 (Hito Steyerl: Duty Free Art: Umetnost u doba planetarnog građanskog rata, ФМК, Београд 2019. стр. 36)



Све атрибуције: Александар Келић, Fake Life, приватна архива, 2022.

симулација екрана предимензионираног мобилног телефона, след фотографија под насловом „Observers“, суочавао је посетиоце са погледима фотографисаних „посматрача“ на којима су различити аспекти виђења акцентовани наочарима, погледом преко рамена, испитивачким, отвореним, загонетним, суздржаним, погледом птица и животиња (паса и мачака) такође из урбаног окружја, погледом тумарајућим, случајним, залуталим баш као што је поглед самог фотографа, изграђујући неку врсту тензије кроз питање – да ли се ова врста потраге завршава неким конкретним исходом или је у питању само медитативан чин, чије смо важности, док посматрамо или упућујемо поглед, углавном несвесни?

У разматрање виђења и виђеног, Александар Келић уводи и приказане на постаменту, и конкретне моделе мобилних телефона опремљених камером које је користио током година, приказујући упоредо развој технологије и резолуције снимака.

Пролог изложбе „Fake Life“ тј. истраживања оријентације кроз простор стварања и конзумирања визуелних информација, уз фигуру аутора у природној величини која својом доминантном позицијом подсећа да је акт фотографисања чин заустављања у времену, без обзира на врсту камере која се користила кроз историју, чин који у себи садржи агресивност у односу на модел као и да је то чин који посматрача уводи у позицију усмеравања погледа, надовезивао се на другу изложбену целину и ауторов осврт на личну и општу историју медија фотографије кроз одабране аналогне црно-беле радове већих формата као и неколико полиптиха са згуснутим мноштвом урбаних мотива, који су настајали током четири деценије рада Александра Келића у овој области.

Призори са градских улица и паркова, као и они настали на путовањима у јединственом, узбудљивом „одлучујућем тренутку“ (Анри Картије Бресон), изван временских или просторних одређеница, без претензија визуелне студије, организовани су као контрапункт претходном приказаном испитивању саме природе посматрања.

У даљем кретању кроз поставку изложбе „Fake Life“ Александра Келића, гледалац се могао упознати са развојем идеје одређења фотогра-



фије у виду стилизованог аутопортрета аутора на уметничким обликованим уникатним снежно белим порцеланским шољицама за кафу са позлатама (ауторке Оливере Кликовац) уводећи нас истовремено у семантичку полифонију могућег брендирања ових експоната кроз натписе на њиховим рубовима као што су: "fake selfie"; "sweet memories"; "digital love"; "analog digital"; "fake twins"; "virtual journey" и друге. Пред публиком се нашла и фото документација о симболичним „путовањима“ брендираних шољица у различите пејзаже широм света чиме је наглашена транспозиција ове идеје у нови уметнички рад.

Тако је гледалац имао прилику да разгледа и фотографске белешке самог чина поклањања шољица, као иницијације у заједнички процес, у

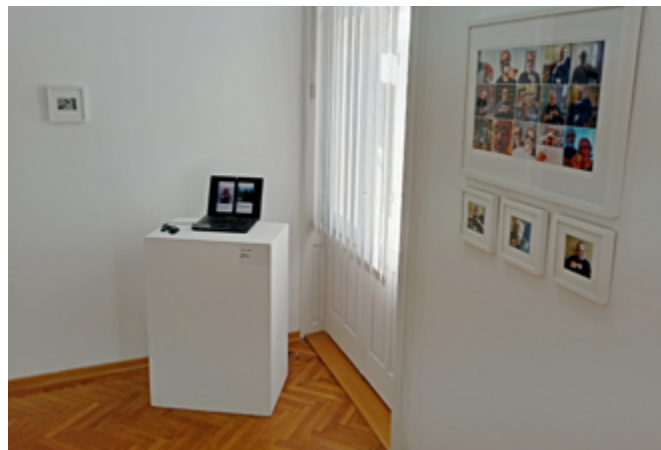


коме започиње путовање – од аутопортрета преузетог са сопственог Инстаграм налога до његове дисеминације кроз реална путовања нових „власника“, предлажући повратак у материју стварности уместо хаштагова и лајкова, као и других израза емотивне економије, свеприсутних у дигиталној комуникацији.

Кроз две последње приказане целине, рефлексije о аналогном и дигиталном достижу неку врсту визуелне кулминације, у којој дневнички објављиване фотографије преузете са Инстаграм налога Александра Келића у следу видео пројекције заједно чине повратак у својеврсни „Буги стрит“ (Boogie Street), неизбежно градско

прибежиште оличено у улици дуж које пулсирају успомене на сусрете и дружења, време у коме се преплићу ситни послови и свакодневне жудње, доживљаји, опажања и сећања на претходни период рада са аналогном камером, уз фрагменте музике из омиљених локала, различитих ритмова и интензитета, који обогаћују свакодневно и истовремено луталачко искуство.

Као елемент који се надовезује на видео пројекцију „Fake Life“, гледалац је могао претходно разгледати неколико полиптиха са портретима из суседства, налик секвенцама имагинарног филма у којима се анонимни улични продавци повезују са сатовима, воћем, телефонима и другом робом коју продају, позирајући пред камером, као учесници у стварању белешке о епохи, на начин



на који Анри Картије Бресон фотографира сматра непосредним хроничарем свог времена.

Посредно, одложено дејство ових фотографија је другачије, јер настоје на сензибилизацији погледа посматрача ка урбаним појавама које „наше очи више не мисле“ (Анри Матис) већ их перципирају као одсуство података или подразумевани приказ.

Баш као што је то случај са мртвим голубовима или њиховим остацима углавном на градским плочницима, приказаним на одвојеној видео пројекцији. Упечатљива слика нестајања, у којој су пунокрвне форме трансформисане у оголе-





ле, распарчане контуре, дејством дезинтеграције финог механизма мишића, перја и ткива; у приземљењу лета и свих његових симболичких значења ка лепљивим, безбојним, аморфним наслагама уличне прљавштине и прашине, чија их снажна антигравитациона сила претвара у слику супротстављену не само летењу, већ и хармонији природног настајања и нестајања.

Испитујући својом фотографском осетљивошћу урбани предео са својим често скривеним или занемареним визуелним репертоаром, Александар Келић попут игре дешифровања непознатог алфабета пропитује сваки елемент мотива, концепта и форми не би ли успоставио језик комуникације на који се и даље може применити термин фотографија.

Стога је описана изложба у едукативном и сазнајном смислу приказ путовања унутрашњим просторствима два света – реалности и технологије, које сваки појединац по својој слободној вољи доживљава као раздвојене или прожимајуће, али и потраге за „одлучујућим тренутком“ у коме појединачни непоновљиви приказ није измакао објективу камере, испуњавајући нас изнова тајанственим узбуђењем визуелног открића.



ТИПОГРАФСКЕ ПРАКСЕ У САВРЕМЕНОЈ УМЕТНОСТИ



Андреј
Долинка

пору наслову овог текста, отргну га из претпостављеног превртљивог новинарског жанра и значајно му додају на истинитости.

Овај наслов делује као да је постављен прешироко и да прати логику кликејта – варљив је и обећава више него што је текст у стању и планира да испоручи. Упадљива је у њему употреба термина „типograфско“. Већ у међунаслову који ће убрзо уследити и најавити кратак преглед пракси у модерној и савременој уметности којима се објумљује одређено поље, аутор ће одабрати сродан, али свакако различит термин – „текстуално“. У значењској пукотини између ових термина крије се важна разлика између опцртаног поља и два рада двоје уметника с југословенског простора – при том оба повезана са претходним Октобарским саломом (Београдским бијеналом?) 2022 – којима ће бити посвећена нарочита пажња. То су *Последње слово – А Милице Томић и Заједнички Манифест Комунистичке партије уједињеног крађанства Ријеке* Немање Цвијановића. Уколико се кратком контекстуализујућем прегледу који следи опрости сажетост и извесна нужна селективност, поменута два рада могла би да пружи пот-

Кратак преглед текстуалних пракси у модерној и савременој уметности

У ужем смислу, текстуалне праксе се у „визуелној“¹ уметности у пуној мери јављају у њеној концептуалној секвенци. У тренутку када уметнички рад постаје поистовећен с идејом/концептом и када прелази у регистар *дематеријализације*,² текст се јавља као очигледно средство за његово испољавање, исказивање и документовање. Међутим, текст се, било као *lettering* (ручни испис) или у типографској форми (отиснут или другачије умножен уз употре-

1 Обједињавање концептуалне уметности и уметничких тенденција базираних на дематеријализацији уметничког објекта (види фусноту 2) под синтагмом визуелне уметности на прагу је контрадикције коју ваља истаћи.

2 Синтагма које се појављује у есеју Луси Липард (Lucy R. Lippard) и Џона Чендлера (John Chandler), *The Dematerialization of Art*.

- 01 Пабло Пикасо, *Гишара, новине, чаша и флаша*, 1913.
извор: Wikimedia Commons
- 02 Филипо Томазо Маринети, *ZANG TUMB TUMB*, 1912.
извор: Wikimedia Commons
- 03 Карло Кара, *Интервенционистичке демонстрације (Патриотски празник – Слика слободних речи)*, 1914.
извор: Wikimedia Commons

бу типографских средстава), у уметности појављује много пре тога. Пошто смо у временском погледу ограничили овај преглед на модерну и савремену уметност, можемо рећи да се први примери текстуалних пракси јављају међу кубистима.

У покушајима да на плохи слике ухвате више-аспектни карактер савременог живота, Жорж Брак (Georges Braque) и Пабло Пикасо (Pablo Picasso) су почели да у свој сликарски репертоар уврштају текст музичке нотације, натписе с етикета боца алкохолних пића, па и да колажним поступком у саму површину слике уграђују исечке из новина. Тако је остварен непосредан контакт између уметности и свакодневице у додиру сликарске боје са фрагментима средстава масовне комуникације, која су током 19. века доживела велику експанзију праћену упадљивим променама у области типографије. Појава и развој новина и оглашавања произвели су потребу за писмима која су у односу на типографску традицију деловала као најезда варвара – сировим, агресивним и бучним кларендонима и сансерифима. Кубисти су нарочиту склоност исказивали управо према оваквим словима из нижих слојева стратификованог типографског друштва. Употре-



ба текстуалног материјала у кубистичким сликама одговарала је њиховој општој скопичкој концепцији – он је фрагментисан и разбијен на појединачне речи или типографске знакове; традиционална функција типографије у несметаном преношењу поруке доживљава ишчашења која доводе до нових текстуалних склопова покренутих у више просторних праваца истовремено. Наратив доживљава слом и „читаоцу слике” симултано се сужава и проширује поље могућих значења – зависно од угла гледања.

Под косим угловима, неуобичајеним за традиционални књишки слог, исписани су на насловној страни збирке поезије Филипа Томаза Маринетија (Filippo Tommaso Marinetti) низови слова. Јесу ли то речи неког нама непознатог језика? Или неке нове речи нашег? Ономатопејске графеме попут оних ко-



је знамо из језика стрипа? *ZANG TUMB TUMB*, као да се оглашава оваплоћење „Футуристичког манифеста” објављеног 1909. и на страницама листа *Ле Фиџаро*, текста који би могао да послужи као еталон за потоње манифесте разних авангардних покрета. У једанаест тачака у њему се од прокламоване „љубави према опасности, енергији и ужурбаности” преко еротизованог панегирика тркачком аутомобилу као врхунском естетском објекту, стиже до позива на револуционарно рушење традиције, мизогинију и ратно „чишћење света”. Милитантна усијаност глава и зажареност очију као да пројектује накнадне ноторне везе футуриста са фашизмом у Италији.

Иако се пре свега медијским поступком може поредити с кубистичким примерима, слика Карла Караа (Carlo Carrà) *Интервенционистичке демонстрације (Патриотски празник – Слика слободних речи)* из 1914. је пре свега у служби динамизма. Оличење опасности, енергије и ужурбаности, ова слика је конструисана као експлозија у којој се бројни пронађени па колажирани типографски, али и насликани текстуални фрагменти-шрапнели разлећу по пољу слике. И овде је просторна логика читања подређена визуелном ефекту, успостављање било каквог текстуалног следа и хијерархије доведено је у питање – претпоставка овог рада је истовременост одвијања његових делова у времену и пружања у простору. Патриотски празник, екстатичан у својој агресивности, екстремни је типографски исход концепције која полази од Маринетијеве концепције слободних речи и готово програмске футуристичке слике, *Динамизма ња на узици* Ђакома Бале (Giacomino Balla, 1912). Она у значајној мери одустаје од репрезентације насловног пса у намери да на својој статичној површини обухвати динамизам кретања животиње, као да се ради о суперпонираним фазама хронофотографије Еварда Мајбриџа (Eadweard Muybridge).



Утицај футуристичког принципа успостављања односа између текста и слике осетио се у другим авангардним покретима, у другачијим условима и с различитим политикама. У француској поезији он се наслућује у *Калиграмима* Гијома Аполинера (Guillaume Apollinaire), док се у Енглеској испољава кроз рад Вортицистичког покрета Персија Виндама Луиса (Percy Wyndham Lewis) у часопису *Бласф*. Принцип успостављања специфичне везе између текстуалне форме и звучности појединих слова/гласова и њихових склопова у потрази за новим, универзалним језиком, футуристи деле са руским песницима *заума*. Таква језичка иновација се у пикторалном погледу паралелно јавља у кубо-футуристичком сликарству Казимира Маљевића, чији ће фрагментисани и сведени геометријски облици у наредној фази довести до апстрактне логике супрематизма.

За песнике дадаисте, језик је скуп насумичних али чврсто фиксираних речи и као такав јесте чинилац и производ декадентне, извештачене културе у озрачју Првог светског рата. Такво стање истичу конструисањем недокучивих нових речи, деконтекстуализацијом изреченог или написаног, стварањем конфузије и потенцирањем бесмисла. У говорном језику, у средиште пажње смешта се звучност, док се дадаистичка типографија заснива на формалним својствима појединих писама, словних и других типографских знакова (украса, линија, стрелица и маникула – шака с упереним кажипрстом), којима се слог наизменично конструише и деконструише. Тристан Цара (Tristan Tzara) се служи методом и визуелним кодовима новинског слога да би постигао разградњу текстуалног смисла кроз флуидни однос према синтакси и семантици али и просторној дистрибуцији текстуалних блокова унутар странице. Франсис Пикабија (Francis Picabia) је у својим радовима базираним на бесмисленим машинама и типографији пародирао однос савременог буржоа-

05 Ђакомо Бала, *Динамизам ња на узици*, 1912.
извор: Wikimedia Commons

ског друштва према технолошком напретку и уметничком делу. Футуристичка фетишизација машине овде се изврће на наличје: делови Пикабијиних механизма подсећају на функционалне компоненте, али склопови тих фрагмената су очигледно несврхисходни и често сексуализовани. За визуелне па и типографске стратегије Даде кључну улогу је одиграла техника фотомонтаже. Раул Хаусман (Raoul Hausmann) је на својим „Плакатским песмама” користио модерна типографска писма у композицијама које деконструишу тадашњи новински слог и визуелни језик рекламе у нелинеарним, испрекиданим ремиксима фрагментисане фотографије и типографије у сврху критике масовних медија и отуђености механички репродукованог текста од живе речи.

[Дадаистички интермецо]

Рецепт за компоновање песме
Тристана Царе:

Узмите новине.
Узмите маказе.
У новинама одаберите чланак чија
дужина одговара вашој песми.
Исеците чланак.
Потом пажљиво исеците сваку реч која
чини тај чланак и ставите је у кесу.
Лагано протресите.
Потом извадите исечке један по један.
Савесно запишите речи редом којим сте
их вадили из кесе.
Песма ће личити на вас.
(Morley 2003: 60 – превод аутора)

[Крај интермеца]

Техника коју Цара описује у овом кратом упутству настаје у окриљу дадаистичке праксе, али ће свој пун значај остварити крајем педесетих година 20. века, када се у нижеразредном „битничком”

хотелу у Латинској четврти Париза сусрећу Брајон Гајсин (Brion Gysin) и Вилијам С. Бароуз (William S. Burroughs). Апокрифни случај је хтео да током Бароузовог рада на тексту *Голої ручка* у лето 1959. године Гајсин скалпелом засече новинске листове који су му служили као подлога. На лицу места уочио је прилику да тако формиране фрагменте рекомбинује у нове текстуалне склопове. Исецци (*cut-ups* на енглеском, односно *decoupé* на француском језику) настали том приликом касније ће се наћи у књизи-манифесту и приручнику за извођење ове књижевне технике *Minutes to Go*, где се поред Бароуза и Гајсина као аутори појављују и песници Синклер Бејлс (Sinclair Beiles) и Грегори Корсо (Gregory Corso). Бароуз ће применити ову технику током рада на завршетку романа *Голи ручак*, захваљујући ком ће *cut-up* извршити озбиљан утицај на америчку књижевност свог времена.

Интермедијалне, извођачке и неодадаистичке уметничке праксе покрета Флуксус на разне начине укључују типографски дизајн, од произвођења картица с упутствима за извођење хепенинга до публиковања постера. Разноврсни графички производи били су обједињавани у такозваним годишњим Флуксус кутијама Џорџа Макјунаса (George Maci-

ОБ Џорџ Мекјунас, *Дизајн монограма за удружење Флуксус*, око 1963–1966.
Љубазношћу Музеја савремене уметности, Београд.
Фото: Саша Рељић





- 07 Џорџ Брехт, *Игре и зајонешке*
Љубазношћу Музеја савремене
уметности, Београд. Фото: Саша Рељић
- 08 Он Кавара, Серија *Данас*, 1975.
Фото: Андреј Долинка

unas). Утицај Марсела Дишана (Marcel Duchamp, употреба редимејда) и Џона Кејџа (John Cage, схватање уметничког рада као отвореног и базираног на интеракцији између уметника и публике) определио је деловање уметника који су припадали заједници Флуксуса. Саме флуксусовске типографске праксе понављају дадаистичке гестове у погледу избора типографских писама, третмана текста и компоновања странице.

[Мали резиме (нео)авангардних приступа]

Као средство за достизање авангардног захтева за укидањем границе између уметности и свакодневног, „обичног” живота, често су у уметничким радовима коришћени производи масовне комуникације, међу којима нарочито они базирани на типографском дизајну. Као што смо видели, од почетка 20. века и кубистичких и потоњих интервенција у пољу слике, уз колажирање исечака из новина, улазница, новчаница и делова огласа, типографија одређене врсте почиње да продире у до тада брижљиво одржавани забран уметности. Није случајно дошло до тога да управо она писма називана погрдно *прошеским*, односно *тошским* (тако да деле репутацију фрактуре, варварских слова међу ондашњим настављачима врле античке традиције) послуже као канал за уливање живота у сферу претпостављене узвишености.

[Крај малог резимеа]

У поп-арту овакве радикалне стратегије доживљавају својеврсни процес „утискивања” у сликани или сито-штампани пикторални слој уметничког дела. Производи „ниске”, масовне и комерцијалне културе, укључујући ту и оне типографске, од конститутивног елемента уметничког дела постају објекат репрезентације. Код Ендија Ворхола (Andy Warhol), Роја Лихтенштајна (Roy Lichtenstein), Еда Раше (Ed Ruscha), Роберта Индијане (Robert Indiana) и Џаспера Џонса (Jasper Johns) кларендони, ежипсјени, италијени и разна гротескна писма што из реклама, новинских чланака, илустрованих часо-

писа, са полица супермаркета и страница стрипова бивају увеличана и пренесена на платна и графичке листове, више нису конкретни материјални траг „обичне” свакодневице. Она бивају *поровнаша* с остатком слике. Као да се сугерише да опипљиве, а нарочито никакве назубљене и абразивне границе између класа слика више нема. Куда поћи одатле?

Можда у правцу уметничког рада не више као материјалног естетског објекта, већ као *идеје* исказане у виду текста. Практике које обједињујемо под широким термином концептуалне уметности имају претече у низу иконоборачких тенденција, попут оних Марсела Дишана и његовог покушаја одмака од „ретиналне” ка уметности која се одвија у сфери менталних процеса, дадаистичких захвата у пољу језичког смисла или надреалистичког аутоматског текста. „Језички заокрет” се одвија паралелно у уметности и хуманистичким наукама: антропологији, филозофији и критичкој теорији, теорији информација и кибернетици.

Радови Лоренса Винера (Lawrence Weiner) крајем 1960-их базирани су на исказима попут овог:

1. Уметник може да конструише комад
2. Комад може бити произведен
3. Комад не мора нужно бити саграђен

Сви комади су једнаки и у складу са намером уметника, одлука како да их одреди остаје на примаоцу на основу понуђених могућности. (Unterklofer 2012: 34)



- 09 Џозеф Кошут, *Једна и три столице*, 1965.
Фото: Андреј Долинка
- 10 Барбара Кругер, *Без назива*
(*Почетак, средина, крај*), 2022.
Фото: Андреј Долинка

Овакви искази исписани или сложени на галеријском зиду (и накнадно обједињени у књигама уметника) временом ће стећи типографски квалитет препознатљивости, па ће и сам садржај горњег текста – који наглашава да материјалност уметничког рада и њена веза с ауторством губе на значају – бити доведен у питање. Без обзира на то да ли се ради о материјалном трагу деловања самог Лоренса Винера, искуснијем посматрачу постаје јасно да се ради о његовом делу, што за собом повлачи симболичка, културна и друга значења чије материјалне конвенције тешко могу бити доведене у питање.

Њујоршки уметник јапанског порекла Он Кавара (On Kawara) најпознатији је по дуготрајном пројекту под називом *Данас* (Today) започетом 4. јануара 1966. Уметникова пропозиција је следећа: Кавара одабраног дана производи црну, црвену или сиву монохроматску слику у чијем средишту је исписан датум. Уколико не успе да је заврши до поноћи истог дана, пропозиција налаже уметнику да слику уништи. Поред слике настале применом увек истог поступка, уметник обезбеђује исечак из новина објављених одговарајућег дана у месту где се нашао и направио слику. У погледу типографских писама на којима су базирани ови исписи, Кавара



је почетком 1970-их начинио „црвени помак” од изворног писма Гил санс (Gill Sans) ка Футури (Futura). Иако се ово медитативно репетитивно бележење протока времена одвија унутар традиционалног сликарског медија, оно се не ослања на субјективност и гестуалност, већ на строго дефинисану процесуалност дефинисану „алгоритмом” Кавариног концепта.

Џозеф Кошут (Joseph Kosuth), вођен својом крилатицом да је уметност конкретизирана филозофија, прави серију радова с намером да замени лингвистичко морфолошким – речи стварима (Morley 2003: 145 – превод аутора). У раду *Насловљено (Уметност као идеја као идеја (Идеја))* [Titled (Art as Idea as Idea (Idea)), 1967] појам *идеје* Кошут исказује одштампаном увећаном фотокопијом њене речничке дефиниције. Текст се појављује као слика, а посматрач слике постаје читалац. Типографија је, као и сама дефиниција појма, преузета из речника. У раду *Једна и три столице* (*One and Three Chairs*, 1965) Кошут даје инструкције за постављање три елемента једног до другог: столице, њене фотографије у правој величини и увек исте речничке дефиниције столице. Везе између објекта, његове визуелне представе и текстуалне дефиниције појма стварају семантичку мрежу многострукости као налицја јединства и проблематизују целовитост значења.

Текст сложен типографским писмом Футура болд облик (Futura Bold Oblique) белим словима на црвеној позадини, у комбинацији с црно-белом фотографијом; галеријски простор чије су све равни прекривене гигантизованим текстуалним порукама исписаним кондензованим писмом тешког реза (црним словима на белом, или обрнуто). Овај визу-



елни код упућује на радове америчке уметнице Барбаре Кругер (Barbara Kruger). Идентитетска, родна и друга политичка питања она обрађује уз употребу средстава масовне комуникације и оглашавања, преузимајући слике и исказе из разних извора. Типографија је одабрана и третирана тако да оствари максималан учинак, уз ослањање на левичарску традицију употребе одређених писама. Контрадикторан је, међутим, утисак у њеним имерзивним типо-инсталацијама – садржина поруке потиснута је спектакуларним ефектом који изазива боравак у естетизованом простору изграђеном готово искључиво типографским средствима.

Милица Томић, Последње слово – А

Сасвим другачији утисак на посматрача оставља инсталација Милице Томић која је испунила галерију Артгет Културног центра Београда на прошлогодишњем 59. Октобарском салону – Београдском бијеналу. Новопокренута излагачка целина под називом „Уметник у фокусу“ била је посвећена овој уметници, а она је уз помоћ разних учесница и учесника, укључујући кустоскињу Јелену Весић, сложеним пројектом *How on Earth?!* окупирала сва четири изложбена простора КЦБ-а: Ликовну галерију, галерије Podroom и Артгет, као и хол Дворане културног центра. Са становишта употребе текста у уметничком раду, сваки од делова ове изложбе могао би бити готово равноправно разматран, али инсталацију постављену у простору на врху овог добро осмишљеног склопа одликовао је посебан типографски карактер.

Шта су посетиоци могли да виде у главној просторији Артгета уколико су успели да се некако у њу пробију од сандука и разних наизглед одбачених предмета којима је био закрчен улаз? Подна инсталација у виду концентричних кругова од црне пластичне фолије на белом поду сама по себи је имала хипнотичко дејство, без обзира на то што су њен оптички ефекат ометале разбацане картонске кутије и разни предмети прекривени комадима најлона. Међутим, она је додатно перцептивно дестабилизујуће деловала на посетиоце који су имали прилике да виде последњу изложбу одржану у Музеју савремене уметности пред његово затварање због, испоставиће се, предуге реконструкције зграде. Они као да су се поново обрели унутар рада Цима Лембија (Jim Lambie) постављеног у згради на Ушћу 2007. године у оквиру изложбе *У раскораку – измешићање, саосећање и хумор*

у савременој британској уметности. Оно што је у инсталацији Милице Томић деловало зазорно није то што се радило о реконструкцији поменутог рада, већ осећај да сте део *re-enactment-a* једног међу-времена, када је деловало да МСУБ никада неће бити поново отворен, својеврсног вечито одлаганог, али извесног краја једне епохе.

Управо у оваквом амбијенту Милица Томић је 2010. године за потребе своје изложбе у Салону МСУБ извела произвођење – изливање – два објекта који су материјална (контра)типograфска последица њеног рада *Последње слово – А*. У поновљеној ситуацији реконструкције зграде Музеја савремене уметности, међу препознатљивим столицама и другим спакованим па заборављеним предметима, распрострајти по поду галерије Артгет били су технички цртежи натписа, саставног дела фасаде југословенског павиљона у Ђардинима у Венецији. Милица Томић је приложила формалну и пропорцијску анализу натписа, која је послужила за производњу поменутих објеката – два оловна одливка контраформи које дефинишу контуре последњег слова у камен уклесане речи „JUGOSLAVIA”.³

Гест Милице Томић којим она у (привремено?) напуштеној згради Музеја савремене уметности – једне од институција културе које с разлогом инсистирају на свом југословенском карактеру, премда је и то постало део полуаутоматског ритуала – излива „негативни простор” словног знака којим се завршава име Југославије, типографски је захват такав да се издваја од свих овде побројаних уметничких радова базираних на тексту. Он у самом лику слова, исказаном кроз опредмећену контраформу, проналази многобројне слојеве значења и успоставља везе са разним друштвентеоријским, уметничким и политичким референтима. Сам чин изливања ових предмета призива традицију покретног металног слога и њене цивилизацијске последице,

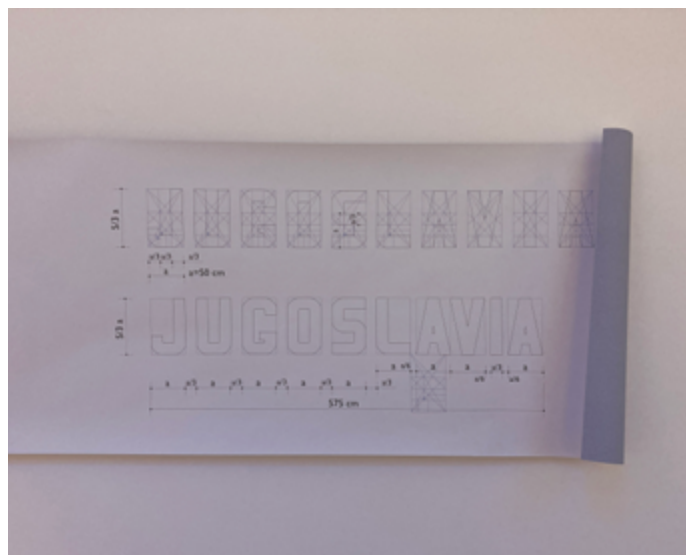
3 Овај рад нужно се доводи у везу с наступом Милице Томић на Бијеналу у Венецији 2003. године, када је као представница Србије и Црне Горе извела пројекат под називом *Национални павиљон*. Том приликом на фасаду павиљона инсталирано је 400 повезаних блицева који су синхронно блескали сваког минута, чинећи да сама зграда нестане у том здруженом блеску, али и да публика њиме буде заслепљена тако да на месту ишчезлог „националног” павиљона под именом државе које више нема остане слепа мрља. Без улажења у разноврсна и сложена тумачења овог пројекта, можемо уочити да се и *Национални павиљон* и *Последње слово – А* баве питањем завршетка.



12 Милица Томић, *Последње слово – А*, 2010/2022
Љубазношћу Културног центра Београда. Фото: Немања Кнежевић

11 Милица Томић, *Последње слово – А*, 2010/2022
Љубазношћу уметнице. Фото: Милица Лопичић

13 Милица Томић, *Последње слово – А*, 2010/2022
Љубазношћу Културног центра Београда. Фото: Немања Кнежевић



14 Милица Томић,
Последње слово – А, 2010/2022
Фото: Андреј Долинка

„Гутенбергову галаксију”, али у инверзији. *Последње слово* – А као да констатује да се поуке једног епохалног блеска могу наћи још само у простору између и унутар слова. Заправо, тамо где се слова завршавају. Питања почетка и краја једног века, једног назива за више држава, једне револуционарне и еманципаторске историјске секвенце, сва она, као у инверзији познате реченице из *Манифеста Комунистичке партије*, у својеврсном контратипографском чину изливања у оловној легури, као да из дима бивају преведена у чврсте, материјалне ствари.

Немања Цвијановић (у сарадњи с Мариом Аничичем), Заједнички Манифест Комунистичке партије уједињеног грађанства Ријеке

Манифест комунистичке партије Карла Маркса и Фридриха Енгелса важан је и за други рад којем ће мо посветити нарочиту пажњу, до те мере да је уврштен и у његов назив. *Заједнички Манифест комунистичке партије уједињеног грађанства Ријеке* проистекао је из рада који је уметник Немања Цвијановић реализовао у оквиру програма *Ријека 2020*. *Сјоменик црвеној Ријеци* – *Самообрамбени сјоменик* је инсталација која је од 20. септембра до 4. октобра 2020. била постављена на кровној тераси небодера на почетку ријечног Корза. Њу чини петокрака звезда постављена тако да у положају нарушене статичке одређености стоји на врху једног од својих кракова, а њену површину на зубљеним штитом чини 2800 крхотина црвеног стакла, колико је бораца народноослободилачког покрета погинуло током битке за ослобођење града у периоду од 16. априла до 6. маја 1945. године.

Овако формирана *самоодбрамбеност* Цвијановићевог споменика намах се показала као оправдана. Бурне реакције неких група грађана, политичких актера и медија на истицање црвене петокраке потврдиле су оно што није било тешко увидети. Седамдесет пет година након ослобођења Ријеке (али и тридесет година након изласка Републике Хрватске из Југославије и двадесет пет година након завршетка рата у Хрватској и Босни и Херцеговини) те седам година након приступања Хрватске Европској унији, значење овог симбола али и традиције народноослободилачке борбе и социјалистичке револуције на простору Југославије темељно су измењени.

Облици стаклених крхотина, борбена метафора *Сјоменика црвеној Ријеци*, послужили су дизајнеру Марију Аничичу као геометријски оквир за израду елементарног типографског писма које ће бити употребљено у следећој етапи, заправо засебном раду Немање Цвијановића. *Заједнички Манифест комунистичке партије уједињеног грађанства Ријеке* заснован је на преводу овог текста Маркса и Енгелса на хрватски језик. Уметник је обавио нумеричку

анализу текста и установио колико пута се у њему понављају поједини типографски знакови. Сви заступљени знакови одштампани су у виду графичких листова у установљеном броју примерака, који су кроз систем одељења и огранака Градске књижнице Ријека били бесплатно дистрибуирани грађанима. Уметничка пропозиција овог рада је таква да подразумева формирање заједнице која би се окупљала сваког Првог маја и у колективном словослагачком чину формирала, упризорила, односно реконструисала *Манифест*. Или, зашто да не, и неки други еманципаторски текст.

Није била неопходна пандемија Ковида-19 и њом изазване потешкоће у реализацији и промене програма *Ријеке 2020* да се наслути утопијски карактер овог пројекта. Без обзира на то што је првобитно окупљање грађана-типокарактера отказано

15/16 Немања Цвијановић,
Сјоменик црвеној Ријеци –
Самообрамбени сјоменик,
2020.
Љубазношћу уметника.
Фото: Немања Цвијановић



због епидемиолошких разлога, чини се да Немања Цвијановић не одустаје од крилатице која налаже да будемо реалистични и тражимо немогуће, чак и у условима који захтевају од антифашистичких споменика да буду опремљени за самоодбрану. Осим тога што инспирише друштвену акцију и промишљање темељних теоријских поставки радничког организовања и класне борбе, окупљање и заједничко деловање па и комуникацију грађана кроз јавне установе, *Заједнички Манифест*... својом дубоко типографском логиком позива на важно промишљање ове дисциплине у односу на њену колективност. Поред тога, његов политички карактер подсећа нас на важност словослагача и штампарских радника у историји радничког покрета.⁴

Последње слово - после А

Док се највећи део поменутих уметничких радова текстом и типографијом служи са позиције типографског дизајна – употребе типографских писма у креирању текстуалних и хибридних склопова текста и слика, *Последње слово* – А Милице Томић и *Заједнички Манифест*... Немање Цвијановића превазилазе такав приступ. Шири проблеми типографије се у њима испитују и практично проверавају, али тако да им типографске праксе нису циљ. Политички, друштвени, историјски али и поетски ефекти типографске контраформе; њено перформативно изливање, којим се део једнократно примењеног исписа трансформише у објекте који обезбеђују умножавање, што је темељна логика типографије; дизајнирање типографског писма на основу једног уметничког рада да би оно било касније употребљено у другом, па и шире, уз инсистирање на политичности самог дизајнерског приступа; позив да се друштвена заједница окупи око ефемерног и стално изменљивог словослагачког подухвата у форми колективног перформанса, опет уз могућност проширења подручја деловања. Уосталом, нека Цвијановићева (и Аничичева) слова стигла су и до Београда па зашто не би и даље?

4 Споменик црвеној Ријеци и *Заједнички Манифест* Комунистичке партије уједињеног грађанства Ријеке били су предмет разговора организованог у сарадњи Октобарског салона, Rosa Luxemburg Stiftung и удружења Крокодил током боравка Немање Цвијановића у Београду, али нису били изложени на „Београдском бијеналу”. У оквиру Октобарског салона, уметник је извео рад на врху зграде „Борбе” на Тргу Николе Пашића (некада: Маркса и Енгелса) под називом *Издаја боље будућности*. Ради се о једноставној интервенцији – на ћирилични неонски логотип некада радничког листа, Цвијановић је додао латинични текст тако да се добије склоп: „Ovo nije klasna BОРБА”.



**анархија у производњи
аграрни реформисти**

Заједнички Манифест Комунистичке партије
уједињеног грађанства Ријеке – Немања Цвијановић

- 17 Немања Цвијановић, *Заједнички Манифест Комунистичке партије уједињеног грађанства Ријеке*, 2020
Марио Аничич, Типографско писмо NCCZ, 2020.
Љубазношћу Немање Цвијановића и Марија Аничича

- 18 Немања Цвијановић, *Заједнички Манифест Комунистичке партије уједињеног грађанства Ријеке*, 2020
Марио Аничич, Типографско писмо NCCZ, 2020.
Љубазношћу Немање Цвијановића и Марија Аничича



Cvijanović, N. 2021

Antifašizam kao samoobrembeni spomenik / Antifascism as The Self-Defensive Monument, Beograd: Rosa Luxemburg Stiftung Southeast Europe, Rijeka: Muzej moderne i suvremene umjetnosti, Piran: Obalne galerije Piran

Sretenović, D. 2014

Fluksus u Beogradu, Beograd: Muzej savremene umetnosti

Unterkofler, D. 2012

Grupa 143, Beograd: Službeni glasnik

Beech, D., Harrison, C., Hill, W. 2009

Art and Text, London, UK: Black Dog Publishing Limited

Morley, S. 2003

Writing on the Wall – Word and Image in Modern Art, Berkley, Los Angeles: University of California Press

Stojanović, B. (ur.) 2003

Milica Tomić, National Pavilion, Beograd: Centar za savremenu umetnost, Beograd: Muzej savremene umetnosti

Watkins, J., Denizot, R. 2002

On Kawara, London: Phaidon Press Limited, New York: Phaidon Press Inc.

Blacksell, R. 2016

From visual to textual: typography in/as conceptual art, u: Glasmeier, M. i Prill, T. (ur.) *Typografie als Künstlerisches Ereignis*, Hamburg: Textem Verlag, 113–141.

Teks dostupan na: https://centaur.reading.ac.uk/69097/7/RuthBlacksell_TAKE_2016_small.pdf (preuzet 20. 01. 2023)

Lippard, L. R. and Chandler, J. 1971

The Deamaterialization of Art, u: Lippard, L. R. *Changing. Essays in Art Criticism*, New York: E. P. Dutton & Co., Inc, 255–262.

Blacksell, R. 2013

From Looking to Reading: text-based conceptual art and typographic discourse, *Design Issues* (Cambridge, MA, SAD) 29 (2): 60–81.

Članak dostupan na: https://centaur.reading.ac.uk/31422/8/desi_a_00210.pdf (preuzet 18. 01. 2023)

ТИПОГРАФСKE ПРЕДНОСТИ ЛИБРЕОФИСА

Оливера Стојадиновић

Један од задатака који морају да се обаве током реализације дигиталног типографског писма је провера како писмо функционише у различитим радним окружењима, односно програмима који користе фонтове, било да су они намењени штампани или екранском приказу, при чему су у фокусу они који се највише користе. Програми се разликују по томе да ли је њихова примарна намена обрада текста или су намењени графичком дизајну, односно дизајну публикација. Док су програми намењени обликовању по правилу усклађени са најновијим достигнућима у типографији, код програма за обраду текста најважнија је способност да се правилно интерпретирају слова која се користе у различитим језицима. С једне стране, потребно је да постоје фонтови који садрже сва потребна слова и знакове, са друге стране, неопходно је да програм има способност да их прикаже. Текстови сложени у овим програмима служе као основни материјал за дизајн публикација, па је важна и сарадња између ове две врсте програма.

Два основна проблема која се јављају у мултилингвалној типографији су примена акцената, односно дијакритика, као и коришћење локалних варијета појединих слова. Проблем дијакритика некада је решаван помоћу комбинујућих акцената са нултом ширином. Они су смештани на висину малог, односно великог слова, лево од почетне тачке и разли-

читим позицијама које одговарају одговарајућим ширинама слова са којима се комбинују. Писмо Тајмс (Times New Roman) је најпознатије писмо које садржи такве акценте, и због тога се оно и данас често прописује као обавезно када се пишу научни радови. Санс-серифно писмо које функционише на исти начин је Еријел (Arial). Примена дијакритика је омогућена путем програмирања, при чему су одређена слова повезана са одговарајућим дијакритикима. Међутим, није обезбеђено универзално комбиновање свих дијакритика са сваким словом, већ само оних који су обухваћени програмирањем. Тако, акценти које лингвисти користе за српски језик, без обзира што постоје у самом фонту, не могу да се комбинују са свим словима ћирилице. Осим тога, локални облици, као што су слова г, д, п и т који се користе у српској курзивној ћирилици, у писмима Тајмс и Еријел нису предвиђени.

У 2007. години, уместо ова два писма уведена су нова, посебно направљена за Мајкрософтов оперативни систем Windows Vista и нову функцију Clear Type, која је омогућавала бољи изглед слова на екрану. Санс-серифно писмо Калибри (Calibri) и серифно Камбрија (Cambria), постали су основна писма у Мајкрософтовим програмима. Њихови фонтови су изведени у складу са новим могућностима које пружа опентајп (OpenType) програмирање, а садрже и локалне курзивне облике за нашу ћирилицу који су доступни путем функције



локализације, односно избором српске ћирилице на месту одређеном за језик.

Мајкрософт Ворд (Microsoft Word) је програм за обраду текста који је највише заступљен у свету, па и код нас. Део је комерцијалног пакета Мајкрософт Офис (Microsoft Office). Код нас се користи у државним институцијама и администрацији, као и многим приватним предузећима, што значи да се за његово коришћење одвајају значајна средства. У школама се спроводи обука за рад у овом програму. Компанија Мајкрософт има свој центар у Београду. И поред тога, у програму Ворд недоступни су наши локални облици, иако они данас постоје у многим фонтовима, укључујући и Мајкрософтове системске фонтове, због тога што програм не препознаје опентајп функцију локализације. Слова се не могу ни ручно унети, пошто се приликом бирања у менију за убацивање знакова (Insert Symbol) појављује искључиво усправна верзија писма, у којој нису предвиђена места за курзивне алтернативе. Што се тиче акцената, они такође функционишу у ограниченом опсегу, недовољном за потребе српског језика, без обзира на то какве су могућности предвиђене у самим фонтовима.

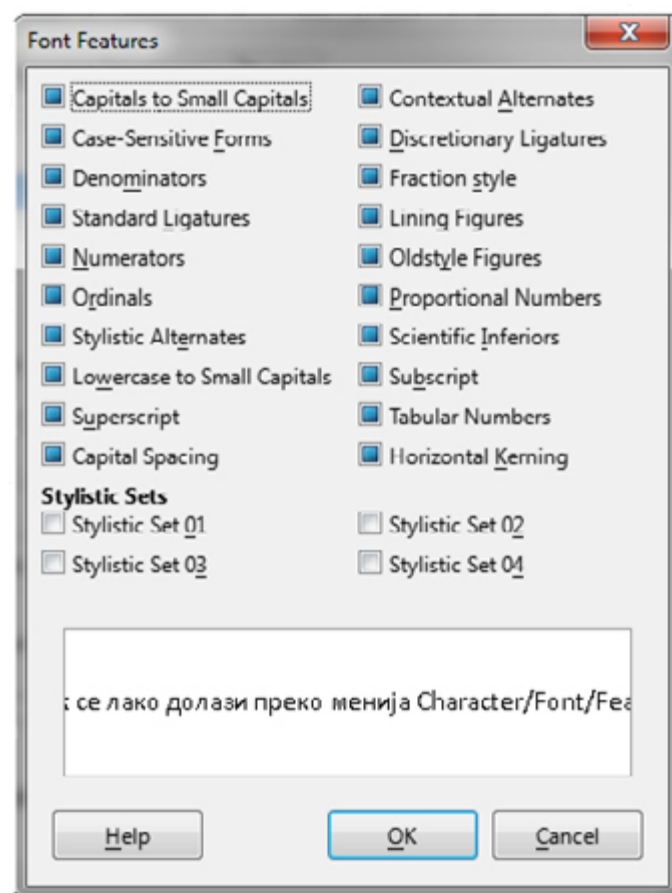
Немогућност да се у Ворду правилно прикажу наша курзивна слова, односно алтернативе предвиђене за српски језик, има за последицу да сви документи на српском језику који потичу из тог програма изгледају погрешно. При томе није у питању само уношење текста који ће се преломити у другом програму, где је такве грешке могуће исправити, већ се у Ворду формирају многи документи који коначно, на екрану или одштампани, остају у том неисправном облику. Закони и прописи, уговори, дипломе, научни радови и друга званична документа, носе у себи ту системску грешку. Само онлајн верзија Ворда, под називом Ворд 365, препознаје локализацију, али има друге ограничене могућности.

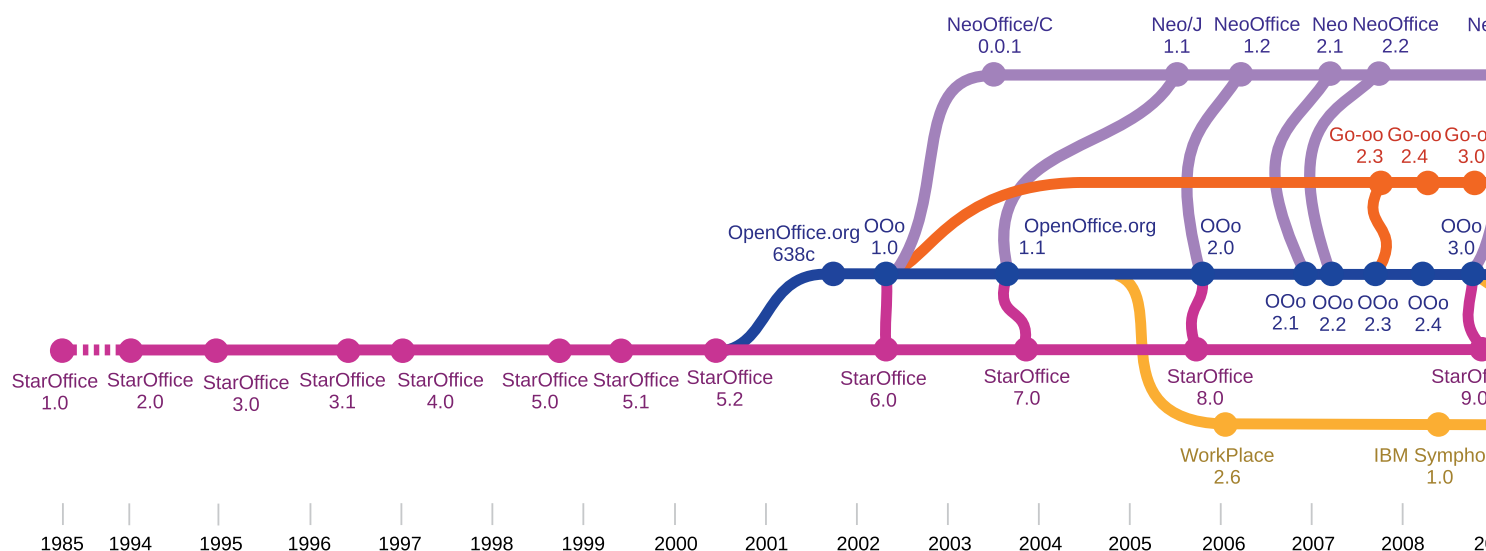
Посебна типографска непогодност је немогућност читавања керна, што за последицу има лоше

размаке између појединих слова. Примена керна у Ворду омогућена је тек од 2010. године, мада се и надаље није подразумевао, већ га је требало посебно укључити.

Да би се превазишла неспособност Ворда да прикаже локалне облике слова, наши аутори типографских писама су направили посебан распоред, у коме на примарна места у фонту стављају српске алтернативе за курзивна слова, а на алтернативна места облике који се користе у руском и другим језицима, или их уопште и не стављају. Таква писма су намењена искључиво нашим корисницима и обезбеђују жељени изглед курзивне ћирилице у свим програмима. Тако је, уз подршку државних институција културе и, последњих неколико година, Фондације РНИДС, настала серија фонтова, који су корисницима стављени бесплатно на располагање, у намери да се омогући правилна примена ћирилице на српском језику.

Непосредан повод за ово истраживање је употреба писма Дијакритика (представљено у Сигнуму бр. 10, 2018) које је изведено тако да дозвољава комбиновање свих слова са дијакритицима и надредним знацима. Ово писмо је посебно намењено





филолозима, са намером да им омогући слагање речника и других списа који користе различите језике и акцентована слова. Међутим, управо та група корисника не користи Дијакритику, пошто комбиновање акцената са ћирилицом не функционише у програму Ворд у коме се уноси текст. Карактеристичан је пример Института за српски језик који за своје речнике користи систем од 560 (пет стотина шездесет!) фонтова, заснованих на писму Тајмс, у којима се налазе сва акцентована слова која су им потребна, уместо 4 фонта писма Дијакритика са којима би то исто било могуће, али уз коришћење адекватног програма.

Ово ме је навело да потражим такав програм за обраду текста у коме би Дијакритика, као и друга савремена типографска писма, функционисала у потпуности. Већ сам знала за програм Мелел (Mel-el) који подржава све неопходне опентајп функције. Иако по цени приступачан, Мелел је предвиђен искључиво за Мек (MacOS) оперативне системе компаније Епл (Apple), што значи да не може да се користи на платформи Виндоуз (Microsoft Windows).

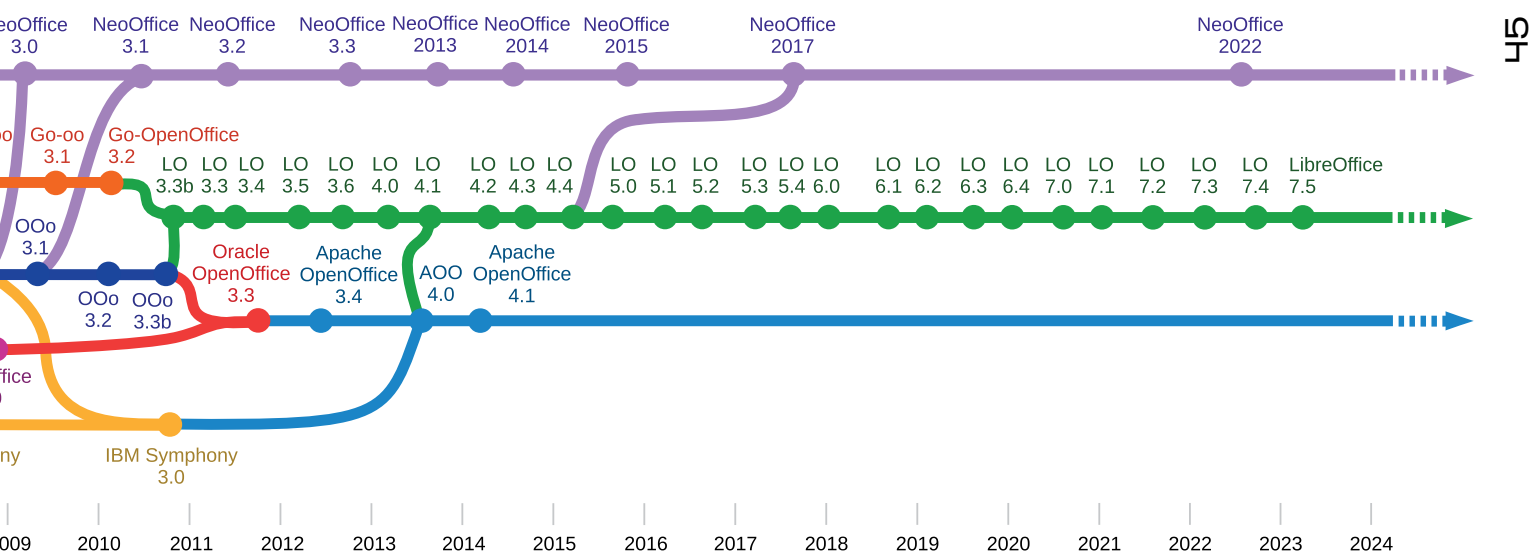
Истражујући даље, наишла сам на бесплатан програм отвореног кода под називом Либреофис (LibreOffice), доступан на Виндоуз, Мек и Линукс (Linux) оперативним системима. Овај програм је заснован на некадашњем програму Опенофис (OpenOffice), који се после 2010. године диференцирао у неколико праваца. Либреофис развија Документ фондација (The Document Foundation), која обједињује хиљаде сарадника широм света. За четири месеца, колико је прошло од прве инсталације, преузела сам још неколико нових верзија, од 7.4.2 до 7.5.1, што показује сталне активности на унапређењу програма.

У оквиру програма се налазе компоненте које чине пакет: програм за обраду текста, за табеларно рачунање, за израду презентација, за писање формула и за приступ базама података. Структура и начин функционисања Либреофиса слични су пакету Мајкрософт Офис, а компонента за обраду текста програму Ворд. Због тога је кориснику Ворда веома лако да му се прилагоди и пронађе све алате који су му потребни и на које је навикао. Кључна разлика је у томе што су у Либреофису доступне све опентајп функције које су предвиђене приликом израде фонтова. До њих се лако долази преко менија Character/Font/Features који је доступан преко десног клика. Керн и лигатуре су увек укључени, а по потреби могу да се искључе. Функције помоћу којих се дијакритици комбинују са словима, могуће је укључити преписивањем формата преузетог из текста сложеног у Индизајну (InDesign).

