

Новембар 2018

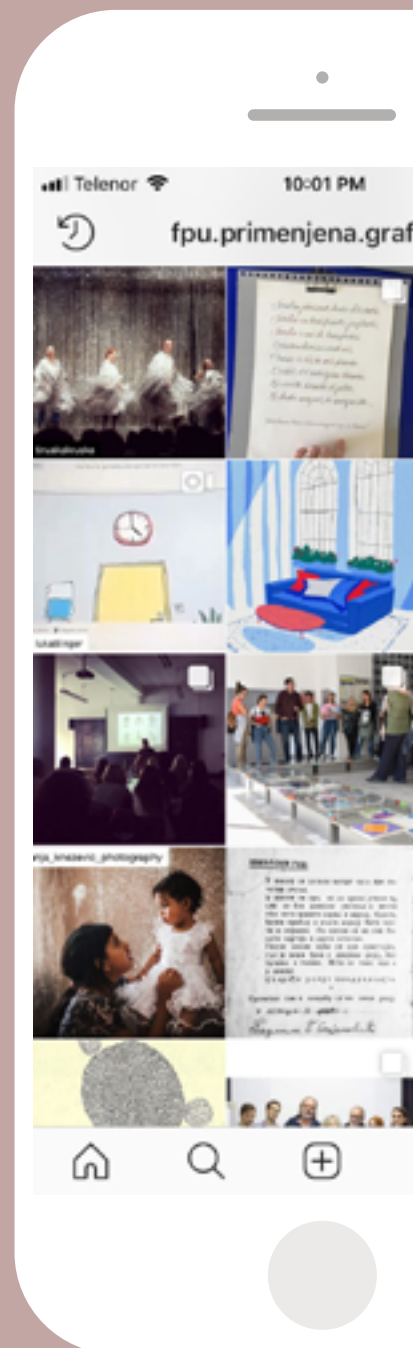
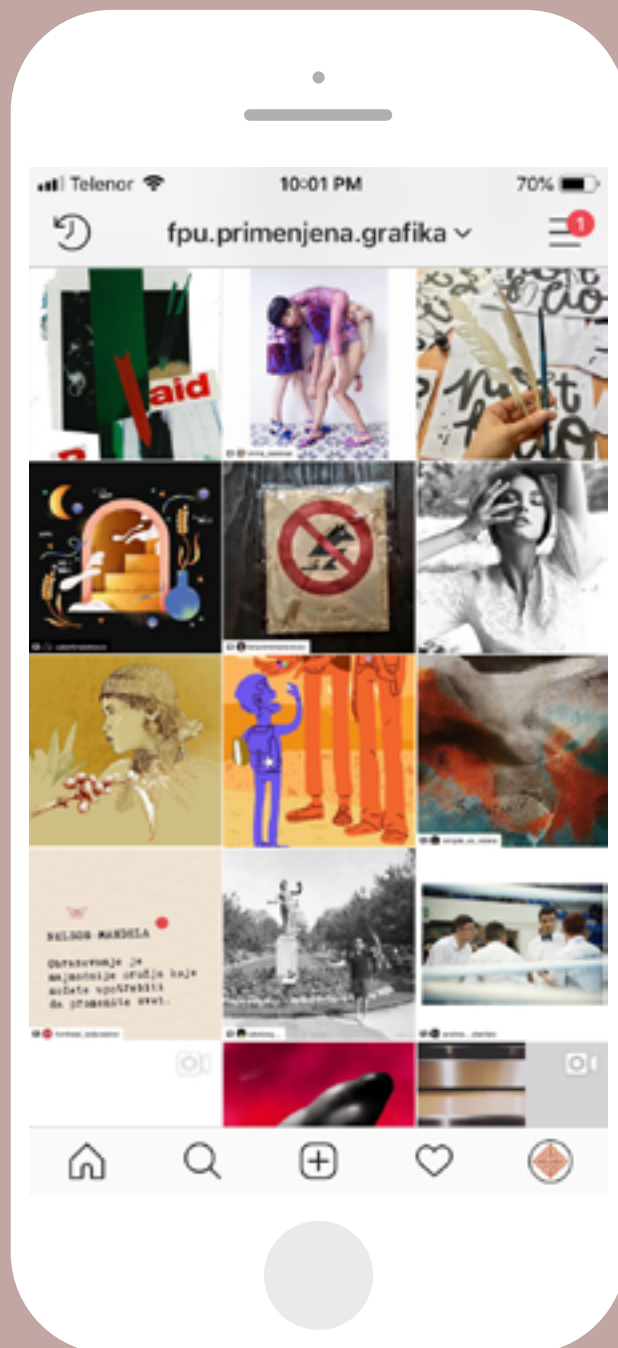
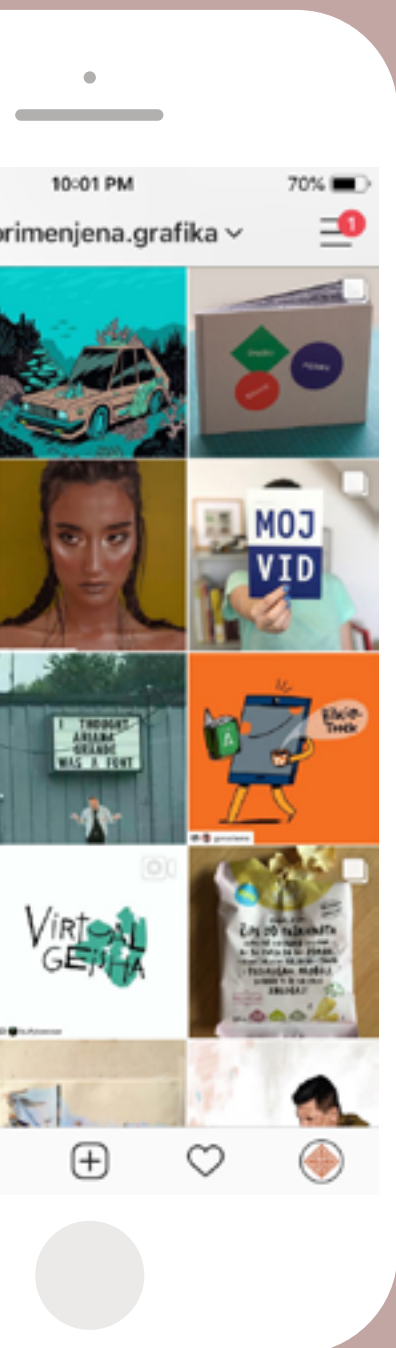
Часопис одсека Примењена графика
Факултета примењених
уметности у Београду

СКЛПХУМ

ОДСЕК НА ИНСТАГРАМУ



fpu.primenjena.grafika



Модули ГРАФИКА И КЊИГА, ФОТОГРАФИЈА И АНИМАЦИЈА.
Актуелности, студенти, наставници, радионице,
нешто историје и дневно свеже белешке.

РЕЧ УРЕДНИКА

Човек има онолико година, кажу, колико их осећа. Ако би запитали запослене на Факултету примењених уметности колико институција у којој проводе живот има година, свако би то идентификовао са својим годинама. А ми смо сви млади. Такви су уметници. Нарочито примењени уметници, који надахнуће за своје стваралаштво и иновативност проналазе свуда око себе, загледи у будућност. Када би времепловом прошли кроз последњих седамдесет година Факултета и разговарали са свим професорима и студентима, махом би сви исто приметили, сви су ову институцију сматрали савременом, иновативном, оном која носи и доноси промене. Која иде у корак с временом, или чак испред њега. Примењена уметност по томе и јесте специфична. Примењени уметници морају да познају не само оно шта је ново у области примењених уметности, већ да буду упућени у развој науке и технологије, да утичу на њега и да своје производе прилагођавају корисницима будућег времена. Да би студенти могли да буду обучавани на адекватан начин и да препознају будућност која долази, потребно је да, уз помоћ савремених метода, савладају низ вештина, потковани знањем из историје и теорије области којом се баве.

Ове године имали смо више пута прилику да се подсетимо развоја Факултета примењених уметности, како кроз низ малих изложби које су представиле развој појединих предмета или одсека, тако и кроз две велике ретроспективне изложбе. Прва од њих, изложба *Форма, ѝримена, уметности*, одржана у Музеју града Београда (8–26. мај, 2018), представила је рад професора ангажованих на Факултету у тренутку када он обележава јубилеј. Друга, ретроспективна поставка *Доајени ФПУ* (Галерија РТС, 1–30. новембра 2018) представила је стваралаштво професора ФПУ, од његовог оснивања до данас. Све изложбе биле су веома посећене и медијски забележене. Радови су враћени и спрењени да чекају неко ново излагање или остану заборављени док их неко поново не открије у жељи да прикаже једну епоху, да нове ствараоце подстакне на креативност или за већ неку другу сврху. Оно што није заборављено јесте енергија свих професора и сарадника, студената и свих оних који су учествовали у идеји коју данас представља Факултет примењених уметности. И онда, када крочите у сваку појединачну зграду Факултета, требало бисте да осетите те велике и мале енергетске таласе који вас зову да будете део овог креативног набоја, тих нових идеја за будућност, креација, иновација, нове покретачке енергије.

Овај број *Сигнума*, случајно такође јубиларан, у духу јубилеја је покушао да се сети свега што је било важно, како за Факултет, тако и за сам одсек Примењена графика. Светле слике којима се дивимо и којима се враћамо када нам је подршка потребна и које нас бодре да и сами одржавамо квалитет, ентузијазам и жељу за сталним напретком, јер то се од нас и очекује.

Оливера Баџајић Срећеновић

СИГНУМ 10 / 2018

Часопис одсека Примењена графика Факултета примењених уметности
Издавач: Факултет примењених уметности у Београду, Краља Петра 4, Београд
За издавача: Даниела Фулгоси, ред. проф., декан ФПУ
Главни и одговорни уредник: Оливера Батајић Срећеновић, доц.
Уредништво: Растко Ђирић, ред. проф., Оливера Стојадиновић, ред. проф., Марија Пауновић, доц., Милица Перић, библиотекар
Коректура: Оливера Стојадиновић, ред. проф. и Милица Перић, библиотекар
Типографско писмо: *Plusquam Sans*, Оливера Стојадиновић, ред. проф.
Заглавље часописа: Писмо *Мермер*, Јана Оршוליћ, доц.
Илустрација на корицама: Словна вежба *Печаш јубилеја ФПУ на ѝредмету Писмо*, студенти III године, 2018, ментор Јана Оршוליћ, доц.
ISSN 2560-5364

- 02–19 **70 ГОДИНА ФПУ**
ПРОФ. МИЛОШ ЂИРИЋ: ЗАШТИТНИ ЗНАК
УНИВЕРЗИТЕТА УМЕТНОСТИ И ФАКУЛТЕТА
УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ (1966)
Растко Ђирић
- 20–25 **ОД ЈЕДИНСТВА ДО СУПРОТНОСТИ И ОБРНУТО**
Милица Перић
- 26–28 **ИСТОРИЈАТ ОДСЕКА ПРИМЕЊЕНА ГРАФИКА НА ФПУ**
Маријана Пауновић
- 29–29 **LOOK BACK IN RESPECT – 70 YEARS
OF FACULTY OF APPLIED ARTS**
Александар Вулетић

- СЕЋАЊЕ НА ПРОФЕСОРЕ**
- 30–36 **УМЕТНИЧКИ СВЕТ БОГДАНА КРШИЋА (1932 – 2009)**
Гордана Петровић
- 37–41 **ПРОФЕСОР СТЕПАН ФИЛЕКИ И ЊЕГОВ ДОПРИНОС
ТИПОГРАФИЈИ И ЂИРИЛИЦИ**
Љубица Јелисавец

- СПАШЕНО ОД ЗАБОРАВА**
- 42–48 **ФПУ НА МОРУ ИЛИ ДРУГА БРАЧКА ТИСКАРА**
Растко Ђирић

- ПИСМО**
- 49–51 **СПЕЦИФИЧНОСТИ ФОНТОВА КАО СОФТВЕРА
И КАО ВРСТЕ ХИБРИДНОГ ДИЗАЈНА**
Ана Продановић
- 52–52 **ДИЈАКРИТИКА – ПИСМО ЗА ЕВРОПСКИ ПРОСТОР**
Оливера Стојадиновић
- 53–54 **КОМБИНУЈУЋИ ДИЈАКРИТИЦИ И ЊИХОВА ПРИМЕНА**
Оливера Стојадиновић
- 55–60 **ПИСМО ЗА СВЕ И ЊЕГОВА ПРАКТИЧНА ВРЕДНОСТ**
Тамара Пешић

- ПРОЈЕКТОВАЊЕ ОБЛИКА**
- 61–67 **МАГИЧНИ КВАДРАТ НА БАКРОРЕЗУ MELANCOLIA 91**
Ивана Марцикић
- 68–75 **ИЛУЗИОНИСТИЧКИ ЕФЕКТИ ОГЛЕДАЛСКИХ СЛИКА**
Маријана Пауновић

- ФОТОГРАФИЈА**
- 76–77 **ФОТОГРАФИКЕ**
Зорица Блануша

- ГРАФИКА КЊИГЕ**
- 78–79 **СЛАВЕЋИ УМЕТНОСТ КЊИГЕ**
Оливера Батајић Срећеновић

- ЕТИКА И ЕСТЕТИКА**
- 80–81 **УТИЦАЈ, ИМИТИРАЊЕ И ПЛАГИРАЊЕ**
Милтон Глејзер са коментарима Растка Ђирића

- НАСТАВА**
- 82–83 **О ТЕХНИЦИ ПИСАЊА УМЕТНИЧКО-НАУЧНОГ
ИСТРАЖИВАЧКОГ РАДА**
Александар Вулетић

- СТУДЕНТ**
- 84–85 **СЛЕДИ СВОЈЕ ЖЕЉЕ**
Ивана Ристић

- 86–87 Упутство ауторима

- ФОТОГРАФИЈА**
- 88–89 **МЕРДЕВИНЕ – МАЛА ИСТОРИЈА ФОТОНАГОНА**
Владимир и Милица Перић



Лого јубилеја 70 година
ФПУ, аутор: Надежда
Тодоровић, граф. диз.



Издавање овог броја подржало
је Министарства културе
и информисања Републике Србије

МИЛОШ ЂИРИЋ: ЗАШТИТНИ ЗНАК УНИВЕРЗИТЕТА УМЕТНОСТИ И ФАКУЛТЕТА УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ

Растко Ђирић

Универзитет уметности у Београду, Факултет примењених уметности

У овом елаборату репродуковане су странице из две ауторске колекције радова Милоша Ђирића, професора Факултета примењених уметности: Прва је »Графичка идентификација 1961–1981« у издању Српске књижевне задруге и Музеја примењене уметности (1982); Друга је »Графичке комуникације 1954–1984«, Вајат, Београд (1986); Трећи део представља пројекат застава Универзитета уметности и његових факултета.

Године 1966, Милош Ђирић, професор на предмету Графичке комуникације Катедре графике АПУ пројектовао је заједнички заштитни знак Уметничке академије у Београду и тадашњих академија уметности: Музичке академије (садашњи Факултет музичке уметности), Академије за ликовне уметности (Факултет ликовних уметности), Академије за примењене уметности (Факултет примењених уметности) и Академије за позориште, филм, радио и телевизију (Факултет драмских уметности).



Идеја знака била је да четири стилизована листа (четири уметничке академије) граде целину која би представљала Уметничку академију, тадашњи назив Универзитета уметности у Београду.

Проф. Ђирић је дао и разне варијанте овог знака, међу којима је и знак Ректората Универзитета уметности, у коме је Ректорат представљен као пети лист.



Пети лист је у овом знаку доминантан и преклапа остала четири, што симболички одражава положај Универзитета уметности у односу на четири независна факултета које Универзитет уједињује.

У садашњој констелацији, кад Универзитет уметности има своје независне Интердисциплинарне постдипломске студије, овакав знак добија додатно значење.

Знакови Универзитета уметности и четири факултета уметности имају исти облик, а разликују се само по боји. Додатно разликовање омогућава натпис који прати знак.

Универзитет уметности као боје користи црну и златну.



Знак Факултета драмских уметности је зелене боје.



Знак Факултета музичке уметности је жуте боје.



Знак Факултета ликовних уметности је плаве боје.



Знак Факултета примењених уметности је ѿомѿејанско црвене боје.



Формула златне боје је C29 M37 Y74 K3

Табела која следи приказује штампарске формуле боја Факултета у CMYK систему.

Да би боје биле оптички изједначене кад се знакови примењују на црној, односно белој подлози, препоручује се да се боје разликују за 10%, према следећим бројчаним вредностима:

ФДУ		C80, M30, Y100		C80, M30, Y100, K100
ФМУ		M30, Y100		M40, Y100
ФЛУ		C100, M40		C100, M40, K10
ФПУ		M70, Y100, K10		M80, Y100, K20

Знак Универзитета уметности са натписима ћирилицом, латиницом и на енглеском



Знакови факултета уметности са ћириличним натписима



Знакови факултета уметности са латиничним натписима



Знакови факултета уметности са натписима на енглеском језику



ПРВИ ДЕО

ГРАФИЧКА ИДЕНТИФИКАЦИЈА 1961–1981

Српска књижевна заграда и Музеј примењене уметности (1982)

УНИВЕРЗИТЕТ
УМЕТНОСТИ У
БЕОГРАДУ, 1966—1980.



133, 134

12

Уметничка академија у
Београду.



135 ⊕



136, 137

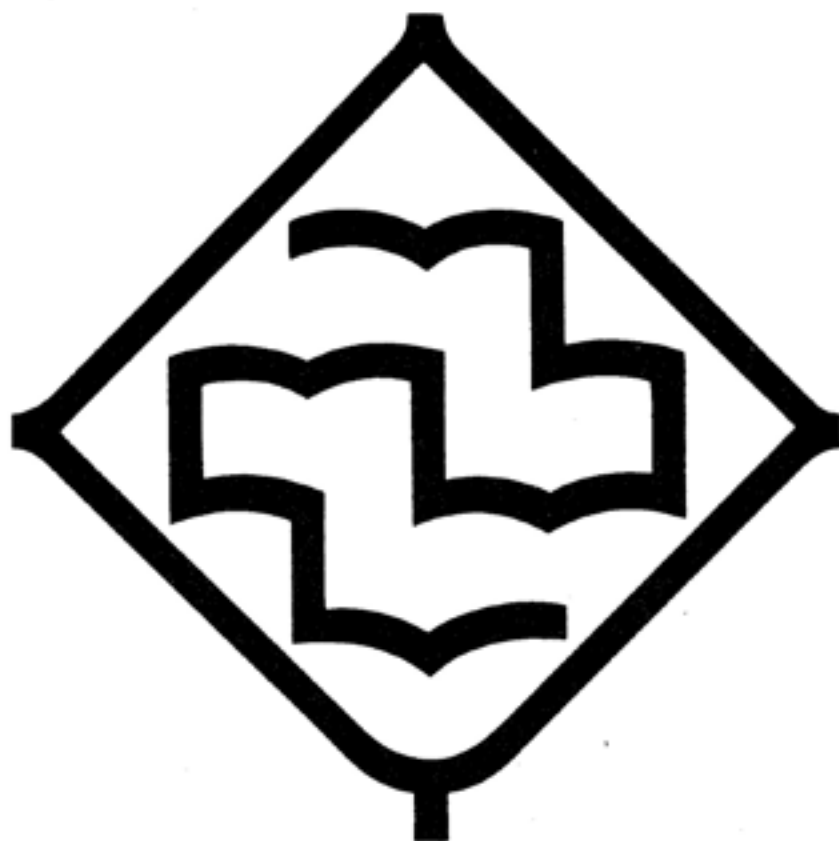
138

139, 140

141



142, 143



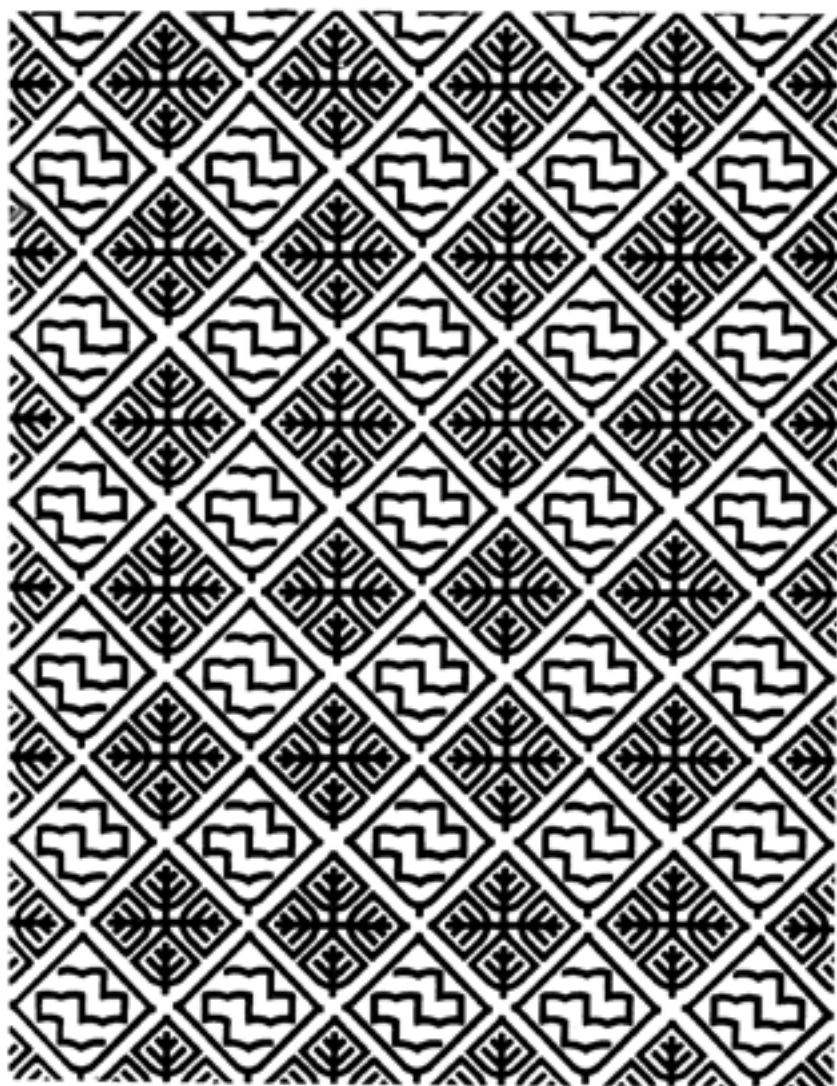
144



145



146



147



148, 149, 150

ФАКУЛТЕТ
ПРИМЕЊЕНИХ
УМЕТНОСТИ У
БЕОГРАДУ, 1966—1980.



151, 152

13

Академија примењених
уметности у Београду.



153



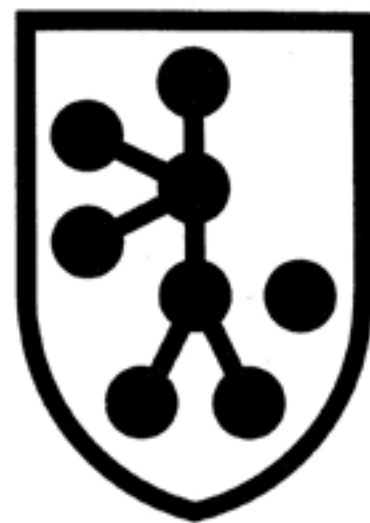
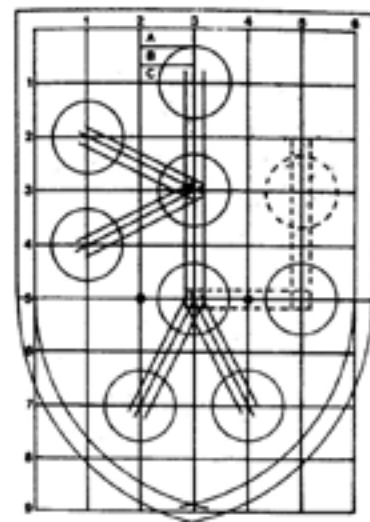
154, 155, 156



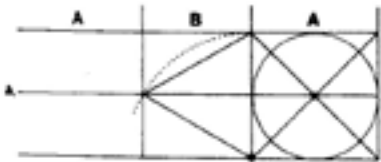
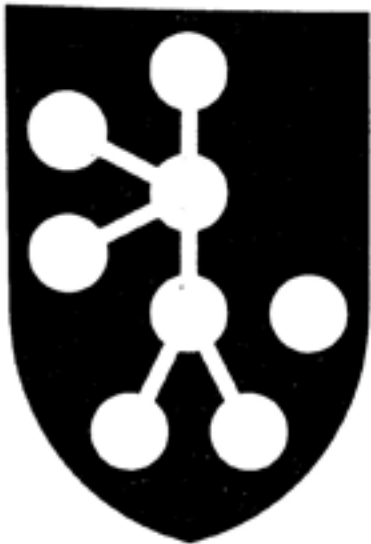
157, 158

А Б В Г Д
Ђ Е Ж З И
Ј К Л Љ М
Н Њ О П Р
С Т Ђ У Ф
Х Ц Ч Џ Ш

159



160, 161



162

163—165

Č Ć D Đ F G

I L N O R Š U

V W Y Ž ; -

1 2 3 4 5 6

7 8 9 0 ∴ *

Щ Ъ Ы Э Ю Я

166



171

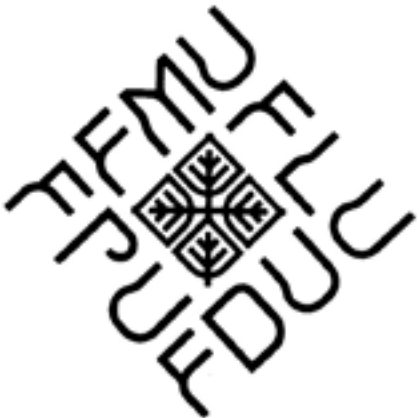
172



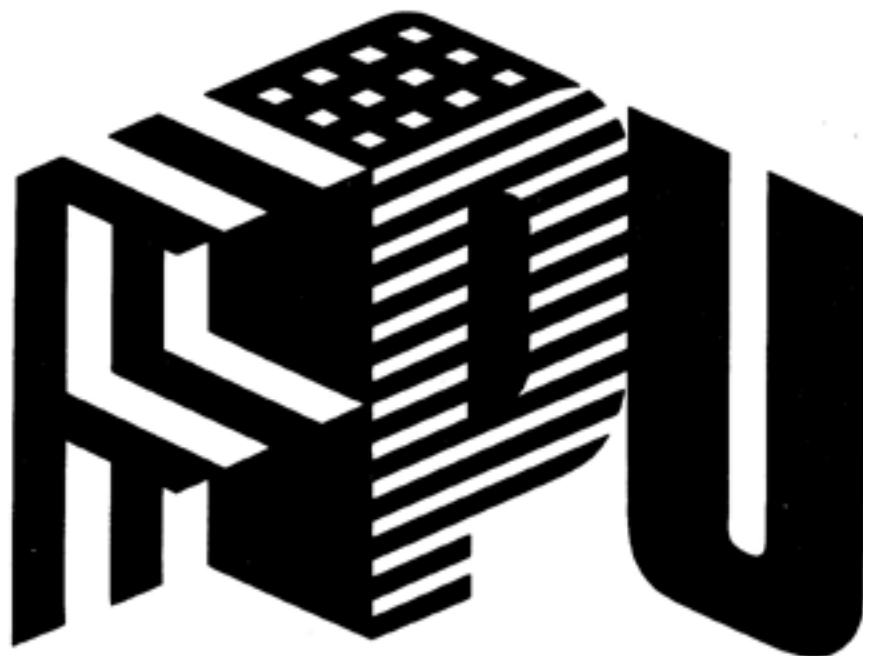
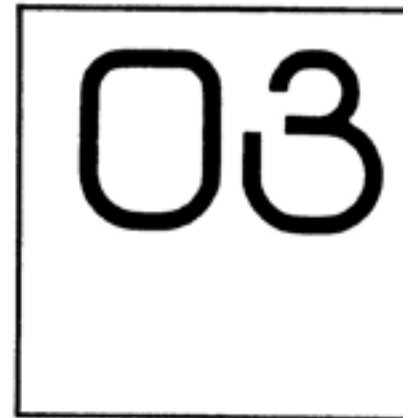
173,174

ДРУГИ ДЕО
ГРАФИЧКЕ КОМУНИКАЦИЈЕ 1954–1984
Вајаћ, Београд (1986)

УНИВЕРЗИТЕТ
УМЕТНОСТИ И ФЛУ У
БЕОГРАДУ, 1981–1984.

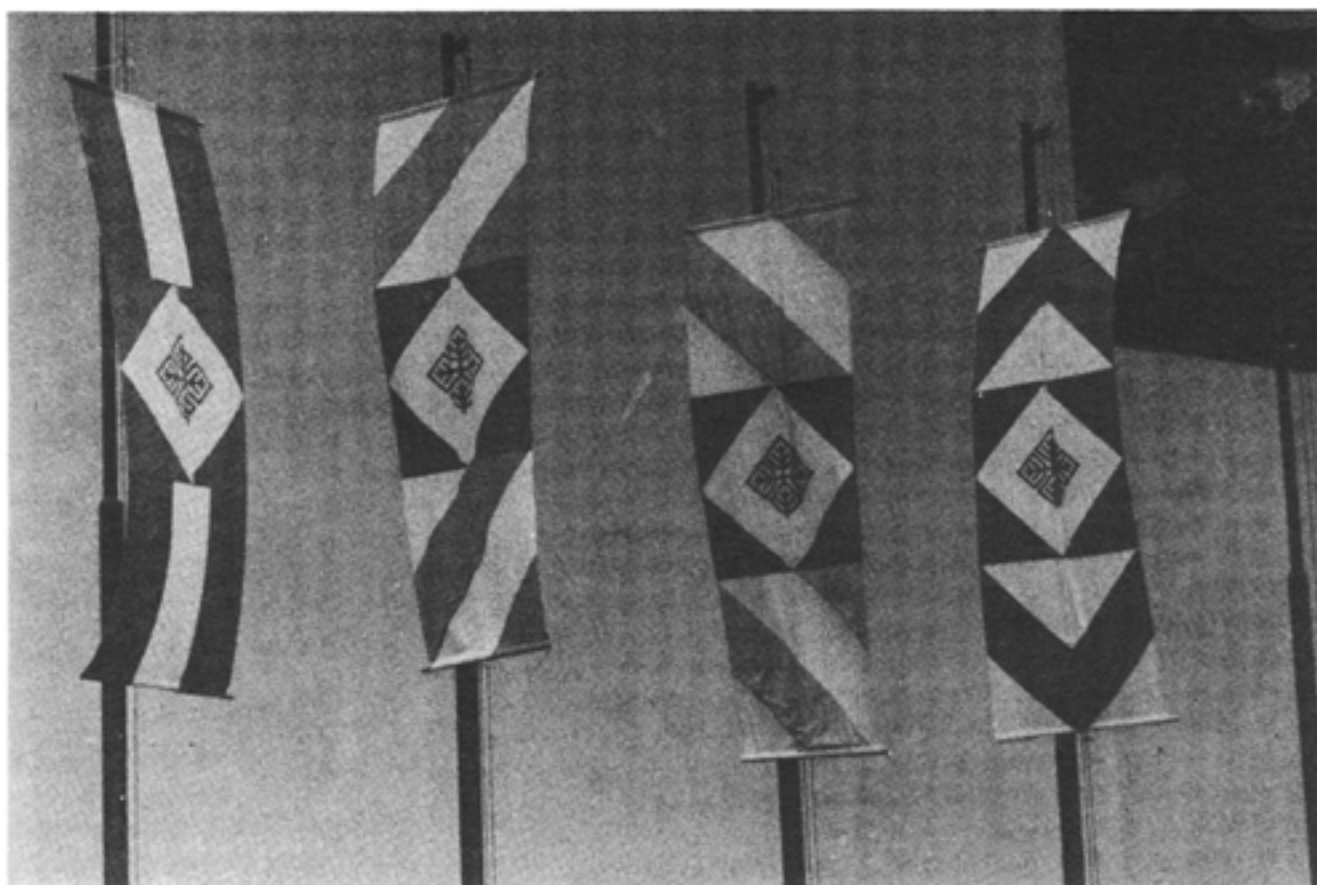


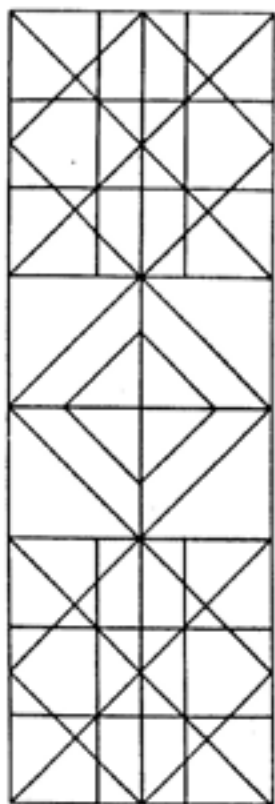
028, 029



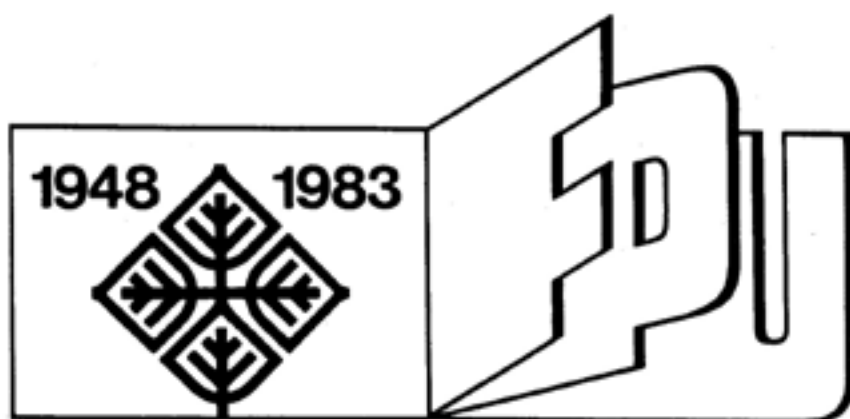
030

031, 032, 033



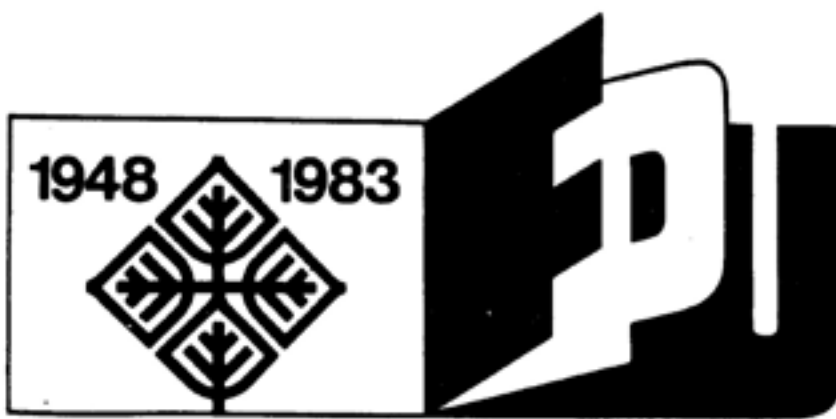


034 ●



035

036



037



038, 039



100 ГОДИНА
ХОРСКОГ ПЕВАЊА
НА УНИВЕРЗИТЕТИМА
У БЕОГРАДУ

040, 041

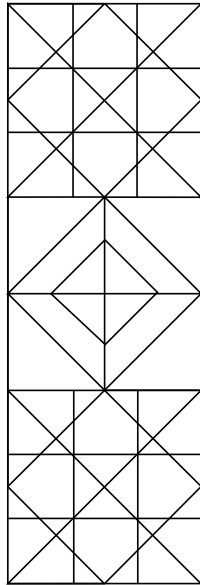
ЗАСТАВЕ УНИВЕРЗИТЕТА УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ

Проф. Милош Ћирић (1966)

Проф. Раско Ћирић (јануар 2007)

Предлог застава Универзитета уметности у Београду заснива се на пројектима пет застава које је проф. Милош Ћирић обликовао за Факултет примењених уметности, за изложбу »Диплома '81« (из књиге »Графичке комуникације 1954–1984«).

Заставе су биле формата 90 × 270 cm, са јединственом и веома једноставном конструкцијом коју чине три вертикална квадрата подељена дијагоналама и на квадрате 3 × 3. У средишњем квадрату увек је уписан квадрат (чије су дијагонале хоризонтала и вертикала) у коме је знак Универзитета уметности.



Конструкција застави

На новим заставама за Универзитет уметности и његова четири факултета, на исте облике примењене су боје знакова Универзитета и четири факултета, које је такође установио Милош Ћирић 1966. године. Секундарне боје (тамније варијанте главних боја) су нове:

ФДУ



C80, M30, Y100



C80, M30, Y100, K50

ФМУ



M30, Y100



M50, Y100

ФЛУ



C100, M40



C100, M40, K50

ФПУ



M70, Y100, K10



M80, Y100, K40

Застава Универзитета уметности морала је да се визуелно разликује од застава факултета. Централни квадрат је у негативу, шара у преостала два једина је која није састављена од трака и једина нема белу боју. Мотив шаре прати и наглашава облик знака.

Пошто сваки факултет има своју дефинисану боју, Универзитет је морао да остане бојено неутралан. Само је знак златан (жут).

Застава Универзитета је најбогатија по броју тонова (боја) и има их 4 (не рачунајући белу). Заставе факултета имају само по две боје, примарну и секундарну.

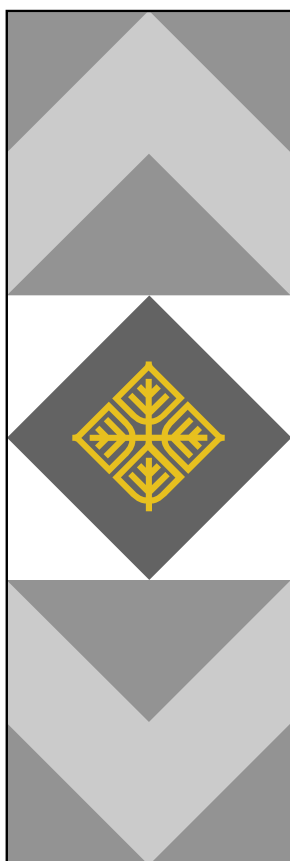
ФАКУЛТЕТ ЛИКОВНИХ УМЕТНОСТИ и ФАКУЛТЕТ ПРИМЕЊЕНИХ УМЕТНОСТИ, као најсроднији по области, имају исте шаре, само огледалски окренуте.

ФАКУЛТЕТ ДРАМСКИХ УМЕТНОСТИ има вертикалне траке које могу да асоцирају на позоришну завесу.

ФАКУЛТЕТ МУЗИЧКЕ УМЕТНОСТИ има хоризонталне траке које могу да асоцирају на нотни систем.

(Слободне асоцијације које наводимо само су покушај да се оправда расподела већ постојећих облика).

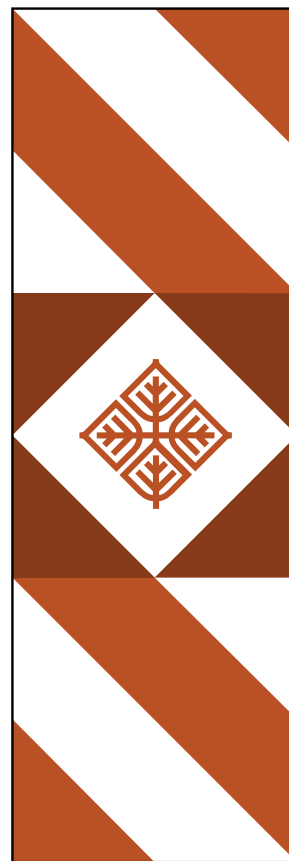
Димензије застава су 90 × 270 cm.



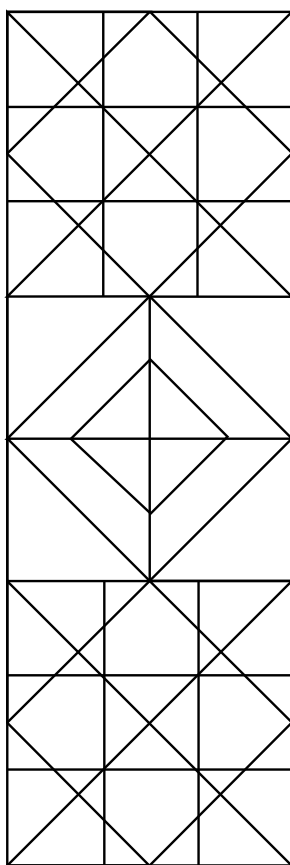
УУ



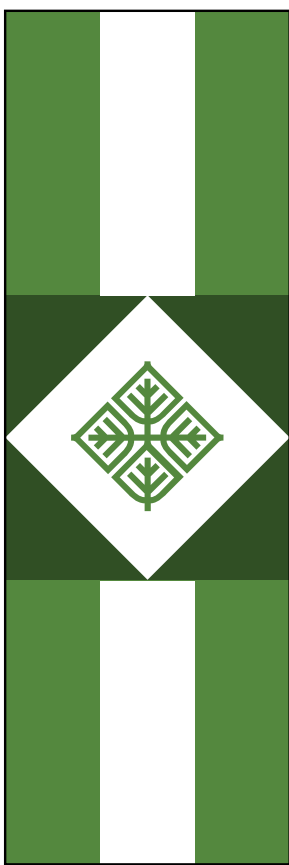
ФЛУ



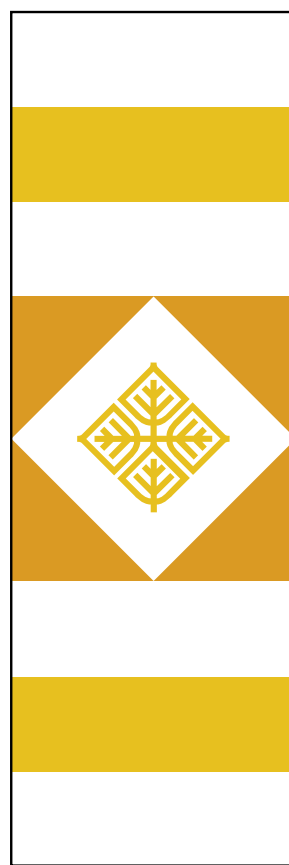
ФПУ



90 × 270 cm



ФДУ



ФМУ

ОД ЈЕДИНСТВА ДО СУПРОТНОСТИ И ОБРНУТО

Милица Перић

Универзитет уметности у Београду, Факултет примењених уметности

Када је Роже Бастид (Bastide 1981) развијао своје тезе о социологији уметности, осврнувши се на дубоко прожимање естетских начела, материјалне културе и друштвене средине, он је груписао друштвене структуре према различитим улогама – оне које имају улогу очувања, затим пропагирања, и остале које имају функцију преображаја или стварања естетских вредности.