Либреофис је компатибилан са Вордом у оба смера: читава и чува документа у docx формату. Либреофис, иначе, користи odt (OpenOffice document) формат, који чува све податке онако како су унети, укључујући и позиве на опентајп функције, а који се губе конверзијом у Вордов формат.

За разлику од Ворда који је подешен да ради са фонтовима у трутајп (ttf) формату, док се опентајп (otf) фонтови лошије приказују на екрану, Либреофис подједнако добро приказује оба формата.

Либреофис има подршку за 115 језика, која се састоји од правила за писање, дељење речи, а за неке језике постоје још и речници и граматичка правила (Hunspell dictionary). Ове екстензије, у oht формату, који такође потиче од Опенофиса, могу се инсталирати за сваки језик посебно. Екстензија за српски језик садржи у једном запису правила писања и дељења речи за ћирилицу и латиницу. Активирањем екстензије омогућава се хифенаци-



ја (није могућа у Ворду), а такође и, нешто мање корисна, провера писања речи. Из истог записа добијају се и правила писања и дељења речи који се могу уградити у Индизајн (Adobe InDesign). Помоћ при хифенацији у Либреофису је и могућност убацивања „меке цртице” (soft hyphen), за ручно дељење речи на слоге.

Још један неопходан језички додатак је пресловљавање са ћирилице на латиницу и обрнуто, који се у Либреофису такође инсталира као екстензија. Овакав додатак за Ворд направљен је у више верзија у виду макроа, али само за Виндоуз платформу.

Што се тиче сарадње са Индизајном, она мора да се спроведе посредно, пошто Индизајн не препознаје odt формат. Претварањем Либреофис документа у Вордов документ, губе се сви опентајп подаци, па овај начин није препоручљив. Због тога треба користити rtf (rich text format) који је креиран управо у сврху размене докумената између различитих програма за обраду текста, па чак и између различитих верзија истог програма. Иако постоје извесна ограничења, овај формат је веома поуздан у преношењу података који су унети у изворном документу. Пребацивањем Либреофис документа у rtf формат и увођењем истог у Индизајн очуване су све битне компоненте, посебно подаци о језику, опентајп подаци и форматирање текста. Математичке формуле, формиране у Либреофис додатку за формуле, такође се исправно преносе у Индизајн.

Због његове приступачности, савремености, функционалности и сталног усавршавања, препоручујем Либреофис као пожељан и погодан програм за обраду текста, који ће одговорити свим сложеним захтевима мултилингвалних стручних текстова. Штавише, било би добро да се он устали као поуздано средство за размену докумената, пре свега у академској заједници. Чињеница да је програм бесплатан омогућио би уштеду значајних средстава, од којих би један део могао да се усмери, као донација, у сврху његовог даљег развоја.

Корисни линкови

Инсталација Либреофиса:

<https://www.libreoffice.org/download/download-libreoffice/>

Провера писања и прелом речи за српски језик (ћирилица и латиница):

<https://extensions.libreoffice.org/en/extensions/show/serbian-cyrillic-and-latin-spelling-and-hyphenation>

Транслитерација ћирилица-латиница и обрнуто:

<https://extensions.libreoffice.org/en/extensions/show/oootranslit>

Подршка за различите језике:

<https://wiki.documentfoundation.org/Language/Support>

Додавање језика у Адобе Индизајн:

https://helpx.adobe.com/indesign/kb/add_cs_dictionaries.html



Здравко Мићановић

МИСЛИТИ (И) СЛОВИМА

Поводом изложбе плаката студената ФПУ за 29. међународни фестивал дечијих позоришта, Суботица, септембар 2022.

Већ пету годину не суделујем непосредно у сарадњи Факултета примењених уметности, односно модула, касније одсека, Графички дизајн и Међународног фестивала позоришта за децу у Суботици. Током девет година, припремајући задатак који се односио на фестивалски плакат и пратећи цели ток рада студената на извођењу вежбе, био сам усредсређен на консултације, реализацију, координацију, водећи рачуна и о роковима и мноштву техничких детаља.

Сарадњу са фестивалом из Суботице наставили су студенти модула Илустрација и Анимација са професором Растком Ћирићем. У много захвалнијој, зашто не рећи и комотнијој, позицији преносиоца искустава у међусобној сарадњи, делом и координатора, пружала ми се прилика да кроз нову улогу сарадњу посматрам темељитије и фокусирано резултате које су студенти постизали, откривајући сваке године и издвајајући нову инспиративну тему захваљујући новонасталим плакатима. Белешке о тим искуствима и сазнањима редовно су и у каталозима изложби које организатор фестивала сваке године приређује.

Прва година по мом престанку рада поклопила се са јубилејом – десет година сарадње, и на нивоу плаката истицање чињенице да декада није што и деценија. Следеће године студентски плакати су сагледавани у односу на искуства изузетног и свестраног ствараоца, такође и аутора наменских плаката, Питера Шумана, оснивача и активног члана позоришта Хлеб и лутка (Bread&Puppet). У тексту из те године

students poster

no 13

29th International
Children's theatre
Festival

SUBOTICA
SERBIA
2022



Маша Ердељановић, друго место, 2022.

белешка је подстакнута Шумановим геслом против управљања идејом компромиса и рада да би се допало, закључно са ставом о плакату као уточишту духа. Следила је тема о изазову дугогодишњег рада на истој плакатској теми вођена искуством једне маркетиншке агенције у размишљању о истом али ипак различитом (плакату).

Прошле године, радови студената подстакли су размишљање о типографском делу плаката. С разлогом, у тексту су кроз цитате укључена и поједина истраживачка искуства три професора нашег факултета. Ти професори, готово у исто време, окончали су, одласком у пензију, званичан рад на факултету. Овај текст, предвиђен за објављивање у „Сигнуму“, уједно је и скромна посвета професорима са којима сам с искреним поштовањем делио педагошка и искуства из наших професија.



Ана Крстић, 2020.

На плакатима тринаестог по реду учешћа, студена-та ФПУ-и, претходне четири године са предмета Илу-страција, на фестивалу у Суботици превладало је опре-дељење да студенти испишу-цртају наслов, односно изводе на начин својствен визуелном делу плаката.

Наслов, чак од преко педесет словних знакова, само је условно недостатак, нарочито ако се приклонимо ставу Милтона Глејзера да „мање није нужно више“, као одговор на модерничку сведеност исказану мотом „мање је више“. Тако је и текстуални део плака-та фестивала, који гласи: Међународни фестивал дечи-јих позоришта Суботица-Србија, изазов по себи. Одго-варајућим ликовно-графичким поступцима основни



Сара Фукс, 2019.

текстуални део плаката постаје простор изненађују-ћих, већ помало занемарених или и заборављених изражајних вредности, простор разноврсних визуел-них истраживања, доприносећи плакату али и дечијем фестивалу на нов, медију плаката примерен начин.

Бавећи се словним (текстуалним) делом неопход-но је поћи од типографије. Та чудесна словослагарска професија односи се на избор и организацију облика слова с другим обележјима штампане стране, у нашем случају плаката. У питању је одабир одговарајућег писма и његово уређење да се оствари што успешни-ја комуникација, да буде оку што привлачније, задово-љавајући битна својства: изражавање и саопштавање.



✎ Ања Поповић, прво место, 2021.

Код исписивања текста неминовно је водити рачуна о читљивости и читкости.

Читљивошћу се описује лакоћа са којом је писани текст читан и разумљив. То је више психоллингвистичка него типографска тема. Читкост, као супротност, није повезана са садржајем или језиком, већ са величином и изгледом писаног и приказаног текста.

У упознавању ручног исписа, вредна пажње је типологија писама Илије Кнежевића. Скрипт писма, према Кнежевићу, обухватају писма која опонашају руком писана слова. Писмо је развијено из рукописа задржавајући везане потезе између слова. За разлику од скрипт писама, мануелна писма, како Кнежевић објашњава, копије су руком цртаних слова настале на основу такође руком цртаног предлошка различитим техникама без намере за опонашањем рукописа. Разлику није увек лако дефинисати, закључује Кнежевић.

Додајмо томе и термин персонални фонтови, синоним за скрипт писма. Пластично их објашњавајући Растко Ђирић наводи: „Током писања, преко врхова

прстију преносе се на писаљку fine личне, интимне, персонализоване вибрације, уобличавајући нарочите потезе у које некако успевају да се одразе и најскривеније особине личности....“

„....Посебно прављени или руком изведени (исписани) словни облици у типографским композицијама слова често представљају градивни материјал за формирање слике“, констатује Оливера Стојадиновић. А то је је ништа друго него мислити (и) словима. Знатижељне упућујемо и на наслов инспиративне књиге из области типографије *Thinking with Type* (Мислити словима), Елен Луптон.

Радује стога чињеница, да су студенти, на трагу истраживања и својих професора (чије цитате у тексту користимо), занемарујући или надограђујући правила традиционалне типографије, приступали словима као феномену који је еволуциони више него механички.

ПЛАКАТИ (ПРЕ)ПОЗНАТИХ АУТОРА

Изложба Трагови једног времена: Југославенски филмски плакат 1945 – 1970,
из фонду и архиве Филмског центра Србије

Здравко Мићановић

Плакат којим изложба почиње, већ пружа довољан изазов познаваоцу уметничких прилика у Југославији, данас простору неколико самосталних држава, да изложбу посети и с пажњом погледа. Рад великих димензија, штампан из два дела, садржи лако уочљив потпис Андрије Мауровића. Вредност тог података тим је већа што на изложби нема података о ауторима плаката. Посетилац остаје ускраћен за ту, можда и најбитнију, информацију. Преостало је самоиницијативно утврђивати идентитет изложених радова, надајући се ревности „извођача“ у потписивању властитих остварења. Делимично испуњена очекивања у одгонетању имена, обогатило је вредно откриће. Излагачи, утврђених имена, а у питању су афирмисани аутори у својим основним уметничким делатностима, тешко би се могли у овом саставу наћи на било којем другом месту. Разлог је једноставан. Изузев Звонимира Фаиста, дизајнера плаката, филмских пре свега, остали идентификовани излагачи градили су уметничке каријере у другим областима. Поред Мауровићевих, на изложби су плакати Еде Муртића, Милоша Ћирића, Зуке Џумхура, Ота Рајзингера, Ивана Штрауса, Михаила Петрова. Забележена су и друга имена, псеудоними, иницијали, али (за сада) без довољно проверених података да би и ти излагачи проширили ову листу.

Проблем сигнатуре на плакатима као само један, али битан, детаљ, генерално недовољне ажурности у приступу плакату као вредном културном артефакту, испоставило се, присутан је мање-више у свим периодима обухваћеним овом изложбом.

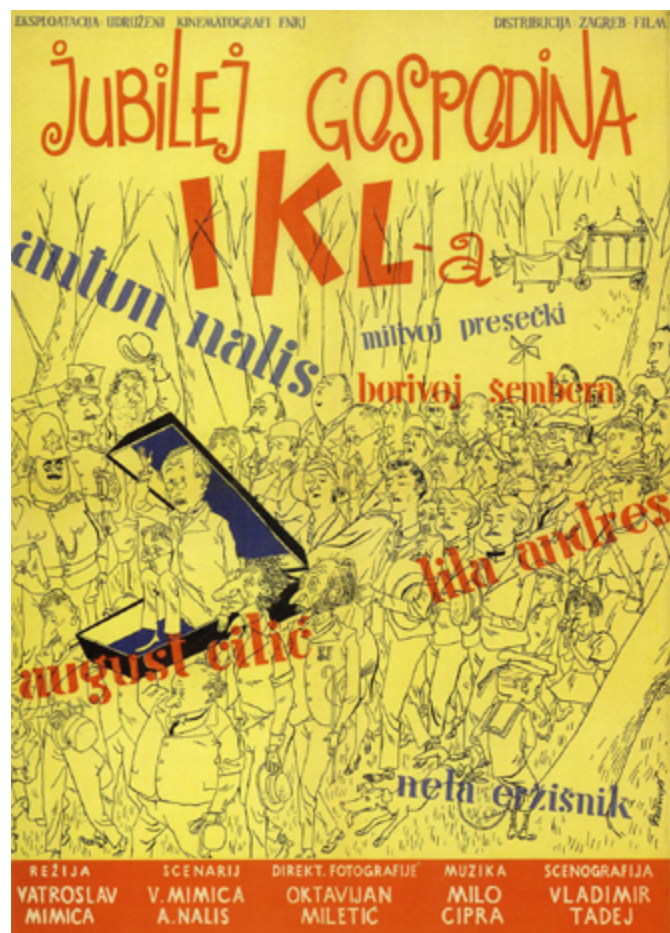
За већину историчара и теоретичара стрипа мишљења о Андрији Мауровићу, као једном од највећих стрип стваралаца на простору Југославије, готово су неподељена. Мауровић се повремено бавио пословима оглашавања, тако и сликањем плаката, али стрип и сликарство представљају области које су трајније обележиле његову стваралачку каријеру. Плакат за филм *Барба Жване*

(1949), Мауровић је сликао примењујући колажно-монтажни поступак у компоновању мотива. Мада настао у периоду ортодоксног соцреалистичког метода у уметности и култури, плакат је невероватно близак препознатљивом холивудском идиому филмског плаката, доводећи у исту равнотржишну и идеолошку захтеву.



Ото Рајзингер долази из света карикатуре, делимично и стрипа. Деценијама је у дневном листу „Вјесник“ његов цртани јунак Перо коментарисао актуелне друштвене теме. Старијим љубитељима стрипа остао је упамћен и по *Шефеку* и *Њејој дружини*, стрипу у пет епизода, објављених у *Плавом вјеснику*. Изложени плакат *Јубилеј Ћосјо-*

дина Икл-а (1955) применом монтаже близак је компјутерској организацији простора. Лик из наслова филма налази се у ковчегу и доминира мноштвом људи. Та светина, измилела из Рајзингеровог пера попут линијског ватромета, измешана је са именима глумаца. Плакат је тако визуелна целина равноправног односа свих, или готово свих, заступљених елемената, антиципирајући промену којом плакат од преносиоца информације постаје и аутономна знаковна целина.



Зуко Џумхур, такође је афирмисани карикатуриста, али окренут сликању, књижевности и телевизији. Плакат за филм *Невјера* (1953) поред видљивог сликарског афинитета открива врсног цртача неспутане, али довољно функционално дисциплиноване линије у „хватању“ карактера и атмосфере.

Едо Муртић деловао је у области графичког дизајна, мада је далеко познатији по сликарском опусу, који је најјасније испољен у фази апстрактног експресионизма и енформела. Почетком 50-их борави у Америци и тамо се упознаје с америчким високим модернизмом када слика прва дела у којима предмете из стварног света своди на готово апстрактне облике. Дајући примат колориту, сликарски врхунац достиже током 80-их година. Муртић на плакату *Камени хоризонти* (1952) слика женску фигуру примењују-

ћи снажно изражен контраст тамољубичастих и црних, насупрот светлоплавим и белим тоновима. Светле плохе у позадини лика, експресивно оивичене линијама, формирају знаковне форме сугестивних асоцијација.

Препознатљиви потпис Милоша Ћирића налази се на плакатима *Јара ѿсѿога* (1952) и *Мали војници* (1967), чији се поступци израде у потпуности разликују. Видљива диспаратност произашла је вероватно из примарних стваралачких преокупација аутора, усмерених на проблем знака и означавања, тим пре, што је Милош Ћирић оснивач и дугогодишњи професор на предмету Графичке комуникације ФПУ у Београду. *Јара ѿсѿога* је плакат јасне и цртачки чврсте пирамидалне композиције организованог ликовног „пртљага“. Линија као доминанта у функцији комуникативног средства и утилитарног циља, очекивано строга, огољена, на плакату опонира наративности, генеришући видљиву ликовност. Плакат *Мали војници* организован је радикално другачије. Геометријски обликован портрет сведених површина поприма обресе маске умножене и распоређене целом површином плаката. Формирана структура постаје и упечатљива метафора.

Звонимир Фаист једини међу представљеним излагачима определио се за (филмски) плакат као основну професионалну делатност. И то већ после





завршене академије и одслужења војног рока пре Другог светског рата. Потписује умешно сликане плакате *Чудољворни мач* (1950), тада један од ретких југословенских филмова фантастике и *Концерти* (1954). На првом плакату ликовни мотив је подређен информацији до те мере да су уобичајеном списку актера наведени и споредни глумци, па и њихова глумачка имена. Штит витеза на плакату прекривен је текстом попут орнаменталног тапета. *Концерти* је плакат потпуно другачијег „ткања“. У питању је чврста ликовна композиција динамично распоређених ликова и јасно организованих топлих и хладних тонова. Фигура жене, градирана валерским вредностима црвене боје, представљена је у три положаја, што подсећа на кретање камером (швенковање). „Црвена дама“ доприноси градњи снажног ефекта секући композицију на два дела. Истовремено, то је идеја којом се мења позиција плаката у односу на филм. Усмеравањем ка унутрашњој и аутономној визуелној организацији, плакат успоставља дијалог са филмом. Уместо очекиваног и уобичајеног илустровања плакат поседује своју „причу“, самосталан је, и генератор, а не само преносилац значења.

Концерти се према изложеном може сврстати, не само извођачки (сликарски), него и концептуално, међу најуспешније плакате ове изложбе.

Током писања текста, ненадано је проширен списак аутора захваљујући новим чињеницама у

утврђивању имена још двојице излагача: Ивана Штрауса и Михаила С Петрова.

Познати архитекта Иван Штраус, проширио је већ формирану „репрезентативни састав“. Између великог броја значајних пројеката, неких од њих и маркера новог урбаног духа Сарајева, издвајамо његов пројекат Музеја ваздухопловства на аеродрому Никола Тесла. Захваљујући том изванредном остварењу, Штраус је постао и члан Српске академије наука и уметности.

На изложби *Трајови једног времена* су његови плакати *Ханка* (1955) и *Враћа су ошворена* (1959). Иако оба плаката задржавају миметичке назнаке, њихова илустративност подређена је ликовним и формалним принципима на траговима модерне.



Јасан концепт заснован на унутрашњем активирању градећих елемената успешније је остварен код првог плаката. Свођењем форме на геометријске плохе и повезивањем наслова као ликовне целине и фигуре жене помоћу мреже линија различитих интензитета, Штраус је остварио веома једноставан, упечатљив и памтљив плакат. На изложби је црно-бела верзија, а исти плакат, репродукован у бојама (претпостављамо, накнадно колорисан), објављен је у публикацији *Оквир за слику*.

На плакату *Враћа ошјају ошворена*, односом геометријских плоха из позадине и ликова мушкарца и жене успостављена је наративна функција. Информација из наслова луцидно је

пренесена у визуелни облик односом правоугаоника и трапеза.

Професор и оснивач Графичког одсека на Факултету примењених уметности, Михаило Петров, био је изузетно свестран стваралац. Бавио се опремом књига, типографијом, у једном периоду, наравно, и плакатом,. Био је графичар, сликар, песник, илустратор, критичар, такође један је од активних сарадника авангардног уметничког часописа „Зенит“ у његовој првој фази.

Плакат за први југославенски послератни филм, *Славица* (1947), садржи јасан и карактеристичан потпис аутора омогућивши једноставно разрешење идентитета аутора. Виспирним повезивањем ликова (партизана) са политичким и идеолошким



обележјима Петров је на плакату постигао задиљујућу свежину. Дијагоналном композицијом људских фигура из неколико планова и тробојне заставе са звездом петокраком успешно је постигао равноправан третман ликовне и наративне функције. Плава боја заставе из позадине истиче доминантан портрет партизанке, бела боја је њена блуза а црвена боја тло, из којег се појављује погнута фигура партизана и краци звезде петокраке.



Епилог

Изложба успешно истиче и лоцира две „осе“: простор (Југославије) и време (од завршетка Другог светског рата до краја 60-их), када је филм доминантан медиј у служби званичне политике и идеологије.

Мада релативно суженог приступа, изложба садржи прегршт вредних информација о плакату, тиме индиректно, па и директно, о драматичним и динамичним друштвеним приликама послератног времена и променама кроз које је југословенско друштво узглобљено између два међусобно супротстављена војна и политичка блока, пролазило.

Изостанак системски и систематски (из)грађеног амбијента примереног плакату, није у потпуности онемогућио утискивање вредних и драгоцених трагова. Мотивисани појединци на том, готово успутном стајалишту, креативним и индивидуалним потенцијалима допринели су да плакат буде незаобилазан и важан индикатор прилика и мена, како оних које се односе на визуелне уметности, тако и оних општих културних и друштвених.

О ИЛУСТРАЦИЈИ И „ИЛУСТРАТИВНОСТИ“

Покушај расветљавања порекла једне предрасуде

Бобан Савић

Дешава се да од стране ликовних критичара поједини илустратори бивају „похваљени“ опаском да њихова дела нису „само илустрације“ већ „права уметност“. Таквим неспретним комплиментом одаје се признање ауторима, али се нехотице доводи у питање вредност њихове професије. И док је сликарство безмало постало синоним за уметност, у случају илустрације, уметничка вредност спомиње се спорадично, као нешто што је искрсло тамо где се мање очекује. Ово се најбоље читава у специфичном тумачењу придева *илустративно* који поједини професори сликарства користе како би својим студентима указали на врсту стваралачке странпутице.

Израз „ликовна илустрација“ у овом тексту нећемо везивати за уобичајну поделу уметности на „ликовне“ (у значењу слободне) и „примењене“ гране већ ћемо га користити како бисмо илустрацију као ликовну дисциплину разликовали од хомонима који у свакидашњем говору упућује на било који пригодан пример (не нужно визуелни) који расветљава неки феномен. У том смислу, прича о некој историјској личности могла би да се „илуструје“ неком анегдотом или музичком композицијом из одређене епохе. Ова вануметничка функција „расветљавања“ етимолошки је повезана с изворним значењем израза илустрација (*illustrare*, лат. осветлити).

Пре него што покушамо да откријемо узроке запостављања илустрације као уметничке дисциплине, требало би да се присетимо да је појам уметности у данашњем значењу, формулисан релативно касно. Године 1747. француски филозоф Шарл Бате у књизи „Леке уметности сведене на јединствени принцип“ груписао је седам делатности у јединстве-

ни појам. Сликарство, скулптура, музика, поезија и плес по први пут сагледани су као саставни делови корпуса лепих уметности. Као сродне дисциплине, Бате им је придржио архитектуру и говорништво. За кратко време, синтагма лепе уметности одомаћила се у стручној теорији једнако као и у свакидашњем говору. До деветнаестог века, лепота као обједињујући принцип, до те мере се подразумевала да је временом у употреби остао само назив уметност. Придев *леп* (*fine arts*) одржао се у ситуацијама када је такозвана „чиста“ или „слободна“, код нас често називана и „ликовна“ уметност требало да се раздвоји од остварења „примењене“ уметности. Илустрација није уврштена у првобитни сазив уметничких дисциплина јер је била суштински неодвојива од сликарства. Бате је своју студију објавио у време када је илуминисање рукописних књига увелико било реликт прошлости, а штампане публикације још увек нису доживеле своју пуну експанзију. Најеминентнији представници сликарства попут Дирера, Ханса Холбајна Млађег или Гоје уједно су били и најзначајнији илустратори свога времена. Након објављивања Батеове студије, појам уметности мењао је свој обим и садржину, али су битне разлике између илустрације и сликарства дошле су до изражаја тек крајем деветнаестог века. У то време академизам у уметности полако је одступао пред појавом нових стваралачких тенденција које је форма слике преузимала примат над садржином. Када је исконска, готово органска потреба човека за сликовним приповедањем запостављена у сликарству, свој пуни израз пронашла је у илустрацији, стрипу и анимираном филму. Обиље илустрованих књига и часописа с краја 19. века омогућило је појаву аутора попут Гистава Дореа, чији је илустраторски опус, по обиму и значају, надилазио сликарски.¹

Вероватно највећа препрека исправном разумевању савремене илустрације крије се управо у чињеници да се она често сагледава као некакав анахрони огранак сликарства, а не као самостојна уметничка дисциплина. Методе анализе и вредновања које су сврсисходне за сликарство нису до краја применљиве на уметност илустрације. Модерни сликарски покрети попут експресионизма и кубизма утицали су на ликовну форму илустрације али је домет њиховог утицаја остао веома ограничен.



William Blake, Pity 1795.

¹ Упореди: Ristić, M. "A contribution to the study of the emergence of illustration as an independent art discipline in Serbia", *Zbornik za likovne umetnosti Matice srpske* br. 48, Novi Sad: Matica srpska, 2020, 105-116.

У двадесетом веку дошло је до развоја илустрације какву, са становишта историје уметности, није могуће до краја уклопити у актуелне сликарске тенденције. Иако су се значајни ствараоци попут Пикаса и Далија повремено упуштали у илустровање књижевних дела, било би погрешно њихове радове сматрати референтним за анализу главне струје савремене илустрације.

Раздвајању ова два медија додатно је допринео начин на који они комуницирају с љубитељима уметности. Непосредност у комуникацији која је током дуге историје сликарства мукотрпно освајана, у савременој уметничкој пракси често се потцењује и олако одбацује. Остварења из области сликарства изложена у ликовним галеријама, постепено су попримала елитистички карактер, док се илустрација, посредством репродукција обрађала најширој публици. Једно од њених битних својстава је да разумевање ликовног језика илустрације не захтева од читаоца сувишан когнитивни напор. Да ли су се илустратори изразитом комуникабилношћу њихових радова замерили ликовној критици чинећи излишним посредовање између слике и њене публике? Чини се да су узроци повременог занемаривања илустрације од стране уметничких институција ипак нешто комплекснији.

Пејоративно значење *илустративности* које је споменуто на почетку овог текста односи се на ликовна дела код којих аутор инсистира на неважним детаљима, а на штету језгровитости ликовне структуре.² Таква тенденција блиска је Крлежиној дефиницији кича као слабе или криве примене уметничког изражајног средства.³ Слични примери постоје и у обрнутом случају, када се изразима као што су *превише сликарски* или *уметничарење* илустратори и стрип аутори служе како би критиковали претенциозност у ликовном изразу односно подражавање актуелних сликарских тенденција науштрб јасноће наратије. На исти начин, када се у свакидашњем говору за некога каже да превише глуми то би требало да укаже на неискреност, а филозофирание би се односило на празнословље. У сваком од наведених примера, изворно значење попримило је ироничан призив и битно је измењено у односу на појам из којег је изведено. Преселивши се из колоквијалног у стручни дискурс, израз *илустративно* срастао је с тенденцијама које се априори сматрају непожељним на цртежу или слици.

Коришћење придева „илустративно“ у својству приговора може се донекле оправдати уколико се мисли на илустрације које, сходно својој намени, не претендују на статус уметничког дела. Примера ради, код илустрованих упутстава за коришћење техничких уређаја, информативност цртежа има примат над његовом естетском формом. У случају едукативних илустрација какве срећемо у енци-



Dave McKean's, Насловна илустрација за стрип 'The Sandman', 1989.

клопедијама и стручној литератури, уметност није услов без којег се не може, али је пожељно исходиште стваралачких напора. Насупрот томе, литерарне илустрације (које најчешће поистовећујемо с родним појмом илустрације) биле би излишне уколико поред усаглашености с фабулом књижевног дела не би поседовале и чисто естетске квалитете. Некритичка дескриптивност на коју професори сликарства упозоравају своје студенте, једнако је непожељна и код ликовне илустрације.

У оквиру дискутабилне, али општеприхваћене поделе уметности на „примењену“ и „слободну“, илустрација би без сумње припадала „примењеним гранама“, али то ни на који начин не умањује њену вредност. Између остварења „слободне“ и „примењене“ уметности нема суштинске разлике будући да се уметничка вредност не заснива на практичној (вануметничкој) функцији већ на идеји да је уметност *ћерка слободе*.⁴ Истинска уметничка вредност може се процењивати једино на основу индивидуалних примера. Она не зависи од практичне намене уметничког дела нити од начина на који оно комуницира с публиком, већ од тога у којој мери је аутор успео да оствари нешто што је Клајв Бел назвао значајном формом (significant form), а тиче се одређене комбинације линија и боја које побуђују естетичку емоцију. Такав квалитет надилази културно историјске промене и уколико је садржан у неком остварењу, не може да буде непризнат већ једино непрепознат. Сврставање илустрације у породицу уметничких дисциплина тиче се дакле,

2 Ристићева наводи како је Павле Васић за Владимира Филаковца употребио израз „илустративно“ у негативном контексту као стручна оцена уметничког на уметничкој изложби. Прочитај: Ristić, M, *Ibid*, 112.

3 Енциклопедија ликовних уметности 3, ин – Портл, Југославенски лексикографски завод, Загреб, 1964. стр. 170.

њеног препознавања од стране теоретичара и институција културе.

Дилема да ли је илустрација уметност, остаће трајно отворена, али не због тога што је упитна њена уметничка релевантност већ због амбивалентности самог појма уметности. Од Батеове студије до данашњих дана, савремени појам уметности мењао се и ширио до границе када је уздрмано све што је у њему некада било стамено. Недовољна одређеност опсега и досег уметности, сврстале су је међу витгенштајновске „отворене појмове“ чије је значење не само тешко већ и немогуће одредити јер, помало парадоксално, њихова променљивост наметнула се као једна од ретких константи. Будући да је појам уметности мање егзактан од појма илустрације, њено безусловно убрајање међу уметничке дисциплине не би нам помогло у осветљавању суштине илустрације већ би, у најбољем случају, омогућило да појам уметности сагледамо у потпунијем обиму. Бити уметник не би требало да буде ничије лично занимање већ првенствено звање. Осврнемо ли се на савремену уметничку продукцију чини се да је и у свету уметности на снази библијско пророчанство о „много званих мало изабраних“.



Gustav Dore, илустрација за књигу Дон Кихот од Манче, 1863



Arthur Rackham, Ивица и Марица, 1909.

ЛИТЕРАТУРА:

Batteux, Ch.,

The Fine Arts Reduced to a Single Principle, Oxford University Press, Oxford, 2015.

Bell C.

Art, Chatto&Windus, London, 1914.

BIB 2017.

Biennial of Illustrations Bratislava 2017 (Bratislava), 66–71

Wittgenstein, L.

Tractatus Logico-Philosophicus, Veselin Masleša, Sarajevo, 1987.

Šiler J.F.

О лепом, Kultura, Beograd, 1967.

Татаркијевич, В.

Историја шест појмова, Нолит, Београд, 1980.

Ristić, M.

„A contribution to the study of the emergence of illustration as an independent art discipline in Serbia”, Zbornik za likovne umetnosti Matice srpske br. 48, Novi Sad: Matica srpska, 2020, 105–116.

Ристић, М.

Дојринос Јована Јовановића Змаја развоју илустрације и дизајна часописа у Србији, у: Годишњак Института за дељу књижевност, Год. 2, бр. 2, 2022, 227–241.



Phil Hale, насловна илустрација за антологију хорор стрипова "Flinch", 2000.



Олга Рељић

СЕДАМ КЊИГА О СМРТИ ЗА ДЕЦУ

У тренутку док сам седела у библиотеци наше мале вароши наомак Београда и прелиставала књиге које ће ми помоћи да напишем овај текст, појавио се наш свештеник да посети своју другарицу из детињства, библиотекарку, и заподенула се прича о теми коју истражујем. Причају ми тако њих двоје како је он још као мали знао да ће постати поп, а најомиљенија игра им је била да сахрањују њене лутке. Неке од тих лутака су још увек закопане у башти наше библиотекарке, а он је данас један од оних попова који у тешким тренуцима знају да донесу утеху и спокој. Можда је томе допринела чињеница да се бавио том тематиком од малих ногу.

Смрт је саставни део живота одраслих, и то што смо старији у све већој мери. Али смрт је и саставни део дечијих живота. Сваке године хиљаде и хиљаде деце изгубе оца или мајку, неку драгу особу, друга или другарицу или се и сами кроз некакву тешку болест суочавају са смрћу. Како разумети њихова осећања и мисли? Како разговарати с таквом децом? Где пронаћи утеху, објашњење за страхове? Како им помоћи да прођу кроз тај тежак период живота?

Многе одговоре на ова питања можемо наћи у књигама. Читајући их, дете схвата да се расанак од драге особе не дешава само њему. Да је то нешто кроз шта сви пролазимо и да се разговором и размишљањем о тој теми страх и туга боље подносе и полако прелазе у моћ да наставимо са животом и после тог искуства. У свом истраживању пронашла сам различите приступе овој теми. Овде вам представљам избор од седам илустрованих књига за децу и младе које су на мене оставиле утисак:



*

Књига шведске ауторке Марије Фарм (Maria Farm), „Књига туге – за све оне који су некога изгубили“ (Sorgboken – för dig som förlorat någon) написана је у форми саветника.

Тематизоване су све фазе кроз које пролази дете када му неко умре, како објаснити и разумети смрт, како проћи кроз период туге, шта се од туге може научити, па све до савета како наставити даље.

Све је написано веома лако разумљивим језиком. Књизи се више пута може враћати, а илустрације Бјанке Шалбург (Bianka Schaalburg) помажу да нам књига прирасте за срце и да је увек изнова радо држимо у рукама.

Веома симпатична сликовница шведског аутора Улфа Нилсона (Ulf Nilsson) и илустраторке Еве Ерик-сон (Eva Eriksson) „Све мале мртве животиње“ (Alla



döda små djur), подсетила ме је на оног нашег свештеника с почетка текста. У њој дечак и девојчица налазе мртвог бумбара и одлучују да га сахране у шуми уз надгробни крст, цвеће и посмртни говор у форми стихова које су специјално за ту прилику смислили.

Затим проналазе мртвог миша при чијој сахрани им се придружује и девојчицин млађи брат. После тога они одлучују да отворе фирму за најбоље сахране на свету.

Следе сахране хрчка, угинулог љубимца њихове другарице, старог петла из комшилука, три харинге из фрижидера, јежа кога је неко на путу прегазио... свака сахрана је подразумевала поворку, цвеће и

стихове посвећене баш тој смрти: „од нас си отишла у ово лепо вече, у смрти ти желимо много среће“.

Полако се у шуми оформило право мало животињско гробље, а они су сахрањивали док није пао мрак, разговарајући о смрти и размишљајући о њој. А шта су радили сутрадан? Сутрадан су се играли нечег другог...

*

У причи „Баџерови опроштајни поклони“ (Badger's Parting Gifts), британске ауторке Сузан Варли (Susan Varley) растужени пријатељи старог јазавца Баџера се после његове смрти опраштају са њим.

Лисац, зечица, кртица и жабац се састају испред његове јазбине у шуми покривеној снегом, и свако

60 прича о томе шта је са Баџером доживео и по чему ће га памтити. Жабац је од њега научио клизање на леду, кртица сецкање фигура од папира, лисац да везује кравату, зечица да пече најлепше колачиће.

Док су они разговарали о томе како је јазавац био добар друг и како је лепо било познавати га, у шуми је полако копнио снег.

Зраци сунца су лагано отапали и њихову тугу, а оно што је остало су лепе успомене и захвалност за то што је постојао и био им пријатељ.

*

Мало перо (Petite Plume), у слободном преводу - птичица, ауторке Кристин Ертсен (Kristien Aertssen) прича нам причу о баки Мадлен која много воли птице, храни их са својом унуком и чак зна да опонаша



њихов цвркул тако добро, да је дека из милоште зове „моје мало перце“ или „птичице“.

Бака се разболи и на смрти обећа дека да ће се, кад буде умрла, вратити у облику птице, да га посети.

Унука и дека проводе целу зиму тужни. Дека је усамљен и не прича ни са ким.

А онда с пролећем и цвркутом првих птица он се буди из туге и креће у потрагу за оном птичицом која је обећела да ће га посетити. За својом Мадлен.

Унука и дека настављају да хране птице и да живе са лепом успоменом на баку.

Прича која греје срце.

*

Сликовница немачког аутора и илустратора Волфа Елбруха (Wolf Elbruch) под називом „Патка, смрт и тулипан“ (Ente, Tod und Tulpe) намењена је нешто старијој деци и одраслима. Већ при првој сцени прође вас језа јер се једној веома симпатичној патки смрт шуња иза леђа. Патка то примећује и започиње разговор с њом.





У том чудном дијалогу, смрт непрестано прати патку и одговара на њена питања. Зашто је прати, да ли патке када умру седе на облаку и посматрају свет одозго, и да ли је тачно то што неке патке причају да ће после смрти бити печене у паклу? Патка се полако навикава на ту чудну пратњу и прихвата је као неку врсту пријатеља. Оне се заједно пењу на дрво, купају у бари, седе у трави.

После неколико недеља питања је све мање, почиње да дува хладан ветар и да пада снег, а смрт једног јутра проналази патку мртву, нежно је односи до реке и пушта да је вода носи.

Тада видимо да је и смрт тужна јер је изгубила пријатељицу патку. Али, такав је живот...



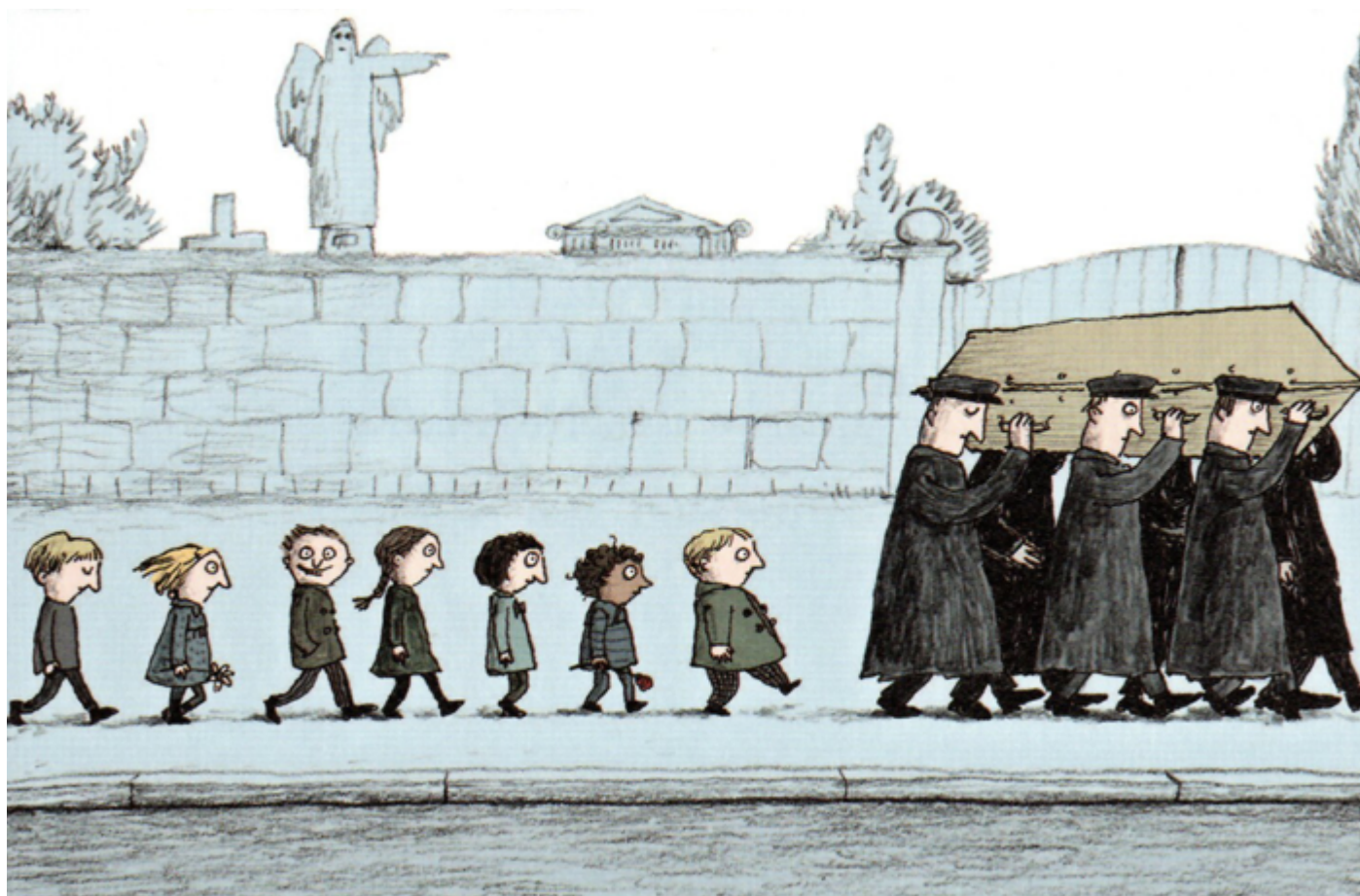
*

„Сва деца, абецеда злурадости“ (Alle Kinder, ein ABC der Schadenfreude) је књига у стиховима настала из руку брачног пара Анке Кул и Мартин Шмиц-Кул (AAnke Kuhl, Martin Schmitz-Kuhl) инспирисана, могло би се рећи, политички некоректним стиховима дечијих игара. Сећате се „Ђораве баке“? „Водим баку на пазар, да је продам за динар, иди бако куда знаш, мени више не требаш.“ У сваком стиху се појављује име једног детета по абецедном реду, а том детету се деси нека страшна ствар. Анегрет је ушла у базен са пиранама, Фрица је ударио гром (блиц).

Неке од тих ситуација су врло сурове и само веома чист дечији ум пун фантазије прихвата их кроз хумор. „Сва деца стоје на литици. Само не Петар – јер је закорачио још метар.“

Затим: „Сва деца иду на гробље. Само Хаген не – јер њега носе.“

На неки начин су ови стихови подстицај деци да не морају да буду увек послушни. Да је шала дозвољена и код најозбиљнијих тема као што су несрећа и смрт.



Још једна изузетна књига за децу о теми смрт долази нам из Шведске под насловом „Књига мртвих“ (Dödenboken) ауторке Перниле Шталфелт (Pernilla Stalfelt) а у њој читамо одговоре на многа питања о смрти. Као прво, читамо како је смрт јако тешко разумети и кад си велики, а камоли кад си мали. Како изгледа мртавац? Где одлазимо кад умремо?

Постоје разна гледишта и многа су приказана и с лакоћом објашњена у овој врло духовитој сликовници. Како замишљамо Бога? Да ли нам се мртви враћају у облику птице или можда цвета?

Да ли постају вампири или духови? Како се одвија сахрана?

Како се различите културе брину о својим мртвима?

Зашто свако тугује на свој начин? Како их се сећамо и негујемо успомене на мртве? Једна врло топла и драга књига.

Завршава се „Песмом одозго“ а и ја ћу овај текст завршити том песмицом и надом да сам успела да пружим још неколико аргумената тези да је књига човеков најбољи пријатељ:



Песма одозго

На облаку седим ја
и певам на уста сва
плаво небо свиђа ми се
а звезде смеће ми се

Слободан, ал нисам сам
лебдим куда желим
све са татом и са деком
и са псићем белим



ЧИТАЈТЕ И ФАМУ!

РЕКЛАМА

После више месеци динамичног рада на новој публикацији студената Факултета музичке уметности у Београду, пред Вама је **ФАМА – Факултетска музичка артија!** У реализацији овог издања учествовали су студенти са различитих одсека са намером да заједничким снагама представе факултетска музичка дешавања и све оно што је 'око' њих. На преко 80 страна у електронском формату доносимо студентске интервјуе, вести о разним догађајима, анализе музичких феномена, актуелности, плејлисте, мимове... адамо се да ће ови садржаји инспирисати читаоце и будуће ауторе, те подстаћи дискусију и покренути бројне нове теме! Уживајте!

Публикација је доступна на сајту Факултета, на страници посвећеној електронским издањима Центра за издавачку делатност ФМУ



Странице из часописа, са фотографијом Изабеле Милановић (*Труба, аналогна фотографија*)

ФАМУ је дизајнирала Уна Младеновић, студенткиња четврте године модула Графички дизајн на Факултету примењених уметности, а издање красе илустрације и фотографије Изабеле Милановић, Мионе Рацић и Бојана Завишина, као и радови студената Факултета ликовних уметности.

НАГРАДА БОГДАН КРШИЋ НА 65. БЕОГРАДСКОМ МЕЂУНАРОДНОМ САЈМУ КЊИГА

Славимир Стојановић

Награда Богдан Кршић се традиционално додељује за најлепшу књигу на Сајму књига. На 65. сајму, одржаном у октобру 2022. године, чланови жирија били су Славимир Стојановић, доцент на Факултету примењених уметности у Београду и председник жирија, Јован Чекић, редовни професор на Факултету за медије и комуникације и Мирјана Лукић. За најлепшу књигу изабрали су *Целокупна дела Бранка Вучићевића* у издању Филмског центра Србије, у графичкој опреми **Борута Вилда**, а за најлепшу дечју књигу изабрали су књигу *Бабароја*, ауторке Јелене Живановић, у издању Креативног центра и илустратора **Бориса Кузмановића**.

Специјално признање за младог дизајнера додељено је **Ани Петровић** за књигу *Стрип-шоу-раија*, у издању Креативног центра.

Образложење жирија за најлепшу књигу:

Серијал енциклопедијских томова који су посвећени животу и раду легендарног Бранка Вучићевића, представљају монументално остварење како у документарном, тако и у креативном домену. Специфичност духа Бранка Вучићевића и његових афинитета вешто је ухваћена паметним избором папира и маестралном, рафинираном и ненаметљивом употребом типографије. Професор Борот Вилд, дизајнер овог награђеног опуса, прекаљени борац за лепо и паметно, овог пута је употребио своју ликовну и животну зрелост да би нам непогрешиво приближио карактер једног генија од кога сви имамо шта да научимо.

Поред *Целокупних дела Бранка Вучићевића*, стручни жири је у најужи избор уврстио књигу *Ајоџеоза Анархија* професора Видана Папића, књигу *Дракула*, Брам Стокера, у издању Контраста, трилогију *Црвена, Зелена, Жућа* аутора Мишела Пастуроа у издању Службеног гласника и књигу *Орнаменти Србије* Милице Живадиновић у издању Лагуна.

Такође, стручни жири има потребу да издвоји и похвали укупни утисак корица Арете књига, које својом експресивношћу и веома вештом употребом неочекиваних колорита већ годинама представљају дах свежине на Сајму књига.

Образложење жирија за награду за најлепшу дечју књигу:

Сви знамо које Бабарога, али је *Бабароја* Јелене Живановић и Бориса Кузмановића непогрешиво посебна, свежа и надахнута. Његове илустрације носе ову несвакидашњу књигу јаким визуелним контраста у нове просторе таме са трунком ироније комбинованом са дечијом наивношћу.

У овогодишњем избору *Бабароја* се својим илустрацијама издвојила као аутентичан креативни комплет у коме Борис Кузмановић мајсторски контролише свој ликовни наратив креирајући код нас ретко виђен илустраторски стил богат снажним и сугестивним композицијама у перфектном балансу са текстом и темом књиге.

Образложење жирија за специјално признање младог дизајнера:

Редак је случај код нас да неко уме и да осмисли и да илуструје и да напише једно оригинално ауторско дело. Поготово је ретко да тај неко има само мало преко 30 година. Ана Петровић је тај наш неко. Ова млада ауторка се представила својом зрелом, мудро и надахнутом књигом *Стрип-шоу-раија* у издању Креативног центра. Њен наратив комплетно је синхронизован са аутентичном стрипском визуелизацијом која садржи наговештаје животних тајни протканих правом дозом хумора. Ова књига је преко интернета стигла до књижевне публике и на тај начин ширем аудиторијуму приближила дух нових генерација, њихове мотиве, страхове и надања.

На неколико ствари је ваљало мислити док сам обликовао сабрана дела Бранка Вучићевића:

а) БВ је био велики ерудита, широко и темељно образован, али и велики перфекциониста. Даклем, није било места ошљарењу и шампавости, ни у једном сегменту дизајна.

б) Био је један од највећих познавалаца авангардне уметности, домаће и међународне, флукусовац, дадаиста у души. Дизајн треба да баштини понешто од авангарде, али и да говори језиком садашњице. Помало деконструисани и агресивни Schizoid гротеск у малим количинама ће бити довољан, уз хуманизиране серифе и гротеске (Calluna и Ping). Линије, наравно. Одлучио сам се за тачкасте, да не буду преагресивне. И само на најавним страницама. Маникуле, коју је и сам често користио. И црвена без које се код Бранка не може.

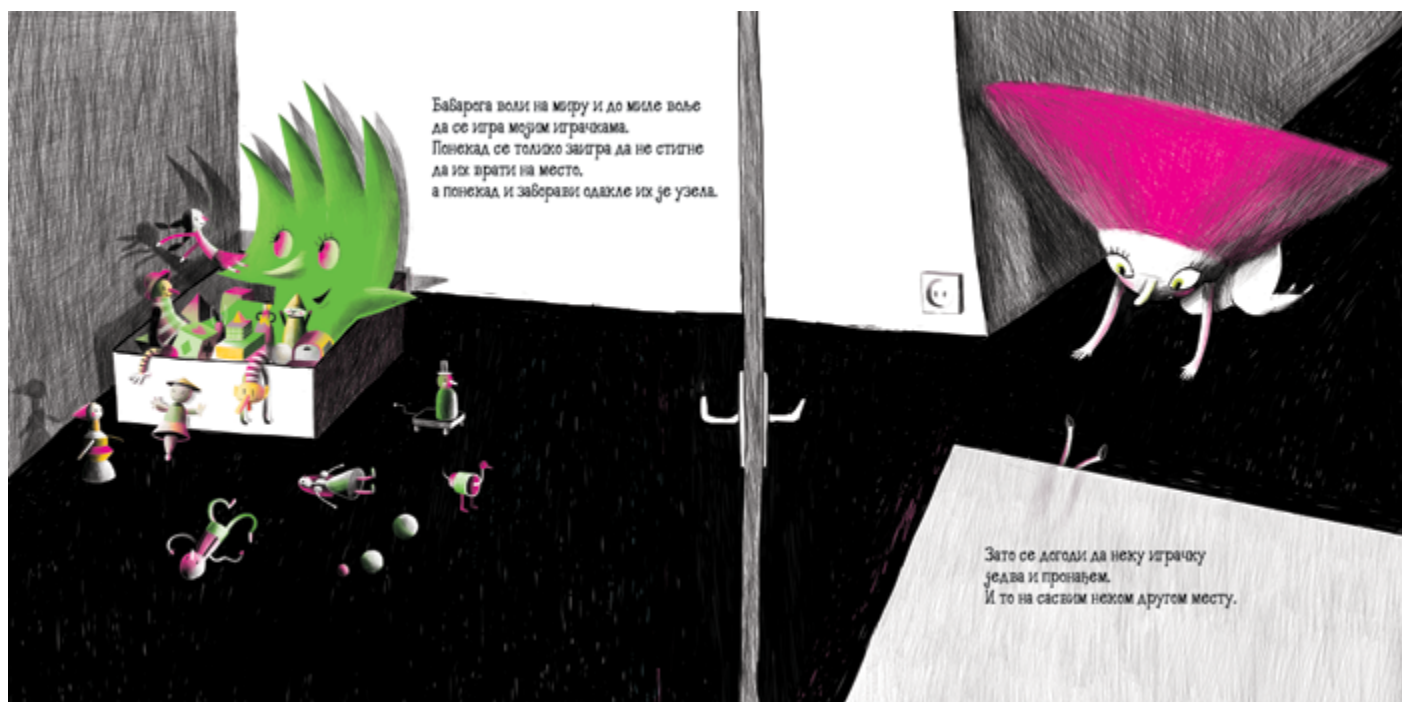
ц) БВ је највише од свега мрзео разметљивост (у сваком смислу). Био је увек ту, али никад у првом реду, никад превише видљив. Сива еминенција. Никакав тврди повез, скупи папир, лакови, колори... скромно, колико год се може, то ми је био импера-

тив. И да књиге буду меке, савитљиве, топле... књиге за у кревет, а не књиге-споменици.