Све поменуте улоге интегрисане су у деловање скупине аутора који су својим професијама везани за Факултет примењених уметности, и који својим уметничким, научним и педагошким радом доприносе стварању, откривању и спознаји свих оних вредности којима уметност oplemeњује и мења изглед и суштину друштвене стварности.

Ако се погледају називи студијских програма – Примењена уметност, Дизајн, Конзервација и рестаурација, па затим и сви модули који припадају овим програмима – Примењено сликарство, Примењено вајарство, Керамика, Сценографија, Сценски костим, Савремено одевање, Графика и књига, Фотографија, Анимација, Графички дизајн, Индустриски дизајн, Дизајн ентеријера и намештаја, Текстил, Конзервација и рестаурација слика и уметничких дела на папиру, Конзервација и рестаурација скулптура и археолошких предмета, а затим и Катедра друштвено-хуманистичких наука, као и предмети Цртања и сликања значајни за ликовно изражавање у свим поменутим модулима, увиђа се богато и комплексно поље стваралаштва и деловања.



У публикацијама издатим поводом претходних јубилеја Факултета примењених уметности, аутори се често осврћу на (иако сада већ старе, ипак и у садашњем тренутку с времена на време актуелизоване) размирице на нивоу терминологије и разграничавања поља деловања – између ликовне и примењене уметности, дизајна и примењене уметности, науке и уметности, технике и уметности. Да ли уопште овакве строге дихотомије могу дати задовољавајући одговор на садашње окружење вишесмерних релација, плуралитета и сталних трансформација? Заправо, још у делу из 1956. године, Франкастел напомиње да »ван сваке сумње постоји једна уметност с краја 19. и почетка 20. века, уметност која обухвата све дисциплине, од вајарства до сликарства, од архитектуре до декоративних уметности, и до предмета свакодневне употребе који су на први поглед најудаљенији од области естетике« (Frankastel 1964: 21). Уочљиво је, и данас већ готово подразумевано – да све наведене области већ увелико



стварају заједничке изразе, преузимају и међусобно размењују и проширују властите методологије, приступе и механизме стваралаштва, занемарују границе, ослањају се на ефекте визуелног израза, функционалности и достигнућа других области. Трансдисциплинарно деловање је стварност, а највећи изазов (можда више у дефинисању него у самој пракси) представљају гранична поља у којима се области стваралаштва фузионишу, а понекад и потпуно удаљавају од онога што смо некад подразумевали као дату делатност под истим тим називом¹. У будућности нас сасвим сигурно очекују другачије уобличена својства, дефиниције и називи уметничких пракси које на крају треба схватити једино као стваралачку активност »помоћу које друштва чине свет нешто угоднијим или нешто моћнијим, и понекад успевају да га извуку испод гвоздених правила материје или друштвених и божанских закона, да би га за тренутак учинила мало више људским« (*ibid.*: 28).

И на том истом истраживачком и стваралачком путу налазе се сви аутори чија смо остварења имали прилику да видимо на изложби »Форма, примена, уметност«.

Изложба радова и делатности аутора који су актуелни наставници на Факултету примењених уметности открива нам школу која својим називом уоквирује бројне дисциплине и праксе у једну целовиту схему, али и контекст који обједињује најразличитије поетике и приступе међу којима је јединство направила управо институција Факултета. Изложба пружа увид у индивидуалне стваралачке способности аутора, њихову ученост, преокупације, начине рамишљања, решавања проблема, сагледавања стварности, али даје и слику колектива у чијим оквирима коегзистирају све сродности и разлике, представљајући онакав простор какав је Мишел Фуко (Foucault) описао у уводу свог предавања »Of Other Spaces, Utopias and Heterotopias« – као »мрежу односа између различитих елемената, где паралелно функционишу категорије блиског и далеког, заједништва и фрагментарности« (Foucault 1984: 1).

Како ни сама изложба није представљала једноставно сумирање актуелних пракси наставника, већ је у свој програм укључила и осврт на остварења бивших и садашњих студената (пружајући на тај начин увид у педагошки и менторски рад наставника), а такође је и кроз пратећи програм презентација и предавања стручној и широј јавности приближила проблематике, потенцијале и ширину деловања дисциплина са Факултета, и у овом тексту бисмо се дотакли теме утицаја који аутори, као и делатности Факултета примењених уметности, имају на појединца и на друштвено стање унутар кога и на које делују.

И управо је поменути Мишел Фуко један од мајстора у анализама које проучавају структуре изнутра, а истовремено дају слику о широј друштвеној ситуацији. У наведеном предавању и есеју о промишљању простора у савременом тренутку, Фуко (*loc. cit.*) уводи појам *хејтеротопија*, који је након

¹ Интересантно је у овом контексту поменути мисао једног од најпознатијих италијанских критичара уметности и дизајна Ђила Дорфлеса (Gillo Dorfles) о »опасности« појаве назване ArtDesign, у оквиру које аутори дизајнирају објекте у ограниченим серијама, не уважавајући принцип функционалности и продајући их по високим ценама уској групи потрошача. Овакав тренд осудио је и Виктор Папанек, који у својој књизи *Дизајн за стварни свијет* разматра стварне функције дизајна, те истиче да дизајнер потврђује свој положај у друштву опредељујући се за оно шта жели да створи и с којом сврхом (за већину, за маргинализоване групе, друштва тзв. Трећег света итд.). Аутор истиче и важност едукације дизајна, где дизајнеру треба усадити осећај одговорности и друштвеног ангажмана, наспрам потребе за креирањем »бескорисних« објеката који глорификују материјалну производњу, профит и надмоћ малог броја имућних припадника друштва. Видети у: Viktor Papanek 1973, *Dizajn za stvarni svijet*, Split: Nakladni zavod Marko Marulić.

тога претрпео бројне и разнолике концептуализације и примене. Овде ће послужити као адекватан оквир и занимљиво сочиво кроз које бисмо *про-гледали* структуру и функционисање Факултета.

Опис и примере хетеротопија, Фуко је дао у оквиру хетеротопологије – дескрипције засноване на шест принципа (ibid.: 4). Изоставићемо таксативно навођење свих принципа, а као заједнички именитељ у опису хетеротопија истакли бисмо паралелно функционисање различитости, понекад и крајњих противречности, као и сталне осцилације – унутар хетеротопија и у односу хетеротопија и других друштвених структура.

У контексту Факултета примењених уметности, сталне флукуације путују између два пола (иако никад нису сведене на поједностављене дихотомије) – критике и неутралности, експеримента и умерености, колективног и индивиду-



алног фактора стваралаштва, инструменталности и аутономије, одговора на потребе и креирања нових потреба.

Када говоримо о односима унутар саме хетеротопије, управо њена структура која је комплексна и вишећелијска, омогућава да унутар ње опстају бројне амбивалентности (Shane 2008: 260). Паралелно постојање и функционисање чак и потпуно супротних идеја и ставова, не само да је могуће у разноврсној структури као што је факултетска, већ је и пожељно. Такође, на факултету као образовној институцији, у његовој димензији преношења знања, постоје давно успостављени начини рада паралелно с другачијим, алтернативнијим и нетипичним праксама. Каунтс (Counts) успева адекватно да опише смисао неговања односа између традиције и новитета. Аутор наводи да је за појединца који је у потпуности ослобођен традиције и као такав може уживати одређену врсту слободe, та слобода непожељна, јер је то »слобода медиокритетности, неспособности и бесциљности«, док наметање



традиције »на виталан начин и примерен друштвеним потребама, заправо ослобађа енергију младих и поставља стандарде изврсности« (Counts 1932: 108). А Факултет и јесте пункт где се и традиција и иновација валоризују и развијају, где се традиција не поништава и где она не представља препреку, већ се »доживљава као матрица у којој треба тражити усмерење« (Ериксен 2013: 123). Од академских средишта где се свакодневно одвијају интелектуалне, креативне и практичне размене знања, идеја и искустава између различитих генерација очекује се да истовремено уобличавају и трагове прошлости и знакове будућности.

Двојакост и несталност односа уочљиви су и у релацији између хетеротопија и друштвеног контекста. И Фуко у свом другом принципу наводи да је култура та која дефинише променљиву функцију и улогу хетеротопије (Foucault 1984: 5), док и у оквиру других принципа појашњава да хетерото-



пије функционишу у оквиру стално амбивалентних и променљивих односа са другим друштвеним структурама – између маргинализације и уважавања, подстицања и оспоравања. Реалност која се стално мења покреће и уобличава различита разумевања, значења и улоге како уметности тако и образовања. Делатности Факултета примењених уметности вишеструко су повезане с бројним животним, уметничким и научним областима и искуствима, те почивају на дубокој испреплетености аутономије и хетерономије. Преображај, маргинализација или истицање појединих изражајних облика и пракси могу бити изазвани променом укуса, технологије, потреба, као и врло конкретним ситуацијама као што је промена или гашење различитих друштвених структура у чијем су креирању инвентара, било садржајног, било у пољу визуелне комуникације, учествовале дисциплине Факултета



примењених уметности. С друге стране се истовремено отварају могућности за другачије начине изражавања и стварања у спрези с новим структурама, као и потребама, очекивањима, материјалима и технологијама данашњице.

Осим што су уметност и образовање омогућени контекстом унутар кога делују, они га истовремено и мењају и обликују – у прилици су да креирају нове и другачије околности, те да унесу промене у друге стваралачке области, као и у бројне сегменте јавног и приватног живота. Све поменуто флукуације у вредновању и подстицању, интензивирају се управо због дубоког прожимања уметности и образовања с бројним друштвеним сегментима, у чему се крије стимулативни, али уједно и спутавајући аспект – уколико се тежи увођењу неких другачијих и неочекиваних пракси. Сензибилитет друштва да прихвати различитости и сходно томе развијене друштвене механизме којима се оне подржавају или оспоравају, директно утиче на опстајање хетеротопије, чији се пун потен-

цијал остварује управо у неговању различитости, те у изазивању и промени устаљених образаца (Sohn 2008: 45). Облике деловања и присуство уметности често условљавају спољни фактори из различитих поља, а све чешће се у услове стваралаштва интегришу термини попут *ушћега*, *укуса шире јублице*, *брзој решења* (које се још брже исцрпљује). Како реализовати стваралачка решења која не одговарају материјалним, естетским, етичким начелима друштвене средине и ситуације у којима и са којом треба радити, а коју истовремено треба и мењати? Колико је могуће остварити критички став према таквој друштвеној реалности вртоглавих трансформација вредности и опстати, и да ли је заправо једино могуће повремено »прошверцовати вредности«, како духовито то саопштава и ради Милош Илић.² Реч је о вредностима за које се верује да ће моћи да промене сензибилитет околине и да креирају простор за нове квалитете у не увек подстицајном савременом окружењу, које Ериксен сажето описује једном реченицом као контекст у коме би »сви хтели да буду представници културе, чак иако то значи измену значења речи како би се окористили о њен сјај« (Ериксен 2013: 53).

По правилу је дакле хетеротопија структура у којој се огледа и на коју се рефлектују друштвено стање и односи других

² Термин преузет од Милоша Илића (графичког дизајнера и доцента на Факултету примењених уметности) и његове изложбе »Шверцовање вредности у масовној индустрији«, одржане 2012. године у галерији Podgoot Културног центра Београда. Поводом изложбе, Илић 2012. изјављује: »Упоредо са свим видљивим аспектима рада, све време сам био посвећен једној скривеној активности – шверцовању – односно шверцовању вредности (или бар свега онога што спада у мој сет вредности) у гигантски свет масовне индустрије. Годинама сам пажљиво крио веровање да сва та 'јавна' уметност, било да је реч о архитектури, дизајну или адвертајзингу, може да буде сила која мења нашу стварност набоље.« *Designed*, 26. novembar, http://www.designed.rs/blog/ket/subverzivno_dobre_price_jer_bisere_treba_bacati_dobro_upakovane, приступ 26. априла 2018.





структура са којима је у релацији. Појам огледања и (само) рефлексије Фуко (Foucault 1984: 3-4) је у свом есеју увео и у компарацију хетеротопије и утопије (утопије као визије једне усавршене друштвене структуре са потпуно складним и функционалним односима), и то је оно због чега нам се понајвише чинило да је хетеротопија адекватан оквир за поглед у структуру и у позицију Факултета примењених уметности.

Између хетеротопије и утопије, како наводи Фуко, постоји једно заједничко поље и измешано искуство, а то је огледало. Јубилеји су готово без изузетка прикладни моменти за постављање огледала у коме се рефлектују вредности једне институције, при чему се у обзир узимају све околности које су одредиле како њен историјат тако и савремени тренутак, али и значај и позицију које су колектив и појединци стекли у различитим сегментима друштвене топографије.

У Фукоовој представи овог сложеног односа, огледало је уједно утопија и хетеротопија – утопија, јер је иза огледала један нереалан простор рефлексије (непостојећи без реалног стања ствари), али и хетеротопија – јер је стварно, и у њему се уједињује реално са оним што желимо да видимо. Тиме се фокус помера са историјата на сагледавање неразлучиво повезаног потенцијала Факултета примењених уметности, што је уосталом и била замисао изложбе »Форма, примена, уметност«.

Фукоово увођење огледала схватамо и као неизбежно поље анализе и упоређивања – идеално замишљеног и стварног, прошлог и садашњег, садашњег и будућег, целине и појединачности. Однос између ових елемената, у једном

дискурзивном пољу, јесте оно што даје карактеристике актуелном идентитету колектива, јер идентитет је »пројекат, намера, идеалност, колико и реалност« (Ериксен 2013: 169). У простору огледала прожимају се мисли о стварним и могућим оквирима и начинима на које Факултет оставља траг, као и мисли о друштвеном контексту који препознаје и подстиче потенцијал и важност уметности и образовања за стварање свих изражајних облика који не само да оплемењују наше окружење, већ и дубоко утичу на начине друштвених збивања и интеракција.

У приближавању таквој друштвеној ситуацији (утопији?), Факултет има управо формативну улогу. Разматрајући будуће наративе едукације у прикладно насловљеном есеју *Будућносни образовања: ушћојије и хетерошћојије*, аутори





описују ширину некадашњих утопија у погледу образовања које су фундаментално биле окренуте ка естетско-моралним процесима и тежњама за постизањем суштине и пуноће стварности (Peters, Humes 2003: 431). С њима упоређују савремене визије образовања и критикују њихове сужене перцепције, сведеност на дефинисање посебних методологија и дисциплина и утврђивање крајње техничких смерница деловања и развоја (често само формално присутних на папиру). Њихово питање – који су то метанаративи који управљају економијом знања данас (*ibid.*: 433) – није на одмет поставити и у домаћем контексту. Савременим матрицама постојања, које одликују брзе и темељне промене, отвореност, умрежавања и нови начини усвајања знања, прилагођава се у свим сегментима и структура Факултета, од система одабира студената и наставног кадра, преко програма, до архитектуре простора. Несумњиво је да спољни фактори уз значајно присуство политике, економије и расподеле моћи

и интереса међу доносиоцима одлука, као и уз стални императив рационализације, економске ефикасности и уштеде, утичу и на академску заједницу. Међутим, Факултети као академска средишта, осим што одговарају на потребе друштвеног поретка и тренутка, имају улогу и у визионарском креирању вредности, проналажењу и успостављању нових научних и уметничких пракси, оних образовних модела који ће утицати на формирање потреба за другачијим и квалитетнијим окружењем и односима унутар њега. Недостатак разумевања за примену науке, технологије и уметности, као и тзв. естетска одсутност, како наводи Ђило Дорфлес, последица су недовољног одгоја кроз уметност и одгоја за уметност, којој је неправедно дата само комплементарна улога (Dorfles 1963: 73-74). Факултет примењених уметности као образовна институција не само да обликује будуће ствараоце и педагоге, већ трасира и путеве за нове начине стицања знања који ће допринети трансформацији и сензибилизацији средине за прихватање свих интелектуалних, етичких и креативних потенцијала, како уметничког образовања, тако и саме уметности.

Сви аутори изложбе »Форма, примена, уметност« учествују у оваквом подухвату својим уметничким, технолошким, научним, педагошким знањем и радом, проналазећи и стварајући тако тачке у којима њихови изрази и делатности »задиру у људско да измене друштвеност« (Bastide 1981: 185).

ЛИТЕРАТУРА

Eriksen, T. B. 2013

Šta je istorija ideja, prevod Hva er idéhistorie, Loznica: Karpos

Shane G. D. 2008

Heterotopias of illusion: from Beaubourg to Bilbao and beyond, y: *Heterotopia and the City, Public space in postcivil society*, eds. M. Dehaene and L. De Cauwer, New York, London: Taylor & Francis e-Library, 259-271. <https://www.hse.ru/data/2013/12/10/1339198680/Michiel%20Dehaene,%20Lieven%20De%20Cauwer%20Hetero.ce%20in%20a%20Postcivil%20Society%20%202008.pdf>, приступ: 26. априла 2018.

Sohn H. 2008

Heterotopia: anamnesis of a medical term, y: *Heterotopia and the City, Public space in postcivil society*, eds. M. Dehaene and L. De Cauwer, New York, London: Taylor & Francis e-Library, 41-50. str. <https://goo.gl/tZXA1n>, приступ: 26. априла 2018.

Peters M. A., Humes W. 2003

Educational Futures: utopias and heterotopias, y: *Policy Futures in Education*, Vol. 1/ No. 3, 428-439. <http://joynrns.sagepub.com/doi/pdf/10.2304/pfie.2003.1.3.1>, приступ: 26. априла 2018.

Foucault M. 1984

Des Espace Autres, y: *Architecture /Mouvement/ Continuité*, (Paris) No. 5 / 46-49 (превод с француског Jay Miskowiec) <http://web.mit.edu/allanmc/www/foucault1.pdf>, приступ: 26 априла 2018.

Bastide, R. 1981

Umjetnost i društvo, Zagreb: Školska knjiga.

Frankstel P. 1964

Umetnost i tehnika, Beograd: Nolit.

Dorfles G. 1963

Oscilacije ukusa i moderne umjetnosti, Zagreb: Mladost.

Kaunts Dž. S. 1932

Da li se škola usuđuje da izgradi novi društveni poredak?, превод Слободанка Глишић, y: *Reč, časopis za književnost i kulturu i društvena pitanja* (Beograd), 2017/87.33: 103-125

ПРИМЕЊЕНА ГРАФИКА НА ФПУ

Маријана Пауновић

Универзитет уметности у Београду, Факултет примењених уметности

Одсек Примењена графика настао је 1948. године када и сам Факултет који се тада звао Академија за примењене уметности. Важну улогу при оснивању Академије имао је сликар и графичар Бранко Шотра, који је био и њен први ректор. Графичар, илустратор и сликар Михајло С. Петров, пионер наше примењене графике, један од најактивнијих сарадника »Зенита« у његовој раној фази, постао је први шеф Одсека 1951. године, када је јасно постављен наставни програм Одсека, односно задаци и циљеви наставе. Тада је постојало шест стручних предмета: Цртање, Акт, Писмо, Опрема књиге, Плакат и Графичке дисциплине. У првим годинама оснивања Одсека, поред Михајла С. Петрова (*Примењена графика, Цртање и сликање*), предавали су: Душан Јанковић (*Примењена графика и Декоративно исмо*), Матија Зламалик (*Плакаш*), Антон Хутер (*Ојрема књије, Цртање и вечерњи акш*), Фрањо Радочај (*Писмо*), Петар Младеновић (*Писмо*), као и професори Бранко Шотра (*Орнаментика, Цртање и сликање, Цртање вечерњеј акша*) и Драгослав Стојановић – Сип (*Теорија форме*). Њихов допринос превазилазио је оквире Академије и огледао се кроз популарисање и подстицај свих области графике, међу којима је посебно важно оснивање различитих уметничких група које су тада деловале, оснивање и уређивање различитих часописа из културе, као и оснивање институције Графички колектив, једног од водећих уметничких центара у области графике на нашим просторима.

Шездесетих година прошлог века примењена уметност добила је своју потврду и место на нашој уметничкој (оснивање Београдског графичког круга) и привредној сцени, а Одсек је добио нове просторије у Карађорђевој улици. У оквиру Академије, од 1963. године, настава на Одсеку примењене графике била је организована тако да се студент после заједничке прве године I степена студија који је трајао укупно две године, опредељивао за наставу у оквиру површинског обликовања (на Академији су била заступљена три начина ликовног изражавања – површинско, пластично и просторно), а на II степену, односно трећој години бирао струку која је трајала наредне три године и обухватала предмете: Цртање и сликање, Графичке дисциплине и компоновање, Рекламна графика и амбалажа, Плакат, Опрема књиге са фотографијом, Фотографија, Индустриска графика, Писмо, Технологија сликарства, Анатомија, Акт, Теорија примењене уметности и Страни језик. Флексибилност која је имала за циљ да се образовање подигне на виши ниво, како

би студије III степена пратиле друштвене потребе, довела је до организовања посебних одсека на овом нивоу студија на Академији: Одсек синтезе ликовног обликовања, Одсек визуелних комуникација и Одсек индустријског обликовања, а сваки од њих обухватао је наставу сва три вида ликовног изражавања (површинско, пластично и просторно). Овако озбиљан приступ истраживачком раду довео је и до потребе за докторатом из теорије примењених уметности и индустријског обликовања, који се у то време стицао на нашој Академији.

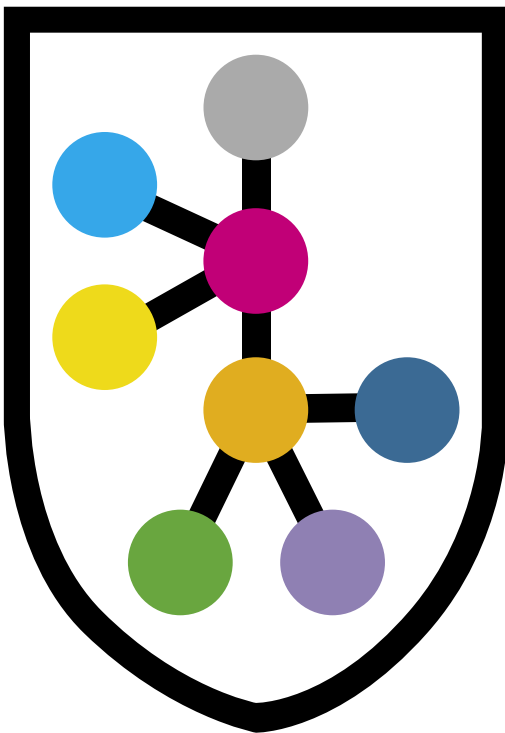
Касније је наставним планом (Статут из 1967) одређено да се студент на петој години опредељује само за једну од три области (Графичке дисциплине, Рекламна графика и Опрема књиге) из које ради завршни рад. Тих година на Одсек је дошла нова генерација истакнутих уметника, који су значајно утицали на афирмацију примењене графике код нас. То су били: Стјепан Филеки (*Писмо*), Богдан Кршић (*Графика књије*), Боривој Ликић (*Плакаш*), Бранислав Макеш (*Графика*), Божидар Џмерковић (*Графика*), Милош Ђирић (*Графичке комуникације*) и Драгољуб Кажич (*Фошграфуја*). Многи од њих су бројним изложбама, као чланови Београдског графичког круга, стекли завидну међународну репутацију. Имали су доминантну улогу у развијању примењене графике код нас (нацрти за новчанице, поштанске марке, плакати, хералдички мотиви и симболи, логотипи и др.)

Када је Академија за примењене уметности постала Факултет (1973), формирана су два одсека: *Проспирно и илацично обликовање* и *Површинско обликовање*, на којима су даље организационе јединице биле катедре, а у оквиру њих специјализовани атељеи. На одсеку Површинско обликовање, Катедра графике имала је седам дефинисаних области према којима су формиран атељеи (Графика, Писмо, Фотографија, Графика књиге, Графичке комуникације, Плакат и Анимација) са посебним наставним програмима за сваки атеље. У плану је било и формирање атељеа за амбалажу. Иако је помнутим Статутом била предвиђена Анимација, овај програм никада није остварен у настави. Већ 1974. године мења се наставни програм којим су се основи графичког обликовања стицали кроз јединствену наставу у првој и другој години у атељеима за Графику, Фотографију и Писмо. У трећој години, студенти су продужавали изучавање наставне материје само једног од ових атељеа и бирали додатно још један од атељеа: Графика књиге и илустрација, Графичке комуникације, Плакат. Седамдесетпрве на Факултет долазе: Александар Додиг

(Писмо), Александар Пајванчић Алекс (*Графичке комуникације, Просјорна графика*), Ивана Марцикић (*Нацртна геометрија и перспектива*), која на Одсек прелази 1993. године (*Пројектовање облика*), а крајем седамдесетих Бранислав Николић (*Фошотографија*) и Милица Вучковић (*Графика*).

Развој оваквих програма прекинула је потреба да се прате тренутни трендови, чиме је, на краћи период, форма надјачала суштину.

На неспорну чињеницу о повезаности и прожимању графичких области и дисциплина упућује и тежња, 1987. године, да се оне дефинишу као једно, када су укинута атељеи, а одсек назван Дизајн графике. Тада је промењен назив, како саме институције у Факултет примењених уметности и дизајна, тако и многих одсека додавањем речи дизајн у назив. Исте године на Одсеку је уведен предмет Типографија на трећој години, док је програмска материја на тој години из области: Графика књиге, Графичке комуникације, Плакат, Писмо, Фотографија и Графика, које су до тада биле организоване у атељеима са посебним наставним програмима, формално уједињена у један предмет под називом *Графички дизајн*, занемаривши разлике између различитих усмерења. У пракси се оваква генерализација показала погрешном, јер су се овим обједињеним третманом изгубили одређени важни образовни профили, по којима је Факултет био препознатљив. У том периоду на Факултет су примљени: Душан Петричић (*Графика књиге*) и Јовица Вељовић (*Типографија*).



Милош Ђирић: Знак катедре Графике (1975)

Шема наставе у облику стилизованог трифона: лева је Цршњање и сликање; труди и предње шаје (основне боје) су Графичке основе: Графика, Писмо и Фошотографија. Задње шаје и карлица (изведене боје) су њредмеши струке: Графика књиге, Графичке комуникације и Плакаш. Реј је Анимација која је ѡвезана са шелом шек 2006.

Већ 1990. године, после три године неуспелог програмског експеримента, издвојене су три струке, односно, 1993. године, формирана су три атељеа: *Графика и књига*, *Графички дизајн* и *Фошотографија*. Наставни план је изоставио предмет *Теорија форме*. У том кратком периоду постојао је и предмет *Ојштика* у наставном плану атељеа Фотографија. Компјутерске технике су уведене као обавезне на предметима *Графика*

и *Просјорна графика*. Мењању структуре Одсека допринело је и добијање нових просторија у згради на Косанчићевом венцу школске 1993/94. године. Исте године настао је и нови предмет *Пројектовање облика*, као потреба Одсека за примењеном геометријом, а који је осмислила др Ивана Марцикић, са циљем да се повежу геометријске теме и струка. Деведесете године обележио је долазак Растка Ђирића (*Илустрација, Анимација*), Мирка Огњановића (*Цршњање и сликање*), који на Одсек прелази 2007. године, Илије Кнежевића (*Типографија*), Оливере Стојадиновић (*Писмо*), Гордане Петровић (*Графика*), Бранимира Карановића (*Фошотографија*), Југослава Влаховића (*Графика књиге*), Миодрага Бате Кнежевића (*Плакаш*), Ивице Ракића (*Просјорна графика*), Мирјане Томашевић (*Графика*), Зорана Блажине (*Графичке комуникације*) и Габријеле Булатовић (*Графика*). Многи од њих и данас раде на Факултету и стубови су одсека Примењена графика.

Уз велико ангажовање проф. Растка Ђирића, предмет Анимација је, 2002. године, поново уведен у Статут, односно, школске 2006/07. године, почиње настава на овом изборном предмету, на четвртој години. Статутом из 2006. године, на основне академске студије Одсека, уведена су четири студијска програма: Графика и књига, Фотографија, Анимација и Графички дизајн, а у оквиру дипломских академских студија – мастер, студијски програми су били: Фотографија, Графика и књига, Анимација, Графичке комуникације, Плакат и Графика. У овој декади на Одсек долазе уметници: Мирјана Живковић (*Графика књиге*), Митар Трнинић (*Фошотографија*), Ђорђе Живковић (*Писмо*), Здравко Мићановић (*Плакаш*), Владимир Татаревић (*Студијска фошотографија*), Јана Оршоллић (*Писмо*) и Селма Ђулизаревић (*Цршњање и сликање*).

Крај прве деценије новог миленијума обележила је припрема за увођење правила Болоњске декларације. Одсек Примењена графика, на одређени начин, био је већ конципиран према овом систему. Атељеи, као организационе јединице, преведени су у програмске јединице – модуле. На Факултету су акредитована три студијска програма: *Примењена уметност*, *Дизајн* и *Конзервација и ресаурација*. Одсек Примењена графика је био једини који је имао наставу организовану у оквиру два студијска програма (Примењена уметност и Дизајн) и то на четири модула: Графика и књига, Фотографија, Графички дизајн и Анимација, што је потврдило добру програмску заснованост свих графичких области које су одувек биле саставни део примењене графике и њихов директан прелазак у нови Болоњски систем. Одлуком Наставно-уметничко-научног већа 2016. године, на захтев професора главних предмета модула Графички дизајн, они се одвајају од Примењене графике и формирају засебан одсек. У другој декади овог века на Одсек су примљени: Ведран Ераковић (*Писмо*), Маријана Пауновић (*Пројектовање облика*), Александар Келић (*Документарна фошотографија*), Владимир Перић (*Креативна фошотографија*), Оливера Батајић Сретеновић (*Графика књиге*) и Милош Илић (*Просјорна графика*).

Одсек је и раније велику пажњу придавао настави на предметима *Цршњање* и *Сликање* коју су и тада водили истакнути ликовни уметници: Слободан Ђуричковић – Ђако, Милан Блануша, Добри Стојановић, Миодраг Драгутиновић, Дарко Ранковић, као и професори Владислав Шћепановић и Борислав Нановић који су, као асистенти, радили са студентима Графичког одсека, а данас ове предмете предају Мирко Огњановић и Селма Ђулизаревић Карановић.

Од оснивања Факултета, посебан допринос квалитету наставе, нарочито њеног практичног дела, давали су сарад-

ници који су радили на Одсеку у различитим сарадничким звањима, и то на следећим предметима: *Примењена графика* – Александар Јовановић, асистент, Андрија Миленковић, асистент, Соња Ламут, асистент; *Ојрема књиџе са ѿишографијом* – Владимир Марић, учитељ практичне наставе; *Теорија форме* – Бранислав Павловић, асистент; *Графика књиџе* – Софроније Барачковић, стручни сарадник, Стеван Кењало, стручни сарадник, Милан Ђулић, стручни сарадник; *Фошографија* – Благоје Петковић, учитељ практичне наставе, Малиша Жујовић, стручни сарадник, Драгослав Мирковић, стручни сарадник, Борут Вилд, асистент–приправник; *Писмо* – Жељко Рајачић, асистент–приправник, Радомир Левајац, асистент–приправник; *Графичке комуникације* – Урош Оташевић. Данас на Одсеку важну улогу имају сарадници у настави: Ивана Флегар, уметнички сарадник на предметима из уметничке области *Графика* и Лука Кликовац, уметнички сарадник на предметима из области *Фошографија*.

Одсек Примењена графика и даље је највећи одсек на Факултету примењених уметности, који се развија у складу са савременим тенденцијама. Сада се на Одсеку остварује настава студијског програма Примењена уметност на три модула за које се студенти опредељују приликом уписа, а то су: *Графика и књиџа*, *Фошографија* и *Анимација*.

Структура Одсека, кроз програмске садржаје сва три помеху модула, има карактеристике интердисциплинарног прожимања и садејства, тако да студент током прве две године стиче основе ликовно-графичке културе кроз предмете: Цртање, Сликање, Анатоомско цртање, Графика, Писмо, Фотографија, Пројектовање облика, Познавање графичких апликација и Историја уметности. У трећој и четвртој години акценат је на предметима уже струке на којима се развијају знања и вештине кључне за професионално опредељење студента и, у складу са тим, бављење различитим облицима примењене графике, као што су: илустрација, графика, типографија, писмо, обликовање књига и других публикација, који се остварују у оквиру модула *Графика и књиџа*, затим креативна, студијска и документарна фотографија у оквиру модула *Фошографија*, као и традиционална и дигитална анимација у оквиру модула *Анимација*. Настава је индивидуална и обавља се у факултетским атељеима, радионицама, учионицама опремљеним рачунарима, студију и фото-лабораторији. Истиче се истраживачки и експериментални приступ који је на нашем Факултету изузетно важан, јер се тиме испитују границе одређених медија и техника у домену примењене уметности. Намера сваког појединачног модула је оспособљавање студента да креативно, систематски и аналитички размишља и на тај начин самостално решава проблеме у струци. Циљ је да се на вишим годинама, кроз праксу и конкурсе, студент повеже са привредом и индустријом укључивањем у реалне пројекте.

Кроз предмете под називом *Графика* студент изучава, истражује и усавршава ликовне, техничке и технолошке могућности примене различитих врста ручне штампе (високе, дубоке, равне и комбиноване) са циљем постизања оптималног индивидуалног уметничког израза. Упознавајући се са историјатом ручне штампе и уметничког рада кроз класичне и савремене материјале, поступке и алате, студент стиче знања која ће применити, не само у ликовно-излагачкој графици, већ и у својим пројектима графичког дизајна, фотографије, писма, књиге (ауторске, библиофилске, индустријске), илустрације, анимације и др.

У области писма основна стручна знања стичу се кроз наставу калиграфије и цртања слова, док се највиши домети

струке остварују у домену дизајна типографског писма. Типографско писмо реализује се у облику дигиталног фонта помоћу професионалног софтвера, уз примену најсавременијих поступака који омогућавају програмирање фонтова, коришћење мултимастер технологије, као и креирање варијабилних и хроматских фонтова. Факултет примењених уметности остварује водећу улогу на нашим просторима у области дизајна типографског писма, а резултати уметничких истраживања представљају значајан допринос у неговању наслеђа и очувању културног идентитета, као и у формирању корпуса оригиналних типографских писама, која садрже ћирилицу и латиницу, неопходних за коришћење у свим графичким дисциплинама.

Студент се у области обликовања књиге, кроз предмет Типографија, упознаје са основама графичког компоновања текста и слике, да би кроз предмет Илустрација, а касније предмет Графика књиге, истражио сложене графичке поступке и правила у обликовању штампаних и дигиталних издања, као и њихову употребу у издаваштву схваћеном у најширем смислу. На вишим годинама студија истражују се различити уметнички и комерцијални аспекти књиге, од уметничких иновација у домену традиционалних техника, до савремених интерактивних и електронских публикација.

Практичан рад одвија се у радионицама за: графику, ручни повез књиге, израду папира, сито-штампу, као и у словослагачници. Велики број задатака студенти реализују на рачунару.

У области фотографије студент се упознаје са основним технолошким принципима на основу којих се ствара аналогна и дигитална слика. Користећи се ликовно-графичким елементима, он развија свој аутентични фотографски израз. Резултати задатака у области фотографије део су графичког дизајна у књизи, часопису, плакату и пропагандној графици. Практична настава се остварује у фотографском студију и фото-лабораторији.

У области анимације студент се оспособљава да самостално артикулише свој ауторски анимирани (сликовно-звучно-покретни) пројект базиран на наративном предлошку. Студент учи основе медија, упознаје најважније филмове из историје анимације и практично ради на вежбама из кинематике, где стиче знање и вештину потребну за прављење илузије кретања предмета и живих бића, затим атмосферских појава и визуелних ефеката. Истиче се и то што се на нашем Факултету остварују уметничка истраживања у области анимације и негују класичне технике ауторске анимације базирани на цртању, сликању, графици и илустрацији, што је данас посебно цењено у свету, а јединствено у нашој средини.

Факултет примењених уметности специфичан је и по томе што се на одсеку Примењена графика у области пројектовања облика истражује директно коришћење пројективних система, оптичких илузија и папирног инжењеринга у домену примењених уметности на различитим нивоима студија, а студент стечена знања из примењене геометрије и резултате ових интердисциплинарних истраживања користи за пројекте на другим предметима уже струке.

Садржаји наставних програма континуирано прате промене које доноси технолошки развој у ери виртуелне слике, дигиталних и интерактивних медија, посебно књиге и публикација. Вредност сваког уметничког одсека, укључујући и одсек Примењена графика, чине међународна признања наставника – уметника, односно дизајнера, који кроз реализацију акредитованих наставних програма, својим професионалним ауторитетом одређују уметничке домете сваког одсека појединачно.

LOOK BACK IN RESPECT – 70 YEARS OF THE FACULTY OF APPLIED ARTS

Александар Вулетих

Универзитет уметности у Београду, Факултет примењених уметности

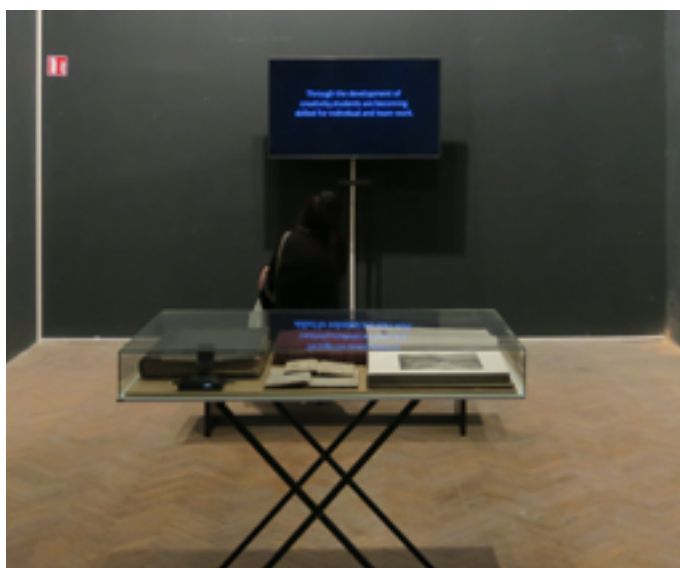
У школској 2017/18. години, у оквиру предмета Енглески језик 1 и Енглески језик 2 на Факултету примењених уметности у Београду, код предметног наставника доц. др Александра Вулетиха, студенти су добили прилику да дају свој допринос обележавању 70. рођендана Факултета. То је учињено кроз пројектни задатак, који иначе представља део предиспитних обавеза на поменутих предметима. У овом случају тај задатак је подразумевао израду кратког видео записа (2-3 мин), у којем су се студенти на енглеском језику осврнули на најбитније моменте у историјату својих модула. Сви студенти једног модула представљали су једну радну групу, а изради видео записа претходило је једномесечно студентско истраживање из поменутих области.

О сваком од 15 модула Факултета примењених уметности готови видео записи донели су низ информација – о њиховим оснивачима, најистакнутијим наставницима и студентима; кључним периодима и развоју сваког од модула; најзначајним изложбама и достигнућима; најважнијим сегментима наставних планова и програма; као и низ других интересантних и важних информација из 70 година дуге историје Факултета. Овакав садржај представљен је путем креативних уметничких форми које су ову четрдесетоминутну филмску слагалицу учиниле изузетно маштовитом, необичном, и самим тим, врло вредном.

Израдом постера за његову промоцију, пројектни задатак је заокружен у својој радној фази. Како су сама сврха и основна емоција пројекта поштовање према овом великом факултетском јубилеју, односно свим људима који су стварали његову академску и уметничку историју, одлучено је да цео пројекат буде назван LOOK BACK IN RESPECT – 70 YEARS OF THE FACULTY OF APPLIED ARTS.

Дисеминација резултата рада на поменутом пројектном задатку своју премијеру доживела је у оквиру изложбе »Форма, примена, уметност« у Музеју града Београда, у мају месецу 2018. године, раме уз раме са радовима осталих колега са Факултета примењених уметности, а све у склопу прославе поменутог јубилеја. Овај студентски петнаестоделни омнибус-филм, испраћен низом најпозитивнијих коментара, биће приказиван и на преосталим факултетским изложбама које су до краја 2018. године планиране у Београду.

Неколико додатних чињеница чини овај пројекат посебно вредним. Као прво, сви студенти прве и друге године учествовали су у њему. Даље, сви студенти су показали највиши могући степен ентузијазма и пожртвовања да своје радове



учине што бољим, поносни што учествују у прослави јубилеја свог факултета. Оваква мотивисаност, са друге стране, учинила је да квалитет у изради и интерпретацији материјала на енглеском језику у видео записима буде врло висок, што је основа за квалитетно и сврсисходно учење стручне терминологије на страном језику. Шире посматрано, овај пројекат представља само део низа активности новог, савременог концепта наставе енглеског језика на Факултету примењених уметности који је у примени од 2017. године. Комуникативни приступ базиран на учењу енглеског језика за потребе примењених уметности, уз ажурне педагошке и аутентичне материјале, комбиновану наставну методологију и развој свих макро и микро језичких вештина, основ су овако конципиране наставе енглеског језика.

Такође, потребно је поменути и међународни аспект овог пројекта. Коначни производ, студентски омнибус-филм, представља у ствари изузетан материјал на енглеском језику погодан за разне промотивне активности Факултета у међународном контексту.

Напоследку, уз речи Емерсона (R. W. Emerson) »The secret of education lies in respecting the pupil« и Пикаса (Pablo Picasso) »Everything you can imagine is real!« можемо недвосмислено да закључимо: професионалан и истински предан менторски рад са студентима, уз маштовите идеје и замисли, добар су пут до значајних наставних и уметничких достигнућа.

УМЕТНИЧКИ СВЕТ БОГДАНА КРШИЋА [1932–2009]

»Нисам сликар, нисам песник, графичар сам« Богдан Кршић

Гордана Петровић

Универзитет уметности у Београду, Факултет примењених уметности

Апстракт: *Текст се бави његовој историјом стваралаштва Богдана Кршића у области графика – ручне штампе. Хронолошким следом даје преглед насланка графичких маја, графичких циклуса, појединачних графичких листова. Ипак, најзначајније је значај књижевности у његовом стваралаштву, при чему је литература била његово полазиште и вечита инспирација.*

Анализиран је развој његовог цртежа, приказане су технике које је користио, начин компоновања графичких остварења, најчешће присутни симболи на његовим графикама, као и улога боје у његовом делу.

Представљен је и посебан осврт на реминисценције одређених стилова и стarih мајстора. Уметник је своја чврста и доследна хуманистичка начела потврђивао кроз графичку уметност, уз наплатени критички и иронични став према друштвеним деформацијама и владању појединца у временима моралних и историјских искушења.