д) Садржај је јако разнолик. Од новинских текстова и критика из педесетих са специфичним „словослагачким“ дизајном, до сценарија, интервјуа, ауторских текстова, имејл кореспонденције... дизајн је требало подједнако добро да пристаје свему, и још да има извесну дозу озбиљности, како већ приличи сабраним делима

е) На корицама, форзацу и нахзацу само фотографија, а наслов, који је увек нека виспрана Бранкова реченица тек на почетку књижног блока... мислим да би и он то волео



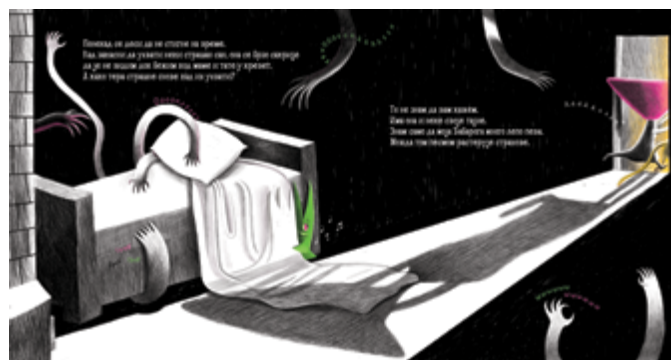


Јелена Живановић, књига Бабарога



Борис Кузмановић о раду на књизи Бабарога

Сугестивношћу и интимном нарацијом текста *Бабарога* коју је написала, Јелена Живановић је на одређен начин усмерила и одредила пут слике тј. илустрације која ће употпуњавати садржај приче. Као што је снага текста у њеном суптилном опису истанчаних чула и смисла за атмосферу, детаље и осећај, тако је и илустрација прожета визуелном формом која је истовремено стилски сведена уз неколико боја и једноставних потеза графичког израза, а опет чулно обогаћена атмосфером слике уз помоћ приказа сенки, таме и светлости, испуњеног и празног простора, флуидних покрета и звукова. Дубина простора је више проживљена него реална, као да је посматрана из визуре детета – које посматра и осећа а не процењује. Такви су облици и појаве на слици попут људи, намештаја, рефлексије светла – представљени у личном сагледавању и тумачењу а не у аналитичном логичном процењивању. Вероватно је зато и књига препозната у том свом квалитативном облику који је свима близак на субјективној разини. Идеја илустратора и јесте била да се препозна вредност осета и осећаја, а не саме информације, као вредносни систем свакодневног животног наратива.



ИЛУСТРАЦИЈЕ СТУДЕНАТА ФАКУЛТЕТА ПРИМЕЊЕНИХ УМЕТНОСТИ



Бојан Завиштин, графика и књиџа, IV



Невена Цакић, графика и књиџа, IV



Миона Рацић, фотографика, IV



Анђелка Бошковић, графички дизајн, IV

МЕЂУНАРОДНО СТУДЕНТСКО БИЈЕНАЛЕ УМЕТНОСТИ КЊИГЕ [c]БУК2

Текст је преузет из каталога обе изложбе

Оливера Батајић Сретеновић

Међународно студентско бијенале уметности књиге одржано је по други пут у новембру и децембру 2020. године у Београду. Ауторке бијенала су Маида Груден испред Дома културе Студентски град и Оливера Батајић Сретеновић испред Факултета примењених уметности у Београду. Друго по реду бијенале проширило је своју сарадњу на Артгет галерију Културног центра Београда, чиме је добило и две категорије: Књига уметника и Фото-књига. Пројекту су се на тај начин придружили Александар Костић испред Факултета драмских уметности и уједно уметнички директор галерије Артгет, те године, и Весна Даниловић испред Културног центра Београда. Бијенале је променило концепт отворивши конкурс за све студенте у свету, без претходне номинације њихових професора, а уједно је уведен и трочлани жири за сваку категорију. Додељене су и награде. Прва награда у категорији књиге уметника припала је Тиму Хохеиселу за рад *We are not meant for happiness, you and I*, а у категорији фото-књиге награда је припала Ливију Ралеа за рад *Single Point Field*.

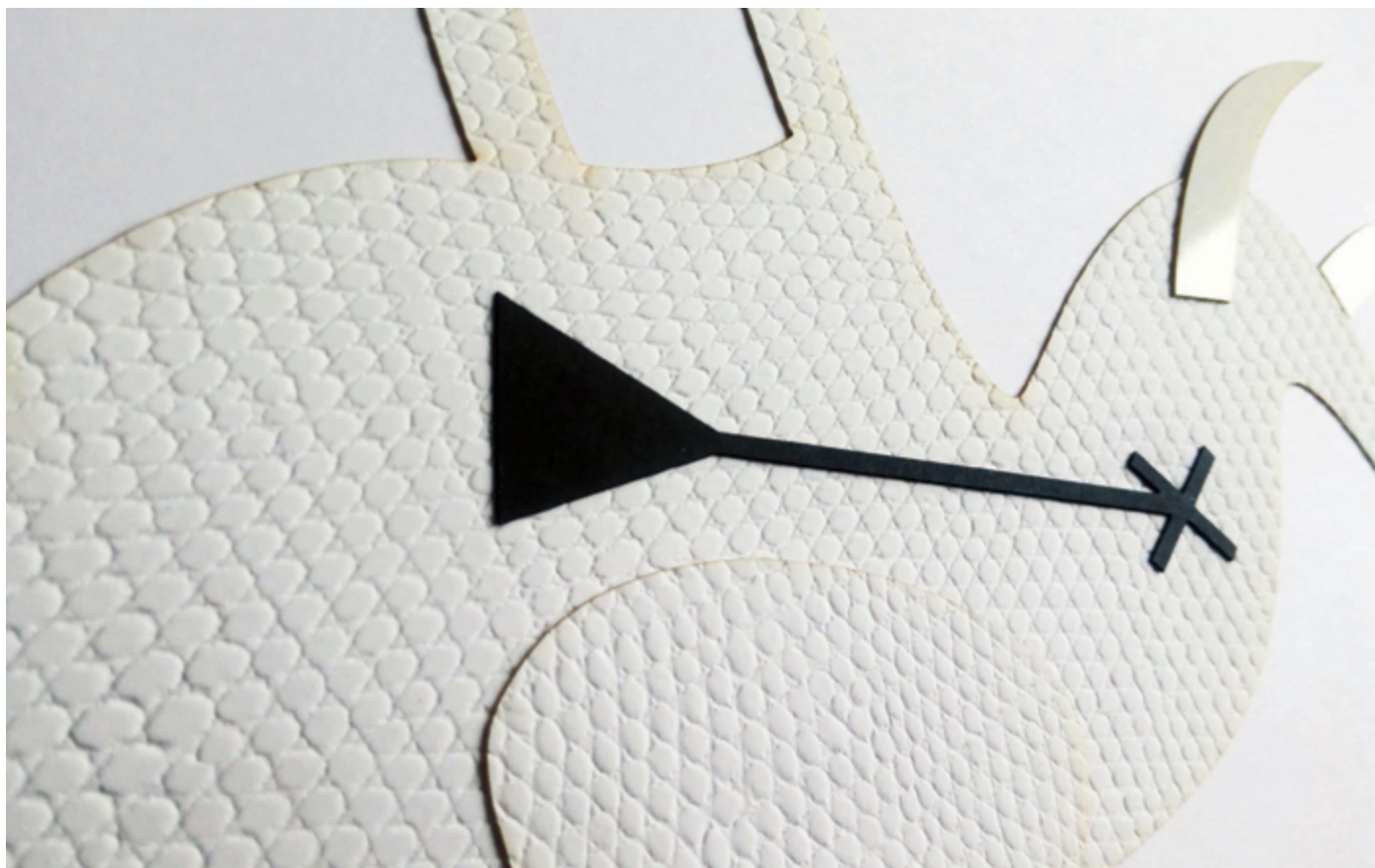
И БИ КЊИГА, ВИШЕ ЊИХ

Дошли смо и до другог Бијенала. Иако смо у први ушли са стабилном основом од неколико претходних изложби, у други смо заплвили много пре него што су припреме почеле. Знали смо да ће га бити, али нисмо знали шта ће се на том путу дешавати. А како смо сви на неки начин уметници, на том путу великих изненађења свакојако смо уживали.

Почело је, бар то моје сећање каже, тако што ми се обратио колега Александар Костић, који је био предложен за новог уметничког директора галерије Артгет за 2020. годину. Дакле, те јесени 2019, предложио је да на основу заједничког пројекта са студентима наших факултета (Факултет примењених и Факултет драмских уметности) направимо изложбу у галерији. Док смо анализирали шта бисмо све могли да уврстимо у изложбу и које бисмо теме задали (још увек негде имам белешке/скице те могуће изложбе), некако смо у истом тренутку схватили да би заправо права ствар била спојити изложбу са Бијеналом уметности књиге, јер оно што смо стварали кроз тај

Младен Теофилић, The Core





Драѓана Кујрешанин, Невидљиви талас

пројекат заправо се уклапало у опис Бијенала. Обратили смо се Маиди Груден (једној од ауторки Бијенала и уредници ликовног програма у Дому културе Студентски град), која је као експерт умрежавања била одушевљена идејом ширења Бијенала, како кроз категорије тако и кроз простор. Одржан је и први састанак са Весном Даниловић, програмском уредницом Културног центра Београда. И тако се зачело ово проширено Бијенале, [с]БУК2.

Наш тим се проширио, а проширило се и размишљање о томе шта све Бијенале може да представи, па смо почели да мењамо концепт. Прво Бијенале организовано је тако што смо контактирали факултете са којима Факултет примењених уметности сарађује, уз молбу да се вест прошири и даље, па су професори који се на било који начин баве темом уметности књиге номинирали својих неколико студената за учешће на изложби. У том смислу били су представљени факултети, што је дало другачији преглед специфичности појединачних школа у погледу бављења овом дисциплином. За разлику од првобитног приступа, у новим околностима схватили смо да би нам било занимљиво да буде расписан отворен конкурс за све студенте из света, са њиховим схватањем појма *уметности књиге*, те да из тог обиља радова изложимо оно што бисмо изабрали као најквалитетније из ове области. Тиму који је почео да ради на изложби (којем се придружила и историчарка уметности Ивана Радоњић, сарадница ликовне редакције ДКСГ), наметнула се и подела на две категорије, а то су *Књига уметника* и *Фојто-књига*. Било је занимљиво седети на тим састанцима у Културном центру Београда и

дебатовати о вечитом питању *шта је књига уметника*, сада проширеног и питањем *шта је фојто-књига*. Већ у самом организационом тиму појавила су се опречна мишљења, те нам се кроз ову изложбу, а и све остале које очекујемо да ће се десити, отворио простор за истраживање и тражење одговора на наша питања. Тако смо и почели да посматрамо наш Бијенале.

Уз све што је природно дошло и наметнуло се као тема или пут којим бисмо развијали овај пројекат, а који смо сложено прихватили, усвојили смо идеју о формирању жирија за сваку категорију, размишљајући шта би могла бити одговарајућа награда. Од могућности да студентско дело објавимо као издање које би могло постати и издање Бијенала, уз бојазан да би се, у зависности од тога какав је награђени рад, могло појавити и питање могућности његовог умножавања, полако смо дошли до идеје да се као награда организује изложба првонаграђених аутора из обе категорије, у истом термину, наредне године, у галерији ДКСГ, када заправо Бијенала нема.

Док смо са уживањем дебатовали о дефиницијама и личним виђењима онога чиме се бавимо, у једном делу света развијало се нешто што нам се касније наметнуло као питање могућности реализације пројекта. Био је то вирус (у сваком смислу). Постали смо га заиста свесни тек пошто смо послали први позив на све могуће адресе и поставили на све могуће сајтове на којима се оглашавају конкурси. Ускоро смо били затворени. Све око нас се зауставило. Маида је била заробљена на другом крају света, а мени лично се на тренутак јавило морално



Вања Бајовић, In A Sentimental Mood



питање бављења Бијеналом, у тренутку када нам медији као једини садржај шаљу слике људи који се боре за живот. Одлучи да наставимо даље, да развијемо сценарио са неколико могућих исхода, допринео је наш тимски дух и, наравно, смелост и истрајност најiskusнијих међу нама. Послали смо на све оне адресе још једно писмо са информацијом да настављамо, али са представљеним опцијама реализације овогодишњег Бијенала. Спремали смо се и за врли, нови дигитални свет.

Почеле су полако да пристижу пријаве и били смо пријатно изненађени одзивом, као и тиме где је информација о Бијеналу све отпутовала. Враћала нам се снага и вера да ће се све ипак десити. Радови који су пристизали били су врло разнолики, веома инспиративни, и давали су нам одговоре на многа питања постављана у нашим дебатама. Њихов квалитет био је неочекивано висок. Број радова пристигао за категорију *Књија уметника* био је далеко већи од оних за категорију *Фотто-књија*. Та чињеница нам је била занимљива јер је управо показивала да смо се првим пољем бавили више него другим, што нам је отворило још један нов простор за истраживање.

Анализирајући радове отвориле су се нове идеје за организацију пратећих програма. Смислили смо да оснујемо радионицу прављења књиге са професорком Целестином Вићевић из Ријеке, да организујемо разговор са менторима изложених радова на тему уметничке књиге и фото-књиге, као и о границама књиге. Затим смо одлучили да позовемо професионалну уметницу из Италије, Трејси Мекену, да представи концепт рада са уметницима резидентима и независним издаваштвом, и на крају, да доведемо гостујућег излагача – Академију примењених уметности из Братиславе са целом класом радова и менторима Ољом Тријашком Стефановић и Јурајем Блашком. Сви су врло радо

прихватили да дођу и увеличају наше Бијенале, али се то нажалост није остварило због актуелних околности са пандемијом. И то је оно у чему нисмо у потпуности успели, али нисмо одустали јер Бијенале у новим условима може да траје и целе године.

Након жирирања послали смо информације студентима, који је требало да почну са слањем радова. Имали смо довољно времена, али поште у свету и даље нису сасвим добро функционисале. Били смо одушевљени решеношћу студената да радове, махом уникатне, пошаљу на никад даљи пут, у неизвесним условима. И радови су полако почели да стижу. Имали смо поново тешкоће са прихватањем радова на царини, али смо љубазношћу Управе царине и Јасминке Вујадиновић, савладали и тај проблем. Доставили смо списак радова који је требало да стигну и они су их углавном достављали Факултету, док је за оне компликованије и мање сличне књизи требало да дођемо и да дајемо објашњења представљајући идеју и уметнички аспект, што је у контексту целе наше мисије такође било занимљиво. Тако је и сама изложба добила шири концепт и изашла из својих граница.

Нажалост, неки студенти су јавили да им пошта не ради или да није дозвољено слати радове или да су они на једном месту, а књиге заробљене на другом месту због чега смо за те студенте, а било их је неколико, одлучили да изложимо фотографије њихових радова како би били равноправно представљени у каталогу.

Иако се датум отварања ближио, мере предострожности су се мењале па смо били у неизвесности да ли ће се изложба отворити или не. Прво отварање је било у ДКСГ и десило се само дан пре него што је донета мера која је забрањивала окупљање више од пет људи. Изложба је, на наше велико изненађење, била веома посећена што се може видети на фотографијама у каталогу.

Друго отварање десило се недељу дана касније и на њему су морале да се поштују нове мере те је свечано отварање изостало, али и поред тога, у мањим групама, са дозвољеним бројем људи, изложба никада није била сама. Посећивали су је, како случајни пролазници жељни уметности, које тих дана није било много у јавности, тако и они који су ту долазили с намером да виде шта се то у белом свету дешава у пољу фото-књиге. Долазиле су школе са ђацима, студенти и медији.

Остало је било да се реализују пратећи програми Бијенала. Професорка Вићевић, поред велике жеље да дође и одржи радионицу, враћена је са границе због непостојања информација шта је све потребно да се она пређе. Трејси Мекена из Италије свакако није имала ни могућност да покуша да дође. За пратећу изложбу са Академије ликовних уметности и дизајна наметнуо се проблем транспорта радова, а потом и немогућност доласка ментора. На нашу велику радост организовали смо онлајн предавање професора Оље Тријашке Стефановић и Јураја Блашка, а предавање *Како најправилније фотокњигу* је посетило велики број људи. Професори су представили свој фото-пројекат РНО ВО који редовно граде са студентима, а публика је поставила велики број питања. Разишли смо се те вечери обасјани неком новом енергијом. Резултат тог предавања био је покретање нове сарадње кроз академску Цепус мрежу, те ћемо и на тај начин озваничити размену вештина и идеја у области фото-књиге. Једва чекамо да се границе отворе и да покренемо енергију нових знања и истраживања.

И поред многих нових ствари које нам је ово Бијенале донело, а како је ФПУ у процесу акредитације, јавила се и идеја за покретањем новог предмета који би се бавио темом фото-књиге. Тако су Факултет драмских уметности и Факултет примењених



Timo Hoheisel, book object

уметности направили заједнички предмет где ће се знања и вештине студената и професора објединити и дати можда нову димензију овој уметничкој дисциплини.

И једну и другу изложбу можемо сматрати успешном. Бијеналом смо поносни као и прошли пут. Поносни смо што смо порасли и што смо постали бројнији. Поносни смо што смо проширили нашу мрежу и видљивост и што смо сада још спремнији за оно следеће, које ће сигурно донети још нових и већих ствари.

Сада са лакоћом могу рећи да је тим Бијенала изградио одличан имунитет, те да му никакав вирус није покварио планове. Хвала свима који су допринели да се ова немогућа мисија деси, хвала свим љубитељима књиге у најширем смислу. Хвала свим посетиоцима и верним пратиоцима. Хвала свим колегама који су били ту да подрже и увеличају рођење још једног нашег чеда, а највише хвала свим студентима, учесницима ове фантастичне изложбе коју су они таквом учинили.



Гордана Петровић

ЦРНА – ИСТОРИЈА ЈЕДНЕ БОЈЕ

Приказ књиге Мишела Пастуроа
(Mišel Pasturo, *Crna – Istorija jedne boje*, Beograd,
Službeni glasnik, Beograd, 2010.)

Није уобичајено да једна боја буде главни актер (субјект) у представљању историје човечанства и да се кроз тумачење њеног квалитета, значаја и значења, кроз употребу (често злоупотребу) боје представе друштвена догађања, религијска уверења, морални ставови и вредности, открића, знања и предрасуде, побуде, уметничка вредновања, симболи.

Мишел Пастуро [Michel Pastoureaux] је француски историчар, стручњак за Средњи век и хералдику, професор на l'École Pratique des Hautes Études Универзитета Сорбона у Паризу, где од 1983. на катедри за историју предаје Симболику Запада. Истовремено је професор по позиву на École des Hautes Études en Sciences Sociales.

Књига *Црна* настала је као одјек претходно написане књиге *Плава – Историја једне боје*, објављеној у Паризу 2000. године. Сам аутор истиче да нема намеру да прави серију студија о свакој боји понаособ, јер је свестан да *ни једна боја не састоји и не постоји сама за себе, већ увек састоји уз друге и у њом садејству или сујројности постоји као друштвени, уметнички и симболички феномен.*

Ова књига, заснована на личним истраживањима аутора, представља нам улогу црне боје као друштвеног феномена у историји човечанства, од неолита до савременог доба у европским друштвима. Као историчар, Мишел Пастуро се не бави универзалношћу или архетипским истинама о овој боји, нити неуролошким реакцијама и доживљајима; не бави се ни доприносом слика или уметничких дела у историји

боја, ни историјом пигмента, нити развојем научног тумачења боје. За разлику од тога, аутор истиче да је црна, као и бела, сматрана бојом током дугог историјског периода; међутим, Њутновим открићем спектра боја и стварањем новог *џорџа* боја, оне су проглашене „не-бојама“. Јер, по тумачењу Исака Њутна, бела је сама светлост, а црна одсуство светлости. Мишел Пастуро даље истиче да се у новом добу (XIX-XX век) вратио значај и поверење у односу на ову боју, кроз њено присуство и прихватање у свакодневном животу.

Проблеми са којима се историчар – истраживач историје боја сусреће су бројни: документарни, методолошки, епистемолошки и не могу са проучавати изван времена, места и специфичног културног контекста; отуд је историја боја, тврди аутор, социјална историја.

Књига садржи пет поглавља, при чему је свако разврстано на мање сегменте као појединачне теме истраживања. Одређене теме и чињенице се провлаче кроз већи број поглавља, као и навођење хронолошких података, личности и појава, што понекад узрокује извесан губитак јасноће у излагању, уз нужност да се читалац враћа на претходно поглавље (поглавља). Можда је разлог томе што се књига већим делом темељи на материјалу који је изворно сачињавао низ предавања, па се суочавамо са понављањем извесних елемената, понављањем типичним и уобичајеним за обраћање студентима, а са намером да се повежу области о којима је реч. Већа линеарна систематичност у излагању могла би учинити да читљивост самог текста буде још боља.



Цела историја црне боје јесте историја различитог схватања те боје. Супротно недавном или данашњем поимању, црна боја у почетку (Библија, у праисторији) није имала негативно и деструктивно значење. *Из џаме је све настало*. За праисторијског човека црна је била утроба земље (пећине–склоништа) и утроба праисторијске богиње-мајке и њене плодности. Црна боја је у тесној вези са животном снагом црвене боје (ватра–крв). За Египћане је била персонификација плодног муља реке Нил, и као таква је била позитивна и веома прихваћена боја. Она је била и боја смрти, али без осећања страха. Повезана са плодношћу, за мртве је била знак обећања поновног рађања и симбол вечите обнове природе (рађање – умирање – рађање).

За позитиван став према црној, уз неодвојивост од црвене и беле (боја дана и светлости), заслужан је и најстарији од свих употребљених пигмената – угљени пигмент, настао спонтаним сагоревањем дрвета и кости, а касније добијен контролисаним сагоревањем разноврсног дрвећа, корења, потом и хемијски произведен од минерала, стругањем и оксидацијом.

У античком периоду формира се амбивалентан став према црној. Црна утроба земље може бити и светилиште, али и место таме и несреће. Употреба боја у одевању у античком и средњовековном добу постаје ознака друштвених класа и staleжа; бела је резервисана за свештенике, црвена за ратнике, а црна за најниже друштвене слојеве. Црна одећа је ретко била истински црна, пигменти су били напостојани и тканине неравномерно бојене све до XIV века. Али, богатство нијанси у црној, захваљујући различитим пигментима који су коришћени за бојење тканине, условило је и развој богате лексики за именовање сјаја и густине изаткане и обојене тканине. Речник за црну (*црне*) у древним језицима богатији је од речника у модерним језицима.

Дуализам у доживљају црне представљен је и у Библији, где је црна боја хаоса и зла, а светлост извор живота, манифестација и иманенција

Бога. У Новом завету Исус је представљен као сâма светлост, а Сотона као тама, грех и смрт. Грчки и римски пакао не разликују се по обиљу таме, мрака, црне (додуше, уз црвену) у себи. Од II века пре наше ере, учесници у погребним поворкама носе црну тогу, што би означило почетак обичаја употребе црне одеће као жалобне, и то је почетак овог обичаја који ће се у Европи географски и социо-културно ширити све до модерног доба.

У лексици, римски изрази за црне: *ater* (злобно црно) и *niger* (безвољно, штетно), почињу да погрдно означавају нешто као прљаво, тужно, ружно, јадно, бедно, кукавно, нешто што ће у Средњем веку бити коришћено да означи грех и негативни симболизам црне боје.

Палета Средњег века скоро искључиво се састојала од три боје: црне, црвене и беле. Црна се у хришћанском свету често везује и за представу Сатане или Ђавола (на хебрејском Сатана означава *противника*, а на грчком Diabolos је *изазивач мржње*). Представе Сатане не јављају се пре VI века и у каролиншком периоду нису честе; романичка уметност чешће представља Ђавола, а од средине XI века по правилу се сусреће у пратњи демона, чудовишта и мрачних животиња, које имају важну улогу у представљању палог анђела и његових следбеника.

Дуализам између Добра и Зла (Бога и Сатане), божанског и небожанског, нематеријалног и материјалног – одражава се и на поимање значаја употребе боје у одевању. Одећа је била израз скромности и хришћанске врлине, па је световна била једнака монашкој. Са потребом да се по боји и изгледу означи позив монаха каролиншког доба, монашка одећа није више иста као одећа лаика, обичног света. Први хришћани су црну презирали, носили су светлу одећу (белу, боју Исуса и светлости). Црна у одевању постаје прихватљива и пожељна као ознака скромности, скрушености, умерености и других хришћанских врлина.

Потом је у оквиру монаштва уследио сукоб око питања којом се бојом, белом или црном, могу снажније истаћи хришћанске врлине, али према појединачним схватањима одређеног реда (Свети Бенедикт, цистерцисти, Клинијевци, Свети Бернард и др.). („црни“ монаси против „белих“, ко је „прави“ монах, а ко није, итд.). Ако је црна боја боја била под знаком питања у појединим монашким редовима, боја је била прихваћена у хералдици, уз друге боје, наравно.

Најстарији грбови потичу из XII века као ознаке витешког звања и идентитета, и условљени су развојем војничке опреме, јер су под оклопом и визиром сви изгледали врло слично или исто. Грбови су настали као израз новог друштвеног поретка, који је подразумевао реорганизацију старог; грбове су прво носили ратници-витезови, од XIII века свештенство, појединци, породице па, све масовније, заједнице, градови и удружења (еснафи, гилде). Тако грб није ограничен само на једну класу (племство), већ постаје симбол идентитета, поседовања, занимања, те временом постаје декоративни елемент за визуелну идентификацију и комуникацију. То је условило и „демократизацију“ употребе боја у ширим друштвеним слојевима.

У књижевности овог периода сазнајемо за појаву *Црног витеза* (Тристан, Ланселот, Гавејн); црни витезови су јунаци од највеће важности, мотивисани су dobrим намерама, али често и непријатељски расположени према другом јунаку. У витешком роману XIII века црна боја је постала ознака тајне, јер је јунак под оклопом и визиром, без ознака и грба, непрепознатљив у појави.

Ма колико била у витештву популарна, црна – тамна боја коже у Средњем веку скоро је увек била негативна и одређивала је особе изван друштвено, морално, верски пожељног поретка. Боја Зла, Ђавола и Пакла повезивала се са таквим особама. Кроз представу Јуде, са тамнијом бојом коже у односу на друге апостоле, почетком XII века истиче се његова издајничка улога и демонска природа. Црно је и боја за представљање Мавара, Сарацена, али и прељубника, побуњеника, целата, вештица, просјака, бога-

ља (менталних и физичких), али такође и сељака као припадника најнижег слоја друштвене хијерархије. У појединим случајевима, црна (тамна) боја коже није имала негативан предзнак. Витражи, таписерије, скулптуре и слике представљају неколико у хришћанској иконографији прихваћених тамнопутих личности – краљица од Сабе, краљ-мудрац Балтазар, Јован Индијски, Свети Морис (који је био Копт и касније светац-заштитник бојација). Тиме је представљена универзалност Христове вере, моћ и обухват покр-

штавања, као и нови вид заинтересованости за другачије, непознато (недовољно познато) и egzotично.

Мишел Пастуро у својој студији историјски истражује и технологију бојења тканина, истичући да је за бојације било скоро немогуће постићи сјајну и дубоку црну, те су услед непостојаних пигмената неравномерно обојене тканине биле намењене припадницима одређених занимања и друштвених слојева (монаси, сељаци). На другој страни, скупочено црно крзно (попут самуровине) носило је искључиво племство, и тиме је истицало своје порекло, положај, богатство. Отуд се у француском језику за црну, сјајну боју, нашла словенска реч *собал* (самуровина).

Крајем XIII и почетком XIV века, непосредно пре и после велике куге (*Црна смрт*, 1346–1350), која је смањила европску популацију за трећину, јавља се поново јака промоција црне боје: у монашким редовима као ознака аскетизма и врлине, омиљена за означавање јавног ауторитета, носилаца реда и закона, код владара који су желели да буду или су били блиски са црквеним оцима. Потом су их следили универзитетски професори, у жељи да истакну значај своје професије, потом и трговци који су, као и банкарери, прихватили *црни стил*.

- ▶ Разлози су *друштвене и идеолошке* природе, законима против раскоши појачана је друштвене сегрегација тиме што се кроз костим и прописану боју утврђује класна стратификација.
- ▶ У *економској* сфери, намера је била да се ограниче трошкови за одећу, разметљивост, раскош, те да се смање дугови. Такође се покушавао спречити раст цена, стимулисати локалну производњу, ограничити или спречити увоз страних луксузних добара (крзно и слично).
- ▶ *Етички* разлози се такође подразумевају – одрицање од ношења раскошне одеће истиче хришћанске врлине умерености и скрушености. Протестантска реформација ће нарочито појачати и нагласити поменуте мотиве и вредности.

Одредбе закона о забрани раскоши (ко шта сме или не сме да носи) примењивале су се и према друштвеном и имовинском статусу, према професији, према физички и ментално немоћнима, и према нехришћанима (Муслимени, Јевреји). Уколико се нешто забрањује, налази се начин да се истакне нешто друго што се такође жели. Примери кршења овог закона су врло занимљиви. У Италији трговцима и банкарима није било омогућено да буду у племићким круговима, као таквима им је забрањено ношење венецијанске скерлетне црвене, као и раскошне, јарке „паунске“ плаве. Из отпора према забрани, почели су да носе оно што су смели – црно; незадовољни дотадашњим квалитетом црних тканина, а веома богати, наручивали су од бојација што црње, дубље, постојаније црне тканине. Из тога је проистекло усавршавање технологије бојења у квалитетну црну боју. При крају XIV века племићи и принчеви почињу да носе црно, тако се из Италије мода принчевске кратке црне одеће проширила на краљевске дворове Француске, Енглеске, и другде. Ова мода је трајала и у XV и у XVI веку. Карло Пети и његов син Филип Други, као изразито побожни, носили су достојанствено дубоку црну на шпанском двору током XVI и XVII века.

За целокупну европску цивилизацију у XV веку значајна је појава ручног слога, ручне пресе за отискивање, употребе хартије за отискивање, и сјајног црног мастила које је са додатком ланеног уља свој високи квалитет за штампарску индустрију и уметност задржало до XIX века. Књиге постају мање, тање, лакше, јефтиније и самим тим доступније ширим слојевима. *Црно-бели универзум књије, уз травирание и штампане слике* (у ствари *трафике*, ор. aut., стр. 113), мења перцепцију боје јер све преводи у однос *црног* (слог) и *белог* (хартија). Откриће дрвореза у другој

половини XIV века омогућило је од 1460. појаву црно-белих гравура и у штампаним књигама. Тако су, уместо вишебојних илуминација, илустрације у књигама постале претежно црно-беле.

У потреби да се гравура у књизи (у улози илустрације) приближи слици из претходних епоха (илуминација) дрворези су се првобитно ручно бојили; потом је установљен систем употребе различитих квалитета линија и углова њихових укрштања (шрафура), чиме су се постизали тонови, структуре, светлосни ефекти једне боје.

Овај систем обележавања боја (шрафуром, бордуром, тачкањем) први пут је употребљен у хералдици, као универзални код, тј. графички језик. Појава штампе, штампане књиге, гравирања јесте револуционарна промена у историји европске цивилизације.

Протестантска реформација, инсистирањем на повратку изворним хришћанским врлинама, покренула је својеврсни *хроматооклазам*, протерала је боју из цркве, као и слике, фреске и украсе, позлату, обојене скулптуре – све толико присутно у католицизму. Не пристајући на раскош боја која се тумачи као разметање, у палети протестантских сликара доминирају тамни тонови, пригушено светло, а у тематици се избегавају представе Бога, Христа и светаца, прибегавају неутралним мотивима из природе или из грађанског окружења. Однос према одећи заснован је на подсећању на првобитни грех, на пад Адама и Еве у очима Божјим и на њихову срамоту, па отуда и одбојност према боји у одевању, према свакој раскоши и украшавању. Да би се показала скрушеност, одећа је морала бити просте форме, без нефункционалних додатака. Тако обучена фигура изгледала је мрачно, строго, блиско средњовековним стандардима.

Противреформација је, напротив, увела још више украса, раскоши, позлате, сјајних одежди свештенства у току мисе. Са барокном архитектуром, скулптуром, палетом у сликарству, противреформација је „спустила Рај на земљу“. Оно у чему су се протестанти и католици сложили била је боја и облик одеће за прост и обичан свет (једноставно и суморно). Црна постаје заједничка, универзална боја краљева и принчева, монаха и свештеника, свих покрета за враћање моралне чистоте и једноставности, ознака ране хришћанске цркве и јединствена за све хришћанске вере, секте и огранке.

Мишел Пастуро доказује да црно може да обоји цео један век. XVII век је доба великих открића, уметничких достигнућа, истовремено је и мрачно доба испуњено ратовима, људском бедом, верским сукобима, климатским недаћама, друштвеним поделама; то је век празноверја, лажи, поновног лова на „вештице“. Потпомогнут индустријским развојем, уз загађење, свет европског човека у овом периоду је веома једнобојан: сив, смеђ, црн; век у којем црна боја постаје скоро униформа, за све слојеве, прилике и места. Црна боја се поново враћа као боја смрти и оплакивања. До овог века, бела и љубичаста су биле боје жалости за краљевску породицу.

Великим напретком науке, са новим теоријама, дефиницијама и класификацијама, нарочито Њутновим открићима о таласној природи светлости, отуд и с новим хроматским поретком, дуга доминација црне боје у животу, као и присутност на палетама сликара престаје. Црна се заувек проглашава „не-бојом“, и самим тим нестаје са спектра боја.

Са новим сазнањима, индустријским и технолошким напретком, у XVIII веку настају нове теорије о бојама; настаје и подела која важи до данас – на три основне боје и секундарне (комплементарне) боје. Црна и бела заувек су искључене из спектра. Последице нових открића видљиве су у друштвеном поретку, у уметности и у свакодневном животу. Боје више нису „неморалне“ и нечисте. Потребе да слике у боји буду доступне широм друштвеним слојевима у свакодневном животу, здружене са теоријом о три основне боје, омогућиле су да се појави штампана графика у три боје, са три матрице као три носиоца трију основних боја. Уз употребу и црне, омогућено је да се одштапају све боје и обиље нијанси на белој хартији. Ово је значајно јер је графика до овог века била тумачена и схватана само као *црна уметност*.

Француска буржоаска револуција и потом романтичарски покрет чине да тамно, а црно посебно, поново бива присутно у свим сферама људског живота и стваралаштва. Како се све друштвене вредности, ставови, одражавају и на одевање (то зовемо *модом*), црно у периоду романтизма и поетике меланхолије постаје преовлађујућа боја одеће и знак елеганције кроз цео XIX и до двадесетих година XX века, за све друштвене слојеве. Црна је била знак озбиљности, доказ ауторитета, обележје униформе. Она је и ознака система вредности протестантске реформације и њених следбеника у новим временима техничког, технолошког развоја, почетка масовне производње и продаје. Први производи – кућни апарати, били су или црни или бели, а и Фордов чувени модел Т био је и остао искључиво црн.

Откриће фотографије, упркос развоју полихроматске палете у сликарству, омогућава нов поглед на свет кроз однос црно-белих површина. Својом прецизношћу у преношењу реалног облика, фотографија замењује гравуре и добија значајно место у документацији. Такав однос према њој је присутан до данашњег времена.

Развојем филмске индустрије дуго се инсистирало на црно-белом, јер су пуритански ставови и у XX веку говорили о „неморалу колора“.

У даљој анализи Пастуро тврди како *ни филм ни фотографија нису први враћили црној стањус играче боје; ојет, учинило је то сликарство* (стр. 180). Апстракција, руски супрематизам, теоретичари групе De Stijl, промовишу значај и снагу црне боје у стваралаштву, као и у индустријском и модном дизајну. Црна је заштитни знак модерности, али у овом веку и знак побуне. Заштитни је знак анархиста и неких тоталитарних, фашистичких, нацистичких организација и режима.

Црна је и у последњим деценијама XX века садржај свих сегмената људског живота, али без великог значаја или озбиљне поруке. Вредносни системи су се променили и померили. Ношена из практичних разлога, црна одећа може да буде и изазовна, и да носи нове моралне ознаке. Однос према црној из прошлих (далеких) векова, када је служила за означавање свега негативног, рђавог, непожељног, ђаволског, присутан је и у данашњег говору са истим значењем (црн као ноћ, црн као Ђаво, црна овца). Негативан став према људима изворно црне или тамне коже задржан је до краја XX века упркос позитивном друштвеном ставу према популарној тамној боји коже постигнутој сунчањем. Исто тако, тај однос је присутан и у односу према животињама. Сујеверни став према црној мачки и црној врани у основи је исти као у Средњем веку. Одређене друштвене, моралне норме не исказују се више ношењем одеће црне боје. У уметности, сâм уметник чини лични избор да ли ће се полихроматски, монохроматски или само, искључиво, црном бојом изразити. Нема више забрана, диктата и препрека. Црна више није ни одбојна, ни пожељна.

Поучени закључцима истраживања односа према овој боји у прошлим вековима, намеће се питање да ли је могућ и опет промењен однос у будућим временима?

Закључак је да је наш однос према једној боји социо-културни феномен, заснован на бројним идеолошким, економским, етичким појавама, те да се у XX веку свему томе придружује право на лични разлог и избор.

Мишел Пастуро, наводећи библиографију, даје веома обиман списак референци на четири језика, списак врло значајан за истраживање историје боје, проблеме филологије и терминологије, историје одевања, филозофије, историје и теорије уметности.

Аутор је књигу написао јасним, једноставним језиком и са непристрасним, објективним ставом према најразноврснијим појавама и друштвеним збивањима са којима се сусретао у темељном и опсежном, али надасве оригиналном истраживању. Писана са благом дозом хумора, и успешно преведена, књига је врло занимљива и узбудљива за сваког читаоца, било да је професионалац, научник или лаик, под условом да је довољно љубопитљив. Зато радује да је исти издавач у наредним годинама објавио и друге књиге истог аутора, у којима се бави историјом плаве боје, као и зелене, црвене, жуте. У јануару ове године (2023) Princeton University Press је објавио *White – The History of a Color* (превод првог, француског издања из 2022).

Иако је аутор при изласку прве књиге изјавио да га не интересује да истражује и пише књиге о свим другим бојама, радује његова промена изнетог става и наставак истраживања о значењу и употреби одређене боје као друштвеном, религијском, етичком феномену, у историји човека западног света (Европе).

ГРАФИКА— ТРАДИЦИЈА И НОВИ МЕДИЈИ

Владимир М.
Ранковић

Деса Тома Ђуровић,
Айоло 8, 1969.

Промене кроз које уметност графике пролази довеле су, последњих деценија, до изражених тежњи да се ближе и прецизније одреди шта графика као уметничка пракса јесте. Једина особина која графику разликује од сликарства и скулптуре, друге две у „класичној“ тријади ликовних грана, јесте умножавање, односно постојање више оригинала, претпостављено истоветних и исте вредности. Анализирајући уметничке праксе које се формално односе на графику, овај рад даје могуће одређење традиције и традиционалног у контексту графике као уметничке дисциплине, указује на то да је поимање и дефинисање графике као уметности мултиоригинала предмет преиспитивања и да је подложно променама, и утврђује извесне законитости које се у тим променама могу препознати.

Оригинална графика, ликовна графика, уметничка графика, затим и уметничка шtamа, ручна шtamа, малоширажна шtamа, синтагме су које се са мањом или већом оправданошћу користе да означе графику као уметничку дисциплину, односно уметничку праксу. Неке од њих присутне су у стручној литератури, али све се врло често могу чути у свакодневной употреби, не само међу лаицима, већ и међу ствараоцима, наставницима и студентима уметности, као и међу проучаваоцима уметности. Поједи-

на наведена одређења немају нити чврсто утемељење нити јасан садржај и обим, но, свеједно, присутна су. Посматрана у светлу промена кроз које уметност графике пролази, а које су условљене новим медијима и новим технологијама, та одређења могу се довести у везу са израженим тежњама, нарочито последњих деценија, не по први пут, да се ближе и прецизније одреди шта графика као уметничка пракса јесте.

Поред тога, у употреби је, вероватно да би одсликала медијске и технолошке промене, неадекватна подела на традиционалну графику и дигиталну графику, понекад, како би била избегнута њена логичка неодрживост, формулисана као подела на традиционалну графику и њен опозитум који се не именује.

О графици као о уметничкој пракси првенствено се говори као о *уметности мултиоригинала*¹, односно, као о поступцима и техникама умножавања штампањем који за циљ имају производњу графичког листа као уметничког дела, или уметничког рада који је конституисан продукцијом графичких поступака и техника. Тиме се указује на две одли-

1 Синтагма *уметности мултиоригинала* (односно *уметности мултиоригинала*) преузета је из наслова свеобухватне, најобимније студије о уметности графике настале на просторима СФРЈ, књиге *Уметности мултиоригинала – култура графичког листа* Џевада Хоза (Нозо 1988).



ке графике као уметничке праксе. Прва је – да припада корпусу уметности, односно да је њен продукт уметнички рад или уметничко дело. Друга је – да је мултиоригинал, односно да као уметнички рад или уметничко дело постоји у више примерака.

Значење појма уметност није чврсто утемељено и непроменљиво. Напротив, оно следи друштво и епоху у оквиру којих се успоставља (Gostuški 1968: 46). Сходно томе, може се пратити врло сложен пут графике од заната или племенитог заната до уметности. Појава графике чији је непрекидан континуитет могуће сагледати и следити до данашњих времена, догодила се на тлу Европе око 1400. године, као последица „опште демократизације уметности” (Fridrih 1967: 13). Ововременско поимање графике као уметности, односно као уметничке дисциплине, производ је стварања модерног концепта уметности током 18. века (Шинер 2007: 102–111).² Оно што се са сигурношћу може утврдити јесте да графике, подразумевајући и оне које су настајале од касног XIV до XVIII века, данас остварују или имају потенцијал да остваре статус уметничког дела.

Друга одредница, мултиоригинал, мање је арбитрарна. Она говори о постојању више оригинала,

отисака, графичких листова или уметничких дела која могу бити у форми објекта или инсталације. Графика као уметничка пракса подразумева да је сваки истоветан и на исти начин добијен примерак уметничког дела – оригинал, за разлику од слике или цртежа који су једнократна остварења. Могућност умножавања је, дакле, одлика која графику разликује од сликарства и скулптуре, друге две у „'класичној' тријади ликовних грана” (Denegri 1985: 9). Иако умножавање није искључиво везано за графику, једина је њена детерминанта која се не доводи у питање, и као таква полазиште је за одређење графике као уметности, али и за анализу сваког појединачног дела.

Остали елементи на основу којих је графика бивала детерминисана (попут поступака израде матрице и добијања отиска са ње, степена учешћа уметника у целокупном процесу, као и многих других) кроз уметничке праксе довођени су у питање.

Технички и технолошки поступци и процеси помоћу којих се умножавање постиже најчешће се називају графичким техникама. Међутим, графика као уметничка дисциплина не полаже искључиво право на њих. Неке графичке технике, односно технике умножавања штампањем, махом су намењене неуметничкој, индустријској производњи и у веома малом броју случајева користе се у уметничким праксама. С друге стране, примена неких графичких техника изван уметничких пракси изузетно је ретка или, чак, непостојећа.



Љубодраг Јанковић Јале,
Кућа зачараној, 1970.

² Термин лепе уметности (beaux-arts) чврсто је установљен до краја XVIII века. Иако је варирао од аутора до аутора, његов садржај најчешће је чинило пет дисциплина – поезија, архитектура, сликарство, скулптура и музика, којима су додаване и неке друге, попут плеса, ораторства и гравирања, односно графике, коју, поред других, укључује Жан-Франсоа Мармонтел (Jean-François Marmontel). Дени Дидро (Denis Diderot) и Жан ле Рон д'Аламбер (Jean le Rond d'Alembert) у *Енциклопедији* (*Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*), 1751. године, у табели знања, наводе пет лепих уметности – поезију, сликарство, скулптуру, гравирање и музику (Шинер 2007: 102–111).

Присутност на рецентним изложбама ексклузивно окренутим графичком стваралаштву предмета чија појавност одступа од графичког листа, уобичајене форме графике као уметничког дела, сведочи о томе да се прецизно одређење графике као уметничке дисциплине не може лако и недвосмислено спровести, као и да је предмет преиспитивања и да је подложно променама.

Нови медији, као техничка средства, поступци и процедуре реализације уметничког дела или уметничког рада, јесу они који у процес стварања тог дела или рада укључују елементе који претходно нису били део прецизно дефинисаног медијског идентитета уметничке дисциплине и/или искључују оне који су, бар извесно време, били део тог идентитета (Šuvaković 2011: 500).

Медијски идентитет графике је, око 1400. године, био одређен постојањем матрице са које је могао бити одштампан одређен број отисака. Производња матрице подразумевала је механички рад. Неколико деценија касније у медијски идентитет графике уткана је употреба хемијских средстава, и, као такав, медијски идентитет дисциплине остао је непромењен све до прве четвртине XIX века. Изум литографије, као индустријског поступка штампе, 1796. године,³ и његова употреба у оквирима уметничких пракси, од двадесетих година XIX века, тај идентитет су променили – чињеница да литографија „није личила на неку од старих графичких техника“ (Момиров 2014: 6) условила је редеофинисање графике као уметничке праксе. Приближно у исто време уследило је преиспитивање везано за улогу и место фотографије у контексту уметности и, као последица тога – употребу фотографских поступака у графици. У доба позног модернизма предмет полемике била је сито-штампа. Тек су уметници америчког поп-арта, пре свих Енди Ворхол (Andy Warhol), продукте сито-штампе увели у институције уметности – галерије и музеје. Друга половина XX века време је *pro et contra* расправа које се тичу употребе компјутерских технологија, а у XXI веку, у интерференцији са графичким техникама које су јој претходиле, већ бивају замагљене медијске границе увелико прихваћене форме која је, на говорном подручју енглеског језика прво названа „computer adjusted design“⁴, па „computer generated design“⁵, а

српски и хрватски језик је од установљавања познатији као „дигиталну графику“ или „рачуналну графику“. Дакле, данас се као најновија техничка средства која су редеофинисала медијски идентитет графике као уметничке дисциплине перципирају компјутер и софтвер за креирање и обраду слике.

Савремену графику Јеша Денегри (2009: 23–24) је позиционирао изрекавши следеће:

Данас, наиме, није – као што је можда донедавно било – сасвим извесно могуће утврдити шта све графика као уметничка дисциплина неоспорно јесте, докле сежу њене специфичне медијске границе, није посве једногласно поставити и заступати једну чврсту дефиницију савременог поимања ове уметничке категорије. Оно што, међутим, остаје константно јесте да је графика без изузетка уметност умножавања, мултипликације, другим речима уметност мултиоригинала, све остало у њеној природи може да буде подложно и подвргнуто преиспитивању појавних форми и продукцијских поступака ове уметничке дисциплине.

Оно на шта Денегри недвосмислено указује јесте да је преиспитивање природе графике, узроковано пре свега специфичношћу, разнородношћу и мноштвом техничких и технолошких поступака и процеса који воде стварању уметничког дела или уметничког рада, али и бројним другим чиниоцима, веома значајна одлика графике данас. Поред тога, актуелно преиспитивање се од сличних у прошлости разликује углавном по друштвеном и историјском окружењу у којем се одиграва. Могуће је, дакле,



3 Литографија, техника равне штампе која почива на антагонизму између масних супстанци и воде, изум је Алојза Зенефелдера (Alois Senefelder). Као техника она нема основу ни у једном штампарском поступку који јој је претходио. Откриће литографије одиграло се у доба Прве индустријске револуције и пресудно је утицало на развој штампарске индустрије. Најзаступљенији технички поступак савремене индустријске штампе, офсет штампа, базира се на истом принципу на којем и литографија (Klajn 1979: 102–105, 145).

4 Компјутерски установљен (подешен) цртеж.

5 Компјутерски генерисан цртеж.

извести закључак да је преиспитивање сопствене природе иманентно графици као грани ликовне уметности.

Препознавање традиције, као културалног и друштвеног предања, „преношења знања, норми, вредности, правила, навика и обичаја, али и комплексних односа, [...] система, [...] с једне генерације на другу” (Lelke 2008: 701), у контексту одређеног, уског поља културалног деловања, нужно изискује релациони, односно компаративни приступ. Ако се ради о пољу чије границе су дифузне, а то је случај са графиком као уметничком праксом, неминован је приступ са више позиција, узимајући у обзир многобројне чиниоце. Стога је дефинисање традиционалне графике закључивање које за премисе има партикуларне судове засноване на појмовима не увек прецизно одређених садржаја и обима, и готово увек се креће од појединачног ка општем, па као такво не може довести до универзалних закључака.

Илустративан пример перцепције традиције и неопходности њеног тумачења унутар оквира у којима настаје и постоји, јесу две рецентне изложбе ексклузивно графичког стваралаштва – Међународно графичко бијенале у Љубљани и Словенско бијенале графике, Оточец, Ново Место. Обе манифестације као лајтмотив имају традицију. Међутим, традиција се поима и гради на веома различите, готово супротстављене начине.

Славица Марковић (2007: 40), историчарка уметности, директорка Кабинета графике Хрватске академије знаности и умјетности, о изложби у Новом Месту пише:

Како би заштитио Бијенале од различитих експеримената, организатор је јасно омеђио своје подручје. Излагање је омогућено академским графичарима и члановима словенског друштва ликовних умјетника. Примају се радови у традиционалним графичким техникама, док се одбијају аутори који раде рачуналну графику и различита ликовна остварење изведена инсталирањем објеката, колажирањем, акварелирањем, компилирањем фотографија и видеа. Иако је умноживост темељно начело таквих ликовних дјела, Бијенале се одлучило за чување оригиналне графике, истицање ликовних и умјетничких досега дјела реализираних примјеном дубокога, високога, плошнога и пропуснога тиска. Словенски је бијенале графике утемељен на том принципу и на тој је линији чистоће и досљедности медију устрајао до данас. По томе се разликује од бројних бијенала и тријенала графике у свијету, који губећи се у критеријима и појмовима више или мање радикално помичу границе графичке умјетности у друга подручја умјетничкога изражавања.

Љиљана Степанчић (2009: 28), директорка Међународног графичког ликовног центра у Љубљани, који организује Међународно графичко бијенале у Љубљани, о тој изложби каже:

Већ је педесетих година графика пролазила кроз немале промијене. Бијенале их је слиједио и представљао њезине тематске и техничке иновације. Тако је шездесетих година укључен био и ситотисак, који је у умјетничким круговима био сматран индустријском и неумјетничком техником, као рецимо фотокопирање осамдесетих. [...] Почетком седамдесетих бијенале је излагао рачуналну графику Едварда Зајца, једног од пионира те умјетности. Зато је укључивање других техника размножавања био логичан корак традиционалне отворености бијенала.

С једне стране, у случају Словенског бијенала графике, традиција се огледа у традиционалним графичким техникама, што је још један појам који нема фиксирано значење. С друге стране, када се ради о Међународном графичком бијеналу у Љубљани, традиционалност се очитује у одређеној врсти уметничких дела или уметничких радова који се, устаљено, презентују на тој манифестацији, а које карактерише укључивање савремених технолошких приступа умножавању, као и, што је још значајније, одступање од презентовања графике искључиво у форми графичког листа. Као носилац традиционалног, кључно место заузима, како је изречено, отвореност.

„Циљ и значајка 'традиција' [...] јест непроменљивост. Прошлост, стварна или измишљена, на коју се традиције позивају, намеће ригидне (углавном формализиране) праксе, као што је понављање” (Hobsbawm 2006: 140). У оба разматрана случаја, у сагласју са изнетом тезом, традиција тежи томе да опстане непромењена. Словенско бијенале графике за циљ има да прикаже уметничка дела детерминисана пре свега техничко-технолошким приступом графици као уметничкој дисциплини. Традиција те манифестације, односно њен непроменљиви конституент, јесте присуство традиционалних графичких техника које је сама институција одредила као такве. Међународно графичко бијенале у Љубљани излаже уметничка дела и уметничке радове који преиспитују медијски идентитет уметничке дисциплине. Традиција те манифестације, односно њен

непроменљиви конституент, јесте употреба нових техничко-технолошких средстава, превасходно оних која нису претходно виђена, и то како у умножавању тако и у презентацији графика. Док је у првом случају тежња ка непроменљивости очигледна, у другом она је у извесној мери замагљена тиме што непроменљиви део, носилац традиције, јесте презентовање промена. Дакле, иако то може изгледати парадоксално, непроменљива је, у другом случају, подједнако чврсто колико је то у првом окренутост одређеним графичким техникама – тежња да буду приказане промене.

Едвард Шилс (Edward Shils) сматра да „неко предање може да се сматра традицијом уколико га чува више од две генерације. Тиме слаби веза са утемељивачем норме, а настаје утисак да дато предање постоји већ дуго, ако не и од памтивека” (Lelke 2008: 701). Генерација је још један термин чији садржај и обим не могу бити јасно одређени, па појам, самим тим, не може бити фиксиран. То чини „покушај да се стварање традиције одреди временски, као рок од 30 или 50 година” нечим што „нема много смисла, зато што традиције могу да настану и у року од неколико година, рецимо ако се генерације смењују у бржем ритму (тако се, на пример, у школи сваке године смењују генерације матураната)” (*ibid.*). Карл Попер (Karl Popper) указује на још једну позицију са које се традиција може посматрати. Осим временске димензије, он као кључну наводи и просторну. Локалне традиције су, сматра он, од велике важности, а као њихову битну одлику види везу са одређеним простором и врло отежано или немогуће ширење, односно „пресађивање“, на друге просторе (Popper 1962: 121). Генерације се, дакле, у контексту уметности графике, могу посматрати на више начина, на пример као генерације оних који уче, које се смењују сваких годину дана, или као генерације учитеља, које су, узимајући за критеријум протекло време, блиске биолошким генерацијама. Простор се, у истом контексту, може одредити као простор нације или простор државе, али и простор регије, града, заједнице или школе, било да је она формална или не.