Кључне речи: *графика, ручна штампа, графичке маје, графички листови, књижевност.*

У сопственом трагању за личним уметничким изразом, прихватамо, свесно или несвесно, неке личности и њихове истраживачке поступке, као своје узор. Заједно, са њима присутним (барем у мислима) дефинишемо и »разрешавамо« проблем који сами себи постављамо, са циљем да постанемо боље, аутентичније стваралачке личности. Неко од одабраних изврши већи, а неко мањи утицај на појединца; неки су присутнији у нашем стваралаштву (макар као дах) краће време, неки дуже.

За неке знамо да је довољно да су били ту, не као директни узор; да је довољно да смо их познавали и разговарали са њима. Они су нас, управо својом животном и стваралачком енергијом подстицали, храбрили да бисмо у тренуцима своје личне сумње пребродили тешкоће и наставили са оним што стварамо првенствено због себе.

Поред извесних различитости у нашем схватању и тумачењу наративности у графичком стваралаштву, разлика у самом цртачком стилу, мотивима и садржајима, овај рад о графичком стваралаштву Богдана Кршића посвећујем као вид »враћања духовног дуга« уметнику који ми је био професор, а потом и колега.

Са изграђеним ренесансним ставом о вишеструким способностима уметника стварао је у оквиру већег броја уметничких дисциплина, обликујући функционалну синтезу

литературе, цртежа, графике, илустрације, типографије у опреми књиге, али и синтезу цртежа и керамике, цртежа и графике у области сценографије и филма. Значајан допринос је дао настанку многобројних, у уметничком погледу луксузних библиофилских издања, при чијем је настајању уметник сам осмишљавао и реализовао изглед књиге од облика, величине, избора слога, као и штампе графичких листова у улози илустрације изабране књижевности. У овом раду нећу се бавити његовим доприносом у области примењене уметности, већ веома значајним и плодноним радом, у трајању од пола века, у области графике.

Графика је посебан начин размишљања. Уз подразумевајућу ликовну обдареност, графика захтева и посебне способности »предвиђања« којима графичар мора располагати у току извођења свог цртежа, уз употребу одговарајућег алата, у или кроз изабрану подлогу (матрицу). Графичар отискује одређен број што истоветнијих отисака, примерака, које потом обележава. Колики ће »тираж« (број квалитетно изведених отисака) бити обележен, одлучује сам графичар на основу својих знања о техници кроз коју се изражава, интензитету (дубини) изведеног поступка, као и на основу својих моралних принципа. Према делу подлоге која се штампа (отискује) графику делимо на три рода: високу, дубоку и равну штампу; у другој половини 20. века придружује се и пропусна. Могућности комбиновања постоје и дозвољене су, односно пожељне. Графичка уметност има своје етичке стандарде којима штити оригиналност, одваја се од фалсификата као и од индустријског умножавања (репродуковања).

Са оваквим поставкама, графика је постојала у претходним вековима, а и у данашњем добу изводи се на исти или сличан начин. Ручна штампа биће таква каква јесте и у будућим вековима. Само се могу осавременјивати материјали (подлоге на којима се изводе графички поступци), може се са провером прикључити неки новији технолошки поступак. Сисао и садржај ручне штампе остаће увек у суштини исти.

Директан контакт руку са подлогом, алатом, бојом, папиром и пресом – то су одлике графичких »чистунаца« и процес који је и Богдан Кршић доследно спроводио током свог плодног, стваралачког, графичарског живота. То су начела којих се и сама придржавам.

Богдан Кршић рођен је у Сарајеву 1932. године.

Како прве поуке и поруке добијамо у породици, уметник је сâм нагласио да су пресудни утицај на њега, а и на брата Николу (који је био авио-инжењер и преводилац са чешког језика) »имали родитељи и живот у породици где се високо ценила књига и уметност« (Kršić 1987: 27). Чешко порекло њихове мајке такође је било од великог значаја, омогућивши његове касније одласке на студије у Праг. Није без значаја ни одрастање у левичарски опредељеној породици, која је била антифашистички и југословенски оријентисана. Одвођење и стрељање оца, од стране усташа, на самом почетку Другог светског рата, оставило је неизбрисив траг и утицало на његова каснија уметничка, лична и идејна опредељења. Године 1951. дошао је у Београд и уписао Академију примењених уметности, одсек сценографије, јер је већ имао искустава из луткарског позоришта у Сарајеву. Убрзо је схватио да му не одговара колективни уметнички рад, и зато прелази на одсек графике, у класу професора Бранка Шотре.

Одрастање у ратном Сарајеву, које је било верски и национално подељено, и у којем су се дешавала брутална стрељања и вешања, условило је да касније за дипломски рад изабере поему Ивана Горана Ковачића »Јама«. Истражујући Гојине графичке листове из циклуса »Ратни ужаси« Богдан Кршић је уочио да су узрочници страха рата и на овом нашем тлу злоупотребљене националне и религијске разлике, као и експанзија клерикализма. Символи вера и нација за овог уметника постали су симболи злочина. Символима вере стилски је готским цртежом супротставио издужене, измучене људске фигуре. Утицај средњовековне уметности трајно се одразио на младог уметника током његовог боравка у Прагу, где се такође школовао на Високој уметничко-индустријској школи. Ту је упознао и савладао технику суве игле, којом је и урадио графике за циклус »Јама«. Радови из ове мапе већином су сачињавали и његову прву самосталну изложбу у галерији *Графички колектив* 1958. године.

Боравак у Прагу трајно је утицао на формирање младог уметника и на његове уметничке, естетске и етичке принципе. Ту стиче и прва сазнања о писму, типографији, опреми књиге, као и о графичким поступцима који се нису изучавали на београдској Академији (литографија и поменута сува игла). Изучавањем средњовековне архитектуре и готске уметности овог града поставља темеље композиције својих будућих радова.

После неминовног, краћег младалачког трагања за стваралачким идентитетом, Б. К. реализује графичке листове у техници дрвореза и линореза. *Процес Франца Кафке* (1955) представља тему којој ће се враћати и којом се јасно опредељује за књижевност као инспирацију и полазиште својих уметничких подухвата. Истраживање књижевности постаје окосница његове уметничке методологије.

Разознао и жељан да упозна и особености других техника, које није могао да изучава на београдској Академији, због оскудних средстава и могућности, Б. К. почиње да упознаје техничке, технолошке и ликовне особености бакрописа и акватинте; ове технике су веома присутне у његовом уметничком стваралаштву.

Формат својих графичких листова крајем педесетих година повећава, док у композицију уводи више фигура. Графику »Битка« (1959) дели у две зоне – светлу (доњи део) и тамну (горњи део), и тим мирним, тамним небом насупрот белине доњег дела наглашава ковитлац људских фигура нејасно одвојених једне од других, од копаља, застава.

Свој јасан став против ужаса рата и убијања представио је у графикама изведеним у техници линореза »Gott Mit Uns«



»Процес«, Франц Кафка, линорез, 210 × 290 mm, 1955.

(I и II) и »Маријин Двор марта 1945« (1961), са поруком »да се више не понови« (*ibid*: 13).

Године 1962. запошљава се на Академији (данашњем Факултету) примењених уметности у Београду. У току исте године изводи бројне графике у разним техникама, најчешће у акватинти и бакропису, а сваки графички лист носи поруку. Фигуре најчешће немају лица, теме проистичу из личних размишљања о људским слабостима. За графику »Победници« (1962) добија новоустановљену награду »Велики печат« Галерије *Графички колектив*.



»Победници«, акватинта и бракропис, 460 × 325 mm, 1962.

У даљем његовом раду, свака нова тема из књижевности биће урађена као циклус графичких листова, и значиће нову фазу у стваралаштву овог уметника, са новим садржајима, новим елементима компоновања, уз стварање и употребу нових симбола које ће представљати и у разним фазама стваралаштва у каснијим годинама. Са новим ремини-

сценцијама на старе мајсторе и извесне савремене уметнике укршта се и стилско и композиционо асоцирање на готски, ренесански и барокни стил.

Графички листови циклуса »Похвала лудости« настали су сукцесивно током две године (1963–1964). И сâм уметник је сматрао »да овај мој циклус никада неће бити завршен, јер сада када сам ушао у тај свет, чини ми се да га се никада нећу моћи ослободити, и вероватно ће његови трагови дуго остати видљиви у мојим будућим радовима« (*ibid*: 15). То нису дословне илустрације књижевног текста, већ уметник основне идеје ове књиге преводи у други изражајни медиј и ствара свој препознатљив и уочљив графички ликовни језик.



»Пуне руке кулања«, мека њревлака – акваџинџа, 324 × 500 мм, 1969.

На појединим графичким листовима простор је организован као позоришна сцена, а архитектура представљена као кулисе; једна или више фигура постављене су на хоризонталну раван пода, а планови су постигнути применом фронталне перспективе – дубина »позорнице« истакнута је квадратном мрежом са главним недогледом у центру композиције (карактеристично за ренесансно сликарство).

Карневалски костими, маске, лепезе, капе, представљају пратеће елементе забавне, као и површне, лукаве и лење луде. За графике из циклуса »Похвала лудости« изложене на Јесењој изложби УЛУС-а, Б. К. је добио Златну иглу, највише признање за графику које додељује Удружење; исте године награђен је и годишњом наградом УЛУПУДС-а (1963).

У периоду до 1965. године уметник је био усмерен на истраживање савремених светских покрета у графици, са намером да обогати сопствени графички израз, чиме је постизао богатство структуре и тонских вредности (»Хере-

тик«, 1964). То је за Б. К. било време истраживања особености апстракције, енформела, колажа у графици. У графичким колажима репродукција је основа, а потом се преко ње ручно отискује графика. На радовима из овог периода јавља се социјално ангажована тематика, што се може тумачити захтевом тадашњег времена, друштвене ситуације која је често покушавала да наметне и естетске стандарде.

У периоду између 1965. и 1975. године уметник се удаљава од готских естетских идеја и приближава се ренесансним схватањима уметности. Фигура постаје пропорционална (»Руке пуне куглања«, 1969); композиција није више статично хоризонтална, а кретање је наглашено дијагонално постављеним елементима композиције. Распоред фигура није више фронталан, већ се изводи у више планова.

Нов графички циклус започиње под утицајем књиге »Лађа лудака« ренесанског писца Себастијана Бранта (из 1494). Појединачни листови урађени у техници бакрописа и аквајинте међусобно се разликују по цртежу, контрасту, текстури, што је постигнуто мајсторским варијацијама у нагризању плоче киселином. Овим циклусом Б. К. уводи у своје графике и нове симболе – куглу/лопту, кутију (отворена/затворена). Порука ових графика, без обзира на време настанка књиге, универзална је и за данашњег човека – увек је морално и естетски неопходно успротивити се свему догматском, супротставити се скученом уму који не дозвољава напредак човека и заједнице.

Графика »Анамнеза« (1967) и циклус »Трансформације« (литографије, 1968) такође снажно повлаче ове ставове универзалистичког хуманизма. Ове графике настале су као израз уметникове потребе да осуди дволичност, превртљивост људског бића у ситуацијама искушења. Са становишта психоаналитичких тумачења, ови радови могу указивати и на удвајање личности и на губитак идентитета, до раслојава-



»О моћи лудака«, акваџинџа – бакропис, 250 × 320 мм, 1966.



»Велика сцена са више лудака«, акваштинша – бакројис, 500 × 480 mm, 1968.

ња, расцепа и распада. За »Трансформације« је Б. К. награђен Златном медаљом на Бијеналу графика у Буенос Аиресу.

Као стваралац, Богдан Кршић се постепено мењао у уметничком изразу. У циклусу литографија »Кањош Мацедоновић« осмишљава потпуно нов начин компоновања; цео формат је издељен на девет квадратних поља, у сваком пољу људска фигура је представљена реално у следу, сукцесивно, са асоцијацијом на покретне слике (филм). Кроз велики број појединачних листова насталих током 1969. године интензивно користи меку превлаку, и том техником постиже нове ефекте на својим графикама (структура графитне оловке на хартији).

Током 1970. настаје и циклус графика посвећен »Баладама« Франсоа Вијона; 1972. илуструје »Проклету авлију«, графичким листовима који су инспирисани надреализмом. Период између 1965. и 1975. године за Б. К. представља фазу пуне и зреле стваралачке снаге. Мапом графика »La Vita« по Бенвенути Челинију истакао је своју наклоност ренесанси; Челини је симбол ренесансног човека, његових идеала, борбе и

достигнућа. Ова графичка мапа Богдана Кршића забележена је као »мајсторско дело графика«. »Мајсторски урађене, ове графике обједињују искуство модерног, савременог уметника, ренесансног поимања лепоте, тела и лика, с цртежом широког геста који негде прелази у барокну узнемиреност« (Kraut 1987: 22).

Наклоњеност ренесанси огледа се и у појединачним листовима »У славу Микеланђела« (1979), као израз похвале и дивљења према ненадмашном уметнику.

Делу Франца Кафке враћа се крајем седамдесетих година 20. века, стварајући циклус »Преображај« урађен у техници суве игле. Танким искиданим линијама маестрално представља танану конструкцију тела и крила инсекта насталог из људског облика. Стварањем серије графика на тему свирача из Хамелна (»Пацоловац«, 1984), урађене у техници литографије, као и серије урађене путем меке превлаке, резерважа и акватинте, постиже слободнији израз и мање херметичну линију. Лаганом сивом сенком скоро димензионалним фигурама допуњује утисак пуног облика.



»Б. Benvenuto Cellini XL – II«, акваиниша – бакројус, 350 × 300 mm, 1975.

твих делова фигуре, и та игра светло/тамно, тамно/светло, наглашава ковитлац и бесмисленост игре фигура. Линија је лака, експресивна, не затвара форму фигура у целости, и тако појачава доживљај стања кошмарних визија и помахниталог кретања.

Мотивисани посматрач може »ишчитавањем« графичких листова из циклуса »Bestiarium« (2006) и из графике »Vivat Демократија« схватити да уметник своја хуманистичка начела, као и критички и иронични став према друштвеним појавама и улози појединаца и масе у њима, није напуштао већ га је маестрално развио (кулминирао). Уз привидан подсмех, у савесном »читачу« буди и горак осећај у души.

Богдан Кршић својим графичким листовима истражује и представља историјске личности и догађаје, као и личности из литературе. Дотиче у појединим фазама и социјалне теме, онда када се то чинило нужним (»Трудбеник«) или када су се теме саме наметале због друштвених догађања (инвазија на Чехословачку, самоспаљивање Јана Палаха).

Одређене психолошке ставове видимо кроз графике са удвојеним ликовима, слепљеним или у процесу подвајања, али и у присуству еротичних представа и приказа сексуалности која се често граничи са грубошћу и/или насиљем. Уместо да се тиме слави љубав и живот, овај груби додир још више истиче отуђеност и немогућност истинске везе двају бића. Самим именовањем својих графика често иронично исказује своје опредељење према друштвеним збивањима, политици, вођама и победницима, смислу и бесмислу, глупости и похлепи.

Сам цртеж је код Б. К. у почетку био тежак, јак, чврст, временом остаје јасно дефинисан. У графикама последњих деценија, он постаје светао и лак, нежно, а ипак сигурно дефинише форму-фигуру.

У почетку, композиција направљена од статично постављених фигура и хоризонтално подељеног формата добија на динамици кроз дијагонално постављене правце, фигуре које



»Кафка – Преображај IV«, сува ијла, 320 × 250 mm, 1976.

Значајан тренутак у његовом већ зрелом стваралаштву била је могућност излагања у Прагу 1985. године; као припрема за изложбу настала је серија графика под називом »Реконструкција« као подсећање и обнова његових графичких начела, знања и искустава стицаних и усавршаваних од почетка уметничког рада, током тридесет година стваралаштва.

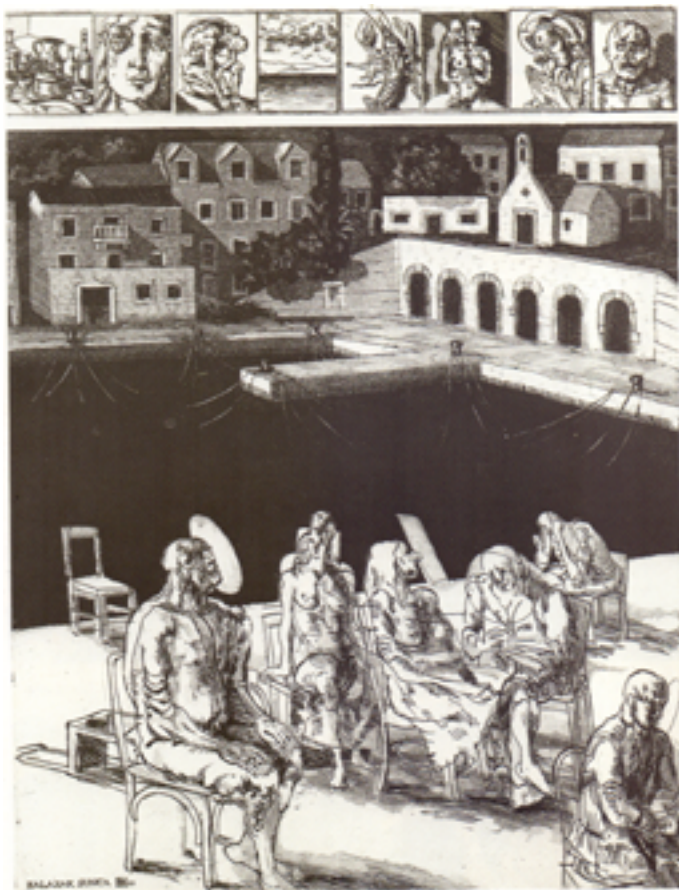
Догађања на тлу бивше Југославије почетком деведесетих година (распад, крвопролиће) буде код Б. К. успомене на детињство, на сцене којима је присуствовао, као и на никада поуздано утврђен начин страдања оца (одведен и вероватно стрељан). У стваралаштву се враћа призорима рата и на својим графикама представља ужас и зло које људи међусобно чине; то је већ резигниран став човека свесног да у људском бићу неминовно постоји зло. Његови ликови са ножевима у рукама острашћени су, али и уморни.

Реминисценцију на Гојине графичке листове остварује циклусом графика »Disparates«. Гротескна тела, скоро без препознатљивих облика, расточена у скоро лудом кретању, вртлогу, играју рашчупана, разголићена. Расточеност форме (тела) постигао је сувом иглом и акваинтом, поставивши само један, или највише два тона, која припадају и фигури и позадини, и на тај начин постиже дводимензионалност (планови нису битни). Тамном позадином истиче контраст све-



»Разговори с Гојом«, мека џревлака – резерваж – акваиниша, 1991.

на крају постају бестежинске, лебдеће, али и балансирајући у простору (времену) остају на жици. Композиција је често вишеслојна; подељена је на два или три нивоа (нивои недуховности, немудрости, нивои лудости?). У појединим графикама композиција постаје »барокна«, са пуно усковитланих нивоа који се међусобно надовезују и преклапају (»Балада о Стојковићима«, 1993).



»Залазак сунца«, бакропис – акваштинџа, 500 × 660 mm, 1981.

У свом ликовном изразу Б. К. боју не сматра битном. Графике су углавном монохроматске. Графика у настанку и јесте била искључиво црно/бела, да би се потом ручно бојила и у 18. веку постаје вишебојна (три основне боје и њихови преклопи). Б. К. остаје доследан у убеђењу да је у црно-белој графици »право богатство графичког израза«. Боја је у литографским поступцима чешће присутна, али је и ту сродних колорита; боју је користио као акценат који доприноси општем утиску и није у ликовној улози, већ је пре у симболичној (црвена = крв).

Често је у стваралаштву правио реминисценције на стилове (романски, готски, ренесансни, барокни) и на старе мајсторе.

Бројгел је био узор у представама свакидашњег живота обичних људи; Кршић представља слојеве грађанства огрезле у јелу и пићу. Код њега су присутни и неки Бошови мотиви, симболи (обрнути левак, мердевине). Гоја је светиљка и светлост на Кршићевим графикама; Кршић има исти доживљај ужасавања према рату и људској глупости. У његовом представљању простора и архитектуре постоји извесна, празна, мирна, меланхолична атмосфера типична за слике Де Кирика (»Залазак сунца«, 1981). Жак Кало је први графикау означио као самосталну ликовну дисциплину и својим реалистичким графикама, са опорим елементима гротеске, документовао једно време и друштвена збивања. Кршић је његове вредносне ставове прихватио и потврдио (»Славим Калоа«, 1959, »У славу Жака Калоа«, 1962). Појединим елементима и делима асоцирао је и на Дирера (цртежом), Каравађа (односно светло/тамно), као и Арчимболда, Пикаса, Далија.

У представљању свих људских слабости, као што су ускогрудост, таштина, лицемерје, послушништво, робовање идолима, Кршић користи гротескну деформацију ликова, »театарску« сценографију, раскалашност колективних призора. На тај начин исказује свој ироничан став, »иронична свест

јасно види и себе и свет« (Јевтовић 2004: 19). Гротескна тела учествују у гротескним догађајима (гутање, опијање, удвајање, преклапање). Таквим представљањем људских мана и слабости Б. К. као да подиже свој глас против покварености, духовног назадовања, те тако наступа као борац за врлину и бољи свет. Тиме постаје и уметник ангажован у представљању истинске човечности у судару са бездушним користољубљем. »Педагошки морализам – исказан кроз закулисну иронију и гротеску – позив је на унутрашњи преображај који покреће (очито) сазнање и свест о оном што се збива око нас« (*ibid*: 66).

Кутија (затворена или отворена) симбол је заробљеног ума (уместо главе или дела главе), кутија са клапнама које се отварају или затварају (по потреби, нужности, или по личном избору). Ту су и апсурдни зидови (кулисе) којима потенцира отуђеност ликова, који тумарају простором без циља и, својом вољом (глупошћу) ограђени, нису у могућности да истински дотакну друго биће. Обрнути левак је чест симбол код Б. К. (као и код Боша). Шта је то што може кроз уско грло левка да се разлије по уму човека? Божанска мудрост? Мердевине су представљене као симбол пута ка небу, вишем нивоу знања, мудрости, људскости, али такође омогућавају силазак у Хад, мрак, безумље. Кугла је савршени облик, плод, и средство за игру (»Пуне руке куглањак«, 1969). Често су на графикама присутни лакрдијаши, луде са прапорцима, ликови са исплаженим језицима и овим ликовима Кршић омогућава да говоре истину без последица и да безбедно бораве у свету, јашући бурад, носећи капе направљене од папира. Да ли



»Кућијаш«, литографија, 250 × 330 mm, 1965.



»Vivat democratia«, бакројис – аквајинџа, 250 × 330 mm, 1965.

је ово уметничка поруга или опора истина, »помоћу лудости превазићи страхотност стварности« (ibid: 84)?

Стално се усавршавајући у личном стваралаштву, достигнући врхунске техничке и технолошке резултате у представљању материје, Богдан Кршић се стилски нијансирао упорно истрајавајући на кодексу графичара. Био је само свој, доследан својим личним принципима, одбивши да се подреди захтевима »модерних« стилова (често ћудљивим и променљивим). Можда је то разлог његовог континуираног трајања током половине века, и неуморног стваралаштва дословно до последњег даха. На радном столу остао му је цртеж, исполирана бакарна плоча припремљена за нови графички рад.

ЛИТЕРАТУРА

Kršić, B. 1987

Komentari, *Knjiga o grafičkim listovima Bogdana Kršića*, Beograd: Narodni muzej, 27–35.

Knjiga o grafičkim listovima Bogdana Kršića (povodom tridesete godišnjice rada [1957– 1987] i retrospektivne izložbe u Kabinetu grafike)

Beograd: Narodni muzej 1987

Kraut, V. 1987

Uvod, *Knjiga o grafičkim listovima Bogdana Kršića*, Beograd: Narodni muzej, 8–26.

Јевтовић, Б. 2004

У тродесетом погледу Бојдана Кршића: Есеји и приче о графикама, цртежима, теракотама

Beograd: Војноиздавачки завод. (Jevtović, B. 2004, *U grotesknot pozorištu Bogdana Kršića: Eseji i priče o grafikama, crtežima, terakoti*, Beograd: Vojnoizdavački zavod.)



»Клејва I«, резерваж – аквајинџа, 1999.

ПРОФЕСОР СТЕПАН ФИЛЕКИ И ЊЕГОВ ДОПРИНОС ТИПОГРАФИЈИ И ЋИРИЛИЦИ

Љубица Јелисавац – Катић

Универзитет уметности у Београду, Факултет примењених уметности

Апстракт: Професор Степан Филеки (1928–2012) аутор је великог броја пројектованих писама али и писаних радова, објављених у виду монографских публикација и у периодичности. Циљ овог текста је да обједини значајне чињенице и поједине изворе везане за онај део Филекијевог ојуса, који представља доминантну целину као аутоентичан допринос писму, типографији и ћирилици. У доменима области којима се бавио, посебну заоставшћину чине његови књижевни текстови о калиграфији, типографији, рукописном и типографском наслеђу, као и о ћирилици, коју је шездесетих година прошлог века, увео у насловни програм у оквиру предмета Писмо, на Академији примењених уметности у Београду. О њој је писао из аспекта солидне познаваоца историје и развоја нашег писма, аргументовано указујући на тезу сваког појединачног слова азбуке и писма у целини, на околности које су довеле до заостављања и неправилне употребе ћирилице у типографској делатности, образовном систему и јавним комуникацијама. Све ово као и данашње недоумице и даља пуштања по питању ћириличног писма у нашој средини, актуелизују бављење наведеном проблематиком и указивање на естетичке узоре из нејасног прејиходеће уметничке праксе и педагогије.

Кључне речи: калиграфија, писмо, Степан Филеки, типографија, ћирилица

ОД СЛОВОСЛАГАЧА ДО АУТОРА (СЛОВА)

Професор београдског Факултета примењених уметности, Степан Филеки, посветио је цео свој радни и стваралачки век писму и у многоме допринео развоју писма и типографије у Србији, у другој половини 20. и почетком 21. века.¹ Зачетник београдске школе типографског писма, Филеки је посебно заслужан и за развој и очување ћирилице, на чему је акценат овог текста. Поред пројектовања писма и педагошког рада, драгоцен је и његов ангажман у историографији писма, као и у графичком дизајну. Степан Филеки је рођен 8. маја 1928. године, у Земуну, у породици која потиче из Сегедина (Мађарска). Степанов отац, Марко Филеки, учио је типографски занат, а многи чланови породице, почев од Степанове мајке Јулијане, радили су у штампарској индустрији. Још као гимназијалац, савладао је тајне словослагачког заната и литографске штампе у штампаријама («Југославија», «Нотолитографија...»). Поха-

¹ Уз њега, битан траг у овој професији и педагошком раду оставили су и Александар Додиг и Ђорђе Живковић.

ђао је Средњу школу за примењену уметност у Београду, од 1946. до 1948. године, када је наставио школовање на, тада основаној, Академији примењених уметности. Сарадња са професором Матијом Зламаликом на обликовању стотинак плаката за филмско предузеће «Морава» значила је за њега прву потврду креативности у пракси (Батајић Сретеновић, Ераковић и Стојадиновић 2011: 9–19).

Међутим, писмо ће га битније привући захваљујући Франци Радочају (1902–1948), који је, у то време, предавао Писмо, иначе поштоваоцу калиграфије Немца Херберта Поста (Herbert Max Otto Post, 1903–1978) (ibid.: 22). По окончању студија, 1954. године, сарађујући са великим издавачима («Научна књига», «Просвета» и «Југославија»), Филеки стиче име у свету графичког дизајна, штампе и издаваштва, и крчи пут до иностраних наручилаца (ibid.: 23). Предавао је Писмо (историју писма са калиграфијом) Теорију форме и Типографију на Академији примењених уметности (АПУ, касније ФПУ) од 1960. до 1993. године, и, као гостујући професор, на уметничким академијама у Нишу, Новом Саду, Приштини и Сарајеву.

Однегованом калиграфу, спретне и сигурне руке, калиграфије су објављене, још 1987. године, међу радовима истакнутих калиграфа света у књизи *Florilège: 86 Calligraphes Contemporains*, Алена Мазерана (Alain Mazeran Editions d'Art, France).

Суверени познавалац писма и естетика, уверен да се зналачком реанимацијом старих писама чувају њихови правилни облици, Филеки, 1990. године, иницира пројекат реконструкције типографских ћирилица, према изворима старе штампе књиге из фонда Народне библиотеке Србије. Рад на пројекту трајао је три године, састојао се из истраживања грађе, цртања и реконструисања слова уз посебан креативни допринос, а завршавао дигитализацијом уз помоћ рачунарског програма *Fontographer* (ibid.: 56).

Аутор је тридесетак типографских писама на компјутеру, већином ћириличних, узорних по функционалности и естетском нивоу. Ћирилична и латинична писма: *Неоиландија*, *Академија*, *Профил* и *Невен* његова су заоставштина, као и ћирилице изведене из латиница: *Гарамон*, *Херолд*, *Универс* и *Албертус*. Поред осталог, израдио је и слова за заглавље «Политике», потом и рачунарски фонт «Политике», као и заглавље за лист «Република». За Електронски речник српског језика (пројекат Филозофског факултета у Београду) обликовао је неопходне фонтове за старословенска и нови-

ја слова. За собом је оставио и многе исписане повеље и дипломе, а диплому Вукове задужбине сам је уобличио. Као ауторитет у области писма и типографије, именован је за председника новог Одбора за стандардизацију ћириличних облика, 2006. године, исте године када је и иницирао његово оснивање, при Вуковој задужбини.² Бројни су његови текстови посвећени овом питању и другим проблемима у култури. Иницирао је и организовао значајне изложбе посвећене ћирилици (Тршић, Ваљево, Сирогојно, Торонто, Сан Франциско, Петенбах).

Стјепан Филеки је преминуо 5. маја 2012. године, у својој 84. години.

ЗНАЧАЈ ПРОФЕСОРА БЕОГРАДСКЕ АКАДЕМИЈЕ – ФАКУЛТЕТА ПРИМЕЊЕНИХ УМЕТНОСТИ ЗА РАЗВОЈ ПИСМА И ТИПОГРАФИЈЕ

Пре професуре Филекија, на Академији за примењену уметност у Београду, типографија није била посебан предмет, нити је било пожељног стручног кадра и литературе за ову област. У потпуности свестан значаја писма у функционалном, ликовном али и културном погледу, Филеки уводи у методологију наставе калиграфско писање на табли и предавања о историји писма (поред пројектовања типографских писама) (ibid.: 28–32).

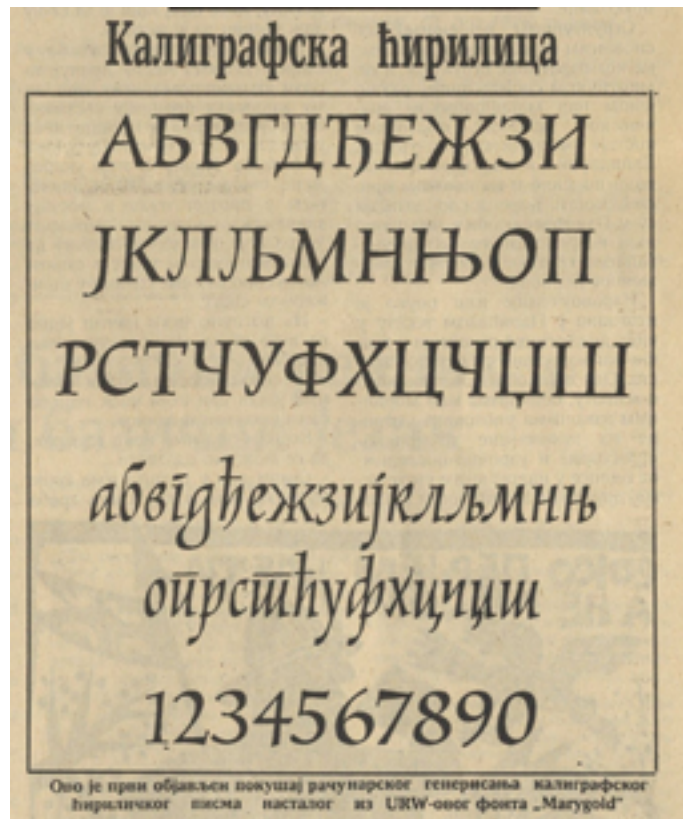
Штавише, у оквиру предмета Писмо на АПУ, он је, шездесетих година 20. века, самоиницијативно увео као нову област изучавања – ћирилицу. Такође, указивао је на потребу пројектовања националног писма, односно ћирилице, у Билтену Академије чији је одговорни уредник био др Павле Васић. Будући да се надлежне институције нису тиме позабавиле, истицао је да би програми Академије могли да се иновирају у овом погледу, уз нагласак на ритмичком богаћењу азбуке малих слова и прераду недовољно читљивих знакова, и то на основу класичних образаца и њиховог прилагођавања потребама савременика (Fileki 1972: 17).

Жеља професора била је да умањи последице процеса институционалног запостављања ћирилице, у послератном периоду. Његови студенти били су први школовани типографи код нас. Такве промене у самој школи биле су предуслов трасирању пута ка установљењу стандарда у овој области, у Србији. С друге стране, и неке струковне институције, попут Графичког колектива у Београду, у којем, 1966. године, излаже један од, тада, највећих светских ауторитета у области типографије – Олдржих Хлавса (Oldřih Hlavsa, 1909–1995) из Прага, промовишу савременије погледе на естетски ниво опреме књига и штампе уопште.

Почетком седамдесетих година 20. века, на Факултету примењених уметности, пројектовање типографских писама постаје задатак у оквиру програма предмета Писмо, на вишим годинама студија графичког одсека (Стојадиновић

.....
 2 Добитник је бројних националних и међународних признања за свој рад: Специјалног признања за допринос и развој типографије на Другом југословенском конкурс у »Грифон« за најбољи графички дизајн у 1996. и 1997. години (1998), Награде Британског екслибрис удружења (1995), Вукове награде за допринос култури (2004), »Златног беоцуга« за трајан допринос култури Београда (2004), поред многих награда које је понео на сајмовима књига у: Београду, Источном Берлину, Франкфурту и Москви. Аутор је текстова и прилога у разним часописима, као и историје писма објављене под насловом *Писмо и шпирографија: историја са поукама за уметничку и педагошку праксу* (Београд: Универзитет уметности, 2010), коју је исти издавач штампао латиничним писмом и објавио 2011. године. Реч је о првој богато илустрованој историји писма на српском језику, делу које представља рад калиграфа са нашег подручја, а које је Филеки и опремио, применивши сопствено типографско писмо. Оставио је трага и у графичком дизајну књига, новина и часописа, поштанских марака и новчаница.

2008: 23–24). Први рачунар на којем је радио професор Филеки, добијен је 1992. године. Међутим, изданак ове школе, дизајнер Јовица Вељовић, данас професор светске репутације, већ 1984. године, креира дигитални фонт у иностранству, а нешто касније ће и радови других наших уметника наћи примену у оквиру типографских фондова чувених светских дистрибутера (Миладинов, 1998, Бранка Илић, 1999 (ibid.: 24), Оливера Стојадиновић, 2001.). Од 2006. године, студенти ФПУ раде уникод фонтове (садрже ћирилицу и латиницу) (ibid.: 25). Нови рачунарски програми отворили су нове перспективе и самој калиграфији (Филеки 1996b).



Видан преокрет на плану уметности писма и типографије, резултат је, пре свега, напора које су уложили професори и сарадници београдске Академије, потом и у другим уметничким академијама у земљи, од самог Филекија и графичких дизајнера, професора Богдана Кршића, Милоша Ћирића, аутора Ћирићице (студије писма рађене поводом отварања нове зграде Народне библиотеке СР Србије у Београду, 1972. године)³ као и Драгослава Стојановића – Сипа, до Илије Кнежевића, Оливере Стојадиновић и млађих Ведрана Ераковића и Јане Оршолић.

Укупан њихов допринос огледа се у образовању генерација које су у доброј мери потиснуле нешколоване типографе, благовременој примени нових технологија, великом броју оригиналних фонтова, квалитетној понуди, између осталих, и ћириличних фонтова, али и специфично калиграфском квалитету писама и успешном пласману на домаћој и међународној сцени.

Историји и новинама у овој области посвећује се пажња у часопису »Сигнум«, издавачком подухвату Одсека примењена графика, Факултета примењених уметности у Београду.

.....
 3 Филеки је, касније, истицао озбиљност, поетично надовезивање на наслеђе и изванредан естетски домет Ћирићеве студије, засноване на репрезентативном узору из богате рукописне традиције ћирилице – рукопису Четвртог јеванђеља, писара Инока из Далше, из 1428 или 1429. године (idem. 1993b).

Удружење Типометар и истоимени сајт⁴, основани такође заслугом професора и сарадника овог факултета, подстакли су Секретаријат за културу Скупштине града Београда да од 2006. године, финансира годишње по једну типографску фамилију и њен пласман на Интернету. Данас, нарочито, услед глобалне економске, политичке, социјалне па и еколошке, а тиме и културне кризе, као и доступности технологија, подршка надлежних институција оваквим пројектима, од националног значаја, требало би да буде приоритетна, превентивна и систематска, ради очувања и неговања језика и писма.

КЉУЧНИ МОМЕНТИ У РАЗВОЈУ НОВИХ ЋИРИЛИЧНИХ ФОНТОВА

Ћирилично писмо је било недовољно заступљено у репертоару рачунарских фонтова страних дистрибутера. Међутим, крајем осамдесетих година 20. века, група наставника са Факултета примењених уметности предузела је обиман пројекат реконструкције старих ћирилица из рукописног и типографског наслеђа, у циљу развоја свог програма пројектовања новог ћириличног типографског писма, а тиме и досезања пожељног стандарда (Стојадиновић 2008: 17, Филеки 1991). У оквиру пројекта, започета је и књижна фамилија Неопланта, на основу реконструкције слога новосадске Платонове штампарије из 1867. године (Стојадиновић 2008: 18.).⁵ Идентификовани су владајући стилови, у употреби од Вукове реформе до краја 19. века: класични и класицистички, и реконструисана велика и мала слова и њихове курзивне варијанте. Посао око продукције нових фонтова у многоме је олакшало увођење програма Fontographer, којег ће, у првој деценији 21. века, заменити софтвер FontLab (са могућношћу смештаја фонтова у уникод распоред).

Када је Вукова задужбина окупила, почетком деведесетих година 20. века, стручњаке у области филологије, информатике, типографије и других струка, на челу са Дејаном Медковићем, међу којима су били и примењени уметници Стјепан Филеки, Богдан Кршић и Милош Ћирић, у намери да се стандардизује национална типографска ћирилица, реализована су два типографска писма, по узору на класичне латиничне фонтове фамилија *Тажмс* и *Гарамонд*. Међутим, испоставило се, у графичком смислу, али и у погледу ауторских права, да је боље иницирати оригинална решења. Пре тога, први наш уметник, коме је писмо издато у дигиталном облику, горе поменути професор Јовица Вељовић, свој магистарски рад одбрањен на ФПУ пласирао је, 1984. године, фирми ИТС, остваривши са њом дужу сарадњу (ibid.: 19–20).

Његов рад су и фамилија *Сава* (2003), капитално писмо које први пут садржи и ћирилицу поред латинице, и ћириличне фамилије фонтова наручених од »Политике« (2007). Ћирилица постепено улази и у репертоар других фирми, а међу првима је укључује и Адоби (ibid.: 21).

РЕВИТАЛИЗАЦИЈА ЋИРИЛИЧНИХ ОБЛИКА

Сматрајући калиграфију основом типографије, Филеки је своје калиграфске радове користио за реализацију ауторских фонтова на компјутеру, тако што их је снимао и убацивао у

4 Циљ Удружења Типометар јесте промовисање ћирилице, као писма које није довољно заступљено у рачунарским програмима и информисање о њеном историјском развоју и тековинама, као и о аспектима обликовања ћириличних слова, за које се интересују и дизајнери са подручја у којима се користи латинично писмо.

5 Филекијево компјутерски генерисано писмо Неопланта је иначе, код нас, прво латинично типографско писмо настало из ћириличних облика.

рачунар, а познавање писма и посебно ћирилице омогућавало је тачност, какву је немогуће постићи обичним прилагођавањем ћирилице латиничним узорима (Батајић Сретеновић, Ераковић и Стојадиновић 2011: 61).

Када је Благоје Петковић основао фирму »Литопринт«, у којој су се израђивала трансфер писма, седмдесетих година 20. века, Филеки пројектује трансфер писмо *Полиџика* као ћириличну верзију писма *Cheltenham* (ibid.: 42). Поред тога, као трансфер писма креирао је и *Аугустину*, *Гонголијер*, *Тийик* и једну класицистичку антикву (ibid.: 43). *Универс* је назив писма, које Филеки израђује 1980. године, прилагођавањем гротеска ћирилице. Ћириличну верзију овог писма Филеки је први пут обелоданио у издању ЈРТ–Београд. Потом ће она, са мањим изменама, бити генерисана у рачунару, у Центру за уметничко и научно истраживање, Универзитета уметности у Београду (Филеки 1996а).

Писмо *Њејош* (1987) по стилу је класицистичка антиква, а по узору представља реконструкцију писма којим је штампано прво издање *Горској вијенца*, Петра Петровића Његоша. Из исте године је и такозвана *Савремена мајускула*, иначе, преобликована прелазна антиква, а две године касније, аутор креира и *Тийографску мајускулу*, на основу деветнаестовековне ћирилице.

У последњој деценији 20. века, Филеки, у мисији реконструкције старих ћириличних писама, израђује фонтове: *Тийик*, *Инок Сава*, *Мирослав* и *Милуџин*.

Тийик (1991) је писмо креирано на основу преписа Студеничког типика, за који се претпоставља да га је сачинио сам св. Сава уставним писмом, негде између 1206. и 1220. године. Препис несталиг рукописа, изведен 1619. године, чува се у Народном музеју у Прагу. За своју типографску интерпретацију овог писма и савремену употребу, Филеки је креирао и додатна слова: ђ, ј, љ, њ, ћ и џ. Наредне године, у свом



тексту о овом препису, професор ће истаћи ритмичке одnose свих елемената у њему и лепоту целине коју постиже његов писар (idem. 1992).

Инок Сава (1992) је Филекијево писмо засновано на *Првом српском буквару* Инока Саве, штампаном код млетачког штампара Ђ. А. Рампацета, у Венецији 1597. године. Реч је о раритетној књизи, насталој кад је Србија већ била поробљена, »првој књизи на којој се има учити читати српски« (Ванлић 2009: 99). Примерак другог издања овог буквара чува Народна библиотека Србије, а примерак првог је изгорео у пожару услед немачког бомбардовања Београда, 1941. године.