С обзиром на то да савремена графика, као уметничка дисциплина, постоји готово искључиво унутар академске и струковне заједнице, те да

су готово сви који се графиком баве, као ствараоци, критичари, историчари или теоретичари, били део прве, па су, напустивши је или не, постали део друге заједнице, традиција се, у контексту уметности графике, може посматрати и као нешто што припада одређеној, у великој мери херметичној групи. На основу анализе те групе и њених бројних подгрупа, при чему се оне могу одредити на више нивоа, узимајући као критеријум за то мноштво фактора, односно све што се тиче уметничког, графичког, рада, као и стручног, теоријског и научног рада њихових потенцијалних припадника, проналажење заједничког чиниоца традиције у графици постаје још сложеније.⁶

Једна од појава која се може окарактерисати као традиција, а чврсто је везана и за простор и за време, за такозвани Београдски графички круг и почетак седме деценије XX века, јесте техника дубоке штампе – линогравура. Линогравура је створена са намером да буде употребљавана искључиво у оквирима графике као уметничке праксе. Љиљана Слијепчевић (1985: 26) о почецима те графичке технике пише:

Иницијативом [Бошка] Карановића и [Божицара] Џмерковића створен је један нови тип дубоке штампе – линогравура, што ће од средине шездесетих година у Београдском кругу бити особеност графичког поступка једног броја млађих аутора, чији ће израз директно произићи из експериментисања са овим материјалом. На Ликовној академији, у намери да се у процесу наставе поједностави поступак дубоке штампе, опити са линолеумом дали су сличне резултате и временом били усавршавани у раду многих младих следбеника.

6 Учесници претходно разматраних рецентних изложби графичког стваралаштва, Међународног графичког бијенала у Љубљани и Словенског бијенала графике у Новом Месту, припадници су две свакако диспаратне групе. Претпоставка је да, иако формално припадају једној, заједничкој, суперординираној групи – уметницима-графичарима, многи од њих би, једни другима, то оспорили. Тиме би, на извесан начин, била поновљена ситуација из 1928, у којој је Едвард Стајхен (Edward Steichen), амерички колекционар, пред судом доказивао да је скулптура Константина Бранкушија (Constantin Brâncuși) уметничко дело – и речи Форбса Вотсона (Forbes Watson), уредника часописа *The Arts*, Стајхеновог сведока, који је, говорећи о двојци вајара, Бранкушију и Роберту Ејткену (Robert Aitken), позваном да буде сведок Владе Сједињених Америчких Држава, са циљем оспоравања статуса уметничког дела Бранкушијевом делу. Вотсон је рекао: „Господин Бранкуши каже да господин Ејткен није вајар, а господин Ејткен каже да господин Бранкуши није вајар. Оба су мишљења подједнако искрена и подједнако бесмислена – изузев за оне који деле њихове уметничке наклоности” (Gostuški 1968: 48).

ПОВЕДОХ ЈЕ ДО РЕКЕ
 ВЕРУЈУЋИ ДЕВОЈКА ЈЕ
 ДА ОНА ЦАЛА МУЖА
 НА ЈАКОВЉЕВО БЕШЕ НОКУ
 И ГОТОВО ПО ДОГОВОРУ
 ФЕЊЕРИ СЕ УГАСИШЕ
 А ЗРИКАВИЦА УПЛАНИШЕ



6/11



Ј. Спиркић 9/10/19

Драгољуб Раша Тодосијевић,
Моје руке у твојој шрави, 1971.



Данас се о линографији може говорити као о традицији српске графикае, пренетој са београдских на остале, касније основане уметничке школе, у Новом Саду, Приштини (односно Косовској Митровици), Нишу и Крагујевцу. Међутим, и поред експанзије у годинама настанка и током вишедеценијског периода који је уследио, линогравура данас, нешто више од пола века од увођења у праксу студената београдских високих уметничких школа, јесте традиција која у значајнијој мери опстаје изван места настанка, у мањим центрима, и, уз малобројне изузетке, у националним оквирима.

Ханс-Георг Гадамер (Hans-Georg Gadamer) улогу и значај традиције промишља на следећи начин:

„Тко нема хоризонта, човек је који не види довољно далеко те оцењује тек то што му је блиско. Напротив, имати хоризонт значи: не бити скучен на оно најближе него бити кадар гледати и онкрај тога. Тко има хоризонт, тај зна значење свих ствари унутар тога хоризонта оцијенити према њиховој близини или удаљености, према њиховој величини или њиховој незнатности. [...] Напротив се хоризонт садашњости непрестано развија, у оној мери у којој морамо стално испитивати своје предрасуде. Такво се испитивање врши великим дијелом с помоћу сусрета с прошлошћу



Љубомир Кокотовић,
Међусобни односи, 1971.

и с помоћу разумијевања традиције из које долазимо. Хоризонт садашњости уопште се не развија без прошлости. Једнако тако не постоји хоризонт садашњости о себи, као што нема ни историјских хоризоната које би требало да стекнемо. Напротив се разумијевање састоји у стапању тих хоризоната који наоко постоје сами по себи. [...] Удјеловању традиције непрестано се врши такво стапање. Јер у њој старо и ново сраста увијек изнова до живе дјелотворности, а да се једно од другог уопће изричито не одваја”⁷ (Škreb 2002: 14).

Рефлектујући Гадамерово промишљање, Карл Попер тежиште ставља на однос појединца према традицији. Он износи следећи став: „Два су могућа односа према традицији. Један је прихватити је *некријички* [...]. Други је *кријички* став, који доводи до тога да се традиција прихвати или одбаци, или, можда, да се нађе компромис” (Popper 1962: 121–122).

Још половином девете деценије XX века, пишући о графици, Јеша Денегри (1985: 9–10) изнео је мишљење да:

Савремени графичар [...] може да буде, на једној страни, марљиви трудбеник, скромни занатлија заљубљен у резбарење својих плоча и у отиске својих листова, често затворен у свој атеље, окружен разним алатима и пресама, скоро као некакав модерни алхемичар који из средстава што му стоје на располагању извлачи на видело вредности за којима трага. Но сасвим супротно од њега, савремени графичар зна бити и тај који само даје пројекте и нацрте, који се широко користи медијумима репродукције попут сериграфије и фотографије, тај који 'диже руке' од сопственог посла што га препушта специјализованим техничарима да би постао нека врста продуцента умножених уметничких предмета.

⁷ Gadamer, Hans-Georg. 1965². *Wahrheit und Methode*. Tübingen, цитирано према: Škreb 2002: 14.

Богдан Крпић,
Проклећа авлија, 1972,



Бошко Карановић,
У часи јосифина Г. К., 1971.

Иако може да буде марљиви трудбеник, скромни занатлија или нека врста продуцента, уметник-графичар у XXI веку, најчешће је, у некој мери, и једно и друго.

Важно је уочити и да Денегри не помиње графички лист, део медијског идентитета графике који ни увођење литографије ни сито-штампе нису уздрмали, већ умножени уметнички предмет. Другим речима, он каже да уметнички радови сложене појавности – објекти, односно уметнички предмети, који су у потпуности или делимично производи штампе, амбијентални радови, ефемерни радови, они чији су конституенти продукти умножавања штампањем, и који постоје у више примерака или имају потенцијал да постоје у више примерака – могу бити перципирани као графика.

Следећи тезу Карла Попера, Денегри заузима критички став према традицији графике као уметничке дисциплине, наглашавајући да се проблему који је од XV века детерминисао графику – како умножити – с пуним правом може придружити и онај који доносе интензивне промене у њеном медијском идентитету – како умножено представити.

Размишљање о традицији у контексту уметности графике износи историчар уметности и кустос

Међународног центра за графику у Љубљани, Божидар Зрински (2016: 3):

У савремености је традиција увек присутна, а однос који успоставимо према њој је веома значајан. Савремена графичка продукција у традицији не види бреме, већ културно, друштвено и политичко оруђе за препознавање садашњости; она у традицији види подстрек, који јој омогућава да сачува контакт са коренима и подстиче је да иде ка новим циљевима.

Зрински свој став гради стављајући у центар пажње однос који графика као савремена уметничка пракса са традицијом успоставља, али он традицију не одређује на било који начин, закључујући, само, да је традиција елемент који повезује савременост са прошлошћу. Он тиме допушта да као традиција буде препознат било који чинилац у стваралачком процесу и презентовању продуката стваралачког процеса, уз једини поуздан критеријум – да је предмет друштвеног и културалног предања.

Иако је најчешће стављен у први план, техничко-технолошки приступ, односно коришћење одређених графичких техника у извођењу графике као

уметничког дела или уметничког рада, као и употреба одређених материјала, није једини критеријум на основу којег се може разматрати присуство презетих знања, норми, вредности, правила, навика, обичаја, сложених односа. Други, глобално присутан критеријум, јесте форма презентовања графике као уметничког дела, при чему се, као општеприхваћена и традиционална форма може перципирати искључиво графички лист; међутим, вишедеценијска и све чешћа присутност одређених међусобно сличних форми, попут објеката сачињених од продуката штампања, отвара могућност прихватања као традиционалних и других форми постојања и излагања графика унутар уметничких институција. Одређене црте традиционалног, одлике које су установљене као традиција, могу се односити на стилске и тематске карактеристике, при чему прве могу бити условљене техничко-технолошким приступом, што указује да постоји могућност да се традиција формира успостављањем односа више чинилаца у настанку уметничког дела или уметничког рада. Поред тога, као традиција може бити установљена и функција графике,⁸ њено друштвено деловање, институционална позиција, па чак и њена цена.

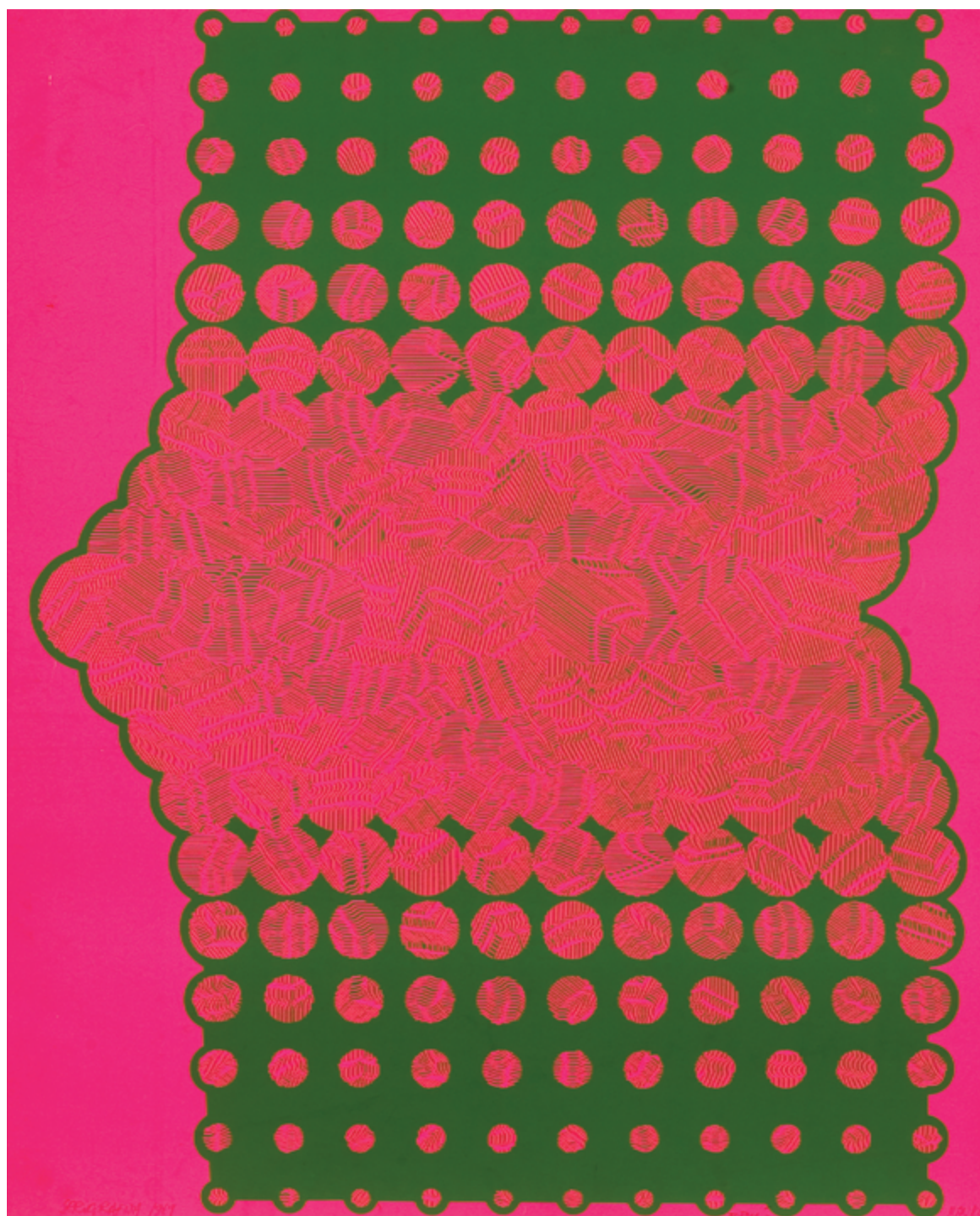
Одређујући традицију, Улрих Лелке (Ulrich Lölke) констатује да „изгледа да придев 'традиционални' сам по себи не значи нешто посебно" (2008: 702). Разматрајући традицију графике и утицај који нови медији на имају на то поље уметности, могло би се, парафразирајући Лелкеа, закључити да – изгледа да синтагма „традиционална графика" сама по себи не значи нешто посебно. Односно, да свака позиција традиционалне графике унутар корпуса графике као уметничке дисциплине може бити одбрањена или оспорена на основу контекста који могу сачињавати време, простор, као и медијски идентитет, улога, позиција, намена графике или било који други елемент *света уметности*⁹, речима Памеле Ли (Pamela Lee) – „између уметности и свега осталог" (2012: 18).

8 Екслибрис је пример графике као уметничког дела одређеног функцијом, а функција, у овом слушају условљава и формат – „екслибрис или књижни листић" је штампано уметничко дело малог формата, које се обично лепи на унутрашњу страну корица књиге да би идентификовало власника. [...] Могу се употребити све графичке технике које дозвољавају квалитетно умножавање потребне слике, а употребљавају их уметници већ вековима [...] (Жино 2007: 11).

9 *Свет уметности* – *the Artworld* – односи се на конструкт Артура К. Дантоа (Arthur C. Danto): „Да би нешто било виђено као уметност потребно је нешто што превазилази могућности чула вида – контекст уметничке теорије, познавање историје уметности: свет уметности" (1967: 580).

ЛИТЕРАТУРА:

- Popper, K. 1962
Conjectures and Refutations : The Growth of Scientific Knowledge, New York – London: Basic Books.
- Danto, A. C. 1967
"The Artworld", in: *Journal of Philosophy* (New York), 61/19: 71–584.
- Fridrih, G. 1967
„Nemačka grafika 15. i 16. veka", u: *Stara nemačka grafika*, Beograd: Narodni muzej, 13–30.
- Gostuški, D. 1968
„Umetnost u nedostatku dokaza", u: *Kultura, časopis za teoriju i sociologiju kulture i kulturnu politiku* (Beograd) 2/3: 46–54.
- Klajn, H. 1979
Mali leksikon štamparstva i grafike : od otiska do cilindrične štamparske mašine, Beograd: Izdavački zavod Jugoslavija.
- Denegri, J. 1985
„Grafika 1950–1980", u: *Jugoslovenska grafika 1950–1980*, Beograd: Muzej savremene umetnosti, 9–15.
- Sljepčević, Lj. 1985
„Grafika Beogradskog kruga", u: *Jugoslovenska grafika 1950–1980*, Beograd: Muzej savremene umetnosti, 21–36.
- Hozo, Dž. 1988
Umjetnost multioriginala – kultura grafičkog lista, Mostar: Prva književna komuna.
- Škreb, Z. 2002
„Tradicija", u: *Avangarda i tradicija*, ur. G. Tešić, Beograd: Narodna knjiga – Alfa, 13–17.
- Hobsbawm, E. 2006
„Izmišljanje tradicije", u: *Kultura pamćenja i historija*, prir. M. Brličkačić i S. Prlenda, Zagreb: Golden Marketing – Tehnička Knjiga, 138–150.
- Жино, Б. 2007
„Екслибрис? Шта је то?", у: *Зборник о екслибрису*, прир. Р. Ђирић, Београд: Екслибрис друштво Београд, Факултет примењених уметности, Котур и остали, 11–13.
- Marković, S. 2007
„Smotra koja zastupa i vrednuje stvaralaštvo pod kritičkim pojmom originalne grafike", u: *Grafika, hrvatski časopis za umjetničku grafiku i nakladništvo* (Zagreb) 10–11: 38–43.
- Шинер, Л. 2007
Откривање уметности : културна историја, Нови Сад: Адреса.
- Leike, U. 2008
„Tradicija", u: *Leksikon savremene kulture*, prir. R. Šnel, Beograd: Plato, 701–702.
- Денегри, Ј. 2009
„Графика у савременим цивилизацијским, културним и уметничким праксама", у: *Графика на ивици – графика и њена гранична пограничја у 21. веку*, Београд: Графички колектив, 23–28.
- Stepančić, Lj. 2009
Nastojanja Međunarodnoga grafičkog bijenala u Ljubljani – uloga grafike u suvremenoj umjetnosti, u: *Grafika, hrvatski časopis za umjetničku grafiku i nakladništvo* (Zagreb) 19: 28–31.
- Šuvaković, M. 2011
Pojmovnik teorije umetnosti. Beograd: Orion art.
- Lee, P. M. 2012
Forgetting the Art World, Cambridge (Massachusetts), London: MIT Press.
- Момиров, Д. 2014
Распојавање графичке слике до просторној ликовној објекта – штампањем објекта на прозирној основи, докторски уметнички пројекат, Факултет ликовних уметности, Универзитет уметности у Београду.
- Zrinski, B. 2016
„Grafika danas – The Sky is the Limit", u: *XVIII bijenale studentske grafike Srbije*, Beograd: Dom kulture Studentski grad, 3.



ХРОНОЛОГИЈА ЈЕДНОГ ПРЕДМЕТА

Уводна реч са отварања изложбе „Млечни пут“

Ивана
Марцикић

Пре тачно три деценије, школске 1992/93. године, Факултет примењених уметности уводи нови предмет замишљен као мост који повезује научне методе и примењене уметности.

Мојој маленкости, у том тренутку сараднику на предмету Нацртна геометрија и перспектива, са двадесетогодишњим искуством у настави, поверено је да осмисли назив и програм предмета. По том програму се и данас одвија настава на предмету Пројектовање облика.

Спирала је тада изабрана за важну и незаобилазну тему. Имала сам идеју и јаку жељу да се камион песка „изручи“ испред зграде Факултета на Косанчићевом венцу и да помоћу штапа, односно онако како је Платон испред његове Академије извео своју спиралу из правоуглих троуглова чије хипотенузе имају вредност квадратних коренова природних бројева, изведем ову конструкцију. Није ми дозвољено; данас са ове временске дистанце ми је жао што сам уопште тражила одобрење, јер сам сигурна да би песак и штап студентима привукли Платона заувек.

У наставном програму су и конструкције Албрехта Дирера, међу којима и најједноставнија до данас публикована конструкција правилног петоугла, затим мрежа лопте коју је помоћу меридијанских кришки Дирер први решио, и друге.

Када покажете на табли геометријске конструкције великог уметника, нису вам потребне речи да објасните зашто је ликовном ствараоцу важна геометрија.



Орнамент, теселација и фрактали, посебно они у равни као примери непосредне примене планиметријске геометрије у ликовном стваралаштву, су теме које студентима користе у различитим фазама њиховог овладавања конструктивним геометријским методама.

Аксонометријске пројекције су најподесније за приказивање сенки (сопствених и бачених), јер се код њих непосредно сагледавају два центра пројектирања:



један је центар паралелне пројекције – аксонометрије, а други је извор светлости.

Изофоте и изофенге површи, као непосредна примена сенчења паралелним зрацима, најпрецизније дефинишу слободну форму, па је њихова примена нарочито важна код пројектовања и реализације 3Д форми у керамици, вајарству, индустријском дизајну и дизајну намештаја.

Анаглифске слике, данас метода са широком применом у анимацији и виртуелним сликама, имају значајно место у студентским пројектима.

У програм сам укључила перспективу на конусу, цилиндру и сфери (до данас се не предају на другим факултетима код нас), са визуелним ефектима „рибље око“.

Сликарска перспектива, посебно ваздушна и перспектива бојом, заузеле су важно место.

Изузетно је захтевно на сликарској композицији постићи Леонардов ефекат плавичасте маглине средњег плана.

Релефна, односно позоришна перспектива биле су неизоставне, не само студентима сценографије, сценског костима и ентеријера, него и онима који решавају форму, димензије и место скулптуре у меморијалним и другим архитектонским амбијентима. Данас су оне неопходне методе представљања простора студентима анимације.

Инверзна перспектива, осликавање унутрашњих простора сакралних грађевина, прецизно преношење композиције на куполе и сводове цркава и манастира, и шире на ротационе површи, студентима конзервације и рестаурације су неопходни за њихову професионалну праксу.

Оптичке илузије, вишезначне форме и немогући објекти постали су неизоставне теме занимљиве студентима. Неке од њих су посебно инспиративне у доменима примењене графике, посебно у графичком дизајну и анимацији.

Анаморфозе су област којом се на највишем научном и уметничком нивоу бави др Маријана Пауновић, како би Зоран Радмиловић рекао „данашњи извођач радова“, и то више не само на предмету, већ у области Пројектовање облика која обухвата неколико предмета.

У мојој универзитетској каријери била су два кључна момента – први, оснивање предмета Пројектовање облика и други, срећа што је наставу преузела доц. Маријана Пауновић која то доказује и овом изложбом.

МЛЕЧНИ ПУТ

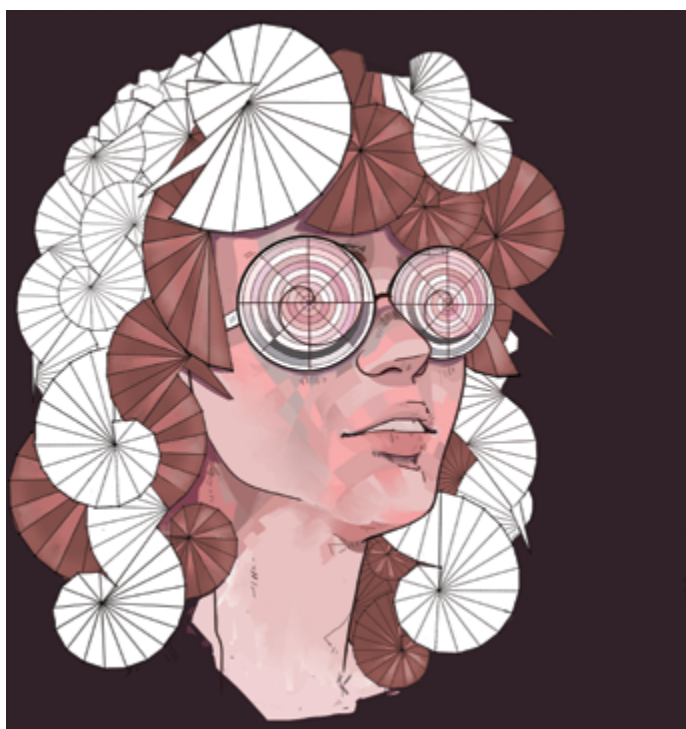
Маријана
Пауновић



Фото: Сара Богданов

У Завичајном музеју Жаркова који је у саставу Музеја града Београда, у периоду од 31. марта до 30. априла 2023. године одржана је изложба радова студената Факултета примењених уметности у Београду под називом „Млечни пут“. Радови су настали на првој години основних и интегрисаних студија на предметима из области Пројектовање облика у периоду од 2018. до 2022. године. Учествовало је 67 студената са модула: Анимација, Графика и књига, Графички дизајн, Фотографија, Керамика, Конзервација и рестаурација скулптура и археолошких предмета и Конзервација и рестаурација слика и уметничких дела на папиру. Изложено је више од 80 радова.

Назив изложбе симболично представља пут на коме се студенти налазе у потрази за општим начелима и јединственим знањима, истином и личним дометима и указује на напредовање и развој њиховог уметничко-истраживачког рада. Форма спирале Млечног пута асоцира на академско образовање које уметник стиче у свом креативном раду откривајући нове светове и звезде које га воде у његовом стваралаштву.

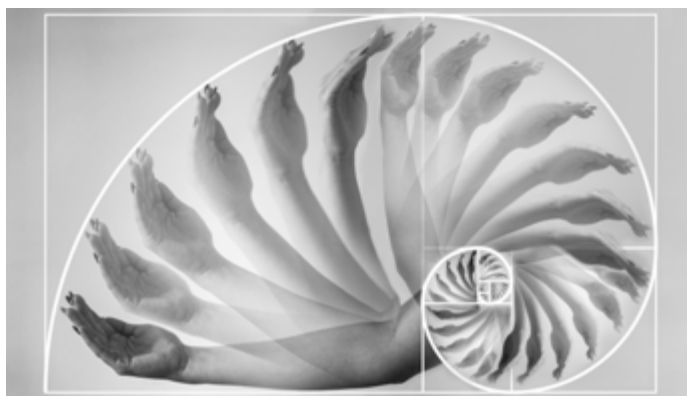
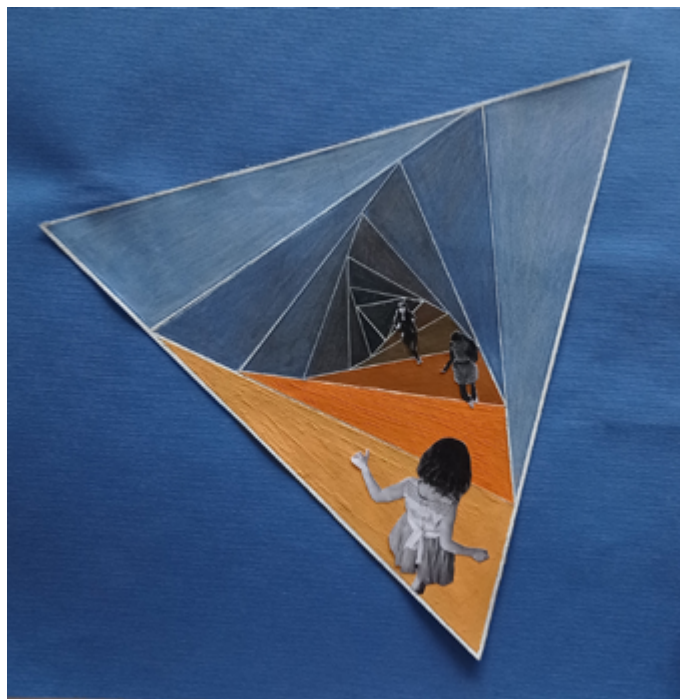




Трагање за универзалним принципима, пластично и најочигледније је у геометрији, и самим тим изазов је овладавање, као и коришћење геометријских правила у уметничком изражавању.

На Факултету примењених уметности, у оквиру Пројектовања облика, изучавају се одређене геометријске форме и њихова примена у визуелним уметностима. Значајно место заузимају спирале, као тема која је увек актуелна и инспиративна студентима. Од Златне и Фибоначијеве спирале, Архимедове, Платонове, преко полигоналне спирале и еволвенте и до завојнице и локсодроме, студенти се крећу кроз Еуклидски простор на различите начине, увиђајући ликовне карактеристике ових кривих и примењујући их у својим уметничким задацима.

На овом спиралном путовању, такође, имају прилике да упознају различите епохе развоја људског стваралаштва и мисли у којима су велике личности, људи универзалног духа, оставили своја открића, као трагове ка новим и непознатим галаксијама.



ОПТИЧКА ИЛУЗИЈА НА АНТИЧКОЈ ФРЕСЦИ

Ивана Марцикић



Сл. 1. Улаз са вртом, *Poppaea's villa*, Оплантис,
фото: Miguel Hermoso Cuesta, wikimedia.org



Сл. 2. *Villa-di-Poppaea*, фреска у главном салону,
фото: holeinthedonut.com

Фреске из Херкуланума, посебно оне из виле Неронове супруге (*Poppaea's villa* in Oplantis), ретко су претстављане у стручним публикацијама. Откривене су 1977. године (сл. 1). Данас су предмет интересовања два Универзитета, једног из Салерна и другог из Напуља. Развој технологије омогућио је да сада приступ њиховој анализи буде мултидисциплинаран.

Оптичке илузије, помоћу којих су на њима приказани ентеријер и екстеријер, су капитални примери у домену оптичко-физиолошке перспективе, посебно имајући у виду њихову вредност с обзиром да је у питању античко зидно сликарство (сл. 2).

Пажљиво изабрани плавичасти колорит који је на њима доминантан, указује да су сликари фресака познавали ЕФЕКАТ ВАЗДУШНЕ ПЕРСПЕКТИВЕ. Дејство оптичких илузија су појачали употребом светлости и сенке. Подсећамо да је илузионистичке композиције немогуће остварити без потпуног владања линеарном перспективом, затим без познавања конструкција рељефне, односно позоришне перспективе, као и без

коришћења перспективе бојом. Утолико више задивљује сваки визуелни ефекат који је на овим античким фрескама осмишљен, а који не само да „покреће“ зидну површину на којој су фреске, него успева да статичност њихове подлоге претвори у просторну игру архитектонских илузија.

Посматрач је у могућности да самом себи поставља питања чијим решењима одгонета оптичке замке и да тако добијене необичне, различите визуелне импресије сложи у мозаик који постаје улазница у виртуелни простор. Питамо се да ли је заиста ова чаролија могла да настане још у античко време? Одговор налазимо у чињеници да то, у свему специфично доба људског ума, служи и данас као путоказ на неизвесном путу који води ка откривању новог у науци и уметности.

Поменути универзитетски пројекти везани за ове фреске, почињу прецизним фотограметријским анализама (сл. 3) које, обрнутим процесом настанка модела и помоћу њих остварених реконструкција приказаних архитектонских елемената, доказују да се не ради о слици реалне архитектуре, већ их је могуће објаснити као ПРО-

ЈЕКТОВАНЕ ИЛУЗИЈЕ. То нас наводи на детаљну реконструкцију међусобно усклађених реалних објеката и виртуелног простора.

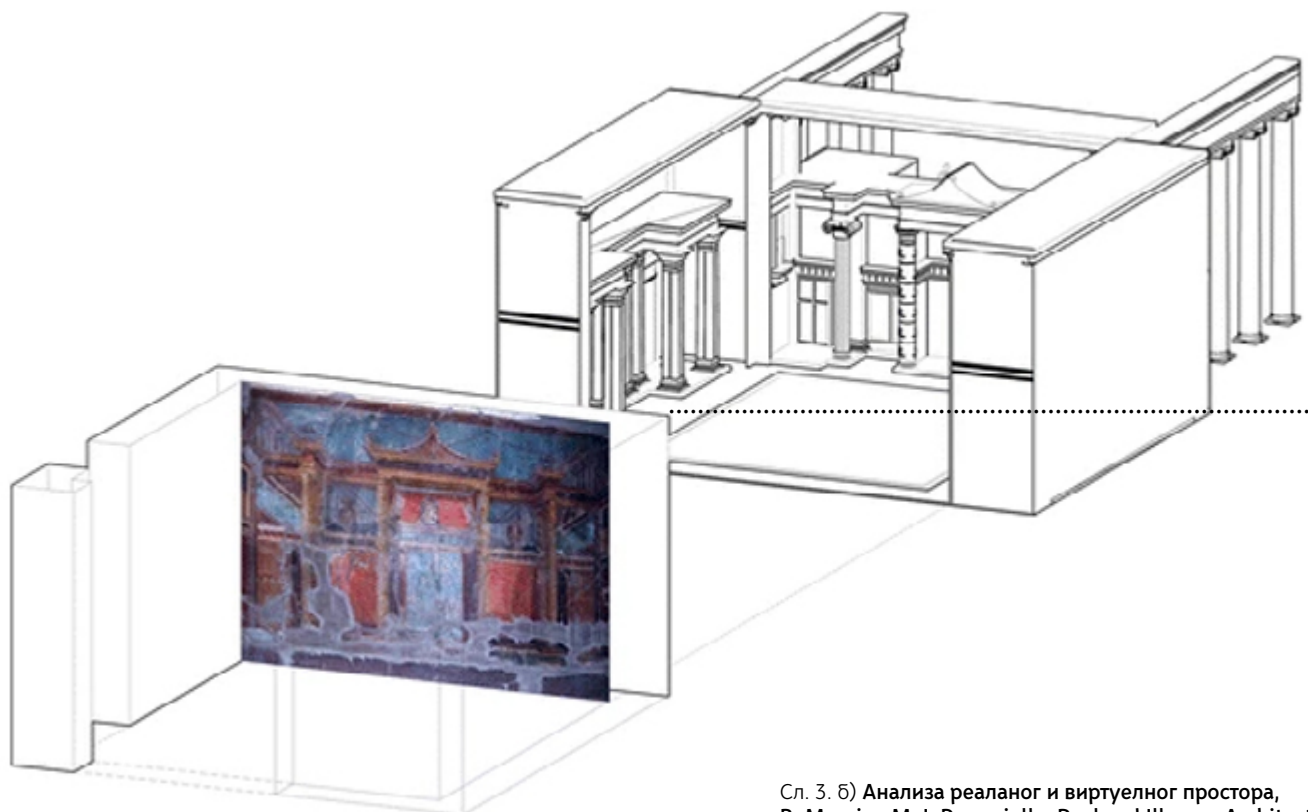
Употреба иновативних технологија омогућава нам да данас, док посматрамо ова ремек-дела, имамо нови визуелни доживљај. Остварен је помоћу повезивања реалног простора и оног насликаног, уз очигледан утицај представљене сликане архитектуре на изграђени стварни простор у коме је стварана фреска.



Сл. 3. а) Фреска из салона Pomegranates, фото: pompeisites.org

Литература

1. Barbara Messina, Maria Ines Pascariello: Real and Illusory Architectures in the Pompeian Frescoes, Nexus Network Journal 18, 585–598 (2016).
2. Amedeo Maiuri, Herculaneum, Istituto geografico de Agostini, Novara, 1976.
3. Andreas Beutin, Roger Diederer: Lust der Täuschung, Von antiker Kunst bis zur Virtual Reality, Hirmer Verlag GmbH, Minhen, 2018.



Сл. 3. б) Анализа реалног и виртуелног простора, В. Messina М. I. Pascariello, Real and Illusory Architectures in the Pompeian Frescoes, Nexus Network Journal 18, фото: link.springer.com

ОПТИЧКО – ФИЗИОЛОШКА ПЕРСПЕКТИВА

Ивана Марцикић

Желећи да побољша аномалије линеарне перспективе, наш теоретичар архитектуре, др Милутин Борисављевић, двадесетих година прошлог века дошао је до нове научне методе коју је назвао Оптичко – физиолошка перспектива. Његова перспектива укључује физиологију ока. У делу „Физиологија чула вида“, приближава своју методу природном виђењу. Разлику између линеарне и оптичко – физиолошке перспективе објаснио је разликом између геометријске пројекције (као апстрактне слике објективне стварности) и нашег субјективног, природног виђења простора (који укључује, поред физиологије ока, и наше чулне опажаје).

Борисављевић је проучио античку архитектуру и истакао примену корекција линеарне перспективе у реализацији њених објеката, а које су значиле укључивање поменутог природног виђења. Истакао је ентазис као први од пет примера оптичко – физиолошке перспективе карактеристичних за класичну архитектуру.

Према грчком математичару и инжењеру Херону из Александрије (око 10. н. е. – 75. н. е.) ентазис (ст. грч. ἔντασις) је „поништавање“ оптичке илузије која чини да посматрач контурну ивицу стуба види као конкавну криву. Зато се стабло стуба изводи као конвексна површ чиме се постиже да га сагледавамо као правилан вертикални цилиндар.

Ентазис је примењен у Античкој Грчкој и Риму на различитим редовима стубова; посебно је карактеристичан је за дорске храмове међу којима се издваја Партенон (сл. 1).

Андреја Паладио (1508 – 1580) је стубове на својим објектима пројектовао, по угледу на античке, користећи технику ентазиса.

Под утицајем неокласицизма ентазис се поново среће у европској архитектури XVIII века.

Други пример Борисављевића је одређивање испуста и венца дорског храма, а трећи висина

тимпанона. Посебно је занимљив његов четврти пример у коме разматра однос величине и размака стубова Партенона, упућује на Вињолине редове за дорски храм и поставља питање да ли се на даљини од 63 метра може да уочи разлика од 4,1 см у дебљини стубова. Завршава са петим примером нагиба и курватуре хоризонталних линија дорског храма, доказујући на основу профилног изгледа Партенона да оптичку варку конкавне закривљености архитектурне греде треба решити корекцијом њеног облика у конвексан и тако постићи утисак хоризонталног изгледа.

Недостаци линеарне перспективе су неспорни и увек актуелни у расправама теоретичара примењене геометрије. Међутим, апарат оптичко-физиолошке методе који је предложио Борисављевић, пре сада већ готово једног века, је сложен у конструктивној примени и зато је важно да буде даље проучен, поједностављен и тако приближен градитељској пракси у времену данас све популарнијих оптичких илузија.

Илузионистичка архитектура, као ни оптичке варке у најширем значењу тог појма, се не могу конструктивно тачно анализирати без примене оптичко-физиолошке перспективе.

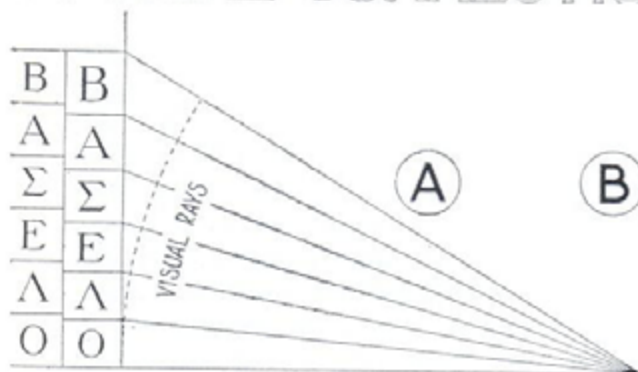
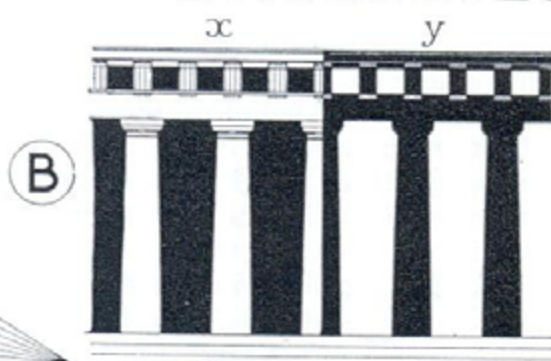
Литература

Милутин Борисављевић, Физиологија чула вида, Француско – српска књижара А. Поповића, Београд, 1939.

Milutin Borisavljević, Optičko-fiziološka perspektiva, Ministarstvo građevina FNRJ, Beograd, 1948.

Сл. 1 Оптичка корекција у архитектури, Banister Fletcher: *History of architecture*, Sir Banister Fletcher, Architectural Press, двадесето издање 1996.

OPTICAL CORRECTIONS IN ARCHITECTURE

CORRECTION OF APPARENT PROPORTIONS
FROM AN INSCRIPTION ON THE FACES OF THE ANTÆ
OF A TEMPLE AT PRIENE

COLOUR EFFECT ON PROPORTIONS

THE METOPES & NAOS WALL BEING BLACK THE COLUMNS APPEAR STURDIER & THE ARCHITRAVE, TRIGLYPHS & CORNICE HAVE IMPORTANCE.



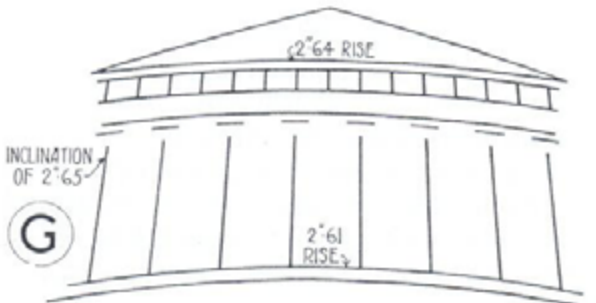
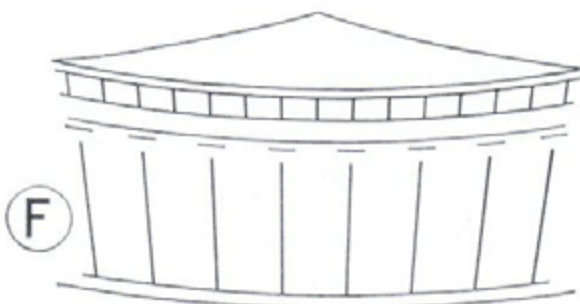
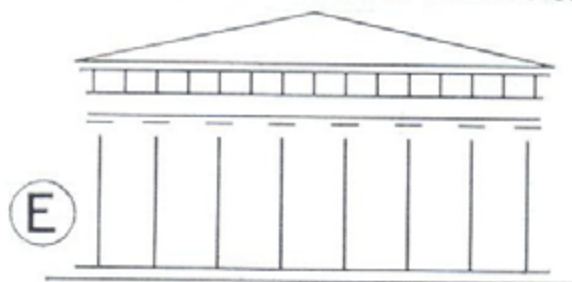
THE PARTHENON



Method for Dentasis

abcd ARE BOTTOM & TOP DIAMETERS RESPECTIVELY. DESCRIBE SEMICIRCLES ON THESE & AT C ERRECT PERPENDICULAR CUTTING LARGER ONE IN 3. DIVIDE SEGMENT a 3 & HEIGHT OF COLUMN INTO ANY NUMBER OF EQUAL PARTS - SAY 3 - & NUMBER BOTH 1,2,3 FROM A, THRO' POINTS 1,2,3 IN SEGMENT ERRECT PERPENDICULARS CUTTING CORRESPONDING DIVISIONS OF THE HEIGHT. THRO' THE POINTS THUS OBTAINED DRAW CURVE

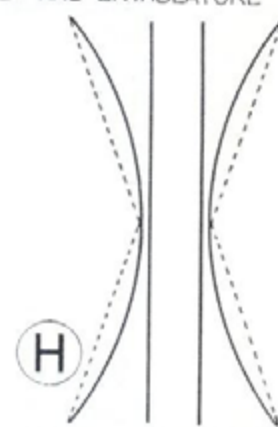
THE PARTHENON ATHENS: EAST FRONT



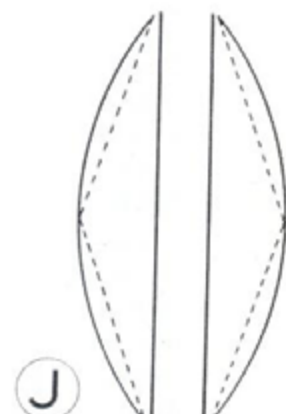
(E) THE TEMPLE FRONT AS IT APPEARS IN EXECUTION WITH CURVED HORIZONTAL LINES AND INCLINED VERTICAL FEATURES AS AT G.

(F) THE TEMPLE FRONT AS IT WOULD APPEAR IF BUILT AS AT E WITHOUT OPTICAL CORRECTIONS.

THE TEMPLE FRONT ARRANGED WITH VERTICAL AXES INCLINING ϕ WITH CONVEX STYLOBATE, ARCHITRAVE-ENTABLATURE ϕ PEDIMENT PRODUCING RESULTS AT E.



PARALLEL STRAIGHT LINES HAVING CONVEX CURVES ON EITHER-SIDE APPEAR WIDER APART IN THE CENTRE



PARALLEL STRAIGHT
LINES HAVING CONCAVE
CURVES ON EITHER
SIDE APPEAR CLOSER
TOGETHER IN THE CENTRE

A SIMILAR EFFECT PRODUCED BY INCLINED-LINES AS INDICATED IN H & J BY DOTTED LINES.

Растко Ћирић

Изложбе графичког дизајна КОНТАКТ 1984–1986

Пред вама су факсимили фотокопираних билтена за 9, 10. и 11. пролећну изложбу графичког дизајна КОНТАКТ које су одржане пре нешто мање од 40 година, од 1984. до 1986. године, у Галерији графички колектив. Свака од три изложбе имала је своју тему: ТИПОГРАФИЈА, КОНТЕЈНЕР и ГРАДОВИ.

Прва серија од 8 изложби под насловом Контакт одржана је од 1971. до 1977. у Галерији графички колектив, а финансирао их је СИЗ културе Београда преко програма Савета Галерије Графичког колектива.

Прва изложба је имала и своју другу поставку у Галерији Л у Индустрији машина „Иво Лола Рибар“. У организационом одбору били су проф. Богдан Кршић, арх. Слободан Машић и проф. Милош Ћирић. Селектори изложбе Контакт '84 били су Слободан Машић, Миле Грозданић и Богдан Кршић (Београд), Стане Берник (Љубљана) Ференц Барат (Нови Сад) и Зоран Павловић (Загреб). Прву изложбу су отворили Александар Марковић, председник Акционе конференције Савеза синдиката ИМ ИЛР и проф. Стјепан Филеки, тадашњи декан Факултета примењених уметности

у Београду.

Укупно 19 билтена на 37 страна дизајнирао је проф. Милош Ћирић, осим 6 под бројевима 2–7 које су ауторски конципирани и израдили Едуард Чеховин, Слободан Машић, Богдан Кршић, Добрило Николић, Миле Грозданић и Милош Бобић.

За преосталих тридесетак страна Милош Ћирић је ручно монтирао припреме за умножавање и штампао их на бојеним папирима код господина Томислава Јевтића у Бироу на Цветном тргу у тиражу од 50 примерака. Колико знам, Биро је био спонзор штампе. Тада је постојао само ограничени број колорисаних папира за фотокопирање, укупно 6 врста: светло и тамножути, светло и тамнорозе, светлоселени и сиви.

АУТОРСКИ ТЕКСТОВИ

Миле Грозданић: (о књизи), КОНТАКТ '84, број 6
Милош Бобић: (три типографска знака), КОНТАКТ '84, број 7

Јеша Денегри: Графички дизајн, КОНТАКТ '84, број 8

Славко Тимотијевић: Сусрет пре 16 година, КОНТАКТ '84, број 9

Слободан Машић: О аутобусу, словима и смраду, КОНТАКТ '84, број 10

Слободан Машић: 6 питања о дизајну, КОНТАКТ '84, број 13

Ото Бихаљи Мерин: Дизајн – данас и овде, КОНТАКТ '85, број 1

Славко Тимотијевић: Московска правила, КОНТАКТ '85 број 2

Александар Пајванчић Алех: Антиконтeјнер, КОНТАКТ '85 број 3

Слободан Машић: Амбалажа у контeјнеру, КОНТАКТ '85 број 4



СПИСАК БИЛТЕНА за изложбе КОНТАКТ 1984–1986 Уреднио и дизајнирао Милош Ћирић

КОНТАКТ, 9.

изложба југословенског графичког дизајна,
19–28. 3. 1984. Галерија графички колектив
Тема: ТИПОГРАФИЈА

- 1) КОНТАКТ '84, број 1, недеља, 18. 3. 1984. Милош Ћирић
- 2) КОНТАКТ '84, број 2, понедељак, 19. 3. 1984. Едуард Чеховин
- 3) КОНТАКТ '84, број 3, уторак, 20. 3. 1984. Слободан Машић
- 4) КОНТАКТ '84, број 4, среда, 21. 3. 1984. Богдан Кршић
- 5) КОНТАКТ '84, број 5, четвртак, 22. 3. 1984. Добрило Николић
- 6) КОНТАКТ '84, четвртак, 22. 3. 1984. Разговор: Типографија пред нама и око нас
- 7) КОНТАКТ '84, број 6, петак, 23. 3. 1984. Миле Грозданић
- 8) КОНТАКТ '84, број 7, субота, 24. 3. 1984. Милош Бобић
- 9) КОНТАКТ '84, број 8, недеља, 25. 3. 1984. Графички дизајн / Јеша Денегри
- 10) КОНТАКТ '84, број 9, понедељак, 26. 3. 1984. Сусрет пре 16 година / Славко Тимотијевић
- 11) КОНТАКТ '84, број 10, уторак, 27. 3. 1984. О аутобусу, словима и смраду / Слободан Машић
- 12) КОНТАКТ '84, број 11/1, среда, 28. 3. 1984. Каталог, селекција Слободан Машић
- 13) КОНТАКТ '84, број 11/2, среда, 28. 3. 1984. Каталог, селекција Слободан Машић
- 14) КОНТАКТ '84, број 11/3, среда, 28. 3. 1984. Каталог, селекција Слободан Машић
- 15) КОНТАКТ '84, број 11/4, среда, 28. 3. 1984. Каталог, селекција Миле Грозданић/Богдан Кршић
- 16) КОНТАКТ '84, број 12 / 3. 4. 1984. Типографија / Галерија Л
- 17) КОНТАКТ '84, број 13/1 / 10. 4. 1984. Типографија / Разговор о дизајну, уводна реч Слободан Машић
Прво питање: Шта је, заправо, дизајн?
- 18) КОНТАКТ '84, број 13/2 / 10. 4. 1984. Друго питање: Ко су људи који праве дизајн?
- 19) КОНТАКТ '84, број 13/3 / 10. 4. 1984. 3. питање: Како настаје дизајн? 4. питање: Где је место дизајна?
- 20) КОНТАКТ '84, број 13/4 / 10. 4. 1984. Пето питање: Пунисмисао дизајна? Шесто питање: Чему дизајн?
- 21) Летак / Поручите комплет (типографија Милош Ћирић)
- 22) Типографска шара (аутор Милош Ћирић)

КОНТАКТ, 10.

изложба југословенског графичког дизајна,
11–20. 3. 1985. Галерија графички колектив
Тема: КОНТЕЈНЕР

- 23) КОНТАКТ '85, број 1/1 / понедељак, 11. 3. 1985. Писмо: Ото Бихаљи Мерин
- 24) КОНТАКТ '85, број 1/2 / понедељак, 11. 3. 1985. Информације
- 25) КОНТАКТ '85 број 2/1 / уторак, 12. 3. 1985. С. Тимотијевић: Московска правила
- 26) КОНТАКТ '85 број 2/2 / уторак, 12. 3. 1985. С. Тимотијевић: Московска правила
- 27) КОНТАКТ '85 број 3/1 / среда, 13. 3. 1985. А. П. Алех: Антиконтeјнер
- 28) КОНТАКТ '85 број 3/2 / среда, 13. 3. 1985. А. П. Алех: Антиконтeјнер
- 29) Летак / Разговор: Амбалажа у контeјнеру, 14. 3. 1985.
- 30) КОНТАКТ '85 број 4/1 / четвртак, 14. 3. 1985. Разговор: Амбалажа у контeјнеру, увод С. Машић
- 31) КОНТАКТ '85 број 4/2 / четвртак, 14. 3. 1985. Разговор: Амбалажа у контeјнеру, С. Машић
- 32) КОНТАКТ '85 број 5/1 / Каталог изложбе
- 33) КОНТАКТ '85 број 5/2 / Каталог изложбе
- 34) КОНТАКТ '85 број 5/3 / Каталог изложбе
- 35) КОНТАКТ '85 број 5/4 / Каталог изложбе

КОНТАКТ, 11.

изложба југословенског графичког дизајна,
19–30. 3. 1986. Галерија графички колектив
Тема: ГРАДОВИ

- 36) КОНТАКТ '86 број 1, 1. 3. 1986.
- 37) КОНТАКТ '86 број 2, 19. 3. 1986.

КОНТАКТ '84

ТИПОГРАФИЈА

Београд, недеља, 18. март 1984.
Број 1

ПОЗИВНИЦА



Очекујемо Вас и Ваше, у понедељак 19. марта 1984. године у 19 часова, у Галерији Графичког колектива на свечаном отварању 9. изложбе југословенског графичког дизајна

**КОНТАКТ '84
ТИПОГРАФИЈА**

Ове године Организациони одбор изложбе одлучио се да прикаже развој и домете типографије у Југославији, преко ауторских пројеката словних знакова или графичког обликовања постојеће типографије, у свим облицима графичког израза и за све потребе друштвеног живота и производног рада.

**КОНТАКТ '84
ДЕВЕТА ИЗЛОЖБА**

Прва изложба одржана је 1971. године и имала је континуитет до 1977. Од прошле године настављамо са редовним излагањем. Досадашње изложбе Контакта окупиле су око сто југословенских аутора који су приказали преко хиљаду својих изабраних радова.

Све досадашње изложбе финансирао је СМЗ културе Београда преко програма Савета Галерије Графичког колектива. Чланови Организационог одбора Контакта су проф. Богдан Кршић, арх. Слободан Машић и проф. Милош Ђирић.

**КОНТАКТ '84
ФИРМЕ У БЕОГРАДУ**

Готово на свакој изложби Контакта, паралелно са општим прегледом најбољих аутора југословенског графичког дизајна, приказали смо и "изложбу на изложби", где смо обрађивали по једну ужу област или тему: колорна југословенска ревијална штампа; пројекти словних знакова студената Катедре графике Факултета примењених уметности у Београду; насловне стране и мали огласи југословенских дневних листова и друго.

Милош Ђирић: Београдско писмо, ћирилица и латиница, 1982.

**ГАЛЕРИЈА
ГРАФИЧКИ
КОЛЕКТИВ**

Ове године приказатићемо тему: "Фирме у Београду". То је мања фото-изложба коју је припремио Бранислав Николић, асистент за предмет Фотографија на Факултету примењених уметности у Београду.

**КОНТАКТ '84
РАЗГОВОРИ У ГГК**

У току претходних изложби Контакта организовали смо јавне разговоре: Контакт '71, "Југословенски графички дизајн", Дом омладине Београда (Макавејевић, Денегри, Зилник, Бора Ђосић, Бранко Вучићевић, Машин, Ђирић); Контакт '83, "Југословенска стварност на насловним странама југословенских дневних листова и на странама малих огласа", Галерија Графички колектив (бројни графичари и сликари, ликовни критичари, публицисти, уредници радија и грађани).



У четвртак, 22. марта ове године, у 19 часова, одржаће се разговор у Галерији Графичког колектива на тему "ТИПОГРАФИЈА ПРЕД НАМА И ОКО НАС". Уводна реч: арх. Слободан Машић.

**КОНТАКТ '84
ОТВАРАЊЕ ИЗЛОЖБЕ**

Све досадашње изложбе југословенског графичког дизајна отварао је једино ОТО БИХАЉИ МЕРИН, књижевник, ликовни стручњак и публицист. Ако буде могао, изложбу ће и ове године отворити велики пријатељ Контакта и Галерије: Сто Бихаљи Мерин, а говор са отварања изложбе објавићемо током трајања изложбе у једном билтену Контакта '84.

Фотографија:
Иво Етеровић, Београд.

9. изложба југословенског графичког дизајна,
19 — 28. марта 1984.

Галерија Графички колектив,
Београд. Обилићев венац 27.
Отворено 10 — 14 / 18 — 21 час.

Примерак број:

20/50



**КОНТАКТ '84
ДНЕВНИ БИЛТЕНИ**

Организациони одбор изложбе у договору са угледним излагачима и историчарима уметности из Београда, издаваће сваког дана у току изложбе дневни билтен КОНТАКТ '84 — ТИПОГРАФИЈА. Сваки број билтена самостално ће придати један аутор. Дневни тираж износиће 50 нумерисаних и подписаних примерака, који ће сваког дана бити изложени у Галерији и продавани по 50,00 динара. Последњи број биће каталог изложбе. По завршетку изложбе Галерија ће повезане комплете свих билтена пустити у продају. Билтене ће сваког дана умножавати Томислав Јевтић, БИРО НА ЦВЕТНОМ ТРГУ у Београду.

КОНТАКТ '84

Да би смо успоставили КОНТАКТ, очекујемо Вас и Ваше на отварању изложбе КОНТАКТ '84; очекујемо Вас и Ваше да разговарамо на тему ТИПОГРАФИЈА ПРЕД НАМА И ОКО НАС; и очекујемо Вас и Ваше да савратите сваког дана од 19. до 28. марта у Галерију, да видите нови број БИЛТЕНА.

Довиђења, *М. Ђирић*



Фотокопирање:
Биро на Цветном тргу, Београд.

UPRAVO
IZAŠLO

PRVI PUT U JUGOSLAVIJI



DA, DA, DA...
Beograd, ponedjeljak, 19. mart

na dohvat ruke

Fotokopiranje:
Biro na Cvetnom trgu, Beograd.

ZA VAŠ USPJEH U ŽIVOTU

Sa željom da se osjećate bolje

..... Danima, mjesecima...

..... Na suncu, kiši, snijegu



PIŠITE NAM ako imate posebnih problema.
Na Vaše pismo odgovorit će naš
Adresa: Galerija Grafički kolektiv,
Beograd, Obilničev venac 27.
Otvoreno 10 — 14 / 18 — 21 sat.



ARTIZAM

Ime i prezime EDVARD BENOVIN
Ulica 67. STOTANOVIĆA 35
Pošta 11000 BEOGRAD
Zanimanje GRAFIČKI DIZAJNER
Interesira me 9. izložba jugoslovenskog grafičkog dizajna.
KONTAKT'84
i razvoj i domet tipografije u Jugoslaviji

DESERT DOLAZI NA
KRAJU

1/2 150

1984.
19 — 28. marta

k o n t a k t

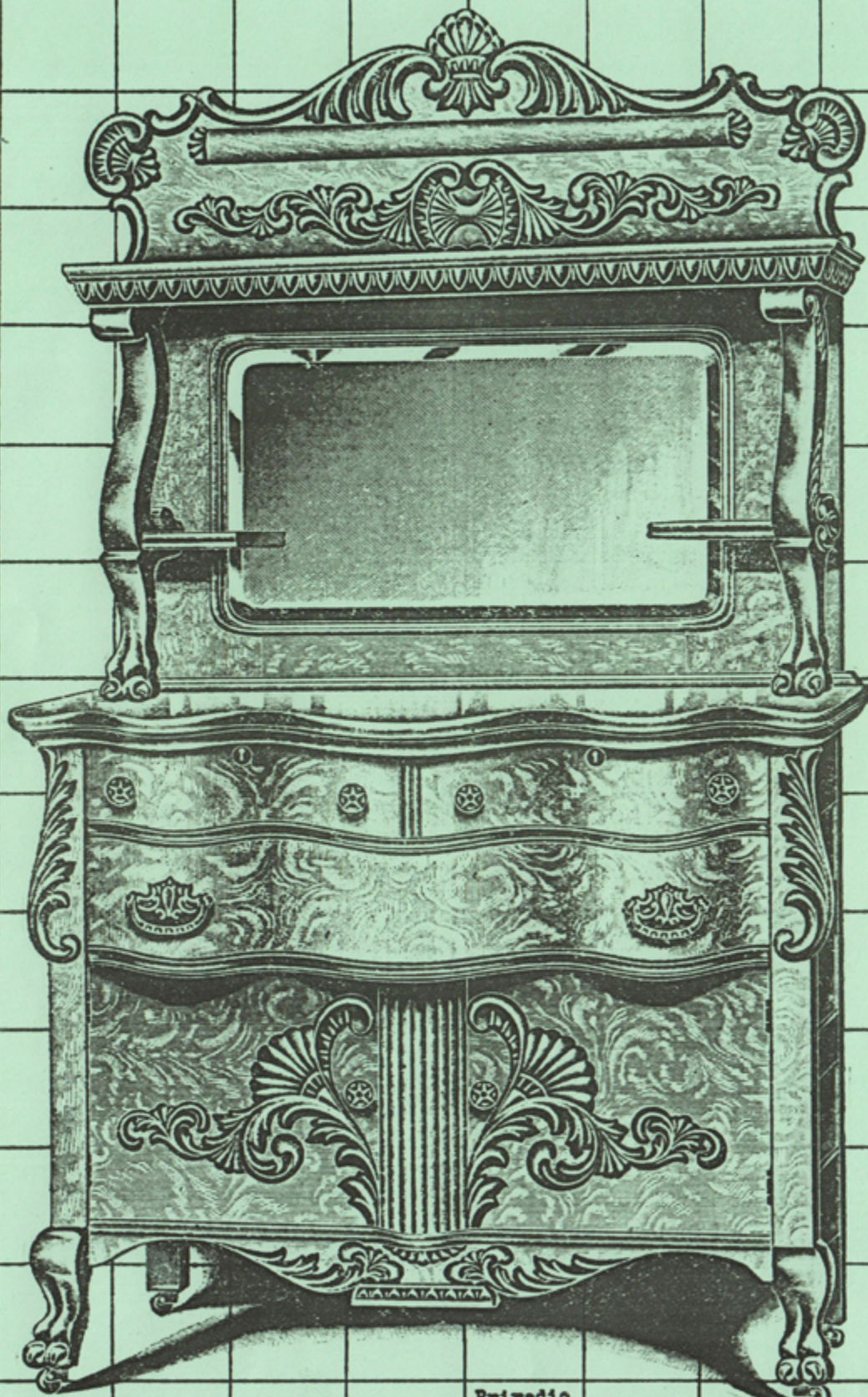


8 4

Beograd utorak 20 mart 1984 br.3

Primerak broj:

22/50



LG 115
Letraset
constant lettering



SM 011 754 188

Priredio
Slobodan
Mašić

Slobodan Mašić

136

mecanorma
mecanorma

9. izložba jugoslovenskog
grafičkog dizajna

Galerija Grafički kolektiv,
Beograd, Obilićev venac 27.

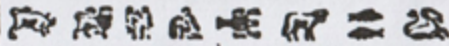
Fotokopiranje:
Biro na Cvetnom trgu, Beograd.

Примерак број: 22/50

Šankur ■ Bodoni ■ Garamond ■ Bembo ■ Helvetica

9. изложба
југословенског
графичког
дизајна,
19—28.
марта
1984.Галерија
Графички колектив,
Београд. Обилазак
зеница 27.Отворено
10—14/18—21 час.

Dobriilo Nikolic



DA LI je DOŠLO do KONTAKTA!?

Otvorena je izložba
jugoslovenskog/?/ grafičkog
dizajna u prisustvu zvanica:
autori-izlagači 70%,
njihove supruge 15%,
njihova deca 10% i ostali 5%.



(O O O T E C O Z E C)

ЉУБЉАНА

Од жаба и пужева — долари

РАДНА организација „Рибарство“, која је у саставу СОУР „Емона“ из Љубљане, добиће ове године од извоза жаба и пужева у Италију, Француску и СР Немачку — 11 милиона долара.

Извоз у ове земље је нагло нарастао. „Рибарство“ је прошле године извезло осам тона жаба и 18,5 тона пужева а ове године у првих седам месеци чак 27,5 тона жаба и 57 тона пужева. Већину жаба и пужева „Рибарство“ добија из Македоније и Војводине, где их сакупљају појединци и сеоприправне задруге, са којима је „Рибарство“ потписало дугорочне уговоре.

М. Г.

Ова два
извоза
жаба и
пужева
у Италију,
Француску
и СР Немачку
— 11 милиона
долара.

Успех нишке Фабрике
за прераду кожа „Бука Динић“

Кинези купили

нишку технологију

ФАБРИКА кожа „Бука Динић“, чланица кожарско-текстилног комбината „Ниш“, продала је партнеру у НР Кини цео технолошки поступак прераде кожа који примењује у својим погонима. Нишка фабрика, према уговору који је закључен посредством београдске спољнотрговинске организације „Инвест-импорт“, преузела је обавезу да на основу сопствених искустава и развоја технологије кинеском партнеру пружи комплетан програм набавке машина и опреме за прераду коже и обуке стручних кадрова. Споризум предвиђа размену стручњака и друге мере сарадње, а то да се технологија нишке фабрике што пре почине да примењује у далској Кини.

Овај извоз технологије и знања „Бука Динић“ је већ почела да реализује пошто је по њеним наложима домаћа машиноградња почела производњу неопходне опреме. Уговор предвиђа да кинеска страна половином вредности испоручене опреме и уступљене технологије исплати полупрерађеним кожама, које су, иначе, дефицитарне на нашем тржишту. Према речима генералног директора комбината Божидара Грашића, вредност размене у једном правцу износи 1,2 милиона долара.

KONTAKT '84 TIPOGRAFIJA

9. izložba jugoslovenskog grafičkog dizajna,
19 — 28. marta 1984.

Galerija Grafički kolektiv, Beograd, Obilićev venac 27

RAZGOVOR: TIPO

GRAFIJA



PRED NAMA

I OKO NAS

Beograd, četvrtak, 22. mart 1984.

ČETVRTAK, 22. MARTA
1984. U 19 ČASOVA

Miloš Ćirić: Beogradsko pismo, latinica i ćirilica, 1982.

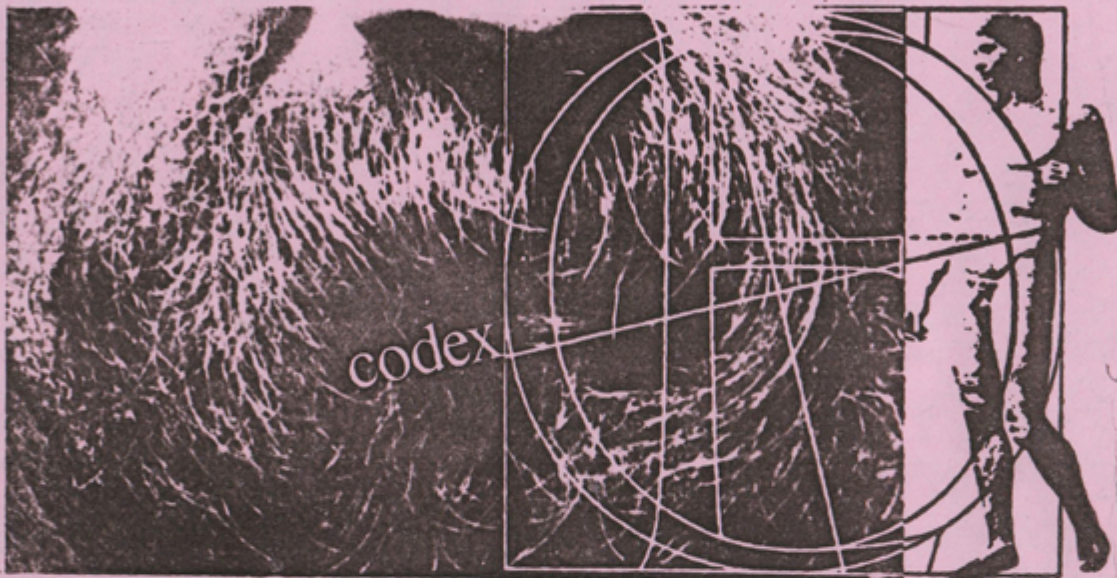
UVOD:



SLOBODAN
MAŠIĆ

Fotokopiranje: Biro na Cvetnom trgu, Beograd.

kontakt '84



broj 6

primerak 21/50

Ovaj
broj
priredio

Mile
Grozđanić

mic 1983

Fotokopiranje
Biro na
Cvetnom trgu
Beograd

Typographie / od grč. *typos* - *žig* + *graphein* - pisati /



Mislite ako čitate knjigu i često se služite saznanjima koje crpate iz nje, da znate nešto i o samoj knjizi.

Ne.

Varate se.

Ovo što ću Vam reći može da posvedoči o tome!

Obratite pažnju, zadržaću se samo na jednoj, možda početnoj stranici:

FORŠLAG /nemačka reč/ - označava belinu na početku stranice. Cva belina u tipografiji ima prvenstveno estetsku ulogu. Čisti, brisani prostor, prelazite ga okom, a da ga najčešće niste ni svesni, tražeći susret sa slovima. To je, ujedno, i vizuelno-psihološki pristup, pauza pre nego što počnete da čitate zapisane poruke.

INICIJAL - prvo slovo koje dolazi na početku teksta. Obično je isteknuto, veličinom i oblikom - kao znamenje na početku reda, kolone zbijene vojske slova. Može biti u jednom redu, može biti usecovan u slog - tekst, može biti van sloga - teksta, može biti...

ABZEC - to je ona mala belina na početku alineje koja vas mami da zastanete i obratite pažnju. Uloga joj je da se ne izgubite po bespuću ljudskog duha. A tako je mala, skoro neprimetna, i na polju umetnosti deluje samim svojim postojanjem.

ŠIRINI REDKA malo vodite računa, a on vas mnogo nervira, osobito ako je bez prelamanja reči.

GRADACIJA /veličina slova/ tog retka mnogo je važna. To je vizuelna artikulacija sloga. Bez nje postaje neprepoznatljiv. Tu se ljudi nerviraju, naročito ako im nije odgovarajuća veličina, mnogi gube kontinuitet u čitanju i još nešto...

PRELOM STRANICE - o njemu takodje ne vodite računa, a to je suština kompozicije jedne stranice. Sad se i ja nerviram...

Prelom je sredjivanje sloga u stranice određene širine i dužine, sadrži sve elemente, uz format i beline oko sloga i u slogu, i još nešto -

mene, umetnost...

Knjiga je onoliko velika koliko ti je potrebna, koliko je čitaš. "Knjiga je najveći proizvod ljudskog duha", uživajte u knjizi i sa umetničko - tipografske strane.

Kontakt '84



9. izložba jugoslovenskog grafičkog dizajna, 19-28. marta 1984.

Galerija Grafički kolektiv, Beograd, Obilićev venac 27, otvoreno 10-14/18-21 čas.

TIPOGRAFIJA

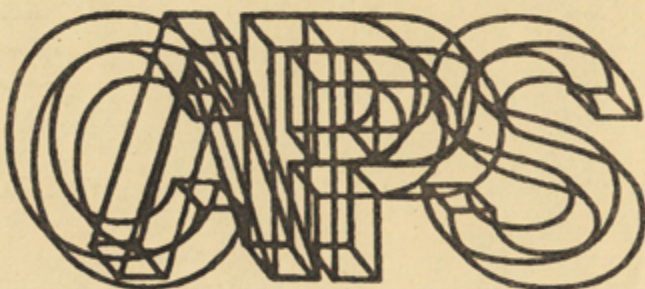
Broj 07

Beograd, subota 24. mart 1984.

Stvaranje znaka sastavljenog od slovnih simbola može se poistovetiti sa pisanjem. Utoliko je taj postupak različit od kreiranja znaka - simbola kao nove autohtone grafičke forme. Naime, sklapanjem grafičkog lika od postojedih, prihvaćenih i svima čitljivih vizuelno iskazanih glasova blisko je, kao proces i sadržaj, sklapanju opisne rečenice. U ovom slučaju sa minimalnim brojem slovnih znakova.



Gaković+Bobić, autorska grupa, Beograd, 1971.



Centar za analizu i projektovanje prostornih sistema, Beograd, 1972-1976.



Slovenijašport, Export-import, Ljubljana, 1974.

Ovu definiciju bih pokušao da podržim kroz sledeća tri primera koja ujedno objašnjavaju i sam postupak:

Prvi

Autorski atelje Gaković+Bobić svojim radom pokrivaio je polje urbanističkog, arhitektonskog i industrijskog dizajna. Inicijalna slova su iskorišćena u svrhu prezentiranja timskog rada i osnovnog usmerenja grupe ka pravilnosti i geometriji. Znak je nastao 1971. godine, zasnovan na autentičnoj tipografiji.

Drugi

Centar za analizu i projektovanje prostornih sistema - CAPPS. je organizacija koja pokriva kompleks urbanističkog i arhitektonskog programiranja, planiranja i projektovanja. Osnovna delatnost iskazana je u procesu sintetizovanja niza disciplina u sistem prostornih odnosa.

Znak je nastao 1972-1976. godine, i zasnovan je na tipu pisma. Helvetica Medium - HAAS

Treći

Promet svih vrsta sportske i rekreativne opreme čini osnovnu delatnost Izvozno-uvozne firme Slovenijašport iz Ljubljane. Zaštitni znak je baziran na semiološki inicijalnom slovu S koje se multiplicira kako bi tako dobijena grafička forma opisala i asociirala na svetski prihvaćenu sliku pet olimpijskih krugova, pokret i masovnost.

Znak je nastao 1974. godine i zasnovan je na tipu pisma Helvetica Medium - HAAS.

Do vidjenja,

mirko

Miloš Bobić:
Slovní znaci

Primerak broj 23/50

Fotokopiranje:
Biro na Cvetnom trgu, Beograd

KONTAKT'84

tipografija

9. izložba jugoslovenskog
grafičkog dizajna,
19 — 28. marta 1984.

Galerija Grafički kolektiv,
Beograd, Obilićev venac 27
Otvoreno 10—14 18—21 čas.

Beograd, nedelja 25. mart 1984.
Broj 8.

Jedna od osnovnih aspiracija savremenog dizajna jeste ona koja se zalaže ne za dizajn pojedinačnih, više ili manje uspešno oblikovanih predmeta, nego za dizajn okoline, a upravo je grafički i tipografski dizajn područje koje tu aspiraciju ponajpre ispunjava. Od izgleda masovne svakoдневne i ilustrovane štampe i jeftine knjige do stručnih edicija i specijalizovanih izdanja, od vizuelne opreme na televiziji do materijala za privrednu propagandu, bukvalno od krajnje efemerne karte za gradski saobraćaj do znakova i simbola trajno ugrađenih u



Grafički dizajn

urbanu morfologiju — to je raspon oblikovnih zadataka koje može i mora da obavlja praksa grafičkog dizajna. Potreba savremenog društva za takvom praksom tolika je da se više ne postavlja pitanje njenog razloga: grafički dizajn više ne traži teorijsko opravdanje i moralnu podršku, traži naprotiv nivo profesionalnosti i nivo znanja koji se danas naprosto podrazumevaju. Ne treba, dakle, zazirati od onog što se može nazvati permanentnom produkcijom oblikovanja: grafički (i svaki drugi) dizajn nije alibi za neki neizvodljivi idealni projekt, nego je potrošnja namenjena nepredvidljivoj i protivrečnom odvijanju svakodnevnog života i ukoliko u tom životu nadje svoje mesto i obavi nužne zadatke, postići će identitet uloge sopstvene discipline. A kratkotrajnost i raznolikost tih zadataka neće sprečiti pojedince da svome



Ješa Denegri

Primerak broj:



radu utisnu neki sasvim specifični autorski pečat: autorski nivo što po tome da li su i koliko uspešno primenili neki estetski i tehnički sistem, nego autorski pre svega po tome koju su vest izabrali da šire i na koji su način tu vest znali da znakovno i simbolički saopšte. Kao i sve drugo u domenu kulture, grafički dizajn nije služenje postojećim zahtevima, nego isticanje novih potreba za koje svako treba da nadje svoje sopstveno zadovoljenje.

VENUS BOLD CONDENSED BAUER.
Tipografija: Miloš Ćirić

Fotografije:
Branislav Nikolić, Beograd

Fotokopiranje:
Diro na Cvetnom trgu, Beograd.



СУСРЕТ ПРЕ 16 ГОДИНА



Београд, понедељак 26. март 1984.
Број 9.



Стјепан Филеки: Писмо "Бегов",
хирилица, 1981.

Повод за овај напис везан је уз фокусирану тему овогodiшњег КОНТАКТА-ТИПОГРАФИЈУ, а конкретно, за начин употребе и типографска решења у једном делу опуса арх. Слободана Машића. Но, свака формална анализа изгубила би смисла уколико није подржана неким објективним разлозима који су провоцирали, да не кажем инспирисали аутора да проблему графичког обликовања приступи на начин како се то може видети на изложби.

Основна функција графичког обликовања у медијима гутенбергових праунука јесте утемељивање одређених принципа читљивости помоћу којих информације, поруке и значења стижу до свога циља. У ситуацији када је прилив и емитовање информација неометано, графичко обликовање тежи да створи чврсту и неутралну структуру која се ослања на класичне начине компоновања, желећи да позивањем на традицију обезбеди поверење у садржај. Али, у ситуацији када је комуницирање лишено уобичајеног поступка континуираног информисања и аргументованог указивања на одређене појаве и кретања у друштвеној стварности, јавља

се потреба да се сломије клиширана структура обликовања која умртвајује нашу позорност према значењу догађаја који се обрађују. Шта се тада дешава? Да би садржај функционисао на нивоу значења које носи, графичко обликовање се из неутралне позадине пребациује у први план и, разбијајући традиционалну визуелну структуру, скреће позорност на себе, истовремено указујући и на важност садржаја. Путем логотипа, слике, знака или визуелног симбола, одвија се једна динамична, дво- смерна комуникација - према унутрашњем садржају и према стварности чији је одјек у том садржају ложиран.

Пример деловања арх. Слободана Машића на плану графичког обликовања и употребе типографије, неодвојиво је повезан са захтевом предмета обликовања да свој садржај пројектује кроз призму нових, динамичних типографских, сликовних, знаковних и симболичких решења. Јер, Слободан Машић се увек појављује тамо где се, или започиње спровођење новог информативног концепта (СУСРЕТ), или се пак раскида са традицијом да би се указало на неке нове садржаје (плакати за АТЕБЕ 212).

Изложбени експонати, насловне стране омладинског листа СУСРЕТ илуструју, како принцип разарања класичног поимања графичког обликовања листа,

тако и стварања нове функцио-
налности, примерене новој
функцији омладинске штампе у
већем краткотрајном лету.

Лист СУСРЕТ Слободан Машић је радио 1968 и 1969, дакле у време које је познато по својим бурама и контраверзама и на друштвеном и на уметничком плану. СУСРЕТ се продавао по цени од 1-ног динара. За СУСРЕТ су карактеристични дуплекси, јасно црна слова у насловима, ломови речи на слоге, умножавање елемената и увек присутно радознало око једног новог човека.

Стога је веома тешко говорити о типографији изложених експоната одвојено, а да се не узме у обзир веза са сликом, знаком и садржајем уопште. Но, очигледно је веома висока улога типографије у структури листа

што говори о једном јасно развијеном систему који је доследно спровођен из броја у број. Покушају у најкраћем да и ја своја размишљања о Машићевим "сусретима" из 1968 и 1969 систематизујем под једним заједничким насловом:

СУСРЕТ СА ХАОСОМ У ФУНКЦИЈИ НОВОГА РЕДА, ИЛИ ОДБРАНА ОД НЕЖЕЉЕНЕ РАДОЗНАЛОСТИ

- Слова у заглављу журе кроз простор у сусрет публици одређених способности, публици која је посвећено радознала да сазна шта се крије иза драматике насловне стране
- Гроздови типографских знакова наглашавају драматику
- Јасни црни наслови потенцирају важност тема
- Ломови речи на слоге подстичу радознале и одбијају треме, а нарочито бирократске умове
- Текстови штампани преко фотографије, одбрана су од нежељене радозналости
- Типографско груписање у живе, готово биолошке форме указује на актуелну проблематику
- Употреба типографије писаће машине ствара везу са праксом, добром и лошом.

Све скупа, разбијени клише монотоније уступио је место једном, најизглед хаотичном принципу распоређивања елемената, уствари уступио је место новом реду, једној комп-

ликованијој структури која је богатија значењима и симболима и која је намењена једном новом човеку и информативном поретку.

Примерак број:

Славко Тимотијевић

Типографија: Милош Ђирић
Фотографија: Бранислав Николић

Фотографирање:
Биро на Цветном тргу, Београд.

KONTAKT '84 TIPOGRAFIJA 10

9. izložba jugoslovenskog
grafičkog dizajna,
19—28. marta 1984.

Galerija Grafički kolektiv,
Beograd, Obilićev venac 27
Otvoreno 10—14 18—21 čas.

Permanent Headline licht
Tipografija: Miloš Ćirić

Fotografije:
Branislav Nikolić, Beograd.
Branislav Nikolić
Fotokopiranje:
Biro na Cvetnom trgu, Beograd.

Beograd, utorak 27. mart 1984.
Broj 10.

Slobodan Mašić

Slobodan Mašić
Primerak broj: 18/50

Teorija

O AUTOBUSU, SLOVIMA I SMRADU

Dragi prijatelji,
ovo moje pismo nastalo je za
vreme jedne autobuske vožnje
između Slavije i Kalemegdana,
u podne, kada autobus nije bio
ni prazan, ni pun, i kada su
ljudi nosili na sebi više
zinske odeće nego što bi se
moglo očekivati u ovim martov-
skim danima. Kao na pokretnoj
slici, u zaobljenim prozorima

gubav

autobusa gradski pejsaž je
odlazio unazad otkrivajući mi
značenje reči imena radnji sa
njihove naopake strane. Prvo
se u vidnom polju pojavljiva-
lo zadnje slovo, prvo je bilo
zadnje. Pokušavao sam da
brzinom kretanja autobusa
čitam tako nova zvučenja reči.
Njihovo značenje mi je bilo
nepoznato, bile su to neke
reči koje nikada nisan čuo i
prema kojima nisan mogao da
imam bilo kakav odnos. Jezik
na kome su one postojale nije
mi bio poznat. Neke su se
teško izgovarale i posle neko-
liko uzaludnih pokušaja da se
tačno izgovore. Jezik se lomio
mada je njihovu redovnu egzis-
tenciju lako i bez ikakvog
napora izgovarao. Uvek sam mi-
slilo da možda nije bitno šta
je na prvom mestu a šta na
drugom u nizanju glasova u re-
čima moga jezika. Ispostavilo
se da je ta struktura redosle-
da glasova u rečima nešto što

se da za svaki jezik očekivati.
U jednom jeziku iza jednoga
glasa da se najčešće očekivati
jedan drugi glas, u drugom
jeziku da se očekivati neki
drugi redosled. Ne znam šta je
uzrokovalo i da li je uopšte
bilo šta uzrokovalo tu speci-
fičnu očekivanost redosleda
glasova karakterističnih za
svaki poseban jezik. Možda su
ptice u polju dale tu prametri-
cu ljudskog govora, ili možda
ribe u vodi, dok je još čovek
bio biće okeana. I dok je auto-
bus gradio između dva zaustav-
ljanja na semaforima, i dok su
ljudi kabasto odeveni pokušav-
ali da hitro udju i izađu iz
jedne tako smešne sprave kao

ATEKS

što je autobus, čas izigravaju-
ći svežu hranu koja ulazi na
usta, čas opet izigravajući iz-
met koji ispada iz analnog ot-
vora, osetio sam da između
neidentifikovanih reči koje mi
promiču ispred očiju i moga
biološkog bića postoje i neke
druge relacije, koje nisu is-
ključivo rezultat vizuelne per-
cepcije, niti rezultat mojih
spesobnosti da prepoznam njihov
značenjski sloj. U mojim ustima
se dešavala jedna čudna stvar,
neki od likova ili znakova koji
su predamnom promicali u pravcu
Slavije izazivali su u mojoj
usnoj duplji osećanje prijatno-
sti isopljenog šećera, blagog
ukusa dimljenog mesa, ili opo-
rog okusa crnog vina. Ne, nisan

gledao u izloge, niti sam video
ljudе zavaljene u udobnim sto-
licama malih restorana pored
kojih je prolazio autobus (tak-
vih restorana nije ni bilo u
ovom delu grada, a i da ih je
bilo, ništa se od toga ne bi
moglo videti, jer je prijavšti-
na prozorskih stakala sprečava-
la bilo kakav pogled sa druge
strane). Izgleda da je u meni
postojalo već jedno sećanje da
se iza određenog lika slova

bazap

skriva jedna od egzistencijal-
nih prijatnosti bilo da je ta
prijatnost slatka, ili slana,
topla i meka, hladna i teška.
Programirani gradskim iskustvom
mi prepoznavamo u magnoventu
svoj biološki odnos prema liku
svakog pojedinog gradskog nazi-

va. Verovatno u drugoj sredini,
koja ima drugu znakovnu sredi-
nu, više nismo u stanju da
reagujemo svim svojim osetili-
ma na vizuelne podsticaje.

Peke

Tamo se osećamo kao stranci,
što stvarno i jesmo. Tamo samo
vidimo. Ako smo i to u stanju
da učinimo. Naše je telo tamo
slepo, mada naše oči sve vide.
I dok sam kod Kalemegdana
izlazio iz autobusa, osetio
sam za sobom neprijatan i
ustajali miris jednoga smrada
koji se razvija u zatvorenom
prostoru. I postao sam svestan
činjenice da do malopre, dok
sam bio u njemu, ja taj miris
nisan ni osećao.

RUDNAP



KONTAKT'84

tipografija

11

9. izložba jugoslovenskog grafičkog dizajna, 19 - 28. marta 1984.

Galerija Grafički kolektiv,
11000 Beograd, Obilićev venac 27.

Bilten broj 11.
Beograd, sreda 28. marta 1984.

Selekcija:
SLOBODAN MAŠIĆ

Perenc BARAT, Novi Sad
- DaNS, časopis.
- NOVOSADSKO POZORIŠTE, pozorišni program.

Miloš BOBIĆ, Beograd
- Grafička identifikacija Centra CAPPs: znak, poslovno pismo, plakat i fascikla.
- SLOVENIJAŠPORT: znak, poslovno pismo.
- TELEVISION BELGRADE, šaukarton.
- DESIGN GB STUDIA, fascikla.
- KOMUNIKACIJE, glava časopisa.
- Zavod za izgradnju grada Beograda METRO 85, publikacija.
- THE SERBIAN SHORT STORY, omot knjige, 1982.
- MIRIS POLJSKOG CVETA, plakat.
- PAVILJON 6, plakat.

Željko BORČIĆ, Zagreb
- DIE LEDO STORY, publikacija.
- PORTOFOLIO, katalog.
- TOMASO CHECHINI, omot za ploču.



Galerija Grafički kolektiv



Bilten broj 1 / Pozivnica
Tekst i tipografijas Miloš ĆIRIĆ.

Edvard ČEHOVIN, Beograd

- POD RAZNO, poslovno pismo i banderola.
- HOTKISS, logotip.
- PKB BANKA, logotip.
- PKB AGROINŽENERING, prospekt.

Nenad ČONKIĆ, Beograd
(posthumno)

- Najavna špica DNEVNIKA i VESTI Televizije Beograd, ćirilica i latinica.
- TV LOGOTIP, RTB 122, kajron IV polucrni 60 pt, Lithoset Beograd.

Miloš ĆIRIĆ, Beograd

- DEVOJAČKO PISMO, verzal, ćirilica i latinica, 1969.
- VOJNIČKO PISMO, verzal, ćirilica, 1975.
- BEOGRADSKO PISMO, verzal, ćirilica i latinica, 1982.

Ratomir DIMITRIJEVIĆ, Beograd

- Serija oglasa i publikacija plasmana knjiga, PROSVETA, Beograd.

Stjepan FILEKI, Beograd

- Moderna galerija, LIKOVNI SUSRET, Subotica, firma u metalu.
- Spomen ploča arh. Raichel Perenc, Subotica, metal.
- Pismo SUBOTICA, verzal, latinica.

- Pismo POLITIKA M 1500, ćirilica, Letraset London.

Mile GROZDANIĆ, Beograd

- ARALICA, Galerija SANU, Beograd, izložbene novine, 1984.
- 3+4 B, časopis studenata istorije umetnosti.
- LJUBA POPOVIĆ, časopis GRADAC 42,43.
- SREMSKOMITROVAČKI SALON 1980, 1981, 1983, katalozi.
- BRANKO MILJUŠ, katalog.
- KONJOVIĆ, katalog VII postavke.
- NIČA POPOVIĆ, katalog za izložbu u Berlinu 1977.
- DOM KULTURE SREMSKE MITROVICE, katalog idejnih arhitektonskih projekata.
- Galerija OLGA PETROV, Pančevo: pozivnice za izložbe.
- GALERIJA GRAFIČKI KOLEKTIV, pozivnice za izložbe.
- 73-rd ANNUALL WORLD DENTAL CONGRESS OF THE FEDERATION DENTAIRE INTERNATIONALE 1985, poslovno pismo.

Sanja IVEKOVIC, Zagreb

- NJEMAČKO HRVATSKI ILI SRPSKI RJEČNIK, omot knjige.
- HRVATSKO I SRPSKO - ENGLJSKI ENCIKLOPEDIJSKI RJEČNIK, omot knjige.

László KAPITÁNY, Novi Sad

- ÉN IS ÉLTEM, knjiga.

КОНТАКТ'84 **ТИПОГРАФИЈА**

ДНЕВНИ
БИЛТЕН ИЗЛОЖБЕ,
ПРИМЕРАК
50.00 ДИНАРА

ПОРУЧИТЕ
ВЕЧ ДАНАС
КОМПЛЕТ
БИЛТЕНА
ПОВЕЗАНИХ
ОД 11 БРОЈЕВА,
500.00 ДИНАРА

КОНТАКТ'84 * типографија * 11 * Каталог изложбе

Janez KOŽELJ, Ljubljana

- Pet knjiga Knjižnice revolucionarne teorije; art direktor plakata Karl Marx.

Janez KOŽELJ, Miljenko LICUL i Ranko NOVAK, Ljubljana

- Materijal za 9. kongres ZKS.
- Materijal za 10. kongres ZSS.

Janez KOŽELJ, Miljenko LICUL, Saša MKCHTIG i Ranko NOVAK, Ljubljana

- EVOLUTION TREE, plakat.

Bogdan KRŠIĆ, Beograd

- Tipografije knjižnih strana.
- Serija najavnih špica Televizije Beograd, 1978.

Miljenko LICUL, Ljubljana

- Sedam udžbenika za srednje škole u SRS.
- Mapa za DRŽAVNU ZALOŽBU Slovenije.
- Omotni papir za DZS.

Slobodan MANOJLOVIĆ, Beograd

- TAČKA, tipografska knjiga.

Saveta MAŠIĆ, Beograd

- MUZEJ POZORIŠNE UMETNOSTI SRBIJE, 14 pozivnica za izložbe.
- KONTAKT, 1972-1975, 4 pozivnice za izložbe.

Slobodan i Saveta MAŠIĆ, Beograd

- BITEF 16, katalog.

Slobodan MAŠIĆ, Beograd

- SUSRET, 1968/69, časopis, dvonedeljnik nove levice.

Rajka MILOVIĆ, Beograd

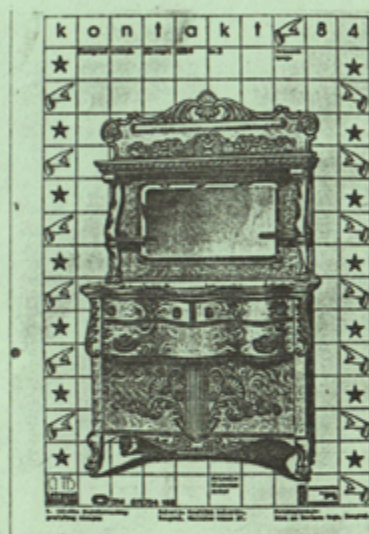
- PROGRAMM DER WIRTSCHAFTLICHEN STABILISIERUNG, Jugoslawien: korice za knjigu.

Miša NEDELJKOVIĆ, Novi Sad

- SELO OCA MOGA, knjiga.



Bilten broj 2.
 Tekst i tipografija: Edvard ČEHOVIN.



Bilten broj 3.
 Tekst i tipografija: Slobodan MAŠIĆ.



Bilten broj 4.
 Tekst i tipografija: Bogdan KRŠIĆ.



Bilten broj 5.
Tekst i tipografija: Dobrilo NIKOLIĆ.



Bilten broj 6.
Tekst i tipografija: Mile GRODANIĆ.



Bilten broj 7.
Tekst i tipografija: Miloš ŽOBILJ.

Branislav NIKOLIĆ, Beograd
- FIRME U BEOGRADU,
30. fotografija.

Dobrilo NIKOLIĆ, Beograd
- UMETNOST LEPENSKOG VIRA,
novine-plakat, 1983.
- SAVREMENO GRAFIČKO
OBLIKOVANJE U SRBIJI,
katalog-plakat, 1982.
- BIBLIOTEKA PROSVETA,
5 korica za knjige.
- Edicija UMETNOST NA TLU
JUGOSLAVIJE, 6 knjiga.

Ranko NOVAK, Ljubljana
- AVGUST ČERNIGOJ, katalog,
plakat i pozivnica.
- Plakat za ČKZ.
- SREČKO KOSOVEL, plakat.

Nenad NOVAČKOVIĆ, Beograd
- ALMIRA, znak i logotip.

Attila OSERNIK, Novi Sad
- HOMORITAS, knjiga.
- Poetry of the Letters,
knjiga.
- OBJEKAT 82, tipografija.
- LOPTA 82, tipografija.
- KÉPES IPJÚSAG, plakat.

Aleksandar PAJVANČIĆ-ALEX,
Beograd
- 20. OKTOBARSKI SALON,
plakat.
- Ivo Eterović: SARAJEVO
S LJUBAVLJU, korice za
knjigu.
- KATALOG JUBILARNIH
ZLATNIKA I SREBRNJAKA,
Bor.
- Pismo ZLATARA MAJDANPEK,
latinica, 1978.
- Pismo VIDEO, ćirilica,
1980.

Zoran PAVLOVIĆ, Zagreb
- MUŠKE FANTAZIJE 1-4,
omot knjige.
- UVOD U KNJIŽEVNOST, omot
knjige.
- NAŠA KNJIGA, časopis.

Djordje RISTIĆ, Beograd
- SOPOČANSKA VIDJENJA,
projekat vizuelnog
identiteta.

Slobodan SELENIĆ,
Svetožarevo

- POTERA ZA PEJZAŽIMA,
kalendar 1984.

KONTAKT '84 * tipografija * 11 * Katalog izložbe



- Industrija kablova MOŠA
PIJADE, Svetožarevo,
prospekt.

Bálint SZOMBATHY, Novi Sad
- POETRY, NO MORE, knjiga.

Svetožar TOMIĆ, Novi Sad
- SPUNK 6 i 11, strip
magazin za mlade.
- MARVEL, strip broj 1.

ŽAMBERI, Novi Sad
- NOVI POSILI, plakat.

Djordje ŽIVKOVIĆ, Beograd
- Pismo GUDY-polucrni,
ćirilica, Letraset
London.



Plakat sa razgovorima u ČKZ.
Tipografija: Miloš ŽOBILJ.

Selekcija:
MILE GROZDANIĆ

Ognjen ADAMOVIĆ, Beograd
- Tipografske varijacije.

Miroslav ANDJELKOVIĆ,
Beograd
- ŠKOLA SAMERHIL, naslovna
strana.

Rudolf PETER, Vršac
- Tipografske varijacije.

Nenad JANKOVIĆ, Beograd
- Zidni kalendar 1984.

Miodrag POPOVIĆ,
Gornji Milanovac
- Tipografske varijacije.

Mile RADIČEVIĆ, Niš
- ULUFUDS, Ogranak u Nišu,
poslovno pismo.

Tode RAPAJIĆ, Beograd
- JUGODRVO, katalog.

Zoran STANKOVIĆ, Beograd
- Breht: MAJKA HRABROST,
naslovna strana.

Svetozar VUJIČIĆ, Beograd
- Njegoš: GORSKI VIJENAC,
omot za knjigu.
- Markes: STO GODINA
SAMOĆE, omot za knjigu.

Selekcija:
BOGDAN KRŠIĆ

STUDENTSKI PROGRAM

Izbor radova studenata
III godine, atelje Grafika
knjige, Katedra grafike
Fakulteta primenjenih
umetnosti u Beogradu.

- Vežbe iz tipografije,
1978 - 1984.

KONTAKT '84 tipografija



Grafički dizajn



Bilten broj 8.
Tekst: Jela DENEGRI; tipografija:
Miloš ĆIRIĆ.

KONTAKT '84 ТИПОГРАФИЈА



Bilten broj 9.
Tekst: Slevke TIMOTIJEVIĆ;
tipografija: Miloš ĆIRIĆ.

KONTAKT '84 ТИПОГРАФИЈА 10



Bilten broj 10.
Tekst: Slobodan MAŠIĆ; fotografija:
Branislav NIKOLIĆ; tipografija:
Miloš ĆIRIĆ.

Saradnici

Organizacioni odbor:
prof. Bogdan KRŠIĆ,
arh. Slobodan MAŠIĆ,
prof. Miloš ĆIRIĆ.

Kustos Galerije Grafičkog
kolektiva: Ljiljana ĆINKUL.

Selektori Kontakta '84:
Slobodan MAŠIĆ, Beograd,
Mile GROZDANIĆ, Beograd,
Bogdan KRŠIĆ, Beograd.

Selektori - saradnici:
Stane BERNIK, Ljubljana,
Perenc BARAT, Novi Sad,
Zoran PAVLOVIĆ, Zagreb.

Fotografi Kontakta '84:
Ivo BTEROVIĆ, Beograd,
Branislav NIKOLIĆ, Beograd.

Firma na Galeriji
za izložbu Kontakt '84:
Eduard ČERHOVIN, Beograd.

Tehnička realizacija
izložbe:
Aleksandar ZEKOVIĆ.

Učesnici u razgovorima
22. marta 1984:
Uvodna reč: Slobodan MAŠIĆ;
Miloš BOBIĆ, Miloš ĆIRIĆ,
Bogdan KRŠIĆ, Dobrilo
NIKOLIĆ, Djordje RISTIĆ i
gosti u razgovorima.

Fotokopiranje biltena:
Tomislav JEVTIĆ, Biro na
Cvetnom trgu, Beograd,
Njegoševa 11.

Bilten broj 11.
ITC AMERICAN TYPEWRITER,
MEDIUM, CONDENSED.
Tipografija: Miloš ĆIRIĆ.

Dovidjenja na Kontaktu '85

KONTAKT '84 tipografija

9. izložba jugoslovenskog
grafičkog dizajna, 3.-10. april
II postavka

Beograd, utorak 3. april 1984.
Bilten broj 12.

POZIVNICA

Galerija L, u Industriji
mašina IVO LOLA RIBAR,
i Organizacioni odbor
izložbe KONTAKT '84,
pozivaju Vas na otvaranje
II postavke 9. izložbe
jugoslovenskog grafičkog
dizajna, utorak 3. aprila
1984. godine, u 13 časova,
u Galeriji L.

IZLOŽBU ĆE OTVORITI:

Aleksandar MARKOVIĆ,
predsednik Akcione konferen-
cije Saveza sindikata IM ILR
i prof. Stjepan FILEKI,
dekan Fakulteta primenjenih
umetnosti u Beogradu.

KONTAKT '84 tipografija

Izložbe Kontakta prikazuju
godišnji pregled najboljih
autorskih ostvarenja u
našoj zemlji. Ove godine
Organizacioni odbor izlož-
be odlučio se da prikaže
razvoj i domete tipografije
u Jugoslaviji, preko autor-
skih projekata slovnih zna-
kova ili grafičkog obliko-
vanja postojeće tipografije,
u svim oblicima grafičkog
izraza i za sve potrebe
društvenog života i proiz-
vodnog rada.

Organizacioni odbor:
prof. Bogdan KRŠIĆ,
arh. Slobodan MAŠIĆ,
prof. Miloš ĆIRIĆ.

Selektori Kontakta '84:
Slobodan MAŠIĆ, Beograd,
Mile GROZDANIĆ, Beograd,
Bogdan KRŠIĆ, Beograd,
Stane BERNIK, Ljubljana,
Ferenc BARAT, Novi Sad,
Zoran PAVLOVIĆ, Zagreb.

Potekopiranje:
BIRO NA CVETNOM TRGU, Beograd

galerija L

GALERIJA L, otvorena oktobra
1983, izložbom "I oktobarski
salon LOLA";



IVO LOLA RIBAR
INDUSTRIJA MAŠINA BEOGRAD

Galerija L, BHS: 46,58,511.

KONTAKT '84 U GALERIJI L

Grupa dizajnera Industrije
"Ivo Lola Ribar", okupljenih
oko Galerije L, predložila
je predstavnicima fabrike
da se ovogodišnja izložba
Kontakt '84 prenese u celosti
u Galeriju L. U tim razgovo-
rima otišlo se mnogo dalje:
da se izložbe Kontakta sva-
ke godine organizuju i u
Galeriji L; da se ova jedin-
stvena likovna manifestacija
i finansijski pomogne od
strane IM ILR, i da se sva-
ke godine organizuju razgo-
vori, na samoj izložbi, kako
bi se ova materija približi-
la radnicima Industrije ma-
šina "Ivo Lola Ribar".



Industrija mašina "Ivo Lola Ribar",
Beograd.

Sa svoje strane, Organizacio-
ni odbor Kontakta '84 u ovoj
saradnji vidi najbolju rea-
lizaciju svoga Programa rada,
PRVI PUT U INDUSTRIJI i
predlaže temu za prvi razgo-
vor u ovoj godini: GRAFIČKI
DIZAJN U INDUSTRIJI METALA.

U razgovorima će učestvovati:
Jerko DENEGRİ, istoričar umet-
nosti; Bogdan TIRNANIĆ, pub-
licist; Edvard ĆEHOVIN, dipl.
slikar-grafičar; Slavko TI-
MOTIJEVIĆ, istoričar umetno-
sti; prof. Stjepan FILEKI,
akad. slikar-grafičar; Veli-
sav TOMOVIĆ, umetn. fotograf;
prof. Bogoljub TEOPANOVIC,
akad. vajar; arh. Slobodan
MAŠIĆ, graf. dizajner; prof.
Bogdan KRŠIĆ, akad. slikar-
grafičar; prof. Miloš ĆIRIĆ,
akad. slikar-grafičar.

AUTORI RADOVA:

Ferenc BARAT, Novi Sad
Miloš BOBIĆ, Beograd
Željko BORČIĆ, Zagreb
Edvard Ćehovin, Beograd
Nenad Ćonkić, Beograd
Miloš ĆIRIĆ, Beograd
Ratomir DIMITRIJEVIĆ, Bgd
Stjepan FILEKI, Beograd
Mile GROZDANIĆ, Beograd
Sanja IVEKOVIĆ, Zagreb
László KAPITÁNY, Novi Sad
Janez KOŽELJ, Ljubljana
Miljenko LICUL, Ljubljana
Ranko NOVAK, Ljubljana
Saša MÄCHTIG, Ljubljana
Bogdan KRŠIĆ, Beograd
Slobodan MANOJLOVIĆ, Bgd
Saveta MAŠIĆ, Beograd
Slobodan MAŠIĆ, Beograd
Rajka MILOVIĆ, Beograd
Miša NEDELJKOVIĆ, Novi Sad
Branislav NIKOLIĆ, Beograd
Dobrolo NIKOLIĆ, Beograd
Nenad NOVAKOV, Beograd
Attila OSERNIK, Novi Sad
A. PAJVANČIĆ-ALEX, Beograd
Zoran PAVLOVIĆ, Zagreb
Djordje RISTIĆ, Beograd
Sl. SELENIĆ, Svetozarevo
Ognjen ADAMOVIĆ, Beograd
Miroslav ANĐELKOVIĆ, Bgd
Rudolf PETER, Vršac
Nenad JANKOVIĆ, Beograd
Miodrag POPOVIĆ, G. Milanovac
Mile RADIĆEVIĆ, Niš
Tode RAPAJIĆ, Beograd
Zoran STANKOVIĆ, Beograd
Svetozar VUJIĆIĆ, Beograd

STUDENTSKI PROGRAM

Prof. Bogdan KRŠIĆ: izbor
radova studenata III godine,
atelje Grafika knjige,
Katedra grafike Fakulteta
primenjenih umetnosti u
Beogradu; vežbe iz tipo-
grafije 1978-1984.

Urednik Galerije L:
Milenko MALIŠ,
kustos Muzeja IM ILR.

Postavka izložbe:
Slobodan MANOJLOVIĆ, IM ILR,
Gojko BOŠNJAK, IM ILR.

Bilten priredio: Miloš ĆIRIĆ.

KONTAKT

KONTAKT'84 TIPOGRAFIJA

9. izložba jugoslovenskog grafičkog dizajna

Kontakt'84 tipografija i galerija 

II postavka 3-10. 1984.

Bilten 13

Beograd, utorak, 10. april 1984.

KONTAKT'84 TIPOGRAFIJA

 INDUSTRIJA MAŠINA IVO LOLA RIBAR

i galerija  pozivaju Vas na

RAZGOVOR O DIZAJNU

utorak, 10. aprila 1984.
u 13 časova

Uvodna reč:

Slobodan Mašić

U razgovoru učestvuju:

Jerko DENEGRI, istoričar umetnosti,
Bogdan TIRNANIĆ, publicist,
Edvard ČEHOVIN, dipl. slikar-grafičar,
Slavko TIMOTIJEVIĆ, istoričar umetnosti,
prof. Stjepan FILEKI, akad. slikar-grafičar,
Velisav TOMOVIĆ, umetnički fotograf,
prof. Bogoljub TEOPANOVIĆ, akad. vajar,
arh. Saveta MAŠIĆ, arh. Miloš BOBIĆ,
prof. Bogdan KRŠIĆ, akad. slikar-grafičar,
prof. Miloš ĆIRIĆ, akad. slikar-grafičar,
arh. Slobodan MAŠIĆ, grafički dizajner

i radnici Industrije mašina "Ivo Lola Ribar".

6 pitanja o dizajnu

arh. Slobodan Mašić

ŠTA JE DIZAJN?

KO SU LJUDI KOJI PRAVE DIZAJN?

KAKO NASTAJE DIZAJN?

GDE JE MESTO DIZAJNA?

SMISAO DIZAJNA?

ČEMU DIZAJN?