Мирослав (1993) је писмо засновано на рукопису Мирослављевог јеванђеља, израђеног крајем 12. века за хумског кнеза Мирослава, брата Стефана Немање. Аутор је стилизовао постојеће облике оригиналног уставног писма, задржавши елеганцију узора, а уз слова Вукове азбуке урадио је и додатне интерпункцијске знаке, али и слова црквенословенске ћирилице, за примену у слагању старих текстова.⁶

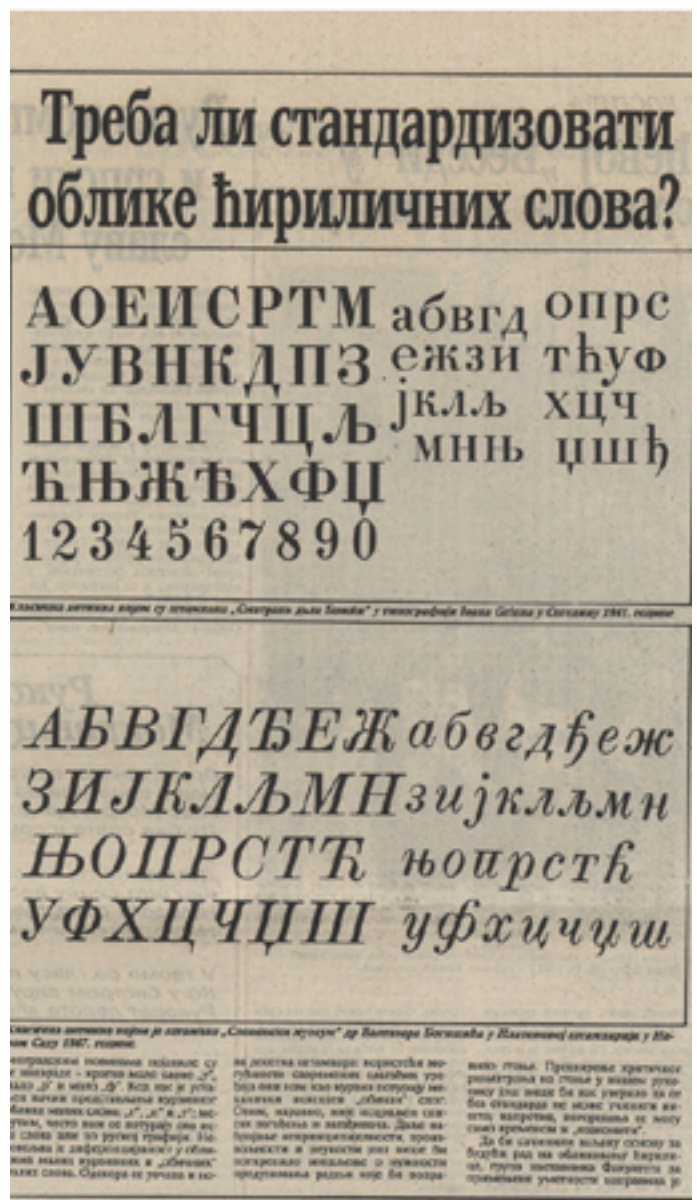
Клесани натпис краља Милутина на зиду Краљеве цркве у Студеници (1314) послужио је Филекију као узор за наставак писма *Милушин* (1994).

Филеки је потом урадио знатан број типографских писама за различите намене, и та заоставштина се сматра зачетком српског фонда ауторских фонтова.⁷ У име Центра за научно и уметничко истраживање Универзитета уметности у Београду, препоручивао је пројекте развијане у циљу отклањања мањкавости типографских ћирилица страних аутора, које су се код нас користиле, могућим корисницима, попут Редакције *Просветине енциклопедије*, 1994. године (idem. 1994а). Те године, обликовао је *Ейџрафску ћирилицу*, фонт натписних слова српске ћирилице, заснованих на српско-византијском фреско сликарству и натписима у рукописним књигама. Ова ћирилица обликована је за штампање наслова и преградних листова у књизи *Пет векова српској штампарској*: 1494–1994. (Београд: САНУ, 1994), а данас је на располагању у електронском облику (Nikolić 1996: 31). Тада настаје и Филекијев оригинални рад *Гјоџаку*, слободно обликовано ћирилично писмо. Године 1996, започета је дигитализација материјала, обједињеног Корпусом српског језика и његовог речника, а покренутим према замисли лингвисте проф. Ђорђа Костића, још 1956. године. За први, у ову сврху, дизајнирани фонт, прихваћен је Филекијев предлог писма, као модерне сансерифне интерпретације уставног писма.

Професорова преданост калиграфији одразила се и на оријентацију његових студената. Особитост писама насталих у оквиру београдске школе типографије, попут писама Јовице Вељовића, Оливере Стојадиновић, Слободана Миладинова, Јане Оршוליћ... препознаје се у изразито калиграфском карактеру, управо захваљујући педагошком раду и утицају Стјепана Филекија.

⁶ Према тексту Ведрана Ераковића, »Мирослављево јеванђеље у типографији«, *Типометар*, <http://www.tipometar.org/>, приступ дана: 20. јуна 2018.

⁷ »Међу њима су школска рукописна писма, фонт са старословенским и савременим словима рађен за потребе филолога, писмо настало на основу логотипа Политике, велики број писама заснованих на рукопису и мноштво украсних писама...« (Стојадиновић 2008:18). Ту је и *Фалсџаф*, ћирилична верзија истоименог француског писма. С друге стране, подстицао је стручњаке Факултета примењених уметности да се активно укључе у пројекте Народне библиотеке Србије и Вукове задужбине на графичком и типографском усавршавању ћирилице, и њене примене у школама, јавном саобраћају и комуникацијама, а стручној и широј јавности предочавао узоре у овом нужном послу: принципе лепог писања које је установио Захарије Орфелин, и стандарде техничког писања, који су били на снази још у Краљевини Југославији. (Филеки 1994с)



ПИСАЦ И АКТИВИСТА ЗА ОЧУВАЊЕ ЋИРИЛИЦЕ

Истовремено са замахом у пракси, омогућеним, пре свега, у оквиру саме школе (Факултет примењених уметности) као и њеним настојањем да прати све технолошке новине, расла је и потреба развијања теоријског рада. Немерљив допринос и на том пољу, како смо већ истакли, оставља сам Филеки, свестан да »Од Захарија Орфелина, о коме постоји обимна литература, па све до наших дана не постоји систематично праћење развоја нашег писма и типографије.«⁸ У намери да умањи последице таквог стања, он објављује књигу *Писмо и ѿиџоџрафија: историја са ѿоукама за уметничку и ѿегаџошку ѿраксу* (Београд: Универзитет уметности, 2010), питко написану и прегледну историју писма, уврстивши међу кори-

⁸ Филеки подсећа на заборављеног Душана Јанковића, сликара и архитекту, аутора, додуше необјављене, збирке орнаментисаних ћириличних иницијала, затим на литографа Панту Стојичевића, који је први извео типографско писмо инспирисано Мирослављевим јеванђељем, на академског сликара – графичара Радомира Стевића – Раса и његово тада авангардно писмо Рас, потом на калиграфа Ивана Болдичара, који је први својим фонтовима стекао међународни углед, задуживши тако нашу, посебно културу Војводине. (Филеки 2008: 7). У време док још није било домаћих конкурса у овој области, Болдичар је у иностранству био награђиван чак и за ћирилицу. Словољивница *Берџолд* из Берлина откупила је његове серије слова Јанус, Болдиз и Тритон, чиме у употребу у свету први пут улазе графички резови једног уметника из југословенске средине. Видети и: Stojanović Sip, D. 1975.

це књиге рад како чувених типографа из ранијих епоха, тако и својих савременика, сународника.

Разумевајући нужност информисања, отварања важних питања у јавности, али и полемике у области типографског писма и увођења стандарда ради уређења стања у типографском фонду, Филеки је најпре почео да пише за часопис »Графички рад«, где је у наставцима објављивао историју писма, а потом и за лист Вукове задужбине, претежно о ћирици, односу према наслеђу у области писма и типографије, као и са намером приближавања читаоцима појединих древних рукописа, а све у циљу што пажљивијег односа према тековинама и националном писму.⁹ Поред тога, на његове чланке често су наилазили и читаоци »Политике«, као и недељника »Нин« и »Време«. Готово све ауторове радове и настојања пратила је и његова писана или на предавањима изговорена реч. У овим исказима су тумачења предложеног и изведеног у пракси. Залагао се за реформи учења писања у основним школама, предлажући практиковање облика рукописног писма и то: 1) извођењем континуираном, једнако дебелом, линијом, и 2) комбиновањем танких и дебелих линија. Конкретан допринос, у овом погледу, пружио је у *Буквару*, потписника Вука Милатовића и Анастасије Ивковић (14. изд., Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2001) као аутор рукописног писма, ослонивши се на ћириличну рукописну традицију до пре Другог светског рата, односно на образац рукописа који потиче од Захарија Орфелина (*idem*. 1994b). Био је то још један његов прилог ћирици, чију је фонетску чистоту настојао да сачува, упркос вишедеценијским трендовима њене латинизације, о којој се и данас говори са неверицом, а последица је, заправо, још реформе Петра Великог (*idem*. 1995; 1996с).

Личним примером стручњака који користи најсавременије технологије у намери да обезбеди нови живот ћириличним облицима и посредује у упућивању најмлађих у рукописно овладавање словима, следећи искуства Гунлаугура С. Е. Брима, као и указивањем на инспиративну ризницу нашег типографског писма из деветнаестог века, али и рукописног наслеђа, Филеки је охрабрио низ својих савременика и следбеника да трагају и истрајавају на сопственим калиграфским и типографским решењима, свестрано задуживши српску културу.

ЛИТЕРАТУРА

Књиге:

Батајић Сретеновић, О., Ераковић, В. и Стојадиновић, О. 2011 *Кофер ѿун слова*, Београд: Типометар.

Ванлић, М. Ј. 2009

Први српски буквар : Педагошки значај, у: *Први српски буквар Инока Саве*, прир. М. Блечић, Београд: Службени гласник, Завод за уџбенике, 99–101.

Стојадиновић, О. 2008

Мануфактура слова, у: *Свакодневна шрифтографија*, прир. О. Батајић, О. Стојадиновић, Београд: Типометар, 13–26.

Филеки, С. 2008

Имена значајна за наше писмо и типографију, у: *Свакодневна шрифтографија*, прир. О. Батајић, О. Стојадиновић, Београд: Типометар, 7–12.

Бараћ, Д. 2004

Ошшѡа исѡорија ѡисма, Београд: Економика.

Nikolić, R. (prir.) 1996.

Mali rečnik pisma i tipografije, Београд: R. Nikolić.

Ђорђић, П. 1990

⁹ Текст о Иловичкој крмчији, препису из 1262. године, само је један у низу оваквих прилога. (Филеки, С. 1993а)

Исѡорија срѡске ћирилице, 3. изд., Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

Каталози:

Филеки, С. и др. 2012

Тѡѡметѡар : Ћирилице на поклон, каталог изложбе, Београд: Графички колектив.

Карановић, Б. и Филеки С. 2005

Дѡѡѡма, каталог изложбе, Београд: Графички колектив.

Dodig, A. 2001

уводни текст у: *Pismo u Srbiji 1950–2001, katalog prateće izložbe manifestaciji Zlatno pero Beograda*, Београд: ULUPUDS.

Stojanović Sip, D. 1975

Ivan Boldižar grafički dizajner iz Novog Sada, каталог изложбе, Београд: Galerija Grafički kolektiv.

Hlavsa, O. 1966

Typografie, каталог изложбе, Београд: Galerija Grafički kolektiv.

Периодика:

Стојадиновић, О. 2012

In memoriam Стјепан Филеки, *Сиѡум* (Београд) 6: 12.

Филеки, С. 1996а

Калиграфска ћирилица. Универс ћирилица медијум, *Загужбина* (Београд) 35: 6.

Филеки, С. 1996б

Калиграфска ћирилица, *Загужбина* (Београд) 34: 7.

Филеки, С. 1996с

Реформа Петра Великог (2), *Загужбина* (Београд) 33: 4.

Филеки, С. 1995

Реформа Петра Великог, *Загужбина* (Београд) 30: 9.

Филеки, С. 1994б

Ћирилска калиграфија. Краснопис, *Загужбина* (Београд) 27: 6.

Филеки, С. 1994с

Ћирилица. За и против стандарда, *Загужбина* (Београд) 26: 5.

Филеки, С. 1993а

Номоканон или Законоправило Светог Саве, *Загужбина* (Београд) 23

Филеки, С. 1993б

Ћирилица. Ћирилица по Ћирићу, *Загужбина* (Београд) 21: 4.

Филеки, С. 1992

Ћирилска калиграфија. Устав Студеничког типика, *Загужбина* (Београд) 19: 7.

Филеки, С. 1991

Треба ли стандардизовати облике ћириличних слова?, *Загужбина* (Београд) 16: 5.

Fileki, S. 1972

Predlozi za istraživanje novih oblika pojedinih slova u ćirilici, у: *Coordinate* : Bilten APU (Beograd) (1967/1): 16–17.

Електронски извори:

Ćirić, S. 2007

Ćirilica i pouke, *Vreme* 853: 10. maj <https://cms/view.php?id=497842//www.vreme.com>, приступ дана: 18. јуна 2018.

Извори:

Филеки, С. 1994а

Редакцији Просвештине ЕНЦИКЛОПЕДИЈЕ, писмо од 28. јуна, из архивске грађе одсека Примењена графика, Факултета примењених уметности, Београд.

Скраћенице:

АПУ – Академија примењених уметности

ФПУ – Факултет примењених уметности

ФПУ НА МОРУ ИЛИ ДРУГА БРАЧКА ТИСКАРА

Растко Ђирић

Универзитет уметности у Београду, Факултет примењених уметности

Од године 1958, графичар Богдан Кршић (1932–2009, од 1962. професор на Академији примењених уметности у Београду) са супругом Јеленом летује у својој кући у малом, полуразрушеном рибарском месту Бол на острву Брачу у Хрватској (тада у склопу Југославије). Следећих лета позива пријатеље да му се придруже. Убрзо Бол током летâ постаје мала колонија графичара, сликара, глумца и уметника свих професија. Нико тада није слутио да ће Бол пар деценија касније постати престижно летовалиште и вероватно најатрактивније туристичко место у Далмацији. На Кршићев позив, родитељи су мене као шестогодишњака и млађег брата Вукана први пут довели у Бол 1961. и од тада је то постало наше неизбежно и омиљено летовалиште, а обавезно за многе који су убрзо купили тамо куће. Организовање редовне летње изложбе током осамдесетих, кад сам ја већ био на постдипломским студијама (код ментора проф. Богдана Кршића) била је озбиљна летња забава и логичан наставак дружења уметника свих профила који су се тамо већ налазили.

ОСНИВАЊЕ

Професор Богдан Кршић добија обавештење од Совре (Софронија) Барачковића, (1922–2008) стручног сарадника за штампу на Графичком одсеку, од 1952. до 1954. и од 1966. до 1985), да у штампарији БИГЗ имају намеру да расходују неке штампарске машине и опрему. Кршић долази на идеју да се те машине, велики једнобојни Хајделберг и заклопни тигл, као и већи број оловних слова, пренесу у Бол на Брачу, да би се, у договору са Ђуром (Јуретом, како су га звали на Болу) Жуљевићем¹ (1930–2001), пријатељем и директором највећег и најважнијег болског предузећа *Златни рât*² (од 1969. до

1978), основала мала штампарија која је добила назив *Друџа³ брачка тискара*.

Током постојања до почетка деведесетих, основни посао Друге брачке тискарне биће умножавање разних штампаних материјала за потребе хотела предузећа Златни рât (признаница, фактура и других пословних папира, као и позивница и каталога изложби, програма позоришних и других догађаја и манифестација). Било је ту наруџбина и из других брачких места, током целе године.

У овој штампарији биће реализован низ болских и брачких дела (11 књига), оригиналних и у претиску, у оквиру библиотеке *Брошки либар*, коју је Жуљевић покренуо. Ова едиција реализована је у договору са проф. Кршићем, а реализована у сарадњи са Факултетом примењених уметности из Београда, тако да су ове књиге графички опремали студенти ФПУ као свој дипломски рад. Уз ову, Жуљевић је покренуо и едицију *Звизгон*, у оквиру које су изашле три књиге у већим тиражима.

Свестрано образовани професор Жуљевић, ове је едиције је основао првенствено ради очувања болског дијалекта на чијем је одржавању активно учествовао преводећи руске песнике Јесењина и Блока и радећи језичку лектуру постојећих етнолошких записа.

ПРОМОЦИЈА

У суботу 12. августа 1978. у 19 сати у Болу на Брачу била је отворена изложба графика професора Богдана Кршића, а на њој је приказано библиофилско издање тадашње асистенткиње Соње Ламут (од 1975. до 1979. кад се одселила у Њујорк). Тема издања, мапе црно-белих линореза који су по атмосфери подсећали на њене чувене мецотинте, била је *Болска руковеш сџаре лирике Хрвајшке*, са текстовима које је приредио проф. Жуљевић.

³ Кршић и Жуљевић нису пали у искушење да ову штампарију назову «Прва брачка тискара», јер су знали за много старију штампарију која је у 19. веку постојала на Брачу у Блацама.

Прву брачку штампарију основао је крајем 19. века дон Никола Миличевић, његов њи ујравник љаџољашкој самосџана Блаце, скривеној на источној обронку долине на јужној сџрани острва Брача, између Бола и Милне. Ово ренесансно здање саграђено је у 16. веку, сџрагало у љожару 1724. и касније обнављано током 17. и 18. века љрема барокним узорима. Дуџо је времена била љавно културно средиште на острву Брачу са школом и звездарницом. Редовнички љравилник из 1621. одсџтамао је у овој штампарији у хрвајској редакцији 1897. џадашњи ујравник дон Никола Миличевић. Штампарија се сасџојала само од малог љреклојној џиџла. Смрћу љоследњеј свешџеника из лозе Милићевића 1962, овај самосџан је уџашен. Од 2007. је на УНЕСКО-вом сџиску културних добара и данас се може љосеџиџи као музеј.

¹ Професор Ђуро Жуљевић, (1930–2001), рођен у Болу на Брачу, у Београду студира метеорологију на Природно-математичком факултету. Године 1954. жени се и враћа у Бол. Наставља студије у Сплиту (Виша педагошка академија, физика–математика) и Сарајеву (Географија са геологијом и магистарске студије). Од доласка у Бол ради у просвети, а 1972. оснива средњу школу »Бол« и води је краће време. На чело хотелског предузећа »Златни рât« долази 1968. године, чиме започиње своју туристичку и културну делатност, водећи изградњу хотела и пратећих инфраструктурних садржаја. Ово предузеће је дуго било примарно по важности за привреду и културу Бола.

² Златни рât – Предузеће је добило име по чувеној и атрактивној болској плажи (Златни рât) која је у болском дијалекту добила облик који се понекад погрешно тумачи.



U POVODU POČETKA RADA
»DRUGE BRACKE TISKARE«
BOGDAN KRŠIĆ

IZLOŽBA GRAFIKE

NA IZLOŽBI ĆE BITI PRIKAZANO I BIBLIJOFILSKO IZDANJE
»BOLSKA RUKOVET STARE LIRIKE HRVATSKE« SA LINOREZIMA

SONJE LAMUT

12. - 30. 8. 1978.

BOL NA BRACU-LOZA

На позив проф. Кршића у Бол су дошли Дује и Јосип Муслин, два брата штампара старије генерације, да помогну у формирању штампарије и обучавању младих кадрова у штампарском занату. Јосип је живео у Бачкој Паланци, а Дује у Београду и био је отац чувеног фудбалера и бившег селектора српске репрезентације.

У тискари су били запослени као штампари и машинисти Стипе Кармелић Раде (који је у Загребу завршио Вишу гра-

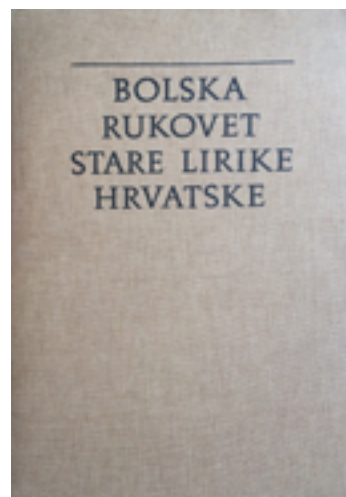
фичку школу и који ће касније и водити ову Тискару), Франки Краљевић и помоћна радница Матилда Трутанић, а у каснијем периоду Тончи Јакшић Попић и Радослав Раде Јерчић који је завршио Средњу графичку школу у Загребу. Тада је набављен и стари линотип из Сплита.

Ево како Стипе Кармелић Раде описује последњи период Тискаре: *»Почетком 90-тих година прошлог стољећа зајочео је рат у бившој Југославији, тосију у Болу скоро није ни било, погузеће Златни рат није улаћало у обнову ни одржавање тискаре, није новца било ни за мјесечне плаће, тискара се утасила као стараци на крају животног пушта. Није било снаге за пријелаз са високог тиска који се радио на стројевима старима педесетак година на плосни тисак (offset). У то вријеме је то била превелика инвестиција, а управо тада је зајочело вријеме од када се све мјери економском исплативошћу. Неки зајосленици су добили нова радна мјеста у истом погузећу, Раде је остао учишељ шениса, а Тончи је отворио приватни бизнис за рибарству и пријевоз пушника на мору.*

Тискара је у 10-15 година постојања била циљ у просору многих креативаца, како Бољана Јако и њихових тосију. Друга брачка тискара је била достојни наследник прве брачке тискаре, као културна институција и сусрећиште интелектуалаца који су стално или повремено живјели на Болу.»