Nalazimo se u Industriji mašina "Ivo Lola Ribar". Kada kažem mi, onda to govorim u ime grupe mojih prijatelja koji se bave dizajnom. Nasuprot nas u ovom razgovoru učestvuju ljudi koji su zaposleni u ovoj fabrici na poslovima koji su vezani za dizajn. Ovaj razgovor, kako ga ja shvatam, ima za cilj da postavi pitanja o mestu i ulozi dizajna u ovoj fabrici. Ja spadam u one koji veruju da pravo postavljeno pitanje mnogo više znači nego prividno ispravan odgovor na krivo postavljeno pitanje.

Prvo pitanje glasi: ŠTA JE, ZAPRAVO, DIZAJN?

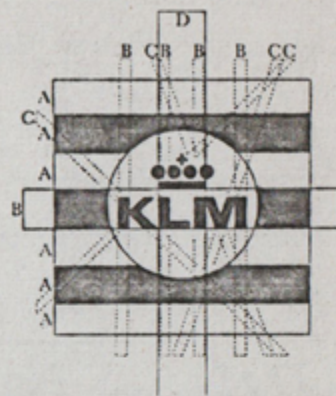
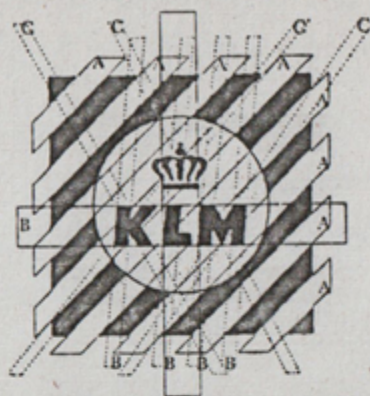
Postavljeno je do sada bezbroj puta, bilo kao uvodna rečenica u nekoj knjizi, bilo kao moto važnih međunarodnih skupova posvećenih unapređenju dizajna. Neki od poznatih svetskih autoriteta insistiraju da je dizajn sve što je čovek duhovnim procesom zamislio a materijalnim dejstvima ostvario. Neki među njima smatraju da je i dobra Mocartova muzika izuzetan dizajn, mada se ona, kao materijalna realizacija može samo u jednom trenu čuti, da bi potom još neko vreme odzvanjala u čovekovom uhu. Ali ona ima sve pretpostavke koje mora ispunjavati svaki dizajn. Ona je pre svega zamisao, ideja, zatim ima svoju realizaciju, koja se dešava u ljudskom okruženju, i izaziva procese koji se u tom okruženju uspostavljaju. Te iste pretpostavke ispunjava i dizajn svake mašine koja nosi oznaku ILR.



Miloš Ćirić: elementi ideje zaštitnog znaka 1) Dunav, 2) film, 3) Dunav film, Beograd, 1979.

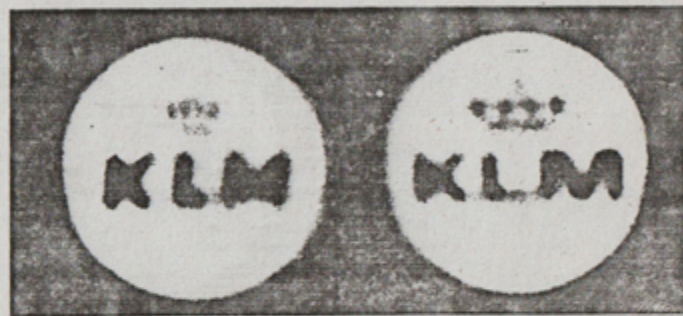
Drugo pitanje: KO SU LJUDI KOJI PRAVE DIZAJN?

Ovo pitanje se postavlja na mnogim mestima, a odgovor, koji ponekad dobijamo, može nas iznenaditi: svi ljudi koji učestvuju u proizvodnji su dizajneri. Sa različitim stepenom učestvovanja. I sa različitim svešću o svome učešću. Ali postoje i specijalisti koji su obrazovani da imaju svest o koordinaciji svih pojedinačnih međuzavisnosti koje određuju karakter jednog proizvoda. Njihova je uloga da spajaju sve, ponekad i protivrečne procese i da ih dovedu do harmoničnog odnosa. Ako je Mocartova muzika dizajn, onda je dizajner dirigent, koji



Grah grada Beograda 1906, 1931 (Dj.A.Kam) i 1963. (Dj.A.Kam).

omogućuje njeno skladno izvodjenje. Da li se bez njega može? Jedan dobar orkestar može bez određenog broja instrumentalnih solista, ali bez dirigenta ne može. Imao sam prilike da slušam jedan takav orkestar, koji je negovao uspomenu na svoga preminulog dirigenta, svirajući bez čoveka sa dirigentskom palicom. Svi članovi orkestra postigli su takav stepen usaglašenog sadejstva da im dirigent nije bio potreban. Ali oni su na taj način mogli da izvode samo dela koja je preminuli dirigent zasnovao. Bez dizajnera fabrika bi mogla da proizvodi samo mašine koje je već ranije proizvela. Mašine koje bi danas izlazile iz tvornica bez dejstva dizajnera jesu koncerti bez dirigenata.

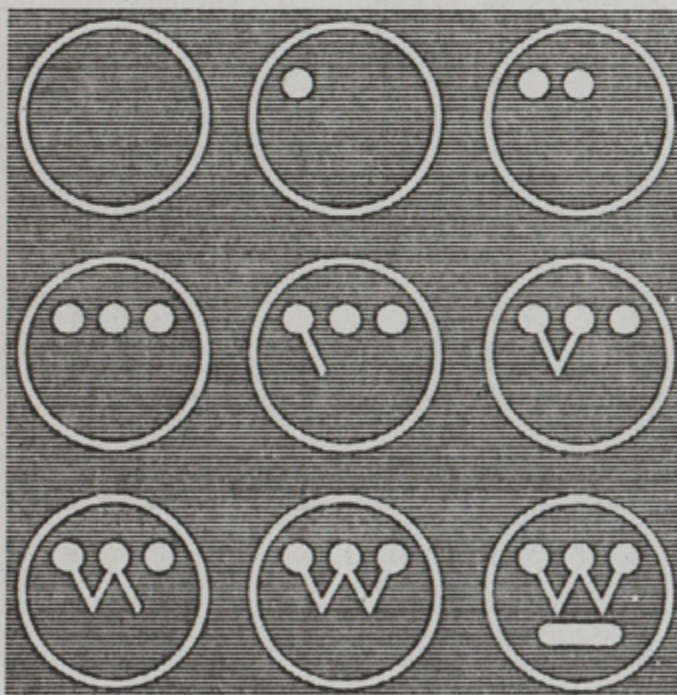


Pepsi-Colas modernizacija (redizajna) znak, 1898, 1905, 1906, 1950, 1962, 1969 i 1973.

KLM Royal Dutch Airlines: modernizacija (redizajna) znak.

Treće pitanje glasi: KAKO NASTAJE DIZAJN?

Dizajn nastaje na razne načine i na različitim mestima. Stotina hiljada ljudi danas, u 13.00 časova, dizajnira u Jugoslaviji jedan od proizvoda. Nastaju mašine, plakate, cipele, knjige, nameštaj, viljuške, puške, brodovi i kamioni. Pre svakog takvog proizvoda postoji nacrt, iza svakog takvog nacrtu stoji čovek, dizajner. Između hiljade proizvoda koji su dizajnirani svakoga dana, nastaju i oni koji su izuzetni. Takvih je malo. Tek po koji! Zatim nastaju oni koji su korektni. Leva cipela je leva cipela! Zadovoljava! Desna cipela je desna! Zadovoljava! U jugoslovenskoj industriji njih ima priličan broj. Zatim nastaju oni proizvodi koji u celosti ne zadovoljavaju. Nastaju stolice u kojima se ne može sedeti, mašine koje nikada neće biti puštene u pogon, vozila koja su u neprestanom kvaru, noževi koji ne mogu da seku, dečje igračke koje kod dece izazivaju stresove, grade se stanovi koji nisu dostojni ljudi. Tako nastaje proizvodnja koja eksploatiše ljudsko neznanje i bedu. Proizvodnja bez dizajna, ili proizvodnja sa dizajnom koji je plaćen da proizvede jednu veliku obmanu. Ali kao i svaka obmana ona ima kratko dejstvo. Ona se na kraju uvek otkrije kao obmana.



Pelikani: modernizacija (redizajn) znaka, 1876, 1886, 1910, 1922, 1935 i 1952.



Westinghouse; dizajneri: Eliot Noyes i Paul Rand. Serija oblika znaka za isti znak.

Četvrto pitanje: GDE JE MESTO DIZAJNA?

Sticajem okolnosti mesto dizajna i dizajnera je u proizvodnji. Njihova funkcija je vezana za proizvodne organizacije. Ali kao što jedan orkestar bez ljudskog uha koje sluša ne ispunjava svrhu svoga postojanja, tako ni dizajn ni dizajneri ne ispunjavaju svrhu svoga postojanja bez onih ljudi kojima je proizvod namenjen.



Miloš Ćirić: unifikovanje zaštitnih znakova (kućni stil); RO "Zlatni rat", Bel. 1970; Radiotehničke plaće RO "Zlatni rat", 1980; Druga bračka tiskara (2.BT) RO "Zlatni rat", 1979.

Mesto dizajna nije mesto koje svoju svrhu nalazi isključivo u proizvodnji, niti u prometu. Dizajn se nalazi u svom punom ostvarenju tek kada je korisnik priključio aparat na energetski izvor. Tek uključen i upotrebljen na racionalan način jedan predmet ima potvrdu svoga dizajna. Ali sticajem okolnosti dizajner je plaćen u radnoj organizaciji, tu on ima svoj topli obrok, plaćen prevoz, svoje penziono i zdravstveno osiguranje, svoj godišnji odmor. Ali on ne radi, ili barem ne bi trebalo da radi, sa isključivom svešću da je član radnog kolektiva koji proizvodi određeni predmet. Ako je u pitanju cipela, on mora da misli pre svega na nogu na koju će se ona navući. A ne na nogu svoga šefa! Mesto dizajnera je, dakle, mesto koje se ne nalazi samo za crtačim stolom ili u proizvodnoj hali, ne samo na tržištu njegovog proizvoda, nego i iza toga istog tržišta. Dizajner radi u stanu svakog korisnika svoga dizajna. On je ona spona koja svojim stvaralačkim interesom povezuje sferu potrošnje u jedinstveni fenomen života čoveka industrijske epohe. Koji i proizvodi i troši u isto vreme iste proizvode u jednom jedinom interesu da svoj kratki boravak u životu provede na način koji je dostojan njegovih dubokih emocionalnih treptaja, kojima se odvojio od mrtve materije. Dizajna koji nema tu svest o pripadanju životu svetlu, već koji proizvodi mrtve i opasne predmete, jeste mrtvi dizajn. Dizajn obmane i laži.

Peto pitanje: PUNI SMISAO DIZAJNA?

Razlog ovom pitanju se nalazi u činjenici da je i dizajn, kao čovekova delatnost podložan aljkavim realizacijama. Nepotpunim i lažnim. Dizajn osvaja prostore čovekove okoline povećavajući količinu veštačke prirode oko čoveka. Mašine koje izlaze iz fabričkog kruga ILR ustvari su veštački predmeti jedne buduće veštačke čovekove okoline. One nisu prirodni oblici. Ali čovek ima svoju biološku prirodu, ima svest o svome poreklu, ima sećanje na svoju prošlost. Čovek ima osećanje istorije, svoje istorije, taj osećaj nema ni jedno drugo živo biće na našoj planeti. Mašina kao veštački artefakt nema sopstveno sećanje. Ona nema prošlost, ni budućnost. Ali dizajner ima sliku prošlosti u svojoj memoriji, i ta slika je projektovana na ekranima budućnosti. Puni smisao dizajna može da ostvari samo u istovremenim projekcijama prošlih oblika istih funkcija rada mašina, i u predosećanju budućih funkcija novih strojeva. Mašina nije u stanju da panti prošlost mašina koje su joj prethodile, ali je u stanju da u novim oblicima sadrži tragove prethodnih oblika i dejstava. Ona ne panti, ali se na neki svoj poseban način seća.



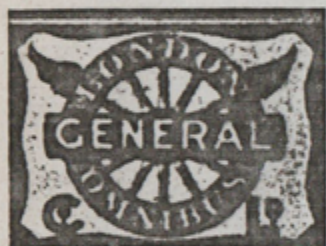
Miloš Ćirić: unificiranje zaštitnih znakova (kućni stil);
 Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1966; Fond za izdavačku delatnost Univerziteta umetnosti, 1979; Sunretti studenata, nastavnika i saradnika Univerziteta umetnosti, 1984.

I konačno, šesto pitanje: ČEMU DIZAJN?

Čitava istorija čovekove praktične delatnosti, sva njegova duhovna opredeljenja zasnovana su na prepoznavanju. Velikim brojem ponavljanja čovek stiče sposobnost da nešto učini i po prvi put, a da pritom ne ugrožava svoje sopstveno biće. Čovek je u stanju da po prvi put upotrebi neki predmet, neki mehanizam, koga ranije nikada nije video, jer taj predmet u sebi sadrži neko sećanje na predmet slične svrhe koji smo već ranije upotrebili. Čovek panti upotrebu ranijih predmeta i ovladava jednim procesom korišćenja koji postaje delom njegovog ljudskog ponašanja. Dizajn je, pored ostalog, i ovladavanje svešću o promenama kojima su podložne pojedine funkcije predmeta kojima se koristimo. Naša biološka stvarnost, pokreti ruku, kretanje oka, naši prati, nagibi tela, osećanje stabilnosti, već pante u svojim genetskim kodovima upotrebu predmeta. Čovekovo osećanje reda kao osvajanje mogućnosti da se njegovo telo produži i umnogostručiti (u pogledu brzine, okretnosti, sposobnosti da čuje, sposobnosti da vidi, da oseti) uvode jedan čovekov red u konstrukciju predmeta koji nas okružuju. Čovekova sredina, to jedinstvo čovekovog tela sa drugim ljudskim telima povezanim praznim i izgrađenim međuprostorom u kome se odvijaju složene ljudske funkcije i u kojima učestvuje celokupno ljudsko iskustvo, jeste to polje u kome se ispoljava dizajn. Dizajn kao sudbina čovekovâ u kome on mora da prevlada sva svoja ograničenja vezana za biološke, religiozne, ekonomske i ideološke zablude. I da u njemu oslobodi sve svoje kreativne potencijale. Da u njemu ostvari svoj vekovni san o slobodi i jednakosti svih ljudi, san o demokratiji.

Slobodan MAŠIĆ, Beograd, 7. april 1984.

Slobodan Mašić



London Transport: modernizacija (redizajn) znaka, 1907, 1911, 1915, 1933 i 1947.

Bilten priredio:
 Miloš ĆIRIĆ; pismo: TIMES NEW ROMAN.

Fotokopiranje:
 BIRO NA CVETNOM TRGU, Beograd, Njegoševa 11.

КОНТАКТ'84

ТИПОГРАФИЈА

ДНЕВНИ
БИЛТЕН ИЗЛОЖБЕ,
● ПРИМЕРАК
50,00 ДИНАРА

● ПОРУЧИТЕ
ВЕЋ ДАНАС
КОМПЛЕТ
БИЛТЕНА
ПОВЕЗАНИХ
ОД 11 БРОЈЕВА,
500,00 ДИНАРА

Ms

KONTAKT '85 / 01

Kontejner *

10. izložba jugoslovenskog
grafičkog dizajna,
11 - 20. marta 1985.

Ponedjeljak, 11. mart 1985.

DIZAJN - DANAS I OVDE

Simpatija me pokrenula da iz moje izolovanosti i bolesti ukazujem na neke potrebe i mogućnosti dizajna koji još nisu kod nas dovoljno uočeni ili ostvareni.

Savremeni dizajn je dete industrijskog društva. Njemu su potrebni novi tehnički i optički prosedei koji su ekvivalentni elektronskom razvoju. U tome leže realne poteškoće naše nedovoljno razvijene tehnologije. Treba stvoriti materijalne i duhovne uslove za savremene potrebe.

Nije tehnika sve; naš dizajn nije dovoljno okrenut prema čoveku, ne prati njegovu dušu nego žuri putevima potrošačke groznice. Naš dizajn nema dovoljno prirodnih oblika i materijala.

Trebalo bi da naši dizajneri započnu borbu za svoje autotone oblike. Postoji skandinavski dizajn, švedski, italijanski, japanski i drugi. Bilo bi vreme da se pobrinemo za - socijalistički dizajn.

Naši dizajneri poseduju znanje i maštu. Njihov prodor je moguć i potreban.

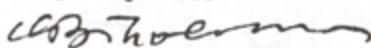
Ne mogu ovde i sada definisati biće dizajna. Za mene je u izvesnom smislu svaka umetnost primenjena: ikone u slobi božijoj, avioni za let u nebo.

Svaka umetnost treba da bude namenjena čoveku. Ako ona to nije - ona čoveku ne znači ništa.

Tradicionalna umetnost je u krizi. Dizajn je preuzeo mnoge vredne inspiracije velike avangarde koja je već sastavni deo istorije. Dizajn je danas i ovde.

G. Bihalji-Merin

Beograd, marta 1985.



K'85

Pozivnica

Dobro došli u Galeriju Grafički kolektiv u ponedjeljak 11. marta 1985. godine na 10. izložbu jugoslovenskog grafičkog dizajna.



K'85

10. izložba

Prva serija izložbi Kontakta održanaje od 1971-1977. godine, a druga se nastavlja od 1983. Sve dosadašnje izložbe finansirao je SIZ kulture Beograda preko programa Saveta Galerije Grafičkog kolektiva. Članovi organizacionog odbora: prof. Bogdan Kršić, arh. Slobodan Mašić i prof. Mileš Ćirić.

K'85

Container

Organizacioni odbor izložbe ukazuje ove godine na oblast grafičkog oblikovanja ambalaže, ali ne u projektu, štampi i sa sadržajima koji se pakuju, nego na kraju njenog funkcionalnog puta, kada se estetika izlaže u kontejneru!

K'85

Razgovori u GGK

Na izložbama Kontakta održani su javni razgovori: Kontakt '71 "Jugoslovenski grafički dizajn", Dom omladine Beograda; Kontakt '83 "Jugoslovenska stvarnost na naslovnim stranama jugoslovenskih dnevnih listova i na stranama malih oglasa", GGK; Kontakt '84 "Tipografija pred nama i iza nas", GGK.

Ambalaža u kontejneru

U četvrtak, 14. marta 1985, u 19 sati, održaće se razgovor u Galeriji Grafičkog kolektiva na temu "AMBALAŽA U KONTEJNERU". Uvodna reč: arh. Slobodan Mašić.

Galerija Grafički kolektiv, Beograd, Obilićev venac 27. Otvoreno 10-14 / 18-21 čas.



K'85

izložba. Samousluga

Paralelno sa opštim pregledom grafičkog dizajna u Jugoslaviji, Kontakt je prikazao i jednu užu oblast ili temu: celokupna jugoslovenska revijalna štampa; projekti slovnih znakova studenata Katedre grafike FPU; naslovne strane i mali oglasi jugoslovenskih dnevnih listova; firme u Beogradu.

Ove godine tema je "Samousluga", sa presekom stanja ambalaže koju svakodnevno gledamo izloženu u samouslugi.

Kompleti biltena K'84

Bilteni "Kontakt '84 / tipografija", 13 brojeva, na 17 listova i 19 strana na višebrojnim papirima, mogu se kupiti u GGK u povezanim kompletima po 500,00 dinara.

K'85

Dnevni bilteni

U dogovoru sa uglednim izlagačima i istoričarima umetnosti "Kontakt '85 / Kontejner" izlaziće kao dnevni bilten svakog dana tokom izložbe. Dnevni tiraži od 50 numerisanih i potpisanih primeraka biće svakog dana isleđeni u GGK i predavani po 50,00 dinara. Poslednji broj biće katalog izložbe. Biltene će svakog dana umnožavati Tomislav Jevtić, BIRO NA CVETNOM TRGU, Beograd.



K'85

Galerija »L«

Druga izložba Kontakta u Galeriji "L" (Ivo Lola Ribar, Industrija mašina, Beograd), održaće se od 25. marta do 3. aprila 1985. U toku izložbe razgovaraće se o produkt dizajnu u Galeriji "L".

Grafika biltena: Miloš Ćirić.

KONTAKT '85 / 02

Kontejner

10. izložba jugoslovenskog grafičkog dizajna, 11 - 20. marta 1985.

Utorak, 12. marta 1985.

S. Timotijević: MOSKOVSKA PRAVILA

Još mnogo pre nego što je privatna komunikacija doživela eksploziju sa Mail Artom, jedan od najživljih načina komuniciranja odvijao se posredstvom razglednica. Ne samo da je čovek, pojedinac i individualac, imao dosta širok izbor motiva na razglednicama kojima je želeo da pošalje svoje poruke, već je i sam mogao, a to je i činio, da izvrši određene intervencije na njima i tako jednu tipiziranu poruku, predviđenu za sloj određenog pogleda na svet, još više specijalizuje, do stava pojedinačne osobe. Sećam se jedne razglednice koju je moj prijatelj Saša poslao iz Londona. Bila je to samo polovina razglednice na kojoj je stajao tekst: "Izvini što ti se javljam sa pola razglednice, ali za više nisam imao para". Razglednica je bila ručno,

Primerak broj:

S. Timotijević



Redizajn izdanja (SKC):
Rotation Verlag w. Berlin
1980.



Željko Jerman: Intimna parola SKC,
Beograd 1976.

dakle nepravilno iscepana i dugo godina nakon toga pitao sam se ko li je dobio drugu polovinu. Pitao je drugog primaoca aktuelno je samo na fiktivan način, s obzirom, da moj prijatelj nije posedovao znanje o komuniciranju pocepanim polovinama razglednice, a siguran sam da te 1973. nije bilo lako

K'85

S. Timotijević

naći u Londonu razglednice koje bi već nosile specifičniju poruku od obične turističke poruke. Za ediciju razglednica koja je proizvedena u Prodajnoj galeriji Studentskog kulturnog centra ne važe pravila koja se odnose na pocepane razglednice, jer nema nikakve potrebe za tajnim komuniciranjem što u osnovi i jeste svrha dve polovine pocepane razglednice čiji spoj označava šifru kontakta, potpuno poverenje, identičnost pogleda na svet i zajedničku posvećenost istom zadatku. Komunikacija pocepanim polovinama razglednica zahteva najkomercijalnije i najtiražnije turističke razglednice kako se nikako ne bi moglo ući u trag gde su kupljene i ko ih je kupio. Razglednice SKC-a su vrlo malog tiraža (najveći 3000) i po izboru motiva i poruka su veoma specifične, da ne kažem neobične, tako da ih nijedan normalan špijun ne bi koristio kao kontakt-ključ, budući da bi automatski bio provaljen prostor

Galerija Grafički kolektiv, Beograd, Obilićev venac 27; 10-14/18-21 č.

Fotokopiranje: Biro na Cvetnom trgu, Beograd.

Grafika biltena: Miloš Ćirić.

njegovog delovanja. Ne, špijuni se služe visokotiražnim, tipiziranim i bezimenim razglednicama, a produkcija razglednica galerije SKC-a namenjena je sitnim, intimnim komunikacijama među mladim ljudima koji govore jezikom intimnih poruka.



ŠTO JE UMJETNOST PREMA OVOM BIĆU

Vlado Martek: Sta je umetnost prema ovom biću, Venecija 1976.

Jedina moguća bliskost sa moskovskim pravilima jeste u tome što je proizvedeno toliko različitih razglednica kao da je svaka pravljen za određenu situaciju, a da je osobenost situacije kontakt-ključ kao što je i neravnomerna poderotina jedina osobenost tipiziranog.

S. Timotijević



Jugoslav Vlahović: Bez naziva, crtež 1978.

KONTAKT '85 / 03

Kontejner

10. izložba jugoslovenskog grafičkog dizajna,
11 - 20. marta 1985.

Sreda, 13. marta 1985.

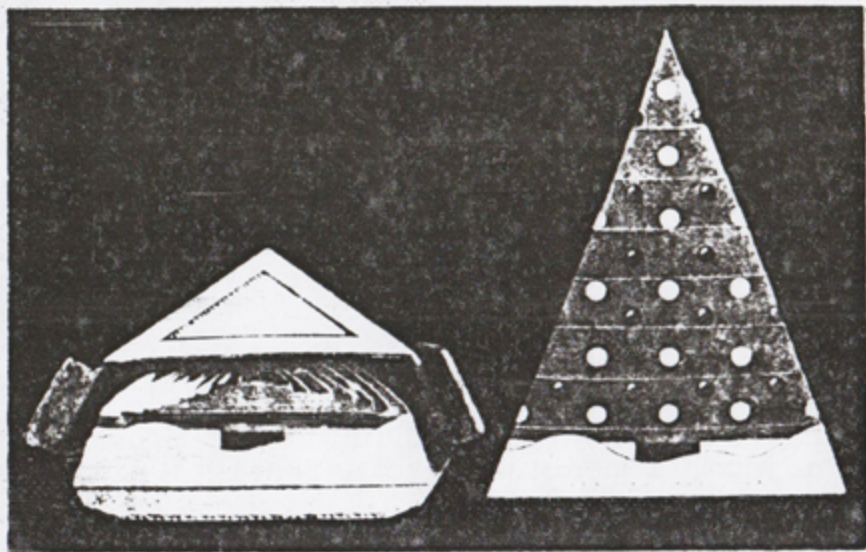
Aleksandar Pajvančić Alex

ANTI-KONTEJNER

Čovekovu okolinu ne čine samo predmeti u svojoj pojedinačnosti, već i odnosi tih predmeta međusobno, kao i odnosi predmeta i ljudi.

Ambalaža kao specifičan fenomen prati razvoj civilizacije i kao njen neodvojivi deo podleže svim zakonitostima razvoja savremenog društva.

Definiciji ambalaže može se prići sa više aspekata: proizvodnja, dizajn, marketing, komuniciranje itd, ali je izvesno da ona na svom putu nastajanja, života i nestajanja (promena stanja) pripada sveopštem rotacionom ciklusu. U mnoštvu vrsta, tipova i oblika ambalaže, osnovne grupe su komercijalna ambalaža, odvojiva i neodvojiva, kao i transportna ambalaža, koja može biti povratna i nepovratna.



Klaus Wutthe, John George (Engleska):
Čestitka za novu godinu.

Galerija Grafički kolektiv, Beograd, Obilićev venac 27; 10-14/18-21 čas.

K'85 Aleksandar Pajvančić Alex



Seiichi Murakami (Japan):
Zarezač za olovke.

Nastavak trajanja POST-KONTEJNERSKOG života ambalaže omogućen je prirodnim putem ili tehnološki (reciklaža). ANTIKONTEJNER je fenomen ambalaže koja spontano ili planirano, posle prvobitne upotrebe, doživljava svoj drugi život u izmenjenoj funkciji.

Sve kutije za cipele u kojima se čuvaju dokumenta i stare fotografije, bombonjere za čuvanje pribora za šivenje, konzerve za šrafove itd, mogu da ilustruju ovu osobinu ambalaže - da ima svoj drugi život, dok se u industriji, u strategiji plasmana, pojavljuju čaše i krigele za senf ili krem, plastične kese, neobične kutije i drugo.

ANTI-KONTEJNER-AMBALAŽA može i treba da bude planirano i dizajnirano pakovanje, koje omogućava, uz eventualnu intervenciju korisnika, novi život i namenu ambalaže u svojstvu utilitarnog razvijanja kreativnosti, kao zabava i igra, sa paralelnim prenošenjem informacija primarnog investitora, da bi se postiglo produženo propagandno dejstvo i podstakla komunikacija: proizvođač - potrošač.

A.P.Alex

Primerak broj:

Fotokopiranje: Biro na Cvetnom trgu, Beograd / Grafika biltena: M. Ćirić

KONTAKT '85 / Kontejner

10. izložba jugoslovenskog grafičkog dizajna



Razgovor:

AMBALAŽA U KONTEJNERU

Uvod: arh. Slobodan Mašić



Četvrtak,
14. mart 1985.
19 sati.

Fotokopiranje: Biro na Cvetnom trgu, Beograd.

Plakat: Miloš Ćirić

KONTAKT '85 / 04

Kontejner *

10. izložba jugoslovenskog
grafičkog dizajna,
11 - 20. marta 1985.
Četvrtak, 14. mart 1985.



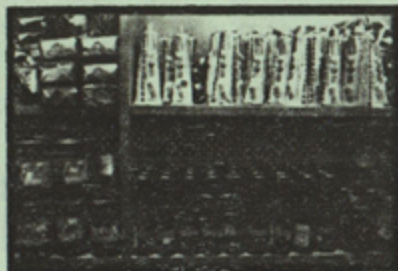
Razgovor:
Ambalaža
u kontejneru

Uvod: arh.
Slobodan
Mašić

14. mart
1985.



Primerak broj:
Slobodan Mašić



Svakoga jutra, gledam sebe u velikom ogledalu ulaza u moj stan, kako sa najlon kesom u rukama napuštam toplu i ugodnu prijatnost svojih knjiga i svoga stola za crtanje na svakodnevnom obilasku prodavnice novina i male samoposluge na drugom ulazu levo. Život se sastoji iz svakodnevnog ponavljanja, to znam još od ranog detinjstva, čovekovo iskustvo jeste jedno večno ponavljanje istoga kao što i svaki čovečiji život gledan iz udaljenosti lične sudbine liči jedan na drugi. Tokom svoga života, kada sam postao odrastao, pokušavao sam da postavim pravo pitanje o smislu svih tih dana koji su bili preda mnom i koji su se brzo osipali u moje sećanju. I kada bi lift sa devetog sprata sišao u prizemlje, i kada bih otvarao ulazna vrata i sudario se sa hladnoćom zimskog jutra, takvo pitanje nikako me nije micalazilo. Postavivši to pitanje moja bi noga zakoračila na hladni i zaledjeni pločnik a moje bi oči doživle sudar sa četiri prazna kontejnera koja su svojim otvorenim ždreloom očekivala svoj svakodnevni obrok. Nisam ih mogao mimoići, kao što to nisu mogli da učine ni ostalih 500 ljudskih bića koja su stanovala u stanovima do kojih se dopiralo preko mog ulaza. Svakoga jutra ja sam u to zastrašujuće ždrelo bacao punu najlon kesu raznih otpadaka čiji pravi smisao nisam nikada do kraja dokučio. Znam samo da je moja žena svakoga jutra govorila da nikako ne zaboravam da sa sobom ponesem tu kesu sa "djubretom", bio je to termin kojim je ona nazivala sve ono što više nije trebalo da ostane u našem stanu, što je prethodnog dana bilo potrošeno u našem svakodnevnom životu, bilo kao ispražnjena ambalaža životnih namirnica, od plastike, kartona, providnih folija, novinske hartije ili estetizovanih hartija za pakovanje, te zatim aluminijskih zlatnih listića kojima se oblažu slatki proizvodi namenjeni luksuznoj ishrani, zatim staklene boce iz kojih se u teškom mlažu sliva medena kasa, ili kiselkast miris nekih čudnovatih salatnih nemaza namenjenih spravljanju sendviča, belih šaša za mlečne proizvode sa raznobojnim prekrivkama od tankih aluminijskih



folije, na kojima stoje nazivi proizvoda i imena proizvođača, da ne zaboravim ni imitacije kraljevskih vimeza izvedene od postavljene nepromotivne nartije sa sadržajem belog mleka smanjenog sadržaja masnoće do prilično skromnih 2,8%

zatim se tu nalaze zgužvane kutije od cigareta koje su nam ostavili prijatelji sa sinoćne sedeljke, i pokidani kratki valjci filtera koji su ih pri kraju ponoćnih sati počeli toliko da nerviraju da su ih kidali pre upotrebe. Čitav jedan svet, šaren i pomešan, u jednoj kesi za smeće nestaje u utrobi sraznog kontejnera, u vidu džubreta. Naravno mi smo svesrdno potrošili sadržaj ovih sada praznih ambalaža, čokoladne bombone su pojedene kratkim stiskom nepaca i ala-

tkim trncima koji su ostali posledicom toga stiska, med je iz staklenih tegli veštim pokretima kašike skinut gotovo do kraja, salate su sažvakane uz neko pečeno meso, kisela mleka i jogurti su nestali u našem ždrelo posle gledanja zadnje emisije na TV aparatu, mleko je popijeno još prilikom jutarnjeg obroka, ukoliko se nije pokvarilo prilikom varenja u specijalnom loncu iz koga ne može da pokipi, cigarete su popuštene i još se uvek oseća njihov kiselkast miris kada se udje sa ove svežine ranog jutra. Sve, dakle što je imalo bilo koju nutritivnu vrednost, pažljivo je popijeno, sažvakano, progutano, pažljivo je skupljeno i pretvoreno u kretanje naših mišićnih kontrakcija. Sve ostalo,

sve što je bilo u bilo kom vidu samo oblik, samo čista estetika, tokom toga jednog dana se nekom neumitnom sudbinom pretvorilo u samo jednu reč "džubre", koje ja moram da ubacujem u sardljivo i neprijatno ždrelo moga kućnog kontejnera koji me svakoga jutra dočekuje odmah kod izlaznih vrata. Ja znam da bi to bila ogromna nepravda kada bi, kojim slučajem sudbine, neki izuzetni talenat, svoju stvaralačku potenciju, u celosti praznio samo na gradjenju oblika koji su namenjeni da budu obloga nečega što je u jednom danu nestalo pretvarajući se u našu sopstvenu energiju. U strahu zamisljam jednu takvu mogućnost kao jednu resnu izvesnost. Medju milionima ljudi koji danas svoje delo grade na tim

oblozima i zaštitnim papirima postoji i jedan takav čovek koji svojim delom sublimira estetski osećaj dvadesetog veka tvoreći onu značajnu zabelešku svoga i našeg postojanja, bez koje se neće moći jednog dana razumeti naša uloga u istoriji. Dovoljno sam obrazovan da znam da je takva moja strepnja u potpunosti opravdana. I zato se sećam Leonida Sejke i njegove estetike džubrišta kao pravog putokaza u kome pravcu će krenuti estetska interesovanja. Ne bez ironije bacam zadnji pogled na tu zgužvanu masu koja se u polu mraku jednog kontejnera tek u fazi početnog punjenja razvija u mojim očima kao istorijski ostatak civilizacije kojoj pripada moje biće, i u tom pogledu vidim jedno sećanje na ceo protekli dan. Znam da je smešno govoriti o istorijskom sećanju koje ostaje kodirano u svakom estetskom elementu "džubreta", ali istovremeno znam da to i nije toliko smešno. Ne bih želeo da me pogrešno razumete, jer reči se mogu

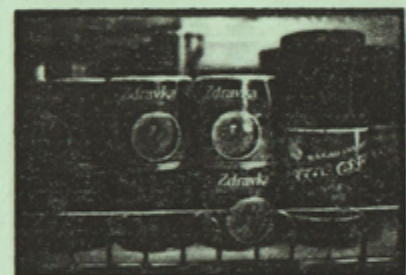
uvek pogrešno razumeti, sve zavisi od koje ih klasne pozicije posmatrate, ali reč džubre ovoga jutra za mene postaje nešto toliko isto značajno kao istorija, sudbina, ideologija ili estetika. I dok zamištam iza ugla, sa čistom kesom od žute tanke folije u svome džepu, sa namerom da je opet i nanovo napunim u maloj samoposluzi, na drugom uglu levo, vidim senku, samo senku, jednog "estetičara" koji je u potrazi za lepota koje su bačene u tamni i zastrašujuć

ci otvor kontejnera, kako se naginje nad tim otvorom i kako pažljivo, sa pravim estetskim osećajem, spušta svoje prefinjene ruke u njegove dubine tražeći medju odbačenim predmetima one koje ga mogu estetski uzbuditi, nad kojima može da se upusti u tanana razmišljanja nad prolaznostima ljudskih sudbina. Ili možda traži neki ostatak sadržaja, neku lepljivu ili kašastu, sardljivu ili mirisljivu, ali pre svega hranljivu masu kojom bi mogao da utoli neke svoje predhodne porive, koji se mogu nazvati gladju, pre nego što se upusti u čiste osećaje estetskog užitka. Najbolje je tada odjednom pokazati interesovanje za vremenske prilike i podigavši pogled u pravcu natretenog neba, pokušati da na njemu pronadete tračak nade da će se vremena izmeniti i da će konačno sunce izaći iza ovih dosadnih oblaka iz kojih nam mogu doći samo glavobolje i belina padavina.

Slobodan Mašić



K'85*
Slobodan
Mašić



Galerija Grafički kolektiv,
Beograd, Obilićev venac 27.
Otvoreno 10-14/18-21 čas.



Fotografije:
Goran Redžepi SAMOPOSŁUGA.



Fotokopiranje:
Biro na Cvetnom trgu,
Beograd.



Grafika biltena: Miloš Ćirić



KONTAKT '85/05

Kontejner *

10. izložba jugoslovenskog
grafičkog dizajna,
11 - 20. marta 1985.

Katalog izložbe



AUTORI RADOVA:

Branko BAČANOVIĆ, Sarajevo
 Ferenc BARAT, Novi Sad
 Miloš BOBIĆ, Beograd
 Edvard ČEHOVIN, Beograd
 Attila CSERNIK, Novi Sad
 Ivan ČILUM, Beograd
 Miloš ĆIRIĆ, Beograd
 Branislav DOBANOVAČKI, N.Sad
 Ivan DOROGI
 Nenad PEJUSKOVIĆ, Zagreb
 Mile GROZDANIĆ, Beograd
 Sanja IVEKOVIĆ, Zagreb
 Slobodan IVKOV, Beograd
 Rajka MILOVIĆ, Beograd
 Miša NEDELJKOVIĆ, Novi Sad
 Dobrilo NIKOLIĆ, Beograd
 Ranko NOVAK
 Miljenko LICUL, Ljubljana
 Nikica OSTARČEVIĆ, Zagreb
 Aleksandar PAJVANČIĆ, Bgd
 Zdravko PAPIĆ, Ljubljana
 Sajefo KASUMOVIC, Beograd
 Laslo KERECES
 Oskar ŠTEFAN, Novi Sad
 Nikola KONSTANTINOVIĆ, Bgd
 Bogdan KRŠIĆ, Beograd
 Miloš MAJSTOROVIC, Beograd
 Slobodan MANOJLOVIĆ, Beograd
 Saveta MASIĆ
 Slobodan MASIĆ, Beograd
 Zoran PAVLOVIĆ, Zagreb
 Dušan PETRIČIĆ, Beograd
 Goran REDŽEPI, Beograd
 Djordje RISTIĆ, Beograd
 Dragan SAKAN
 Rajka MILOVIĆ
 Branislav IVANOVIĆ
 Vladimir POPOVIĆ, Beograd
 Sl. SELENIĆ, Svetozarevo
 Milan TASIĆ, Beograd
 Slavko TIMOTIJEVIĆ, Beograd
 Svetozar TOMIĆ, Novi Sad.



Firma na Galeriji
za izložbu Kontakt '85:
Miloš ĆIRIĆ.

BRANKO BAČANOVIĆ, Sarajevo

- BREMENSKJE SLOBODE, katalog i plakat pozorišne predstave.
- TO, katalog i plakat pozorišne predstave.
- TRIPTIHON, plakat pozorišne predstave.

FERENC BARAT, Novi Sad

- UBU KIRALY, pozorišni program.
- LEONCE ES LENA, pozorišni program.
- A BÜSZMEGALLO, pozorišni program.
- HARMADIK ABLAK, pozorišni program.
- PANONIJA, folk cantata, omt ploče.

MILOŠ BOBIĆ, Beograd

- Sistem vizuelne identifikacije Gradjevinskog fakulteta u Beogradu; papirna galanterija; 1984.
- Časopis RELATIONS, korica; 1985.
- Časopis KOMUNIKACIJA; 1984.

EDVARD ČEHOVIN, Beograd

- COOPERATIVA, PKB, kutija.

KONTAKT'85 * Katalog izložbe



.....
ATTILA CSERNIK, Novi Sad

- TEXT, knjige.

.....
IVAN ČILUM, Beograd

- Lepa Brena i Slatki greh;
Sitnije Čile sitnije;
omoti za ploče.
- Tereza - spomenar; omot
za ploču.
- Galeb, baletska vizija;
omot za ploču.
- J.S.Bah: Ehat Musa, gita-
ra; Koncert za četiri kl-
avira; omoti za ploče.

.....
MILOŠ ČIRIĆ, Beograd

- Logotip IVA; grafička
igra; 1983/84.

.....
BRANISLAV DOBANOVAČKI,
Novi Sad

- Bljesak; Da vas podsetim;
Banatske sonatine; omoti
za ploče.



.....
IVAN DOROGI i NENAD
PEJUSKOVIĆ, Zagreb

- PITANJA, časopis.
- POLET, tjednik SSOM.

.....
MILE GROZDANIĆ, Beograd

- 9. sremskokarlovački sa-
lon, plakat; maj 1984.
- Književne novine; 1984.
- GRADAC (Jackson Pollock),
časopis.

.....
SANJA IVEKOVIC, Zagreb

- Masa i Moć, omot knjige.

.....
SLOBODAN IVKOV, Beograd

- NON, Nove omladinske no-
vine.
- VIDICI, časopis.
- P.Menna: Birokratija i
uživanje; Proricanje es-
tetskog društva; knjige.

.....
RAJKA MILOVIĆ, Beograd

- Beogradsko dramsko pozor-
ište: ulaznice, poziv-
nice, program i plakat.

.....
MIŠA NEDELJKOVIĆ, Novi Sad

- FORUM MCMLXXXV, kalendar.
- Bilten PK za nauku i in-
formatiku.
- Poslovne informacije Pri-
vredne komore Vojvodine.

.....
DOBRILLO NIKOLIĆ, Beograd

- Majska izložba grafike,
katalog GGK; 1984.
- OLJA 1984, knjige.

.....
RANKO NOVAK i MILJENKO
LICUL, Ljubljana

- Studio ZNAK, grafički
dizajn.

.....
NIKICA OSTARČEVIĆ, Zagreb

- ZATOČENICI, omoti knjige.
- S, omot knjige.
- Grafički zavod Hrvatske,
katalog.

.....
ALEKSANDAR PAJVANČIĆ-ALEX,
Beograd

- Ateks; Centar za modu;
Turistički savez Jugosla-
vije; Hotel Lepenski vir;
kese za pakovanje.

.....
ZDRAVKO PAPIĆ, Ljubljana

- Izložba DSLU; 1984.
- Izložba Studio ZNAK; 1984.
- Aktualnost figure; 1983.
- PE-SA, smučarske naočare;
fotografija: D.Arzenšek;
1982.
- Begnograd; 1981.
- Jaslice; fotografija:
D.Arzenšek; 1980.

KONTAKT '85 * Katalog izložbe



- Železo DoSo 79/80; crtao: D.Sambolec; 1980.
- Jazz; koautor: D.Brajić; 1984.
- 8. srećanje baletnih umetnikov; koautor: D.Milavec; 1985.
- Radio Beograd 1, 2, 202; koautor: J.Bavčer; 1984.
- Robert Bresson; koautor: S.Borota; 1979.

ZORAN PAVLOVIĆ, Zagreb

- FANNY, omot knjige.
- Ime ruže, omot knjige.
- Glasnik iz Tirane, omot knjige.
- Gospodar zemlje orlova, omot knjige.
- Pojmovnik ruske avangarde I i II, omoti knjiga.
- Biblijska mitologija, omot knjige.

DUŠAN PETRIČIĆ, Beograd

- Život i priključenja vojnika Ivana Čonkina, pozorišni plakat.



- Bitka za Beograd, plakat.
- TV novosti, kalendar za 1985.

GORAN REDŽEPI, Beograd

- Foto kino revija, časopis
- Fotografije iz SAMOUSLUKE

DJORDJE RISTIĆ, Beograd

- MESAM 1984: plakat, papirna galanterija i bedievi

DRAGAN SAKAN, RAJKA MILOVIĆ, BRANISLAV IVANOVIĆ i VLADIMIR POPOVIĆ, Beograd

- JIK BANKA, sistem vizuelnih komunikacija; 1984.

SLOBODAN SELENIĆ, Svetozarevo

- Industrija kablova "Moša Pijade", Svetozarevo; kalendar za 1985.

SAJEFO KASUMOVIĆ, Beograd

- Kolekcija MEN, ambalaža.

LASLO KEREKES i OSKAR STEFAN, Novi Sad

- UJ SYMPOSION, tipografija

NIKOLA KONSTANTINOVIĆ, Beograd

- KOMUNIST, novine.

BOGDAN KRŠIĆ, Beograd

- Srbija bez nepismenih, plakat; 1985.
- M.Kundera: Sabrana dela.
- A.Isaković: Paprat i vatra, omot knjige.

MILOŠ MAJSTOROVIĆ, Beograd

- Šahovski informator, total grafički disajn.
- Biblioteka ALFA-LIRA, Narodna knjiga; plakat-prospekt.
- B.Bogdanović: Povratak grifona; knjiga.

SLOBODAN MANOJLOVIĆ, Beograd

- Industrija mašina Ivo Lola Ribar; grafički komplet; 1984.

SAVETA i SLOBODAN MAŠIĆ, Beograd

- BITEF 18, katalog.
- BITEF 18, plakat; fotografija: Selimir Lončarević (1897-1983); fotoreprodukcija: Vladimir Popović.



.....
MILAN TASIĆ, Beograd
- BALKANSKI ŠPIJUN, plakat,
Union film, Beograd.
.....

SLAVKO TIMOTIJEVIĆ,
Beograd
- Izbor iz Kolekcije ART
razglednica; Studentski
kulturni centar Beograd.
.....

SVETOZAR TOMIĆ, Novi Sad
- SPUNK NOVOSTI, strip.
- MARVEL, strip.
.....

Saradnici

Organizacioni odbor:
prof. Bogdan KRŠIĆ,
arh. Slobodan MAŠIĆ,
prof. Miloš ĆIRIĆ.
.....

Kustos Galerije Grafičkog
kolektiva: Ljiljana ĆINKUL.
.....

Fotograf Kontakta'85:
Goran REDŽEPI.
.....

Fotokopiranje biltena:
Tomislav JEVTIĆ,
Biro na Cvetnom trgu,
Beograd, Njegoševa 11.
.....

Dovidjenja na Kontaktu'86
u hup h
.....



.....
S.Timotijević:
MOSKOVSKA
PRAVILA
.....

Aleksandar
Pajvančić Alex
ANTI
KONTEJNER
.....

Razgovor:
Ambalaža u
kontejneru
.....

Uvod: arh.
Slobodan Mašić
.....

Goran Redžepi:
SAMOPOSŁUGA
.....



GRADOVI

Bilten broj 1, 1.mart 1986.

11. izložba jugoslovenskog grafičkog dizajna, Beograd, 17 - 30. marta 1986.

Organizacioni odbor izložbe KONTAKT'86/GRADOVI u sastavu prof. Bogdan Kršić, arh. Slobodan Mašić i prof. Miloš Ćirić, odlučili su da tema za ovogodišnju izložbu bude: TISKANICE VEZANE ZA FUNKCIJE VELIKIH JUGOSLOVENSKIH GRADOVA, kako bi se sagledala grafička kultura najvećih jugoslovenskih gradova, uporedile iste kategorije tiskаница koje su svakodnevno pred očima ili u rukama građana i izvukle pouke iz ovoga pregleda na izložbi KONTAKT'86. Da bi se ova inicijativa ostvarila Organizacioni odbor se obraća svojim prijateljima, drugovima, kolegama, poznanicima i ustanovama s molbom na saradnju.

Dragi naši:

Zoran PAVLOVIĆ, Zagreb; Radmilo MULIĆ, Novi Sad; Olga PEROVIĆ, Titograd; Spomenka KOVAČEVIĆ, Kragujevac; Duško RODEV, Skoplje; Ranko NOVAK, Ljubljana i Maribor; Nataša DRČA, Niš; Jerko DENEGRİ, Split; Šušri NIMANI, Priština; Dajna GLAVOČIĆ, Rijeka; Miloš RADIĆ, Zenica; Ljuba GAMULIN i vojo ŠINDULIĆ, Dubrovnik; Fuad HADŽIHALILOVIĆ, Sarajevo i Mostar; Vida HUSEĐINOVIĆ, Banja Luka; Peter ŠADI, Subotica; Aco ADAMOVIĆ, Tuzla; Zdravko MANDIĆ, Zrenjanin; KOSO Ištvan, Sombor; Galerija likovnih umjetnosti, Osijek i Miloš ĆIRIĆ, Beograd

Dragi naši,

Svaki grad bi bio zastupljen sa osam istih kategorija tiskаница sa brojem i vrstama koje danas poseduje:

1. GRADSKE ULAZNICE I KARTE: muzeji, pozorišta (kazališta, teatri), bioskopi (kina), stadioni, zoo vrt, vidikovac (karta za lift); tramvaj, trolejbus, autobus, brodske karte. Zastupiti, po mogućnosti, sve vrste, sisteme i serije po vrednostima.

2. DNEVNI ILI NEDELJNI (sedmični) GRADSKI LISTOVI (novine), za jedan dan ili nedelju (sedmicu).

3. MAPE GRADA I VOĐIČI KROZ GRAD; nedeljni (sedmični) ili mesečni programi događaja u gradu (na pr. u Beogradu: Beorama i Beogradskop).

4. MESEČNI ILI SEZONSKI PROGRAMI ILI PLAKATI za pozorišta (kazališta, teatri), koncerte, bioskope (kina) i slično.

5. GRADSKI GREBOVI, samo koji su danas u upotrebi; u boji ili crno-belo.

6. BONOVİ ZA TOPLI OBROK, po mogućnosti celu seriju po vrednostima.

7. GRADSKE RAZGLEDNICE (dopisne karte), izbor od 6 motiva.

8. MLEKO I PIVO: gradska (ili regionalna) proizvodnja; za mleko: prazan tetra-pak, a za pivo samo etiketa.

Dragi naši,

Većinu tiskаница treba strpljivo i sistematski skupiti, uz pomoć prijatelja i nekih službi u gradu (ulaznice, programi, etikete i sl.), ali jedan deo materijala treba direktno kupiti (novine, razglednice, bonovi za topli obrok i sl.), pa Vas pojedinač-

no molimo da nam dostavite originalne račune, koji treba da glase na: GALERIJA GRAFIČKI KOLEKTIV, BEOGRAD.

Dragi naši,

Ako Vam nedostaju neki podaci ili ako dolazite u mejuvremenu u Beograd, svakako svratite na crnu kaficu u Galeriju Grafički kolektiv, Obilićev venac 27, kod drugarice LJILJANE ĆINKUL-KRSTIĆ, kustosа Galerije, svakog dana od 10-14 i od 18-21 čas, a nedeljom od 10-14 sati.



Izložba KONTAKT'86/GRADOVI biće otvorena u ponedeljak, 17.marta 1986. u 18 sati, pa Vas molimo da sav materijal za izložbu dostavite par dana ranije, a o svemu se možete dogovoriti preko telefona (011) 627-785.

Dragi naši,

Unapred se zahvaljujemo na organizaciji 11.izložbe jugoslovenskog grafičkog dizajna KONTAKT'86/GRADOVI, Organizacioni odbor izložbe.

11. izložba jugoslovenskog grafičkog dizajna, Beograd, 19-30. marta 1986.

KONTAKT 86 2

Na dosadašnjih deset izložbi KONTAKTA zao kruženo je upoznavanje sa jugoslovenskim autorima i njihovim ostvarenjima u brojnim užim oblastima grafičkog oblikovanja. Razvoj savremene grafičke kulture poznat je našoj javnosti preko autorskih ostvarenja, ali je izostao stanja tveni pregled stanja i celina u nekim oblastima, pa se Organizacioni odbor izložbe KONTAKT 86 opredelio za tematsku izložbu: TISKANICE VEZANE ZA FUNKCIJE VELIKIH JUGOSLOVENSKIH GRADOVA.

Pozivnica

za sredu, 19. marta 1986. u 19 sati, u Galeriji Grafički kolektiv, Obilićev venac 27.

KONTAKT 86

Pregled tiskаница u 22 jugoslovenska grada:

GRADOVI
 Novi Sad,
 Titograd,
 Kragujevac,
 Zagreb,
 Skoplje,
 Ljubljana,
 Maribor,
 Niš,
 Split,
 Priština,
 Rijeka,
 Zenica,
 Dubrovnik,
 Sarajevo,
 Mostar,
 Banja Luka,
 Subotica,
 Tuzla,
 Zrenjanin,
 Sombor,
 Osijek i
 Beograd.



Komesari izložbe

KONTAKT 86

Zoran PAVLOVIĆ,
 Radmilo MULIĆ,
 Olga PEROVIĆ,
 Spomenka KOVAČEVIĆ,
 Duško RODEV,
 Ranko NOVAK,
 Nataša DRČA,
 Jerko DENEGRİ,
 Jakov PAVIĆ,
 Šućri NIMANI,
 Dajna GLAVOČIĆ,
 Miloš RADIĆ,
 Ljuba GAMULIN,
 Vojo ŠINDULIĆ,
 Fuad HADŽIHALILOVIĆ,
 Vida HUSEDŽINOVIĆ,
 Petar ŠADI,
 Aco ADAMOVIĆ,
 Zdravko MANDIĆ,
 Ištvan KOSO i
 Miloš ČIRIĆ.

KONTAKT 86

Fotokopiranje: Biro
 na Cvetnom trgu u
 Beogradu.

KONTAKT 86

Bilten priredio:
 Miloš Čirić

СЛИКАР ЖИВОТА И СВЕТЛОСТИ

Петар
Петровић



Антон Хутер у Уметничкој школи у Београду (у белом мантилу у средини), око 1925.



Мост на Сени, 1928.
приватно власништво

Иако мање познат данашњим ширим слојевима љубитеља ове уметности, Антон Хутер оставио је дубок траг у нашем сликарству. Скроман, кратак и веома посвећен уметнички живот провео је у Београду.

На фотографији ђака Уметничке школе у Београду преко које је превучена патина стара скоро читав век, од њих осморо једино онижи младић у средини, густе тамне таласасте косе, у белом мантилу, не гледа право, већ је поглед усмерио ка слици на штафелају десно, коју је започела његова колегиница са класе. На полеђини фотографије стоји: „Ђаци Уметничке школе у Београду/Антон Хутер у средини у белом мантилу”.

И на другим сачуваним фотографијама из тог времена с младим уметницима из тадашње југословенске државе Антон Хутер скромно стоји по страни, из прикрајка се осмехује, док му је поглед замишљен, скрајнут и уперен у даљину. Скроман по природи, али изразито даровит и вредан уметник, остварио је дело које завређује пажњу.



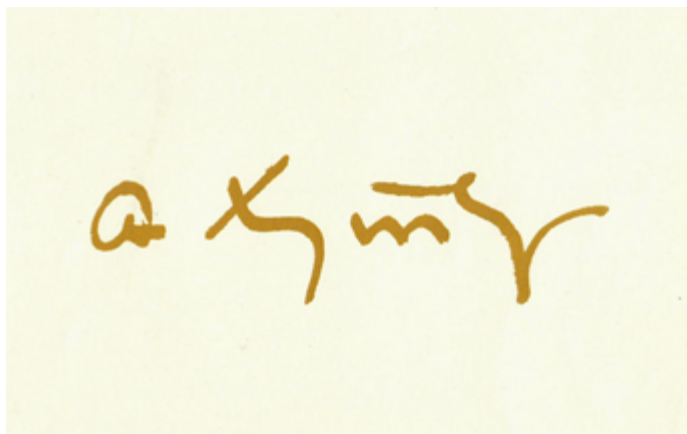
Југословенски уметници
у Луксембуршком парку у Паризу, 1928.
(Хутер први са леве стране)

Ови наступи су подстицајно деловали на почетке младог сликара и створили осећај сигурности у раду. Резултат је била његова прва самостална изложба у Уметничком павиљону „Џвијета Зузорић” 1932. године. Похвале критике Тодора Манојловића и Растка Петровића дали су Хутеру ветар у леђа и подстакли га да више ради и чешће излаже, што ће он и чинити све до краја тридесетих година. Редовно је наступао на свим јесењим и пролећним изложбама како Друштва пријатеља уметности „Џвијета Зузорић”, тако и са члановима уметничке групе „Облик”, чији је члан постао 1929. године. Признање за његов рад није изостало: 1935. године понео је ласкаву „Политикину” награду за ликовну уметност – за слику „Циркус”. Тиме поводом коментатор у овом дневном листу наводи да, иако је у питању тридесетогодишњи београдски сликар, Хутерове слике се већ налазе у неколико музеја, у приватним збиркама у земљи и иностранству, као и да је тренутно „један од најталентованијих и најбољих наших младих сликара”. Слично мишљење изнео је и врсни познавалац сликарства и књижевности Милан Кашанин, када је поводом петнаесте изложбе уметничке групе „Облик” оценио Хутера као деликатног и скромног младог ствараоца. Тек што је сазрео као сликар, заокруживши пуну деценију излагачког искуства, и тек што се спремао за следећу, већу и бољу самосталну изложбу, шестоаприлско немачко бомбардовање срушило је Хутеров



ПОХВАЛЕ У „ПОЛИТИЦИ”

Рођен је 1905. године у Цриквеници у данашњој Хрватској. Детињство је провео у Трсту, Ријеци и Земуну, где је живео до краја Првог светског рата. Потом с породицом прелази у Београд и 1922. године уписује се у Уметничку школу, коју завршава 1927. Први пут се појављује у нашем ликовном животу већ наредне године, најпре на изложби радова југословенских уметника који су у то време живели и стварали у Паризу, а затим се истиче и у Београду, на Првој јесењој изложби коју је приредило Друштво пријатеља уметности „Џвијета Зузорић”.





На балкону, око 1950.
власништво породице Хутер

стан-атеље у тадашњој Улици браће Југовића, што му је донело велику тугу и осећај беспомоћности. Зато је ратне године провео повучено, сликајући портрете и градске мотиве претежно из његовог непосредног окружења, у малим калдрмисаним улицама на Косанчићевом венцу, где је тада живео. Одлучује да се 1944. године прикључи партизанима и заједно са Матијом Зламаликом, Стетеном Докићем и другим сликарима и графичарима ради у пропагандном одељењу Врховног штаба на изради плаката, украсних паноа великог формата, маскирног осликавања војног оруђа, авиона...

У послератној Југославији Хутер само условно прихвата социјалистички реализам као модел ликовног израза, али његова осећајна природа није се слагала са схватањима новог реализма, те у тим годинама он није остварио дела онаквог значаја као Ђорђе Андрејевић Кун, његов друг из Уметничке школе и саборац. Стицајем околности, Хутер ће се приближити примењеној уметности, те ће му, као добром цртачу и илустратору, то отворити широко поље деловања. Бројни плакати, позивнице, поштанске марке, новогодишње честитке, илустрације дечјих књига на којима су одрастале нараштаји послератних школараца – све то носи особен Хутеров печат, који се и данас лако препознаје.



Вољени професор

Посебно значајан био је његов педагошки рад. На Академији примењених уметности у Београду од 1948. године био је редован професор на Катедри за графику, где је предавао Цртање, Опрему књиге и Вечерњи акт. Такође је био један од ретких чланова Удружења ликовних уметника који је у свим управама био најчешће биран, што говори о поверењу које су му колеге увек spremно указивале.

Пресек рада после рата начинио је 1952. године, када је са Мирком Почучом приредио заједничку изложбу тридесетак дела, слика и цртежа различитих мотива, али у маниру који подсећа на Хутерова препознатљива дела из тридесетих година. У сумрак свог радног века окреће се искључиво сликању пејзажа, првенствено приморског, чиме ће се појачати уметничко занимање за чисто ликовна решења, која су га у то време све више привлачила. Неколико студија и слика мањих формата из овог раздобља сведоци су једног другачијег, новог сликарског наговештаја који је, нажалост, у свом замаху и еволутивном узлету био нагло прекинут смрћу уметника 1961. године.

Прва посмртна ретроспектива одржана 1962. у Уметничком павиљону „Цвијета Зузорић, на месту где је Хутер први пут излагао, дала је праву, целовиту и садржајну слику уметничког стваралаштва у свим областима. Још једном је истакнуто да је био

чист и истинит сликар, уз то и независан. Ни на кога није личио, његово сликарство одувек је било светло, чисто и разговетно.

Хутерове сликарске вредности ондашња јавност је видела и на великој изложби поводом десетогодишњице од његове смрти, у Ликовној галерији Културног центра у Београду 1971. године. Кроз пресек од готово педесет остварења из свих раздобља јасно се видело да је свој најличнији израз и најбоља остварења дао у четвртој деценији наше уметности и у кругу сликара интимиста. Последње две у низу изложби Антона Хутера одржаних 2015. године – прва с цртежима и илустрацијама у Графичком колективу и друга са сликама у Галерији РТС – само су потврдиле раније изречене оцене његовог дела.

Овај савременик Петра Лубарде, Николе Граовца, Ђорђа Андрејевића Куна, Пеђе Милосављевића и других великих сликара прошлог века, скромно је и савесно до краја радио оно што је највише волео и најбоље умео – сликао, цртао, илустровао, графички обликовао бројне књиге и упоредо био одговоран ликовни педагог. Ненаметљиво али истрајно, Антон Хутер је изградио један личан и особен ликовни свет, пун живота и светлости, по чему ће остати трајно упамћен у историји наше новије уметности прошлог века

УЧЕНИЦИ ЛОТОВИХ НАЧЕЛА

У атељеу париског сликара Андреа Лота (1885–1962), који је студирао вајарство на Академији лепих уметности у родном Бордоу, док је у сликарству заправо био самоук, вештину сликања изучавали су многи уметници српског и, шире, југословенског порекла. Лот би са својим студентима неретко расправљао о питањима, теоријама и законитостима сликарства и слике, што је било ново за наше ђаке који су дошли у Париз са намером да, пре свега, савладају тајне цртачког и сликарског заната. Настојао је да их научи да модерним ликовним језиком извуку најзначајније поуке из богате баштине европског сликарства.

С начелима Лотове школе, у која су на првом месту спадали разумност, дисциплина и доследно спровођење школског програма, у међуратно време упознали су се, између осталих, Сава Шумановић, Момчило Стевановић, Милан Коњовић, Стојан Аралица, Зора Петровић, Миленко Шербан, Лазар Личеноски, Отон Постружник, Сергије Глумац...

Код Лота је учио и Антон Хутер 1928. године, из које потиче и фотографија снимљена у Луксембуршком парку у Паризу. На њој су, поред Хутера (стоји крајње лево), још и сликари Иван Лучев, Станка Лучев-Радоњић, Крсто Хегедушић, Јурај Планчић, Лео Јункер и други

Мртва природа са рибом,
после 1930. Народни музеј у Београду

На њлажи, после 1950,
власништво породице Хутер

ФРЕСКЕ ОД ЈАЈА

Соња Тирић

Домаћинима који су га за време Другог светског рата сакрили од непријатеља, Бранко Шотра захвалио је на неуобичајен начин

Прича се да је једном дошла некаква чума у Дубац и, љута због непроходног пута, рекла: „Шукадар, букадар, у Дубац никадар!”, па је ово село зато остало „Богу иза ногу”. Међутим, баш таква забит одговарала је Бранку Шотри.

Пролеће, ратна 1942. година. Трећа непријатељска офанзива. Циљ – уништење партизана на граници Босне и Херцеговине и Црне Горе. Бранко Шотра, комесар партизанског Ситничког батаљона у Херцеговини, морао је негде да се склони. Пребацио се у Црну Гору, па одатле у западну Србију,

у Дубац, где је већ стигла његова сестра с породицом. Стигао је до Гуче, па одатле наставио десетак километара до села Вич. Како даље, до Дупца, није знао. Нигде никаквог пута, и нигде никог ко поуздано зна где је пут. Сви су само показивали руком у правцу планина напомињући да су чули за некакав путељак али га нису видели. О чуми и њеној клетви нису говорили, партизан не би поверовао у народна веровања. Како и откуд се појавио пред Бранком баш тај прави путељак није јасно, тек – сигурно га је одвео пет-шест километара кроз брда право до Дупца.

Права бестрагија – помислио је. Далеко од очију, zgodно да се човек у њему сакрије. Уз то је још и прелепо, питомо село, мирисно, све у зеленим бојама – рај за сликара! Откако је отишао у партизанае, све док није угледао Дубац, Бранко ниједном није осетио потребу да слика. Рат, јуриши, пробијање непријатељског обруча, бомбе – није се имало времена за сликање.

Дочекао га је Спасоје Тадић и повео на брдо Орлујак до своје куће. Мала кућа, у њој домаћини и Бранкова сестра Рајка с породицом. Примили су га као најрођенијег, осећао се сигурно и безбедно. Цело село се знало и као да је живело заједно: све су делили, све су радили заједно, и трудили се да гостима буде што је могуће пријатније.



Дизајн чланка: Лара Михаиловић

Бранко Шотра им је узвратио оним што најбоље зна – сликао је. Људи у Дупцу тада нису били писмени па им нису били потребни ни хартија ни оловка а још мање сликарски прибор, а Бранко, разумљиво, није имао никакве потребе да га носи са собом. Уместо платна, послужили су зидови Тадићеве куће, а боје је направио од јаја, млека, чађи, биљака... Пре тога само је једном осликавао зидове, били су то зидови цркве, што значи да му искуство у овом послу није било велико, али – осетио је да ће успети. Сликао је живот око себе, људе с којима је живео, хтео је да забележи шта они раде, шта воле, како им је. У просторији десно од врата насликао је њихову „Вечеру”, у соби „Бербу јабука”, „Сеоско прело”, „Дојиљу”, и још две композиције које је назвао „Косач откива косу” и „Тесар теше дужицу”, а у последњој просторији слике воћа и композиције „Берба грожђа” и „Кућа Тадића”. На крају је написао „Љета 1942”.

Бранко је, кажу, одувек цртао. Даровитост је наследио од оца, трговца Данила који је у засеоку Козице у Херцеговини важио за човека који лепо пише, црта и резбари. У хумористичком листу „Врач погађач” имао је сталну рубрику под псеудонимом „Махмут Тица из Козица”, а шкриње које

је правио од дрвета украшавао је резбаријама. У Козицама се родио и Бранко, 1906. године, прво од петоро деце Данила и Божане.

Кад му је отац пао под стечај, Бранко је морао да прекине школовање, баш пред последњи разред гимназије. Богати стричеви из Чапљине понудили су да му плаћају школовање под условом да га настави у трговачкој академији у Трсту, али Бранко није хтео да иде чак у Италију. Затражио је само једнократну помоћ за студије сликарства у Београду. Због несумњиве даровитости, одмах је примљен у Краљевску уметничку школу. У Београду се издржавао сам – предавао је цртање у



Заводу за васпитање девојака, и био је разводник у позоришту. Његов први сачувани рад је из 21. јуна 1925. године – резбарена кутија за накит Милени Убавић чијом се сестром Станом шест година касније оженио.

У свет изложби ушао је тридесетих година прошлог века, значи пре него што је отишао у партизане, и то као сликар. Сачувао је критику строгог познаваоца уметности Пјера Крижанића:

„Бранко Шотра спада међу најсликарскије уметнике на овој изложби. Његов пејзаж Херцеговачко село, па Херцеговачки заселак и Крш дочарани су речитом колористичком сензибилношћу. Његов свежи топли пејзаж Зембијева улица, где до особитог израза долази чист сликарски таленат овог младог уметника, спада међу најбоље радове на изложби.”

Много похвала добијао је и због дрворезачких радова, а највише за „Живот св. Текле” који је по наруџбини радио за Цркву св. Арханђела Михаила у Сарајеву.

Из таквог живота и мисли Бранко Шотра отишао је у рат. Заинтересовао га је раднички покрет још током школовања, па је касније постао и члан Комунистичке партије Југославије. Некако одмах

Сл. 2. „Крш”, дрворез, 1959.

након тога поверен му је веома озбиљан задатак – на његову адресу стизала је поверљива пошта из Централног комитета КПЈ из Беча! Два пута био је у затвору због, како се то каже, комунистичке делатности. Због тога је, такође, по одлуци полиције често мењао места службовања. У Охриду је, на пример, провео две године као стручни учитељ за дуборез у тамошњој Државној мушкој занатској школи. Да је управа школе била задовољна његовим радом, сведочи њихова оцена да Шотра „показује много воље и преданости у послу”, као и да је дао неколико „модела за практичне предмете дубореза који ће се израђивати у радионицама школе Братство и приватним радионицама и продавати туристима. Такође је дао и неколико модела за ћилимарство с персијском техником ткања а нашим народним шарама”.



Бранку, међутим, тамо није било занимљиво. Сестри Милени овако је у писму описао своје охридске дане:

„Прљава, задимљена, тјескобна чекаоница, неке споредне жељезничке станице. Сједим стрпљиво, бескрајно дуго, чекајући полазак воза, осјећајући како одрвењујем полако – то ти је вјерна слика мог живота.” Или: „Данас, док ме прогоне слике из раног дјетињства, киша сипи као и онда. Све је мање-више као и онда, изузев моје нутрине, која је сива и пуста. Као хладни кишни застор напољу. Не чекам ништа више за себе, не радим апсолутно ништа. Осјећам се као риба на пијеску.” Расположење му се поправило кад је обновљена Комунистичка партија у Македонији, и кад су га другови партијци изабрали у Градски комитет Охрида.

Али, одатле га шаљу у Вршац, за наставника цртања у Мушкој занатској школи. Тамо је скоро по цео дан сликао: портрете, пејзаже, што више тога, како би могао да их покаже у Београду. Хтео је да његова прва самостална изложба буде баш у престоници. Међутим, избио је Други светски рат и Бранко Шотра мобилисан је у Дебар, у Македонију. Завршене радове оставио је код пријатеља, проте Емила Божића, у чијој кући је провео лепе сате.

Али, како је прота касније причао, „неке од ратних година” дошли су Бранкови рођаци и „одвезли све пејзаже и портрете у правцу Панчева”. Неке су одмах продали, а већину су сачували за себе тако да се данас зна где су.

Партизански живот

Краљевина Југославија капитулирала је убрзо након почетка Другог светског рата, па се Шотра из Дебра вратио у Херцеговину, а одатле, пешице, преко Сарајева и Београда, стигао у Ушће код Краљева. Ту је, у новооснованом Копаоничком одреду, почео да ради на подизању устанка. Током рата, изузимајући фреске у Дупцу, готово да није урадио ниједну слику ни графику. Касније, овако је објаснио зашто:



„Моја ситуација, као сликара, разликује се од мојих колега који су такође учествовали у рату. Сви су се они мање-више бавили сликањем, цртали плакате, дакле, радили на уметничко-пропагандном сектору. Ја сам од почетка био у прилици да радим као војник. Ријетко, силом прилика, радио сам понеки плакат. Био сам упослен политичким радом и сталним окршајима тако да сам у крајњим предасима могао понешто да скицирам.”

Можда је зато тема његових послератних графика партизански живот: „Бомбаш”, „Стрелци”, „Колона”, „Јуриш”... На њима је видна потреба да што верније забележи оно што је доживео, да остави хронику незаборавних подвига и свог партизанског живота. Можда су га зато те његове графике с темама из рата и прославили. Критичари су писали да је Шотра могао да прикаже графичким техникама све што види, и да се у тој врсти уметности осећао као код куће. Истицали су и његову цртачку сигурност: његово брдо, гребен, шума, огољено стабло, животињска лобања или фигура, имају физиономију, па се човеку чини да би их одмах препознао кад би их срео. Његови пријатељи су причали да се увек жалио да нема довољно времена да се посвети графици онолико колико би волео.

С пута по Русији вратио се још уверенији да је реализам онај прави уметнички правац и прави начин уметничког приказивања стварности. У предавању о руској уметности, које је одржао након повратка, објашњавао је да је западњацима свеједно шта сликају, важно је како, па је зато из њихове уметности истиснут човек и његова судбина, док је совјетска уметност повезана с народом и високо је идејна.

А онда је 1948. године постао први ректор Академије примењених уметности, данашњег факултета. Код нас није постојала школска традиција у области примењених уметности, па је Шотра прво морао да доказује Академијино „место под сунцем”, оправданост зашто треба и на њој да постоје одсеци који већ постоје на Ликовној академији, без

обзира на то што су другог усмерења. Изгледа да је баш та борба за Академију променила његову уметност. Судајући по радовима из педесетих година, Шотра је ублажио идеје о реализму као правом уметничком правцу: „Старац из Херцеговине” или „Девојка”, на пример, које је изрезао у дрвету, видно су стилизовани. Као да је сопственим примером хтео да покаже и докаже лепоту и могућности примењене уметности, и неопходност Академије!

После осам година, кад је свима било јасно шта је и како ради Академија примењених уметности, Бранко Шотра је отишао. Остварио је свој задатак и сматрао да јој више није потребан.

Осим Академије, Бранко Шотра основао је и Дом ЈНА, обновио Војни музеј, био је први секретар Савеза ликовних уметника Југославије, и још свашта је био. Умро је изненада, у Стокхолму, 21. маја 1960. године. Тадићева кућа у Дупцу, познатом туристичком месту драгачевског краја, због Шотриних зидних слика проглашена је спомеником културе.

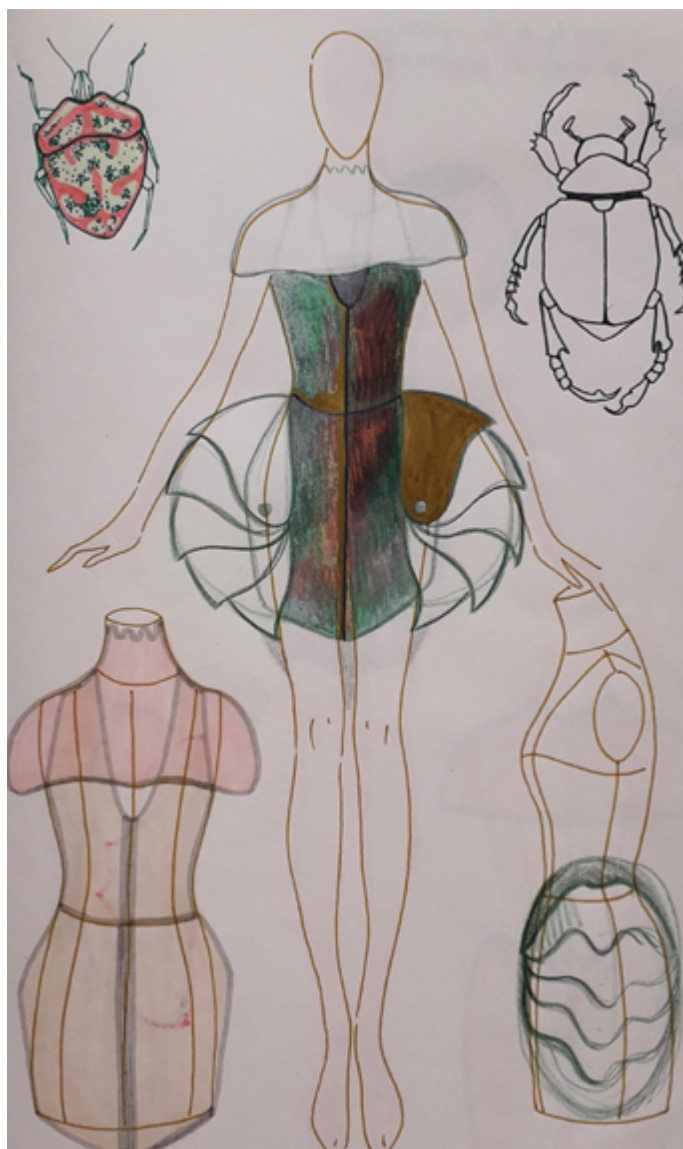


Сл. 3. „Шотра”
Сл. 4. Графика



Палчица, бал буба

Јана Станковски



Годину и по дана након завршетка Факултета примењених уметности, чини ми се да и даље не могу да објединим све утиске који су настали за време основних и мастер студија. Ипак, са сигурношћу могу да кажем да су, подједнако добри као и лоши утисци, дефинисали ко сам сада. Јасно могу да издвојим неколико догађаја који су били од пресудне важности. Углавном су то студентске размене и радионице у оквиру одсека. Студирање је дивно, али без ових искустава, ни упола не бих толико уживала и била подстакнута у експериментисању, истраживању и игри. А на мастер студијама, пре свега, заиста сам дозволила себи да се играм, маштам и експериментишем. Од професорки и професора на одсеку Графика и књига добила сам велику подршку и подстицај да своја интересовања развијам и преиспитујем. Знање које сам стекла на Факултету примењених уметности обухвата различите вештине које су битне за усмерење које сам изабрала а које су мени, у даљем професионалном развоју, биле потребне и веома значиле. На томе сам врло захвална. Иако тренутно не радим у области графике и књиге, осећам се компетентно у ситуацијама када посао од мене то захтева. Од завршетка студија, послови на којима сам радила и радим везани су за модни дизајн. Ипак, то што сам завршила Графику и књигу, а не Сценски костим или Савремено одевање, ни на који начин ме није ограничило. Напротив, дало ми је ширу слику и могућност да своје афинитете у уметности надограђујем.



Од почетка мастер студија сам знала да кроз завршни рад желим да повежем своја различита интересовања која заједно, представљају мене. У процесу стварања те идеје поставила сам себи питање колико далеко могу да одем у том истраживању а да књига и даље остане књига? Шта је дефинише као књигу и да ли би тај објекат у исто време могао да буде и нешто друго? Жеља ми је била да добије и другу, неочекивану улогу, нпр. да буде костим, али у исто време и књига. Циљ ми је био, да ни једно ни друго не буде формом доминантно, да посматрач не буде одмах сигуран шта је то заправо. У току рада, паралелно сам размишљала о повезивању књиге и спајању костима. То је донекле отежало и продужило процес. Истовремено, учинило је процес изазовнијим, занимљивијим, а у потрази за најбољим решењем, научила сам много тога новог.

Мој завршни рад је књига *Палчица, Бал Буба* који је уједно и најкомплекснији рад који сам до тада направила а приказ је мог омиљеног дела цртаног филма *Палчица*. Цела сцена је музичка нумера која почиње тако што *Палчица* одлази на бал, прерушена у бубу. Кроз израду скица, нисам имала идеју да то буде једна одређена буба, већ сам комбинацијом карактеристика многих дошла до модела који користим у свом раду.

Често размишљам о томе колико су цртани филмови утицали на мене, мој начин изражавања и ликовност. Велики сам филмофил и углавном се сећам свега што сам гледала, али неколико пута ми се ипак десило да





схватим да сам потпуно заборавила на неки филм. И можда вам је познат осећај када се таквог драгуља сетите, па га још и поново погледате. Одједном сте поново у том свету и хвата вас језа колико је све познато, као неко место на ком сте давно, давно били. Сећате се укуса, мириса, меканог материјала дуге хаљине под прстима... Палчица, коју сам неописиво волела и безброј пута је гледала, у неком је тренутку потпуно ишчезла из мог памћења. Питам се када и зашто се то десило. Пре две године, изненада сам је се сетила! Сетила сам се ње, принца Корнелијуса, његовог бумбара и ласте Жакамоа. Тог дана, и неколико дана за редом, гледала сам овај филм више пута, слушала га у позадини док цртам, и сви дијалози и све песме поново су били у мојој глави. Огромне латице поново су постале опипљиве и познате, као да сам их лично држала и испод њих се скривала од кише. Осећам тежину Палчицине косе која се креће као једна маса пластелина, као да је моја. Захваљујући овом снажном носталгичном осећају који ме је, као сан, обузео, добила сам жељу да део ове приче представим кроз свој рад.

На страницама књиге Палчица, Бал Буба извезен је текст песме коју бубе певају за време бала и кроз коју је типографски описана та сцена. Зато што сам костим представља илустрацију текста, нисам желела да постоје илустрације на страницама, па сам одлучила да текст потпуно попуњава сваку страну. Са једне стране материјала је извезен текст а са друге чиста, сјајна површина. Свака страница, осим што представља страну књиге, истовремено представља и део костима који се може обући када се склопи. Склапа се помоћу металних дрикера који сваки део има. Можемо рећи да костим постаје велика илустрација коју онај ко је носи оживљава. На тај начин, тај исти костим можемо посматрати као позоришну сцену, јер текст „излази“ из књиге у виду костима. Управо, склапањем ове књиге-костима желела сам да читаоцу песме о Балу буба пружим могућност да буде део ње, да уђе у њу и да на неки другачији начин доживи читање књиге. (слика 4) Из практичних разлога, како костим не би изгубио форму, одлучила сам да делови буду раздвојени на местима на којима би се нашли шавови. На тај начин, аутоматски сам добила и стране у књизи.

Овим радом отворила сам тему којом желим да наставим да се бавим и сваки пут одлазим корак даље. Следећи корак могао би да буде приказ целе једне приче кроз више књига које би представљале више различитих сцена или одломака. Кроз свој завршни рад, научила сам шта значи посветити се сваком сегменту рада и колико захтевно то може бити. Својим радом желим да причам приче, на најразличитије начине. Зато је књига медиј у ком сам се пронашла, и надам се, показала да је књига све што има наратив. Чак и ако је то данас костим, а сутра можда нешто сасвим другачије.



...ако преу
...мо
...мо ДУШО
...НЕЋЕ ИЋИ
...осити се
...НИЈЕ ЗА ТЕБЕ
...МИ ЈЕ ДУШО,
...СИ
...РЕВИШЕ
...ПРЕБОЛЕЋЕШ МЕ.
...НЕПРИВЛАЧ
...јен је. драга
...→ РУЖНА
...ТАКО ЈЕ РУЖНА
...ПОВРЕЂУЈЕ МОЈА ОСЕЋАЊА
...НАДАМ СЕ ДАСЕ НЕ

Рубрика **Докторанди ФПУ у Сигнуму** доноси преглед докторских уметничких пројеката који су се реализовали у претходној години, а припадају областима које покрива Сигнум.

Како у досадашњим издањима часописа није постојала ова рубрика, представимо све докторске уметничке пројекте од првих одбрањених радова 2017. године.

Докторске студије уметности, односно Студијски програм Примењене уметности и дизајн, започете су на Факултету примењених уметности у Београду 2013. године. У току докторских студија, индивидуалне уметничке праксе студената се поткрепљују, обогаћују и продубљују теоријским оквирима и мултидисциплинарним приступима. Њихова остварења се контекстуализују, а добијени резултати у различита поља стваралаштва доносе свежа знања и погледе. Важан аспект докторских уметничких пројеката је отварање питања и про-

стора за нова истраживања у специфичним областима, и стварање дијалошког и динамичног формата који обједињује више дисциплина, приступа, теоријских оквира и начина реализације, те доноси богатство и иновације у уметничком истраживању, у визуелним уметностима и дизајну. Сваки докторски уметнички пројекат захтева и компоненту излагања односно јавне презентације рада, што доноси изазове, новине и пробоје и у излагачкој пракси.

Како ће у наставку бити представљен 21 докторски уметнички пројекат, сортирани су према областима, иако многи од њих могу бити сврстани у више категорија. Сви радови се могу погледати онлајн на сајту eteze.arts.bg.ac.rs, док се њихова штампана верзија може прегледати у читаоници библиотеке ФПУ.

1. ГРАФИКА / РУЧНА ШТАМПА

Стваралачки процеси у пољу ручне штампе, експериментални приступи у пољу графичких медија и редефинисање постојећих графичких форми и израза...

2021.

Имплементација традиционалне јапанске ручне штампе "Gyotaku" са савременим сликарским и графичким техникама, аутор; Станишић, Миодраг В., менторка: Вујовић, Милка М., чланови Комисије: Кајтез, Слободан Б., Петровић, Гордана В., Чпајак, Горан Ж., Млађовић, Миодраг

Аутор овог докторског уметничког пројекта приближава нам графичку технику која је потиснута у оквиру савременог стваралаштва, спајајући је са новим материјалима и процесима изведбе, и тако успостављајући дијалог између традиционалног и актуелног.

Айсџираки:

Предмет докторског уметничког пројекта је истраживачки процес, као и изведба колекције графичких листова јапанске ликовне технике gyotaku. Истраживање се базира на пољу теорије у оквиру емпиријског истраживања уз практичан и експерименталан стваралачки процес. Циљеви докторског уметничког пројекта су сагледавање, објашњење и унапређење јапанске технике gyotaku, ликовне методе која није присутна на савременој уметничкој сцени, као и утврђивање одговарајућег најефикаснијег поступка изведбе. Уз употребу нових материјала и технологије овакав графички лист добија могућност комбиновања са другим графичким методама. Главни циљ пројекта је имплозија традиционалне уметности и савремених културних и уметничких тенденција. Циљ теоријског рада је да објасни потенцијал, могућности, технологију изведбе уметничког дела, као и његову везу са савременом графичком сценом. Истраживање кроз теоријски оквир теме уз уметничку

праксу нове методологије изведбе, делимично кроз експеримент, допринеће бољем разумевању проблематике ауторског отиска који је као такав близак сликарству.

Кључне речи:

gyotaku, уметност, графика, техника, синтеза, традиционални, савремени, истраживање, ликовност, експеримент, сликарство, отисак, лист, текстура, риба, Јапан, туш, ручна штампа

2020.

Колаграфија – експерименти у графици, ауторка: Флеггар, Ивана И., менторка: Петровић, Гордана В., чланови Комисије: Стојадиновић, Оливера Р., Огњановић, Мирко В., Млађовић, Миодраг, Оташевић, Бојан

Ауторка овог докторског уметничког пројекта доноси нам методе и резултате опсежног истраживачког процеса ручне графичке технике колаграфије, и њеног прилагођавања савременом тренутку и потребама које подразумевају поједностављен и бржи процес израде, као и употребу доступних материјала који би умањили токсичност графичког процеса. Кроз експериментисање, мапирање предности и проблема у свом стваралачком процесу, ауторка даје значајан допринос истраживању, унапређивању и иновирању ове графичке технике.

Айсџираки:

Овај рад показује да графика, задржавајући традиционалне вредности, има неслушене могућности ширења експериментисањем и трансформисањем. Циљ је био истраживање могућности које колаграфија пружа на

текстурном пољу, тј. постизање богате скале валера и структура. Инспирација је наше окружење, тј. материјални свет. Циљ употребе савремених, свакодневних материјала за израду матрице јесте приближавање графике модерном добу, али са задржавањем матрице у физичком простору, као и њено ручно отискивање. Намера овог рада била је и свођење токсичности графике на најмањи ниво, као и поједностављење самог процеса израде матрица како би се дошло до замишљене идеје у што краћем року. Докторски уметнички пројекат Колаграфија – експерименти у графици састоји се из четири дела: Први је истраживачки део, који подразумева сакупљање материјала, промишљање и тестирање његове адекватности и прилагодљивости графичким потребама. Сваки од прикупљених материјала морао је проћи цео процес, од израде матрице до штампе, како би се проверила његова подобност и издржљивост. Према успешности у овој фази, вршио се одабир материјала који ће се користити за даљи рад. Други је практични део, који се односи на израду графика већег, галеријског формата. У питању је израда самосталних графичких листова од матрица добијених интервенисањем у материјалима који су испунили постављене критеријуме у истраживачкој фази. Трећи је теоријски (писани) део, који је уско повезан с првим делом рада. Он преноси сазнајна искуства стечена у истраживачкој фази. Описује употребљене материјале и коришћене методе. Пружа увид у разлике и сличности колаграфије с традиционалним графичким техникама. Четврти део је, такође, текстуалан, с тим што ближе објашњава другу фазу рада, тј. израду графичких листова. Преноси сазнања и искуства стечена у току прављења јединствених графичких форми. Сублимација пројекта је изложба на којој су приказане табле са узорцима из истраживачког дела, као и самостални графички листови. Сама одбрана рада је у виду презентације. Резултат докторског уметничког пројекта Колаграфија – експерименти у графици јесте оспособљавање графичара за прављење штампарских форми које се добијају употребом нестандартних материјала и представљају новину у погледу истраживања и комбиновања.

Кључне речи:

колаграфија, колаж, ручна, штампа, отискивање, отисак, нетоксична.

2020.

МУЛТИОРИГИНАЛ – Редифинисање Б2 формата у нове графичке форме, ауторка: Драгосавац, Славица Б., менторка: Петровић, Гордана В.; чланови Комисије: Влаховић, Југослав М., Мићановић, Здравко М., Огњановић, Мирко В., Милановић, Владимир

Ауторка овог докторског уметничког пројекта, употребљава рекламне форме као полазишта за уметничко стваралаштво. Елементе из индустријске и комерцијалне штампе, користи као градивне елементе за уметничку праксу и израз, спајајући у једну целину концепт умножавања/тиража и уметничку праксу коју карактерише јединственост, експеримент и непоновљивост.

Апстракт:

Докторско уметнички пројекат МУЛТИОРИГИНАЛ Редифинисање Б2 формата у нове графичке форме заснива се на преиспитивању употребе форме плаката као

отворене полазне тачке за истраживање позиција концептуалних промена у медију штампе и перспектива отварања простора за експерименталну уметничку праксу. Упоредо са развојем технологије мултипликовања, отварају се нове могућности, при чему је у крајњи резултат интегрално укључено и средство његове производње. На примеру графичке матрице или дигиталног записа сусрећемо се са „оригиналом“ као подлогом „уписа“ аутентичне и непоновљиве уметничке визије. Уметничким концептом уместо „објективне“ информације, испитује се процес присвајања искустава из уметничких функционалних области плаката, фотографије, графичког дизајна и репродуктивних техника офсета, дигиталне и осталих начина високотиражне индустријске штампе. Циљ уметничког пројекта је да ревидира приступ појму мултипликованог оригинала комбинацијом различитих графичких стратегија и да, примењивањем њихове „формалне“ реализације преузете из медија комерцијалне штампе, отвори већи простор за иновативне поступке. Практични рад је амбијентална композиција састављена од спојених плакатних форми у Б2 формату, који могу да функционишу модуларно или као билборд, односно зидна интегрална ликовна целина. Сложени информацијски графизми, реакција на стварност, лични утисци утиснути у аналогну или дигиталну матрицу, бележе ситуације сопствене реалности пасивизираних друштва у коме и сам живот постаје „отисак“ других живота.

Кључне речи:

графика, оригинал, ауторски плакат, фотографија, дизајн, уметничка пракса, дигитални отисак, офсетна плоча, копија, мултипликовање, штампа



2017.

СИЛА – Графика у простору, ауторка: Граховац Каран, Марија, С., менторка: Петровић, Гордана В.; чланови Комисије: Фулгоси, Даниела, К., Огњановић, Мирко, Вучковић, Сузана, Момиров, Драган

Ауторка овог докторског уметничког пројекта кроз темељан уметничко-истраживачки процес осветљава аспекте и позиције графичког стваралаштва данас, употребу нестандартних материјала, излажење изван галеријских простора, са посебним освртом и на социологију уметности кроз примере постављања графике у урбане просторе који би променили не само урбане пејсаже, већ и позитивно утицали на визуелну културу и свакодневни живот појединца и заједнице.

Айсџпракџ:

Докторски уметнички пројекат „СИЛА“ се састоји из практичног и теоријског (писаног) дела. Пројекат се бави графиком у простору, представљајући дигиталне графике великих формата на алубонду, које слагањем у више слојева остварују тродимензионалност, прелазећи у форму инсталације. Пројекат је представљен кроз изложбу која третира тему – сила – кроз серију дигиталних графика пропорционално умањених у односу на изложбени простор и зидну пројекцију компјутерски изведених монтажа ових графичких инсталација у реалном простору. У писаном делу, пројекат ће бити представљен у контексту визуелног и теоријског оквира, коришћених методолошких принципа и анализе практичног поступка припреме и ре-

лизације. У закључним разматрањима образложићу релацију постављених теоријских оквира и практичних уметничких решења. Говорићу и о томе како одређени екстеријер делује на перципирање и трансформисање уметничког рада, да ли присуство уметности на нивоу свакодневне перцепције утиче на остваривање лакшег, спонтанијег односа на релацији дело – посматрач и да ли је тај однос због учесталости перципирања снажнији. Објаснићу како уметност функционише изван галеријских установа и на који начин измештање уметничког рада у урбани простор града делује на социјални аспект појединца и шире друштвене заједнице. Такође ћу представити сличности и разлике овог уметничког пројекта у односу на уличну уметност и у односу на галеријски начин презентације и перцепције, проблематизујући питање галеријске излагачке политике и фреквентности галеријске публике. У раду ћу се бавити позицијом оригинала и мултипликованог дела карактеристичног за медиј графике. Рад ће се кретати у оквирима теоријске, емпиријске, компаративне и аналитичко-интерпретативне методе у циљу тематизовања нових могућности реализације и презентације графичке уметности, промене графичке продукције и проширеног појма графике.

Кључне речи:

Графика, штампа, дигитална графика, графика у простору, графичка инсталација у простору, алубонд, сила, енергија, архитектура, ауторски отисак, интеракција, амбијент



2. КЊИГА

Свежи приступи дизајну и обликовању књиге, илустрацији, проширење граница перцепције и дефиниције књиге, као и читања, књиге уметника, могућности које књизи пружа дигитални формат...

2022.

Пусти ме да урадим сам, Интерактивна дигитална књига за децу, ауторка: Батајић Сретеновић, Оливера; ментори: Карановић, Бранимир Б., Пург, Петер; чланови Комисије Стојадиновић, Оливера Р., Костић, Александар, Протић, Јулијана М.

Ауторка овог докторског уметничког пројекта, креирала је дигиталну интерактивну (првенствено дечју) књигу „Пусти ме да урадим сам“ у мултимедијалном формату (статична и анимирана слика, звук и нарација, текст), који по својој организацији и функционалности подсећа на корисничко окружење апликација и веб сајтова (на адреси pustimedauradimsam.org књига је доступна свима). У свом раду, ауторка је осветлила многобројне аспекте, повезане са самим дигиталним форматом књиге и компонентом интерактивности, али и темом која се односи на детињство и сећања на овај формативан период сазревања. Тако су покренута питања, донети осврти, предлози и прецизна упутства за различите сегменте оваквог пројекта – промена читања у савременом свету, компјутеризација и дигитални контекст стварања и читања књиге, значај креативног учешћа и интерактивности креатора и читаоца садржаја, нарочито у образовном процесу, сложеност личне фото-архиве и њене улоге у креирању сећања.

Ајсџракић:

У друштву у којем је све попримило димензије спектакла, своје место нашла је и књига. Прво као штампана интерактивна књига, потом у електронском и најзад у интерактивном дигиталном облику. Иако је задржала свој вишевековни облик, данас дефинисан границама екрана, структурално и идејно потпуно је другачија. Са увођењем новог типа књиге мења се и начин читања, односно са линеарног се прелази на динамичко, какав је и сам медиј са којег се чита. Велику улогу у овој промени, која је била подстакнута индустријализацијом и могућношћу брзог умножавања, околностима које копију стављају изнад оригинала, има компјутеризација. Овај рад бави се питањима да ли су традиционална књига и традиционалан начин читања постали монотони за савременог

човека, односно дете, и да ли књига данас може да постоји једино као део општег компјутеризованог спектакла. Такође, испитујемо како ће се књига коју познајемо развијати у будућности, да ли ће се само мењати или ће њен пут почети да се грана у више праваца и слојева (димензија). Истакнуто је који су начини и процеси важни за креирање дигиталне интерактивне књиге, као и ко су све учесници овог мултимедијалног доживљаја. Кроз докторски уметнички пројекат „Пусти ме да урадим сам“ настојали смо да истражимо простор и границе „нове“ дечје књиге, као и могућности које таква књига пружа.

Кључне речи:

дигитализација, дигитална књига, електронска књига, дечје издаваштво, интерактивна књига, интерактивна дигитална књига, iPad књига, апликација, линеарно читање, динамичко читање, хипертекст, спектакл, софтвер, програмирање, аудио, видео, анимација, интеракција

2021.

A bok out of the box – илустрација као инсталација, ауторка: Јелић Обрадовић, Јасна Т.; ментор: Ђирић, Растко, М.; чланови Комисије: Шћепановић, Владислав, С., Кајтез, Слободан Б., Големовић, Димитрије, Ђирић, Марија

Ауторка овог докторског уметничког пројекта обједињује два стваралачка поља, илустрацију и инсталацију, конвенционално подељена у две гране – примењену и ликовну уметност. Ауторка прави искорак у илустровању писане форме, у овом случају бајке, као једне од најважнијих књижевних облика у периоду детињства, где се најмлађи читаоци односно слушаоци први пут упознају не само са текстом већ и различитим визуелним интерпретацијама текста кроз илустрацију књиге. Кроз форму инсталације, ауторка проширује поље доживљаја бајке и доноси нове вредности у визуелној интерпретацији текста, попут просторности, интеракције простора и објеката, елемената светла који утичу на атмосферу, перцепцију и доживљај. Посебан сегмент рада односи се на мултидисциплинарно истраживање бајке, са акцентом на корелацију ове књижевне врсте и психологије деце а и одраслих.



Ајсџракић:

Предмет докторског уметничког пројекта „A BOOK OUT OF THE BOX – илустрација као инсталација” јесте ново тумачење илустрације кроз уметничку представу бајке у контексту инсталације. Истраживање полази од тога да се дете-читалац најраније у животу сусреће са књижевним жанром приче-бајке и истовремено се по први пут упознаје са уметничком формом илустрације. Теоријски део рада разматра особине и структуру бајке као књижевног рода, општи однос психологије према бајци, а потом и позитивне утицаје бајке на психологију деце и одраслих. Посебна пажња посвећена је психолошкој анализи илустрованих бајки које представљају део докторског уметничког пројекта. Повлачи се паралела између чулног, интуитивног и имагинативног као појавности везаних за психологију човека и човеково стваралаштво. Направљен је осврт на две битне уметничке области које чине костур пројекта: илустрацију и инсталацију. Ови садржаји се даље анализирају кроз разматрање креативног процеса које прати искорак од класичне илустрације књиге према илустрацији објекта постављених као инсталација у простору. Уметнички пројекат је у даљем току образложен мотивима да се у форми реализованих објеката изнесе посебно изабран сегмент садржаја одабраних бајки и реализација тог циља кроз експерименталну интерпретацију илустрације.

Кључне речи:

бајка, књига уметника, експериментална илустрација, објекат, инсталација, атмосфера, психологија.

Невидљиви талас – експериментални тактилни стрип, ауторка: Купрешанин, Драгана, Д. ментор: Ђирић, Растко, М.; чланови Комисије: Грубанов, Иван, Ј., Драгосавац, Славица, С., Вељашевић, Владимир, Живанчевић, Драган

Ауторка овог докторског уметничког пројекта унела је у поље медија стрипа и његовог доживљаја, иновацију у реализацији која интегрише важан аспект данашњице – инклузивност. Стрип-табле рељефних структура изашле су их класичних форми стрипа и ослониле се на једноставност и естетику форми које, не само да пружају могућност читања слепим и слабовидим, већ отварају и нове перцепције и могућности обликовања у наративности и визуелности медија стрипа. Први искорак овакве врсте код нас, чини овај рад значајним за даље експерименте и пробоје, не само у проширењу дефи-

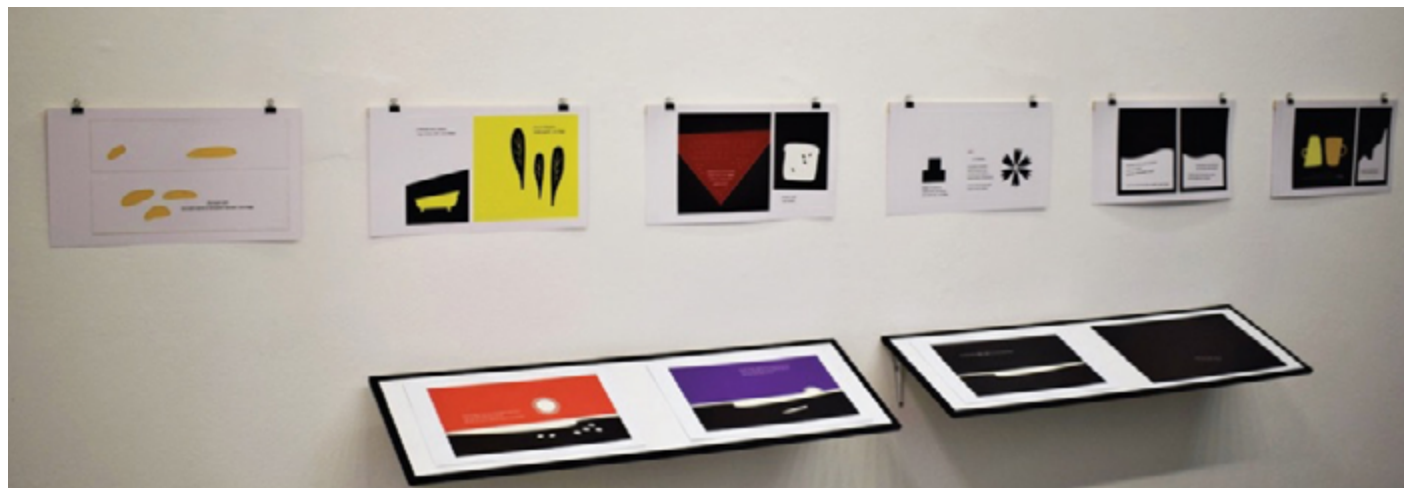
ниција медија стрипа и илустрације, већ и капацитета уметности да креира друштвени контекст емпатије и инклузивности.

Ајсџракић:

Докторски уметнички пројекат „Невидљиви талас – експериментални тактилни стрип” уводи тактилитет у структуру стрипа, чинећи медиј доступним публици специфичних визуелних чулних капацитета. Уважавајући сазнања из области тифлологије, хаптичка адаптација у раду омогућава развој концепта инклузивног стрипа и универзалног дизајна, истовремено испитујући структуру медија. Адаптирани садржаји обликују нову, визуелно-хаптичку естетику дела са сопственим законитостима, дистрибуирајући стрип ка публици у излагачким просторима. Приступачност простора, као услов рецепције дела, стрип позиционира у поље уметничког и делу омогућава статус артистичког артефакта. Тактилитет у стрипу „Невидљиви талас” не преводи визуелно дело у формалну адаптацију, већ остварује пун инклузивни капацитет дела, чинећи његов саставни елемент.

Кључне речи:

инклузивни стрип, слепи и слабовиди, тифлологија, просторни стрип, визуелно-хаптичка естетика, тактилна адаптација, стрипско поље, приступачност, протострип, експеримент



Илустрација и друштвене мреже – примена дигиталне илустрације у виртуелном простору Инстаграма, аутор: Делибашић, Здравко, М., ментор: Ђирић, Растко, М.; чланови Комисије: Протић, Јулијана, Вујовић, Милка, М., Продановић, Ана, Ђирић, Марија

Айсџиракџи:

Докторски уметнички пројекат Илустрација и друштвене мреже – Дигитална илустрација у виртуелном простору Инстаграма, заснива се на преиспитивању потенцијала друштвених мрежа као релевантног простора промоције-презентације серије дигиталних илустрација под називом „Илустрована стварност”. Служећи се потенцијалима друштвене мреже Инстаграм у којој се свакодневно усавршавају и умножавају принципи комуникативних канала, анализом дискурса испитаће се могућност компарације језичке форме „хештаг” и дигиталне илустрације. Употребљавајући „хештег” као доминантну језичку функцију, умјесто уобичајног (типичног) текстуалног предлошка, испитаће се да ли илустрације постају видљивије и доступније већем броју онлине „корисника” – посматрача. Језички метаподатак који у себи садржи хештаг типичан за претрагу унутар друштвених мрежа, постаје условни рефлекс за илустрацију која га уједно и објашњава. Овај уметнички пројекат упоредо узима за циљ проучавање досадашње употребе аналогно креиране илустрације унутар традиционалних штампаних медија и испитивање утицаја дигиталне илустрације (слике) као доминантног облика визуелне комуникације савременог онлајн друштва. Пратећи даљи ток овог рада, биће указано на могућности коју има дигитално креирана илустрација објављена на друштвеној мрежи Инстаграм и који су њени домети. Докторски уметнички пројекат „Илустрована стварност” кроз свој крајњи практични рад истиче могућности савремених дигиталних тенденција и подстиче на публикацију илустрације у оквиру онлајн платформе као што је друштвена мрежа Инстаграм.

Кључне речи:

илустрација, дигитална илустрација, интернет, друштвене мреже, инстаграм, хештаг.

2020.

Слика и симбол у функцији обликовања књиге песама јерменске поезије – употрази за светим знаком, ауторка Вартабедијан, Анамарија, менторка: Фулгоси, Даниела К.; чланови Комисије: Ђирић, Растко М., Ђули-заревећ Карановић, Селма М., Шћепановић, Владислав С., Шуица, Никола

Ауторка овог докторског уметничког пројекта пружи-ла нам је увид у богато наслеђе јерменске културе, кроз мултидисциплинарни истраживачки процес и теоријски оквир, дајући осврт и на значај митологије за духовност, друштвеност и идентитет човека, те на превођење митолошких и религијских садржаја у симболе у оквиру уметничких израза. Ауторка, понајвише инспирисана јерменском поезијом, „уноси” своју уметничку поезику у обликовање књиге уметника и представља нам визуелни израз којим се синтетише ауторкина потреба за дефинисањем идентитета, њен властити уметнички сензибилитет, као и опсежни истраживачки процес јерменске баштине. Ауторка истовремено проширује границе за перцепцију књиге, односно ликовног простора

и визуелног аспекта писаног наслеђа и културе. Важан елемент овог рада је и пружање оруђа и контекста за разумевање и сагледивост богатства других култура и баштина, које често умеју бити врло селективно и маргинално обрађене на нашој територији.



Айсџиракџи:

Предмет истраживања докторског уметничког пројекта У потрази за светим знаком је проучавање јерменског културног наслеђа и споменика – посебно на тлу Србије, транспоноване мотива орнамената са споменика у нове сликарске форме изведене традиционалним техникама, као и превођење ликовног израза у оригиналан приступ обликовању књиге уметника. Истражује се значај и утицај митологије и симбола на човека, као важног дела његове духовности и колективне свести, постављају се питања бивства и порекла људског бића. Наратив пројекта заснован је на библијском миту о потоку, значењу традиционалних јерменских симбола и текстовима савремене јерменске поезије. Идеја пројекта је формирање нове уметничке стварности која актуелизује аква-тичке и соларне симболе, идеје о уништењу и поновном стварању света, средишту света, циклусима у природи, упоришту човековог идентитета – породици и прецима, симболима, културној баштини, речима и записима,

свим елементима који граде духовну структуру човека преводећи их у савремену уметничку форму. Радови у оквиру пројекта настали су у техници сувог пастела на папиру и у комбинованој техници, са тежњом да се обезбеди снажан доживљај и аура уметничког дела, комбиновањем српског ћириличног и јерменског писма, симбола, боја, портрета и природних лепота, а инспирисани су савременом јерменском поезијом објављеном у збиркама поезије на српском језику. Циљ пројекта је трагање, потврђивање и успостављање целовитости сопственог идентитета који се базира на различитим припадностима, изучавање и приближавање друге културе и истицање вредности неговања културне баштине. Циљ је преношење поруке песме и целог пројекта кроз универзални језик слике и поставку изложбе конципирану као свеобухватни ликовни простор.

Кључне речи:

мит, симбол, реч, слика, књига, поезија, камен, крст, средиште, споменик.



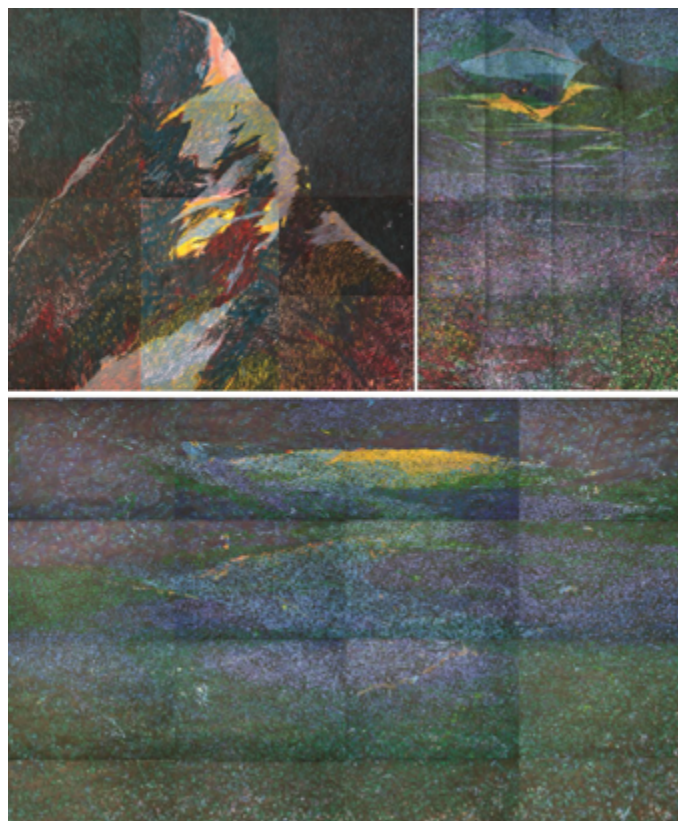
Хазарски речник, књига уметника – интерактивни дијалог књиге, посматрача и простора, аутор: Радосављевић, Никола Ј.; ментор: Ђирић, Растко М.; чланови Комисије: Вујовић, Милка М., Огњановић, Мирко В., Вучковић, Сузана, Милановић, Владимир

Аутор овог докторског уметничког пројекта проширује границе књиге као уметничког објекта, интегришући у целину не само радове, већ и простор и публику која перцепира и тумачи експонате. Уметнички објекти, као медијатори између забележених стања и искустава аутора и са друге стране публике која их користи као оруђе за властита преиспитивања, доприносе обогаћивању перцепције шта је то књига, шта је књига уметника и који је њен положај у савременом стваралаштву. Осим властите уметничке праксе, која доприноси проширењу или редефинисању граница књиге уметника, аутор у раду даје драгоцен и обиман истраживачки процес у пољу теорије, историјског развоја и савремених пракси које се односе на књигу уметника.

Ајсџраки:

Како би најлакше разумели шта би књига уметника могла да буде, морамо истражити њене физичке и визуелне особине. Ово је специфичан медиј којим се ликовне праксе интегришу унутар уметничког објекта, како би посредством додиром утицао на чула посматрача.

Код медија књиге уметника дошло је до великог развоја у последњих педесет година. Прилично популарна, књига уметника као поље ликовног стваралаштва, остаје недовољно истражена и теоријски појашњена. Докторски уметнички пројекат „Хазарски речник, књига уметника – интерактивни дијалог књиге, посматрача и простора“, настао је у трогодишњем периоду на докторским академским студијама Факултета примењених уметности у Београду. Иако је назив преузет, а рад у идеји инспирисан романом Милорада Павића, целокупни пројекат није илустрација поменутог романа. У изложбеном материјалу пројекта представљене су три едиције уметничке књиге, триптих књига и дводимензионални радови у функцији књиге уметника, којима се истражују елементи простора. Ова последња групација односи се на директан однос архитектуре изложбеног хола Народне библиотеке Србије, радова и публике. Специфичност овог простора искоришћена је да се на изложби не прикажу само књиге уметника, већ да се од простора и радова направи књига, чији ће главни актери бити управо посматрачи. Сваким од изведених радова, појединачно, а и у изложеним групацијама, инсистирало се на контакту са публиком. Као уметнички пројекат који повезује различите уметничке дисциплине, технике и медије, докторски уметнички пројекат „Хазарски речник, књига уметника – интерактивни дијалог књиге, посматрача и простора“, инспирисан је пејзажним променама које описују промене у нама. Мотиви на представљеним радовима сабрана су искуства аутора, у једном новом, ликовном речнику. У форми једноставних листајућих обеката, ове уметничке књиге јединствене су мапе његових емотивних превирања, интимног, личног и уметничког сазревања. Прилично сведеним, скоро геометријским ликовним језиком, радови бележе осећај да се друштво мења, чиме се тежи изазивању реакције код публике. Кроз тактилни, визуелни и просторни однос са



сваким од радова понаособ, посматрачу су понуђени инструменти за сопствено преиспитивање. Овај процес интроспекције који започиње у моменту када се књига уметника узме у руке, дефинише основну намену књиге као простора за ликовну уметност — пренос емоције, информације, знања и искуства.

Кључне речи:

књига уметника, графика, слика, простор, амбијент



2019.

ВИЛА РОСА – илустрована интерактивна књига, ауторка: Коцић, Јефимија Љ.; ментор: Ђирић, Растко М.; чланови Комисије: Нешић, Душан Б., Продановић, Милета, Давић, Александар, Јованић, Александра

Ауторка овог докторског уметничког пројекта испитује могућности синтезе и сарадње традиционалног и новог, путем елемената који су у другим контекстима живота прожетог дигиталним и кодираним већ увелико познати и коришћени. Технологија проширене реалности оживљава илустрацију садржаја који се односи на фолклор и наслеђе Југоисточне Србије, на начин који код младих корисника буди жељу за даљим истраживањем и прилагођава се савременом сензибилитету и навици усвајања информација и знања путем апликација и мобилних телефона.

Апстракт:

Докторски уметнички пројекат „ВИЛА РОСА – илустрована интерактивна књига” има за циљ проучавање нових метода илустровања текста и сагледавање њиховог утицаја на младу читалачку публику. Задатак рада је да прикаже могућности коришћења нових технологија у циљу проширивања знања посматрача, као и да покаже потенцијал употребе препознатљивих визуелних кодова који носе специфичне квалитативне информације у домену савремене илустрације. У раду се користе једноставне визуелне јединице које, у односу на распоред у уређеном систему, постају препознатљив код који носи информацију и подстиче посматрача на даље анализирање и активацију. Практични део пројекта бави се односом дводимензионалне илустрације – која је била носилац одређених информација и тродимензионалне покретне илустрације – декодираних порука створених у простору проширене реалности. Завршна идеја је у проналажењу одговарајућег визуелног језика који ће посматрачима, односно младој читалачкој публици, омогућити упознавање са различитим природним појавама и дати могућност нове интерпретације дела „Вила Роса” Виолете Јовић.

Кључне речи:

код, илустрација, интеракција, информација, проширена реалност, књига, технологија, покретна илустрација, декодирање, вила Роса



3. ГРАФИЧКИ ДИЗАЈН

Визуелни идентитет, графичке комуникације, друштвено ангажовани дизајн, питање комуникативности графичких форми и елемената...

2022.

“Запис” Цветног трга – визуелни идентитет; примена аналогног поступка као посебне вредности у графичком дизајну постиндустријског доба, ауторка: Никодимић, Драгица Љ.; ментор: Блажина, Зоран А.; чланови Комисије: Бочина, Ранко, Н., Вељовић, Ивана, Д., Лађушић, Марко Р., Ђуровић, Божић

Ауторка овог докторског уметничког пројекта је кроз студију случаја – креирање визуелног идентитета јавног простора, односно престоничког Цветног трга, понудила свеобухватан приступ који савремени графички дизајнер треба да примени у свом раду, уважавајући историјат урбаног топонима, његову садашњу функцију и потенцијале, са посебним освртом на важну дебату између два концепта – аналогно и дигитално, који у савременом контексту графичког дизајна и стваралаштва, нису нужно у колизији, већ један другом омогућавају додатне вредности.



Апстракт:

Докторски уметнички пројекат „Запис Цветног трга – визуелни идентитет; примена аналогног поступка као посебне вредности у графичком дизајну постиндустријског доба“, представља новопроектовани визуелни идентитет градског трга израђен и примењен у комбинацији аналогних и дигиталних техника рада, презентован кроз књигу графичких стандарда, пратеће радове и плакате приказане на изложби. Циљ овог рада је да покаже због чега и на које начине аналогни поступак представља додатну вредност у дигиталном добу где софтвер заузима значајно место у креирању и реализацији пројекта графичког дизајна. Теоријско полазиште се ослања на текстове водећих теоретичара нових медија, у којима образлажу свој став, због чега се ми као друштво нисмо одрекли аналогног поступка у стваралаштву. Ово поглавље има циљ да прикаже истраживања, обухвати материјале и укаже на чињенице и запажања о постиндустријском периоду. Бави се предностима и манама аналогног и дигиталног поступка рада у графичком дизајну, обећањима које нам даје развој технологије, софтвера и нових медија, наводећи савремене проблеме стварања оригинала и приказују-

ћи студије који се односе на питања идентитета у дигиталном добу. Посебна пажња је посвећена истраживању историје локације Цветни трг од средине деветнаестог века до данас, анализирајући његове фазе развоја као урбаног топонима заједно са социолошким аспектима који су обликовали ово место као минијатурну градску агору. У практичном делу рада, инспирисан историјом и симболима Цветног трга, створен је асоцијативан лого вишеструког значења, служећи се предностима оба принципа рада. Лого представља основу за стварање визуелног идентитета Цветног трга, који је приказан у оквиру књиге графичких стандарда и кроз пратеће радове на изложби докторског уметничког пројекта. Полазећи од чињенице да су графичке комуникације једно од најмоћнијих средстава савремене комуникације, постојала је неопходност да примена идентитета добије и проширену функцију. Поред обавезних сегмената које књига графичких стандарда треба да садржи, визуелни идентитет је презентован и на примерима у јавном простору, кроз пратеће промотивне материјале и предлоге за промовисање догађаја од општег значаја.

Кључне речи:

Визуелни идентитет, трг, храст, аналогно, дигитално, додатна вредност, цветни трг, јавни простор, симболи, заштитни знак, постиндустријско доба

2021.

Дизајн за особе трећег доба – књига графичких стандарда, ауторка: Николић, Јована Ј. ментор: Блажина, Зоран А.; чланови Комисије: Бочина, Ранко Н., Нешић, Душан Б., Петровић, Љиљана М., Драгосавац, Славица, С.

Ауторка овог докторског уметничког пројекта доноси одличан пример холистичког погледа на улогу и важност дизајна у одговарању на стварне потребе савременог тренутка. Концепте хиперповезаности, софтвера, алгорита и нових медија, користи као алатку и предност, интегришући их са начелима постојећих парадигми које пропагирају и релевантне фигуре у пољу дизајна, а односе се на одговорност дизајна да унесе нове квалитете у живот и понашање појединца и друштва у већини (а не само у живот мањинске групе коју Виктор Папанек назива „идеалним потрошачима“, а који већ имају средстава да поседују и да стално купују новотарије). Такав приступ говори о потенцијалу и незаобилазној улози дизајна у савременом друштву, те значају да се дизајнери баве темама попут понуђене у овом докторском уметничком пројекту – а то је живот старосних групација после 65 година. Ауторкин рад се заснива на темељном истраживачком процесу, који користи методологију и резултате различитих хуманистичких дисциплина потребних за давање свеобухватног и адекватног решења.

Апстракт:

Докторски уметнички пројекат „Дизајн за особе трећег доба – књига графичких стандарда“ настаје у јединственом периоду у историји човечанства – периоду када светска популација стари и у бројности престиже младу

и средњу популацију, творећи феномен обрнуте демографске пирамиде. Свест о постојању овог феномена оправдава тему, која ће отворити питања дизајнирања за припаднике ове старосне популације. Хиперумрежено друштво, у коме се комуникација одвија у свим правцима – на релацијама: човек-човек, човек-машина и машина-машина, захтева преиспитивање функционалности постојећих графичких комуникација, у контексту дизајнирања за особе трећег доба као и комуникацијских канала преко којих се одвија размена информација. Циљ овог пројекта је да стратешким графичким деловањем учини видљивијим проблеме и теме које се тичу особа трећег доба, ширем кругу људи, али и да популаризовањем теме пробуди свест о њеном значају, стварајући предуслове за критичко разматрање и креативно деловање. Полазећи од претпоставке да, у најширем смислу „видети“ значи „разумети“, рад тежи осветљавању значајних тачака живота особа трећег доба, са циљем осавремењавања погледа на овај период живота. Вођена ставом Виктора Ј. Папанека (Victor J. Papaneck), идеологијом дизајнера Бруса Мауа (Bruce Mau), али и идејом о свеprisутности софтвера Лева Мановича (Lev Manovich), истраживању приступам широко – тежећи интеграцији сазнања из области социологије, психологије, геронтологије, теорије медија, студија софтвера и графичког и друштвеног дизајна. Као резултат следи закључак да савремене графичке комуникације треба мислити у оквиру мрежа и нових медија, па као продукт настаје хипермедијални рад „Соба 65 - водич кроз симболе трећег доба“ који служи као визуелна платформа за мапирање проблема особа трећег доба. Спајањем графичких комуникација и нових технологија отвара се поље за креирање савремених знакова и симбола, сведочанства духа садашњег времена.

Кључне речи:

дизајн за особе трећег доба, мапирање проблема, графички дизајн, друштвени дизајн, нови медији

2020.

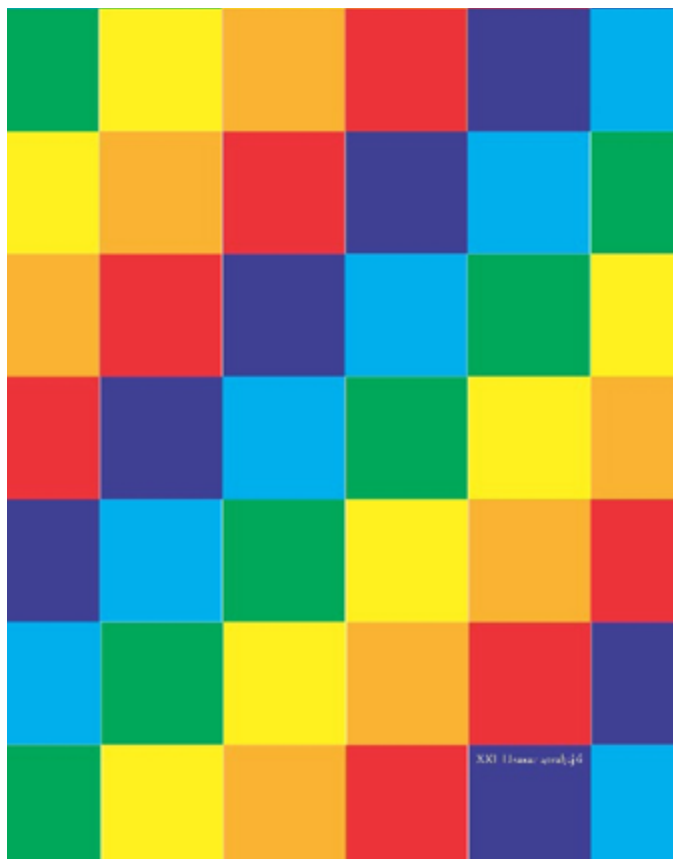
ПЛАКАТ ДОГАЂАЈ – од испразног стецишта до генератора смисла, аутор: Мићановић, Здравко М., ментор: Ђирић, Растко М.; чланови Комисије: Стојадиновић, Оливера Р., Кузмановић, Бранка К., Нешић, Душан Б., Раковић, Бранко

Аутор овог докторског уметничког пројекта уводи сагледавање плаката дистанцирано од његове примарне комуникацијске сврхе, теоријски потковано семиологијом, лингвистиком, структуралном анализом ликовног и визуелног језика. Стваралачким поступком, аутор даје легитимитет самом језику и процесу, те плакату као резултату процеса, одвојеном од комуникативне сврхovitости односно преношења одређене информације из другог контекста. Оваква дебата поведена је и у другим стваралачким дисциплинама, попут сликарства где су аутори били уроњени у анализу и значење самог ликовног језика, без миметичког аспекта, или у театру, где су аутори сматрали да је позориште легитимно без декора и костима, стога је важно да су оваква питања покренута и у оквиру ове графичке дисциплине.

Апстракт:

Докторски уметнички рад „Плакат догађај. Од испразног стецишта до генератора смисла“, темељи се на

установљавању, испитивању и проверавању ваљаности, тиме и делотворности плаката догађаја. При томе, ликовно-структурална организација плаката и његова комуникативна својства условљени су, не посредовањем и преносом, него њим самим у градњи значења и смисла. Радом је обухваћено обликовање и реализација неколико десетина плаката, од којих већина припада стварним збивањима и садржајима у области културе. Полазни и кључни подстицаји за рад „Плакат догађај“ долазе из два потпуно различита извора. Према првом од њих, Предметном плакату (Sachplakat), најбитније је да плакат својом објективизацијом потврђује властиту намену. И такође, да плакат не треба бити само формом и ликовно атрактиван него и комуникативно сврховит. Други извор полази од семиолошких истраживања Ролана Барта (Roland Barthes) са тежиштем на студији „Мит данас“. Парафразирајући Барта, вредно је истаћи да је битно да се плакат сагледава у његовој уроњености у језик, и да не би требало залазити „иза“, што значи, да је „простор плаката покривен, а не пробушен“. У начину формирања наслова и поднаслова докторског уметничког рада примењен је и поступак који је основ целокупног истраживања заснованог на структуралној лингвистици, формализму, постструктурализму и семиологији. Тежиште је на значењима постигнутим међусобним односима уврштених речи код именовања. Тиме су уједно наговештени предмет и циљ рада. Средишни део истраживања у полазишту садржи представљање првог ауторског плаката насловљеног „Нулти плакат“. Њим отпочиње и рад у области плаката значајно инициран тим стеченим искуством. Нулти плакат је постао и парадигма три развојне и повезане фазе плакатске праксе и четврте произашле из тих фаза. Систематским извођењем принципа и начина градње из наведеног материјала, поступно израста плакат догађај. Целови-



то посматран, практичан рад се одвија у три фазе које карактеришу укључени плакати и (про)мене настајале логиком облика, са цртежом као основним елементом, логиком поступка, обележеног колажем и монтажом и логиком материје, насловљене тијело-простор плаката. Четврти, изведени део из претходне три фазе, назван Сучељавања, обједињује три серије и шест парова плаката са тежиштем на компарацији различитих обликовних поступака примењених код уврштених плаката.

Кључне речи:

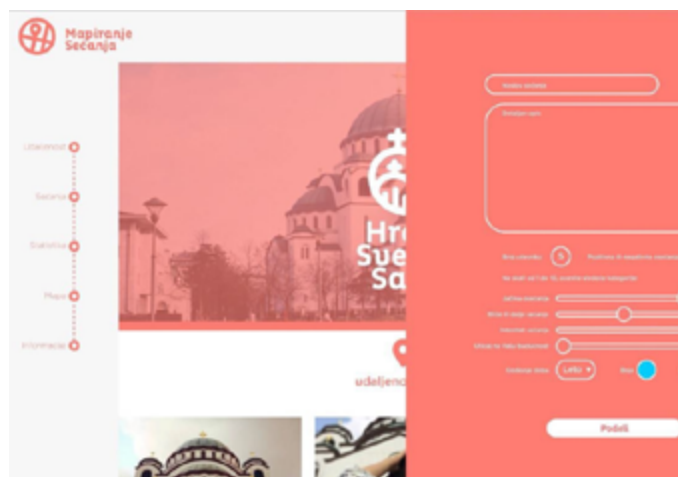
нулти плакат, цртеж, монтажа, тијело-простор, плакат догађај

2017.

Мапирање сећања – Просторно лоцирање индивидуалних сећања посредством знака у функцији питања,

ауторка: Момчиловић, Јована Г., ментор: Блажина, Зоран А.; чланови Комисије: Ђирић, Растко М., Петровић, Љиљана М., Манојловић, Слободан Д., Ђуровић, Божидар

Ауторка овог докторског уметничког пројекта користи достигнућа, приступе и алате савременог графичког дизајна у пољу испитивања, бележења и креирања архиве личних сећања, која учествује у изградњи колективног сећања и осећаја припадности заједници. Са тежњом стварања корисничке апликације, ауторка отвара могућност сталног проширивања садржаја ове базе, чији развој зависи и од самих корисника, чинећи ову визуелну мапу сећања сталним сведочанством процеса и начина чувања али и креирања прошлости на основу позиција из садашњости.



Ајсџпракџ:

Докторски уметнички пројекат „Мапирање сећања“ тежи да својим истраживањем, анализом и обрадом прикаже друштвену истину, кроз сећања која одређују идентитет једне заједнице. У истраживању за овај пројекат узета је територија града Београда, односно локације које су најкарактеристичније знаменитости града. Креирани су визуелни симболи који идентификују одређене локације и својом визуалном асоцијацијом призивају сећања везана за дато место. Циљ пројекта је стварање могућности за другачију перцепцију стварности, откривајући индивидуалне приче које се преплићу на истим местима. Испричана сећања су значајна зато што истражују лично значење, она су темељи идентитета и самосвести. Успомене повезују нашу стварност са прошлим доживљајима и у променама које су неминовни део живота стварају лични доживљај интегритета и јединствености. Иако се људи под утицајем свеопште дигитализације физички међусобно удаљавају, измештајући све већи део себе у виртуелни свет, потреба људи да поделе своје доживљаје и сећања остала је иста. Стога се овај рад бави и испитивањем начина на који се сећања уписују у виртуелну меморију.

Кључне речи:

сећања, мапирање, знак, виртуелни свет, друштвеномреже, простор, стварност, идентитет, памћење, меморија

ВИЗУЕЛНО=ВЕРБАЛНО – Социолошке девијације материјализоване графичким симболима,

ауторка: Раденковић, Миљана В.; ментор: Блажина, Зоран А.; чланови Комисије: Бочина, Ранко Н., Нешић, Душан Б., Манојловић, Слободан Д., Ђуровић, Божидар

Ауторка овог докторског уметничког пројекта теоријским истраживањем и реализованим уметничким решењима, поставља тезу да су комуникацијски потенцијали графичког знака истоветни као и потенцијали и сврховитост текстуалне садржине, нарочито у контексту данашњице. Једноставност и минимализам у обликовању графичког знака ставља у функцију јасне комуникације о теми социолошких девијација, успут испитујући заједничке компоненте, предности и мане оба вида комуникације.

Ајсџпракџ:

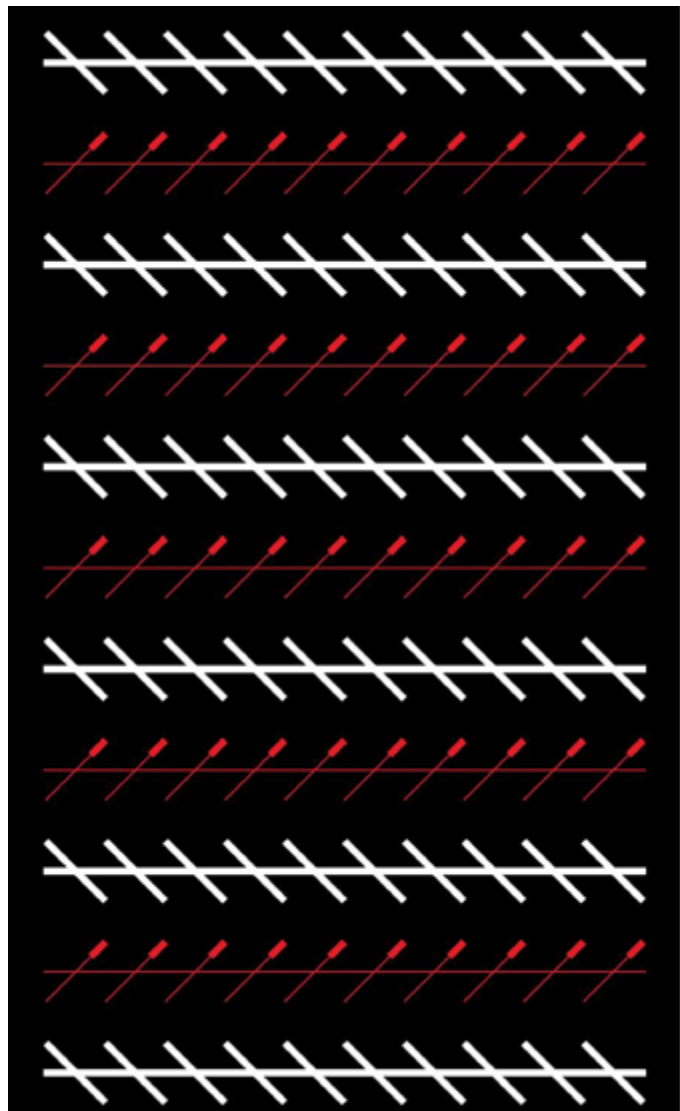
Докторски уметнички пројекат „ВИЗУЕЛНО = ВЕРБАЛНО, Социолошке девијације материјализоване графичким симболима“ има за циљ проучавање графичког симбола као основног облика визуелне комуникације и његове улоге у савременом друштву. Истраживање полази од тезе да визуелни симболи поседују једнаке комуникационе капацитете као и вербални и бави се испитивањем тих капацитета, као и заједничким компонентама које ова два вида комуникације имају, тј. односом између текстуалног и визуелног садржаја. Задатак теоријског дела рада је да прикаже развој и присутност визуелних знакова и симбола као основних средстава комуникације од најранијих времена људског постојања, па све до данашњих дана када представљају вид примењених уметности. Рад се користи чињеницом да је графички дизајн, а пре свега графичке комуникације, једно од најмоћнијих средстава масовног споразумевања у савременом друштву и да је неминовно присутан у човековој свакодневици. С тим у вези, изложене су и анализиране неке од водећих теорија проучавања

визуелних и вербалних знакова са циљем да се сагледа однос између знака и значења, садржине и форме, конотативног и денотативног у самом знаку и сл. Практични део пројекта бави се истраживањем комуникационих потенцијала графичких симбола кроз њихову примену на конкретном примеру слања одређене поруке. Креативни рад обухвата низ дигиталних принтова на тему социолошких девијација, са циљем да се општеприхваћеним графичким симболима, једноставним визуелним формама и чистим бојама, укаже на актуелне друштвене проблеме. Идеја је да се кроз уметнички израз заснован на основним геометријским облицима и минималистичком приступу докаже да визуелно има једнаке комуникационе способности као вербално и да су графичке комуникације једно од најмоћнијих оруђа социјално ангажованог дизајна и креирања масовне свести савременог човека.

Кључне речи:

симбол и симболика, знак и значење, визуелна комуникација, визуелни идентитет, савремени графички знак, графички симбол, друштвено ангажована визуелна порука

У очима звијезде носи, на длановима руже – Репродуковање репродукције; графички дизајнер у улози конзерватора и рестауратора, ауторка: Станковић, Елда, Д., ментор: Блажина, Зоран А.; чланови Комисије: Манојловић, Слободан Д., Петровић, Љиљана М., Фулгоси, Даниела, К., Ђуровић, Божидар



Ауторка овог докторског уметничког пројекта кроз употребу савремене технологије креира репродуковану верзију изгубљене таписерије која је била присутна и у њеном личном, породичном историјату. Репродукована верзија, створена на основу доступних докумената и личних сећања, уводи и питања о новим и другачијим потенцијалима дигитално изграђене репродукције уметничких дела у случају њихове оштећености или уништења, о односу оригинал-репродукција, о улози графичког дизајна и савремених технологија у пољу очувања културног и уметничког наслеђа.

Ајсџиракџи:

У докторском уметничком пројекту „У очима звијезде носи, на длановима руже – Репродуковање репродукције у одсуству оригинала; графички дизајнер у улози конзерватора и рестауратора“ бавила сам се проблемом репродуковања репродукције у одсуству оригинала на



конкретном примеру – таписерији Вање Жанко, „У очима звијезде носи, на длановима руже“. На основу црно-белих и колор фотографија лошег квалитета, оригиналних цртежа уметнице, сећања и знања њене породице и моје интуиције, која се градила одрастањем уз радове Вање Жанко, нисам правила очекивану, већ нетипичну репродукцију поменутог дела. Репродукција се састоји из два дела. У првом делу дајем пример на који начин се оштећена или уништена уметничка дела помоћу нових технологија могу сачувати – или макар сачувати сећање на њих. Такође, дајем пример како се може створити порука – дигитална порука која у теорији има све атрибуте бесконачног путовања кроз простор и време, а та нова порука – за разлику од поруке оригиналног дела – може се бесконачно репродуковати тако да свака копија носи све особине оригинала. У другом делу пројекта бавим се уметничким документовањем, стварајући мапу на којој се могу видети уметничко-истраживачке методе које сам користила у свом пројекту.

Кључне речи:

Оригинал, репродукција, таписерија, дигитална уметност, вектор, симулација, пројекција, графички дизајнер, рестауратор, конзерватор

4. Писмо и типографија

2020.

Речи у боји – хроматско типографско писмо са варијацијама у тежини, ауторка: Продановић, Ана Н., менторка: Стојадиновић, Оливера Р.; чланови Комисије: Кнежевић, Илија А., Петровић, Гордана В., Ђирић, Растко М., Јованић, Александра

Ауторка овог докторског уметничког пројекта представила нам је огромне потенцијале које носи вишеслојни варијабилни фонт, у функцији визуелног и ликовног допуњавања текстуалног садржаја, на разноврсност примене, те на интерактивност у дигиталној опцији. Поред мултидисциплинарног приступа у истраживању али и у реализацији овог писма сложене структуре, додатна вредност креираног писма је ликовност израсла из скица и припрема рађених руком. Ово писмо примењиво је и у штампи и на екрану, у латиничној и ћириличној верзији.

Ајсџпракџ:

Докторски уметнички пројекат Речи у боји – хроматско типографско писмо са варијацијама у тежини заснива се на креирању вишеслојног писма у више тежина и варијабилном формату. Писмо садржи слова латинице за језике западне, централне и источне Европе, као и ћирилице за српски и руски језик. Оно представља пример необичног споја који одражава неке од најсавременијих тенденција у дизајну типографског писма. Слојевита структура омогућава употребу боја и примену транспаренције на слојеве приликом дефинисања изгледа текста. Кроз овај рад представљене су најпогодније методе израде оваквог писма сложене структуре. Један од циљева пројекта је истраживање начина његове примене у штампаним и дигиталним медијима путем примера. Испитано је које су специфичне предности које вишеслојно хроматско писмо обезбеђује у виду визуелних, као и кинетичких ефеката који се могу постићи употребом варијабилног формата. Испитане су карактеристике читљивости креираног писма у различитим величинама, а потом и деловање боја и транспаренције на читљивост, као и конотације које хроматско писмо може да произведе. Уз променљивост боја, ово писмо одликује и могућност примене разноврсних облика добијених комбиновањем слојева различитих тежина. Све ове особине доприносе идеји да се различитим подешавањима писма може на другачије начине



интерпретирати одређени текст, односно да хроматско писмо може да представља ликовну допуну литерарног садржаја, визуелним путем изражавајући и оно што се не може изразити речима. Ова идеја је реализована придруживањем садржаја из списка филозофа Лудвига Витгенштајна примерима употребе писма.

Кључне речи:

типографско писмо, боја, транспаренција, варијабилни фонтови, слојеви, дигитални медији, типографија, штампа, веб, Лудвиг Витгенштајн.



Расцветали рукописи – Фамилија рукописних типографских писама са украсним елементима, ауторка:

Станковић, Биљана Ч., менторка: Стојадиновић, Оливера Р.; чланови Комисије: Кнежевић, Илија А., Ђирић, Растко М., Булизаревић Карановић, Селма М., Илић, Зоран

У овом докторском уметничком пројекту, ауторка успешно спаја калиграфију и програмско пројектовање писма, доносећи поједине иновације у писму заснованом на слободној форми односно рукопису. Ауторка даље указује и на могућности поигравања са ликовношћу и облицима писма у сфери дигиталног, кроз анимацију.

Ајсџпракџ:

Докторски уметнички пројекат „Расцветали рукописи – Фамилија рукописних типографских писама са украсним елементима“ има за циљ обликовање типографског писма на основу калиграфских исписа и састоји се од практичног и теоријског дела. Практични део пројекта бави се пројектовањем фамилије фонтова на основу калиграфских скица исписаних резаним металним пером, скенираних и преведених у дигитални формат.

Фонтови су изведени у више тежина коришћењем мулти-мастер технологије. Алтернативни облици слова, који доприносе да слог изгледа као аутентични калиграфски испис, доступни су помоћу OpenType програмирања. Креиране типографске рукописне фамилије писама садрже слова ћирилице и латинице, као и бројеве, интерпункцију, лигатуре и остале стандардне знаке. Даљи рад је усмерен на приказ писма које је презентовано у анимираној форми. Експериментисањем кроз анимацију, смењивањем алтернативних облика, оживљавају се слова и стварају покретне типографске слике. У писаном делу пројекат прати ток различитих фаза рада кроз анализу и проучавање визуелних и теоријских садржина. У раду се користе теоријске, емпиријске, аналитичке и практичне методе у циљу представљања рада на пројектовању и презентовању типографског писма које је предмет докторског уметничког пројекта.



5. Фотографија

2020.

Употреба и злоупотреба фотографије у маркетингу – одговор из црне кутије, аутор: Татаревић, Владимир С., ментор: Карановић, Владимир Б.; чланови Комисије: Шћепановић, Владислав С., Кнежевић, Љубица М., Лазић, Дубравка, Одановић, Ђорђе

Аутор овог докторског уметничког пројекта повео је занимљиву дебату која обједињује више перспектива, из различитих поља деловања, као и наука које их могу продубити или објаснити – маркетинг, графичке комуникације, психологија, социологија, и у централну позицију ставља елемент који је неодојив од токова и процеса свакодневног живота и комуникације међу актерима друштва – а то је фотографија, и њена негативна трансформација од оруђа истинитости ка оруђу симулације и обмане у сфери комерцијалног тржишта и маркетинга.

Айсџиракџи:

Фотографија је једна од најпопуларнијих дисциплина данашњице. Не постоји начин на који бисмо се изоловали од утицаја фотографије. Она се среће у свим видовима људске делатности, од науке до заната. Фотографија информисе, едукује и оплемењује као уметност. Без фотографије и њених деривата (видеа, филмова итд.), визуелни свет око нас изгледао би знатно другачије. Она је данас водећи медиј комуникације и представља незаменљиву потребу друштва. Иако има много праваца у којима се фотографија развијала и развија, овај рад бави се само једним њеним обликом, који се појавио с почетка XX века и од тада није престао да се унапређује и осваја погледе посматрача. Комерцијална фотографија је најразвијенији жанр ове дисциплине и представља две трећине светске професионалне продукције. Рекламна фотографска слика представља сегмент комерцијалне фотографије који има задатак да нам понуди неку нову информацију. Она би требало да буде искрена и тачна, што су и биле њене одлике у прошлости, али се може рећи да се данас то променило. Фотографија као медиј који је створен да забележи истинитост, да документује свет око нас, претворио се у

илузију и симулацију наших живота. Савремени начини масовне комуникације заслепљују савремену популацију те тако постајемо робови куповине и глорификовања материјалног до граница фетишизма. Естетика и морал су превазиђени као застарели и непотребни. Визуелно заводљива, дигитално преуређена, рекламна фотографска слика представља краљицу света илузија модерног доба. Она је предводница у манипулативном начину комуникације и информисања и не оставља простор за дубље промишљање њене садржине. Стварајући такве визуале и размишљајући о истинитости коју преносимо новом естетиком, морали смо да се запитамо: шта се десило и у ком је тренутку дошло до обрта – да фотографија више не информисе и није истинита, већ је сама себи постала тамна страна? Зашто, посматрајући артифицијелне слике за које знамо да су немогуће, слепо верујемо у њихову истинитост? Овај рад има задатак да нас усмери у правцу другачијег размишљања, а затим и могућег деловања – да, уважавајући и користећи савремену технологију, вратимо поверење у истинитост фотографије, које је изгубљено ако се узме у обзир однос између комерцијалних потреба и посматрача.

Кључне речи:

дигитални, рекламна фотографија, медији, култура, визуали, масовна комуникација, артифицијелно, маркетинг, адвертајзинг, савремено друштво



2017.

МЕМЕНТО Визуелно преиспитивање пролазности живота, аутор: Кликовац, Лука, Љ, ментор: Карановић, Владимир Б.; чланови Комисије: Ђирић, Растко, Тодић, Миланка, Владић, Радослав, Арванитидис, Александра. Аутор овог докторског уметничког пројекта приближава нам важна питања савременог тренутка, попут пролазности, саморепрезентације која прелази у симулацију, стварности и фикције, те улоге фотографског медија како у овим контекстима тако и у другим друштвеним токовима. Аутор ово чини суптилно кроз оригинални уметнички и креативни чин у оквиру трилогије Мемента – Огледало – Пртљаг, али и у оквиру опсежног истраживачког процеса фотографског медија у теоријском делу рада.

Айсџракџи:

Докторски уметнички пројекат „Мемента“ је формиран у облику трилогије која се бави утврђивањем позиције фотографије у свим фазама њеног настанка, од снимања, преко постпродукције до пријема, као и ближим одређивањима њених карактеристика и могућности. Сваки део трилогије усмерен је ка одређеној проблематици која је везана за живот. Први део, под називом „Мемента“, бави се појмом пролазности, као и људском потребом за вечном младошћу. У другом делу, чији је назив „Огледало“, фокус је усмерен на људску потребу за самопрезентацијом која, условљена стандардима

друштва, често бива потпуно лажна. Трећи део, „Пртљаг“, који комбинује фотографију и рендгенску слику, тежи да преиспита могућност фотографске слике да прикаже истину, супротстављајући површину фотографисане сцене, у случају фотографије, у односу на унутрашњи, за фотографију невидљив садржај у случају рендгенске слике. Битно је напоменути да је поље фотографије изузетно велико и комплексно и да би било тешко све његове аспекте обухватити у једном раду. Постоји велики број фотографских дисциплина, пракси и техника које није могуће обухватити једном теоријом. Овај рад тежи да издвоји основне одлике фотографије као технике, али пре свега као медија, као и да обради теме које су битне за сагледавање фотографског медија и све детаље везане за тумачење фотографије. Фокус рада је на утврђивању позиције фотографије у друштву, њеном односу према појединцу и заједници, од саме појаве фотографије средином деветнаестог, до њене дигитализације крајем двадесетог века, и њеног све већег и распрострањенијег утицаја. Теоријски део овог рада се такође бави и појмовима стварности и фикције у фотографији, а велики акценат је стављен и на међусобни однос фотографа, дела и посматрача.

Кључне речи:

дигитално, фикција, фотографија, композитна слика, панорама, перцепција, портрет, постпродукција, пролазност, реалност, смрт, стварност, време, живот





90 GODINA OD ROĐENJA
BATE ŽIVOJINOVIĆA

**SAD
NEKAD**

FILMOVI
BATE ŽIVOJINOVIĆA
NA PLAKATIMA
STUDENATA FPU

5.6-31.8.2023.
JUGOSLOVENSKA KINOTEKA,
UZUN MIRKOVA 1

 ЈУГОСЛОВЕНСКА
КИНОТЕКА

 ФАКУЛТЕТ
ПРИМЕНЛЈИХ
УМЕТНОСТИ
У БЕОГРАДУ



ПРОФ. АЛЕКСАНДАР ДОДИГ

Александар Додиг је рођен 1935. године, у Загребу. Још као веома мали, са осам година, схватио је да има дара за уметност. Био је и велики љубитељ спорта; са петнаест година је био члан веслачког клуба, а до дубоке старости је возио бицикл. Основну школу је похађао у околини Ниша, а затим се досељава у Земун, где је завршио Земунску гимназију, 1953. године. Био је неодлучан при избору факултета, али ипак уписује Академију примењених уметности, на којој дипломира 1960. године, на одсеку Примењена графика. У то време био је и члан хора „Крсмановић”. Радни век је почео као наставник у Средњој уметничкој школи у Новом Саду, а током седамдесетих година много је радио на Новосадском сајму, четком исписујући називе и рекламе фирми. Након тога се запослио на Факултету примењених уметности у Београду на коме је прошао сва звања, од асистента до редовног професора. Извео је велики број докумената – повеља, диплома, захвалница, омота за носаче звука и корица књига. Током 2007. године у галерији „Прогрес” у Кнез Михаиловој улици одржана је велика изложба и предавање под називом „40 година калиграфије Александра Додига”. Један је од утемељивача ћириличне калиграфије као примењене уметности. На Факултету примењених уметности радио је од 1971. до 2001. године.

Александар Додиг је био омиљени професор који је личним примером умео да пробуди код својих студената занимање и љубав за калиграфију, реинкарнирајући у учионици атмосферу старовремених скрипторијума. Успевао је да област Писма буде свима блиска и инспиративна, а за неке да постане и њихово професионално опредељење. Остаће упамћен као маркантна појава и узор преданости и посвећености свом занимању. Аутор огромног броја калиграфских радова, исписивао их је као дневну рутину и у свакој прилици. У сталној потрази за текстовима које би интерпретирао, улагао је напоре у проналажење нових креативних начина њиховог обликовања, експериментишући са алатима, подлогама, бојама и иновативним поступцима. Промовисао је коришћење ћирилице у домаћој и међународној средини, приказујући је у својим радовима као писмо специфичне лепоте које је уграђено у основе наше културе. Држао је радионице калиграфије намењене широкој публици, а јавним демонстрацијама вештине калиграфског исписивања популарисао је ову уметност. Његову личност чинио је спој врсног уметника и успешног педагога заслужног за развој уметности писма у Србији.



ПРОФ. БРАНИСЛАВ МАКЕШ

Ред. проф. Бранислав Макеш (Шабац, 1938. – Београд, 2020) своју вишедеценијску универзитетску каријеру на тадашњој Академији за примењену уметност градио је прво као асистент једног од оснивача Факултета Михаила С. Петрова, код кога је завршио и постдипломске студије, да би потом на Факултету примењених уметности прошао сва звања до редовне професуре. Занимљив је и податак да је прва уметничка преокупација проф. Макеша била музичка уметност, те да је као талентовани пијаниста дошао у Београд на студије клавира, међутим, онако како само каприциозна судбина једног аутентичног уметника може да буде, млади Макеш се опредељује за уметност графике. И није погрешно.

На предмету Графика радио је прво на одсеку Графика, да би потом прешао на одсек Зидно, односно, данашње Примењено сликарство све до 1998. године, када и одлази у пензију. Предмет Графика је био прилагођен студентима 3. и 4. године сликарства.

Упечатљив педагошки приступ, те несвакидашња господствена појава професора са обавезном мушкетерском у руци, духовитост и огромно знање из области графичке уметности, заувек ће остати као један од симбола Факултета. Будући да сам имала ту част да асистирам код проф. Макеша три године не могу а да не додам и то да су неке од његових коректура студентима постале већ легендарне и да се често цитирају.

Његов уметнички стваралачки опус је изузетно плодан и разноврстан те његово уметничко наслеђе чине бројни графички листови, мапе графика, слике (уља на платну и акрилици), акварели, колажи...







Његово уметничко наслеђе превазилази границе земаља у окружењу, те је кроз свој стваралачки ангажман одавно препознат као признат европски и светски уметник, не само на пољу графичке уметности. Поред колективних, бројне самосталне изложбе (30) и бројне награде као што су награда музеја Албертина у Бечу, награда Меморијала Милена Павловић Барили, Октобарског салона у Шапцу, Бијенала суве игле у Ужицу, Тријенала графике у Шамалијеу итд. чине животно дело проф. Макеша.

Спомен-збирку Бранислава Макеша у Руми установљену јула 2003. године чине 32 дела (графике, акварели, акрили) настала у временском периоду од 1962. до 2002. године.

Ове године је на Факултету примењених уметности у Београду установљена награда „Бранислав Макеш“ која ће по први пут бити додељена за школску 2022–2023 годину за најбољи графички лист изведен у оригиналним графичким техникама, студенту одсека Примењено сликарство на предметима Графичке технике 1 и Графичке технике 2.

ПРОФ. БОРИСЛАВ ЛИКИЋ

Рођен је у Затону код Дубровника 1932. године, после чега живи у Сарајеву, где је и матурирао 1951. године. Уписао је Академију примењених уметности у Београду, 1952. године, а дипломирао 1957. Студирао код М. Зламалика, В. Грдана, П. Васића. Специјални течај завршио 1960. године. Краће време студирао у Варшави, на Академији лепих уметности код Хенрика Томашевског, 1964. године. Члан је професионалних удружења ликовних уметника Србије, УЛУС-а од 1961. године, а УЛУПУДС-а од 1964. године. Редовни професор у пензији Факултета примењених уметности у Београду. Био је хонорарни професор на Факултету ликовних уметности на Цетињу 1994–1999. године на предмету Графичке комуникације. Формирао је два предмета на Универзитету СЛОБОМИР, у Бијељини и Добоју на Факултету за дизајн, где ради од 2004. до 2007. године.

Бавио се сликарством и графичким дизајном.

Студијска путовања: Италија, Француска, Пољска, Шпанија, Мађарска и Грчка.

Радови му се налазе у Музеју плаката у Варшави (Виланов), Музеју примењене уметности у Београду, Народној библиотеци Србије, Конгресној библиотеци у Вашингтону, а слике у приватним колекцијама у Београду, Новом Саду, Нишу, Лесковцу, Сарајеву, Бљељини, Требињу, Загребу, Сплиту, Подгорици, Монтреалу, Торонту, Њујорку, Штокхолму, Кувајту, Мерану, Риму и др.

Излагао на око осамдесет колективних изложби у земљи и иностранству, од којих су важније: Октобарски салон 1963–1972, Мајске изложбе и др. Међународни бијенале плаката, и друге. Учествовао на колективним изложбама југословенске уметности у градовима: Москва, Лењинград, Минск, Варшава, Праг, Штутгарт, Брауншвајг, Оклахома Сити Пекинг, Ханџуо, Пјонгјанг, Ханој, Алжир, Букурешт, Тел Авив, Токио, Рим, Барселона и др.

Добитник је прве награде за графику, на првом Салону примењених уметности.

Добитник је десет награда за плакат на јавним конкурсима.

Самостално излагао: Београд 1966, 1970, 1983, 1991, 1993, 2001, Лесковац 1983, Бијељина 2002, Мерано 1990.

Повремено је објављивао текстове о плакату за каталоге изложби плаката, новине, часописе...

Био је сарадник на предговору монографије „Београдски политички плакат 1944–1974“.





Плакат и тренд Боровоја Ликића

Ликић је тиха и повучена личност, без наметања и упадљивих гестова којима се каткад истичу почетници, убеђени у своју велику мисију у уметности. Ни трага од таквог става код Ликића, него само преданост и удубљивање, било да је у питању цртање које смо званично називали **аналитичким**, или теорија форме, нови предмет који је дуго времена био предаван само у нашој академији. Учење Ликића се и ту истицало темељношћу.

Ликићево дело се развијало у јасно одвојеним циклусима који приказују не само дубину његовог сазнавања него и ширину, распон професионалних техничких могућности, чија је основна особина разноврсност.

...Ту се нагомилало знање и искуство, такорећи неосетно и непрекидно, у коме се удружују у сасвим одређеном стилском јединству ликовни и сликарски резултати упоредо са остварењима на пољу примењене графике.

Павле Васић

Графички дизајн Боре Ликића

Ова контролисана и избалансирана целина је манифестација тежње да се открију могућности директног визуелног говора апстрактних графичких елемената. Илустративност се губи и успоставља се нов, равноправан однос између пластичног организма плаката и његове поруке...

Циљ испитивања је ослобађање форме од њене сложене ликовности и историјско-садржајног контекста, чиме се она преводи у графички знак. Њено универзално симболичко значење је истовремено и надисторијско. Аналитичко-синтетичко истраживање Боро је назвао плакат-тренд.

Мирјана Вајдић

Плакат „1. Мај“

Опус професора Боре Ликића у својој разноликости, паралелно везан за примењену и ликовну уметност, највидљивији је у обласатима плаката и сликарства. Ликић сликарство, нешто касније и плакат има у фокусу интересовања од доласка на Факултет примењених уметности, већ као студент, онда демонстратор, па асистент, и најдуже, професор предмета Плакат.

Током шездесетих и седамдесетих година Ликић реализује у континуитету највећи број плаката, који настају или као конкретне наруџбе или су рађени за конкурсе које тада по правилу организују градске или републичке друштвено-политичке организације и институције у областима политике и културе. Конкурсни плакати су настajали поводом државних празника, конгреса, и других друштвено-политичких манифестација. Плакатима су обележавани и значајни јубилеји, пре свега везани за НОБ-у, и најчешће

су били пригодног карактера. Рад на овим плакатима је подразумевао поштовање одређеног идеолошког и политичког диктата, и, наравно, примену успостављеног система знаковно-симболичких обележја.

Плакат за 1. Мај, Међународни празник рада, из 1966. године, припада плакатима којима су се традиционално обележавали званични државни празници. У радној биографији професора Ликића налазимо и податак да је тај плакат, 1966. године, освојио прво место на јавном конкурс.

Задржавајући се на цвету, најчешћем мотиву плаката у обележавању најзначајнијег радничког празника, Ликић укључује технику колажа. Усредсређујући се на (ликовну) форму као носиоца значења пажњу посматрача измешта из очекиваног; градњом а не илустровањем цвета. Ликићев плакат је ослобођен идеолошког „инвентара“, партијских и државних симбола: заставе, петокраке, српа и чекића, незаобилазних на политичким плакатима послератног периода. Искључивање стандардне идеолошке иконографије, а онда и сам ликовни поступак заснован на актуелним ликовним тенденцијама, што је подразумевало недељивост поруке од форме, сврставају овај плакат у вредне примере плаката тог периода.

Здравко Мићановић

Немир, потрага и нада

Постоје уметници који промичу покрај нас тихо и ненаметљиво да тек покојом ријетком изложбом подсетите на своју потпуну преданост сликарству. Такав је и Боро Ликић...

Мјера као особина карактера. Ту нема ичега што понесе на први поглед. Тек тишина у осами...

Не тешка барокна драма, свјетло-тамно, већ ублажени стилизовани сукоб. Увијек исти и у истом омјеру...

Огњен Радуловић

„...Зато, при првом сусрету с Ликићевим делом иоле обучени посматрач прво уочава несвакидашњу те стога веома упадљиву моћ убедљивог ликовног исказивања ствари и појава. Ваља истаћи да је речено обезвређивање вештине сушта супротност „уметничкој слободи“ којом се оно обично правда. Напротив, управо је величина вештине сразмерна расположивој слободи. Што је већа вештина изражавања - то су већи или виши хоризонти могућности провођења осећајног и мишљеног у видљиво. И обратно....“

Драгош Калајић