Током лета после дипломирања или понекад у зимским месецима, студенти катедре Графике више пута су са професором Богданом Кршићем долазили у Бол као гости предузећа Златни рат уз комплетан хотелски смештај и тамо промовисали своје књиге – дипломске радове. Тадашњи студент дипломац а данас професор Слободан Манојловић, са задовољством се сећа боравка у Болу.

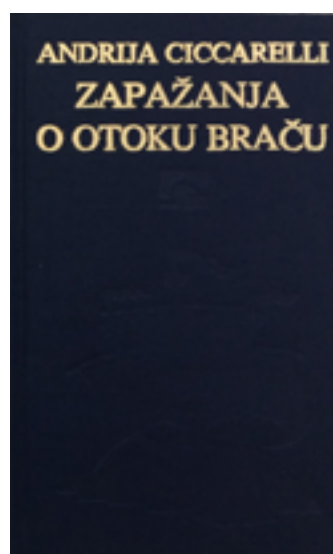
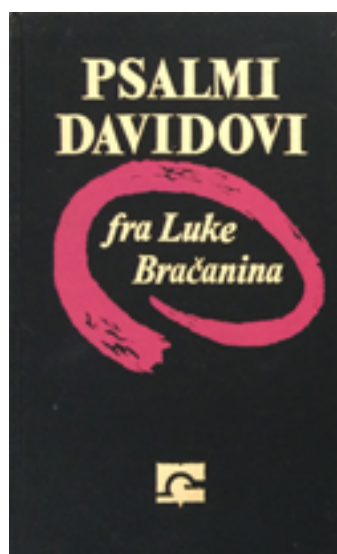
Ево комплетног списка и података из импресума књига насталих у сарадњи Златног рата и ФПУ:



БОЛСКА РУКОВЕТ СТАРЕ ЛИРИКЕ ХРВАТСКЕ, 1978.

Приредио Ђуро Жуљевић. Графичка опрема Богдан Кршић, са девет оригиналних линореза Соње Ламут. Издавач Хотелско предузеће Златни рат из Бола на Брачу. Графички уредник Совра Барачковић, словослагач Стеван Кењало, машиниста Војислав Вуковић. Штампано у радионици катедре Графике Факултета примењених уметности у Београду као библиофилско издање у 30 примерака нумерисаних арапским бројевима и 10 ауторских примерака нумерисаних римским бројевима.

BROŠKI LIBAR



1. БИБЛИОТЕКА »БРОШКИ ЛИБАР« (1980–1993)

Едиција која представља дела брачке књижевне баштине и савремених литерарних дела.

Оснивач и уредник Ђуро Жуљевић.

Издавач РО *Златни рај* из Бола на Брачу, у сарадњи са Факултетом примењених уметности у Београду (првих 11 књига)
Знак библиотеке: Мима Бојер

Књига 1. Фра Лука Брачанин: ПСАЛМИ ДАВИДОВИ, 1980.
Предговор: Ђуро Жуљевић. Графичка опрема, илустрације и оригинална графика Гордана Лесковац, студентски рад у Х семестру код проф. Богдана Кршића, стручни сарадник Совра Барачковић, метер Стеван Кењало, машиниста Војислав Вуковић. Штампa и повез БИГЗ Београд, тираж 500 брошираних примерака и 30 нумерисаних у тврдом повезу са једном оригиналном графиком, јуна 1980.

Књига 2. Анђело Бојанић: ПОВИЈЕСНО-СТАТИСТИЧКИ ОСВРТИ О БОЛУ / Дујам Хранковић: ОПИС ОТОКА БРАЧА, 1980.

Графичка опрема, илустрације и оригинална графика Душан Подгорник, студентски рад у Х семестру код проф. Богдана Кршића, стручни сарадник Совра Барачковић, метер Стеван Кењало, машиниста Војислав Вуковић. Штампa и повез БИГЗ Београд, тираж 500 брошираних примерака и 30 нумерисаних у тврдом повезу са једном оригиналном графиком, јуна 1980.

Књига 3. Вицко Продић: КРОНИКА ОТОКА БРАЧА, 1980.

Графичка опрема, илустрације и оригинална графика Милорад Драгов Бубања, студентски рад у Х семестру код проф. Богдана Кршића, стручни сарадник Совра Барачковић, метер Стеван Кењало, машиниста Војислав Вуковић. Штампa и повез БИГЗ Београд, тираж 500 брошираних примерака и 30 нумерисаних у тврдом повезу са једном оригиналном графиком, јуна 1980.

Књига 4. Иван Шкарић, ПИСМА ПИСАМАХ, 1980.

Графичка опрема, илустрације и оригинална графика Милан Јовановић Јофке, студентски рад у Х семестру код проф. Богдана Кршића, стручни сарадник Совра Барачковић, метер Стеван Кењало, машиниста Војислав Вуковић. Штампa и повез БИГЗ Београд, тираж 500 брошираних примерака и 30 нумерисаних у тврдом повезу са једном оригиналном графиком, јуна 1980.

Књига 5. БОЛСКА РУКОВЕТ СТАРЕ ЛИРИКЕ ХРВАТСКЕ, 1980.

Графичка опрема, илустрације и оригинална графика Стево Владић, студентски рад у Х семестру код проф. Богдана Кршића, стручни сарадник Совра Барачковић, метер Стеван Кењало, машиниста Војислав Вуковић. Штампa и повез БИГЗ Београд, тираж 500 брошираних примерака и 30 нумерисаних у тврдом повезу са једном оригиналном графиком, јуна 1980.

Књига 6. Иван Иванишевић: КИТА ЦВИТЈА РАЗЛИКОВА

Графичка опрема, илустрације и оригинална графика Милан Томић, студентски рад у Х семестру код проф. Богдана Кршића, стручни сарадник Совра Барачковић. Штампa и повез БИГЗ Београд, тираж 500 брошираних примерака и 40 нумерисаних у тврдом повезу са једном оригиналном графиком, јуна 1981.

Књига 7. Жупник Андрија Ћикарели: ХИСТОРИЈСКИ ПРИКАЗ ПУЧИШЋА (1821)

Графичка опрема, илустрације и оригинална графика Ана Ристић, студентски рад у Х семестру код проф. Богдана Кршића, стручни сарадник Совра Барачковић. Штампa и повез БИГЗ Београд, тираж 500 брошираних примерака и 40 нумерисаних у тврдом повезу са једном оригиналном графиком. јуна 1981.

Књига 8. БОЛСКО ПРИКАЗАЊЕ / старохрватски црквени играказ, 1982.

Графичка опрема, илустрације и оригинална графика Славко Миленковић, студентски рад у Х семестру код проф. Богдана Кршића, стручни сарадник Совра Барачковић. Штампa и повез БИГЗ Београд, тираж 500 брошираних примерака и 40 нумерисаних у тврдом повезу са једном оригиналном графиком, јуна 1981.

Књига 9. Андрија Ћикарели: ЗАПАЖАЊА О ОТОКУ БРАЧУ, уредио и превео Ведран Глиго

Графичка опрема, илустрације и оригинална графика Градмир Смуђа, студентски рад у Х семестру код проф. Богдана Кршића, стручни сарадник Совра Барачковић. Штампa и повез БИГЗ Београд, тираж 500 брошираних примерака и 40 нумерисаних у тврдом повезу са једном оригиналном графиком. јуна 1982.

Књига 10: ЈЕСЕЊИН по брџску и по брџску, превели Златан Јакшић и Ђуро Жуљевић

Графичка опрема и илустрације Бојан Живић, студентски рад у Х семестру код проф. Богдана Кршића. Штампa и повез Графопластика Београд, тираж 500 брошираних примерака и 40 нумерисаних у тврдом повезу. јуна 1989.

Књига 11: Нева Кежић: АНГУНИЈА УЖАНЧИХ / ПОЕЗИЈА

Графичка опрема и илустрације Ивана Швабић, студентски рад на постдипломским студијама код проф. Богдана Кршића, стручни сарадник Совра Барачковић. Штампa и повез Графомаркет, Београд, тираж 500 брошираних примерака и 40 нумерисаних у тврдом повезу. марта 1991.

После *Погузећа Златни рај* библиотеку Брошки либар преузима *Брач Маркетинг* и издаје још три књиге савремене брачке поезије:

Књига 12. Нева Кежић: СУНЧАНА КРОСНА, 1993.

Књига 13. Томислав Доротић: ЗЛАТНИ РАТ МОГ БОЛА, 1993.

Књига 14. Томислав Доротић: ПОД ЗВИЗДАМИН, 1993.





2. БИБЛИОТЕКА «ЗВИЗДОН»

уредник Ђуро Жуљевић

Знак библиотеке Милош Ђирић

Књига 1. Нева Кежић: НЕВЕРЕ И БОНАЦЕ, савремена брачка поезија

Ликовно графичка опрема Предраг Марковић, студентски рад у X семестру код проф. Богдана Кршића. Штампа БИГЗ, Београд у 1000 примерака, јуна 1982.

Књига 2. БОЛСКЕ ФЈАБЕ И ГОЧИЦЕ (Болске приче и легенде), језичка редакција Ђуро Жуљевић

Ликовно графичка опрема Растко Ђирић, студентски рад у X семестру код проф. Богдана Кршића.

Прво издање је штампано у радионици ФПУ у Београду 1978. као библиофилско издање у 40 нумерисаних примерака са оригиналним линорезима аутора.

Друго издање одштампано је и повезано 1980. у Другој брачкој тискарни у Болу 1980, у тиражу од 500 брошираних примерака. У импресуму пише: *На реализацији овој издања радила је тискарска бригада: Дује Муслин, Јосић Муслин, Франки Краљевић и Сјише Кармелић.*

Књига 3. Др Јерко Радмиловић: ОТОК БРАЧ У НОБу
Ликовно графичка опрема Слободан Манојловић, студентски рад у X семестру код проф. Богдана Кршића.

Штампа и повез БИГЗ Београд, тираж 2000 брошираних примерака, јуна 1982.

3. ЛАБ / ЛИКОВНИ АНАЛЕ БОЛ (1981–1988)

Проф. Богдан Кршић, наравно уз благослов и финансијску подршку Ђуре Жуљевића и подuzeћа *Злајни рај*, оснива летњу болску изложбу ЛАБ – Ликовни Анале Бол. Сарадник је Растко Ђирић, тада студент постдипломац код ментора Богдана Кршића. Изложба је одржана у Каштилу код Ложе, згради на обали са дивним ренесансним прозорима, са Турист бироом у приземљу, а на спрату где су биле изложбе, данас је Болска књижница (библиотека). Ложа је назив централног дела болске луке коју карактерише шест великих лучних ниша у којима су се давно налазили камени столови рибарнице и месаре, као и магацини за рибу. Током осамдесетих ту је био *Експрес Бар* а данас су ту кафић *Ложа*, трговине сувенира, бутик...

Изложбу су отворили Богдан Кршић и Ђуро Жуљевић у 19 сати, а у 22 на тераси болског кина приказан је дугометражни филм *Госћи из галаксије*, уз присуство режисера Душана Вукотића и костимографа Јасне Новак. Оскаровац Душан Вукотић је био власник куће у Болу и редовно је тамо летовао.

Платат за први ЛАБ, са мотивом болске луке, одштампао је Богдан Кршић у свом болском атељеу на литографској преси у две боје у 30 примерака, а потом је типографски део доштампан у Другој брачкој тискарни. Каталог је такође штампан у Тискарни. Знак изложбе и каталог дизајнирао је Кршић. Иако је у пријави за изложбу био предвиђен одбор за селекцију радова, сви радови су били прихваћени. Излагачи су били из Београда, Загреба, Бола, Сплита и Ријеке, а равноправно су

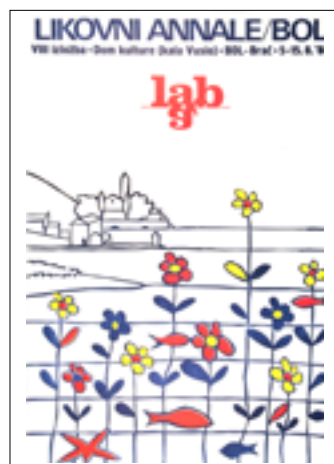
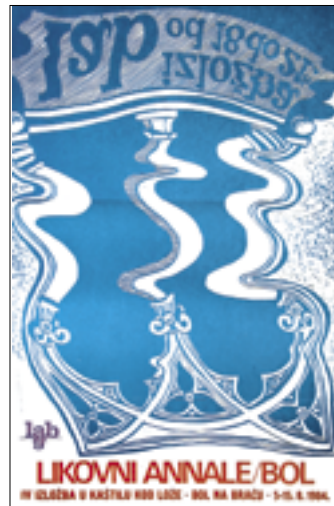
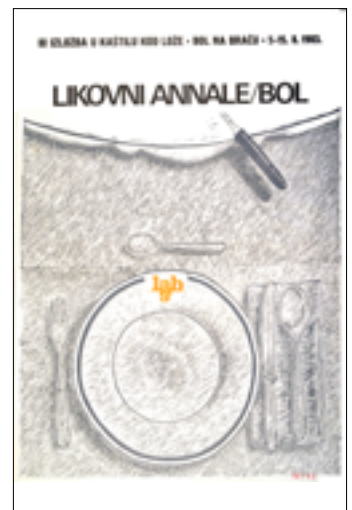




учествовали аматери и велика имена као што су Душан Вукотић, сликари Вилим Свечњак и Љубо Иванчић из Загреба, Ида Ћирић или Богдан Кршић.

Биће одржано укупно осам изложби ЛАБ, од 1981. до 1988. Сваке године други ће аутор радити плакат изложбе, то ће углавном бити линорез који ће бити машински одштампан у Тискари. На слици су сви плакати изложби ЛАБ: 1981–Богдан Кршић, Београд; 1982 – Вукан Ћирић, Београд; 1983 – Дејан Кршић, Загреб; 1984 – Растко Ћирић, Београд; 1985 – Борут Вилд, Београд; 1986 – Славко Миленковић, Београд; 1987 – Ивица Јакшић, Бол; 1988 – Стипе Кармелић Раде, Бол. Први ЛАБ имао је 25 излагача из 7 југословенских градова и места, а последњи 48 из 14 места.

Што се тиче филмских пројекција, први ЛАБ није био изузетак. На трећем ЛАБ-у био је приказан филм *Задах шела* Живојина Павловића уз присуство главног глумца Душана Јанићијевића и организатора филма Душана Ђоковића. Такође је био премијерно приказан и кратки цртани филм *Оглази циркус*, магистарски рад Растка Ћирића код ментора Богдана Кршића. На четвртм ЛАБ-у пројциран је филм *Alle Retour* Александра Петковића, уз поновно присуство носиоца главне улоге Душана Јанићијевића, као и још неколико кратких филмова Растка Ћирића. На шестом ЛАБ-у био је приказан филм *Miss* Александра Хусића и полусатни програм анимираних филмова Дунав филма из Београда (*Уво Вере Влајић*, *Пушовање*, *Плави зец*, и *Ромео и Јулија* Душана Петричића, *Мућак* Стевице Живкова и *Танго рајшме* Растка Ћирића).



Први ЛАБ је изазвао извесну забуну међу мештанима, вероватно је био схваћен с једне стране као наметање од стране »не-Бољана« и некакве »умјетничке елите« која жели да покаже надмоћ над локалним аматерима. Болска званична галерија⁴ осетила је то као конкуренцију, а револт су изазвали најављени селекциони одбор, као и некакве откупне награде. Већ следеће године исправљено је све што је било неспретно постављено и ствари су легле на своје место. Ту ситуацију најбоље објашњава текст (неутралног) загребачког новинара и публицисте родом из Сарајева, Сеада Сарачевића (главног уредника часописа *Стирш*) објављен лета 1982. као предговор каталога другог ЛАБ-а:

Скраћеница ЛАБ родила се прошле године и, истини за вољу, изазвала је не мале несјоразуме, недоумице, ња и извјесна размимоилажења, што ни карневалски Брушкин није заборавио припоменути. Можда би стиота ујраво овом приодом ваљало њојаснији што је ЛАБ и како се и збој чеја родио.

ЛАБ није никакав лабораториј бојомданих умника и умјетника већ најросио Ликовни Аннале Бол, смошра – рекли бисмо – свих ликовњака добре воље. Свих ликовних умјетника и ликовних аматера, свих ликовних њолешараца и оних који било колим начином имају везу с ликовним умјетносћима, или сувременије речено, с визуалним умјетносћима. Свих оних који имају само један заједнички ѡрезнак: да стиално или ѡвремено живе у Болу или ѡсјеђују Бол. Свих оних који 5. коловоза на ѡтрадиционални ѡразник мјесћа желе дојринијеји ѡлемениѡм збивању што би имало уђејшаји дан некадашње болске фидере.

Прошлогодишњи ЛАБ унио је ѡнешио забуне и стиота што су неѡшребно најављене и неке ошќуйне награде до којих, срећом, није ни дошло ѡа већ и сама ѡа чињеница још више ошћвара враиа овогодишњем ЛАБ-у. Нема, дакле, ни жирија, ни комисија, нији званичној ошќуйа. ЛАБ је најросио смошра, »болски ликовни салон« сликара, киѡара, трафичара, каменорезаца, керамичара, фѡѡѡрафа, косћимоѡрафа, архѡшекаѡа ѡа и филмских дјелашника. ЛАБ, дакако, ничим нији жели нији може конкурирати надалеко знаној и вриједној Галерији »Бранко Дешковић« у Болу. Дајаче! Да није Галерије, можда се никада не би ни родила идеја нији би никло сјеме ликовноѡа живоѡа и комешања у Болу. Да је среће, можда би ујраво Галерија једноѡа дана моѡла ѡреузети ѡаѡронаѡи над ЛАБ-ом не сѡушвајајући својим академизмом ширину ЛАБ-а.

Овако, ЛАБ сада слави свој ѡрви рођендан, он је дакле ѡу, и да је било мало више орѓанизаторске сѡрејносћи и раније ујућених ѡзива за судјеловање он је већ и ове године моѡа ѡреѡзији локалне ѡранице Бола. Овако, уз неѡшећи оѡраничени број судионика, ЛАБ ће, нажалосћ, осѡаѡи само у ѡраницама болске фешѡе. Али, нека и ѡѡѡа! Сеаг САРАЧЕВИЋ

У каснијим каталозима било је прецизирано:

ЛАБ – Ликовни Аннале Бол – је смошра новијих радова умјетника који стиално или ѡвремено живе и раде у Болу, сликара, вајара, фѡѡѡрафа, косћимоѡрафа, архѡше-

⁴ Болска ГАЛЕРИЈА БРАНИСЛАВ ДЕШКОВИЋ коју је основао Иве Маринковић (1918–1995). У свом фонду галерија има највећу збирку слика Игњата Јоба у Хрватској, велики број радова хрватских (Иван Рендић, Иван Мештровић, Јурај Планчић, Љубо Иванчић, Valerije Michieli, Бранислав Дешковић, Мирко и Томислав Остоја, Голдони, Отон Постружник...), југословенских (Богдан Кршић...) и страних аутора (Roman Cieslewicz...).

каѡа, керамичара, ѡа и филмских сѡвваралаца. Смошра се орѓанизира без службеној жирија и комисија за ошќуй, а на њој уз реномиране умјетнику судјелују и аматери и сѡугенѡи умјетносћи. Изложба је ѡрогајна.



ЛИТЕРАТУРА

Ђуро Џулјевић

Dišienj za kvodar muoga škoja, Bol, 1996.

Ђуро Џулјевић

Pedaset godina Zlatnog rāta, (monografija poduzeća), Bol, 1998. (bez oznaka)

Osam kataloga za izložbu LAB – Likovni Annale Bol, 1981–1988

Ivica Jakšić Čokrić Puko

Bol kao inspiracija, vlastita naklada, Bol, 2014.

https://hr.wikipedia.org/wiki/Pustinja_Blaca

Jugoslav Vlahović

Bibliofilska izdanja na FPU 1964–2010 (posvećeno prof. Bogdanu Kršiću), edicija Signum, knjiga 7, Fakultet primenjenih umetnosti, 2010.

Rastko Ćirić

Ekslibrisi Jureta Žuljevića, Ekslibris letopis 18–19, 2005, str. 24–25

СПЕЦИФИЧНОСТ ФОНТОВА КАО СОФТВЕРА И КАО ВРСТЕ ХИБРИДНОГ ДИЗАЈНА

Ана Продановић

Универзитет Унион у Београду, Рачунарски факултет

Апстракт: Производња типографских писама у облику дигиталних фонтова и њихово коришћење на рачунару не само да олакшава рад дизајнерима и корисницима ових писама, већ ово окружење представља и поље интеракције типографије са другим дигиталним дисциплинама. Одатле произилазе нове естетске и функционалне карактеристике фонтова, какве нису биле могуће када су фонтови постојали у физичком свету. Оно што омогућава различитим дисциплинама да се интегришу, производећи шакозване медијске хибриде, јесте њихово заједничко софтверско порекло, у коме сви медији користе исти језик. Специфичне особине дигиталних фонтова, који су и сами софтвер, обухватају могућности програмирања фонтова, конструисане промене и унапређивања начина употребе фамилија фонтова, као и могућности преузимања естетских особина и начина функционисања других медија као што су 3D моделовање, хроматска, вишеслојна структура, могућности трансформације и друго. Поседовање таквих особина даје фонтовима нову употребну вредност, друшачију од некадашње. Осим носиоца текстуалних садржаја, они добијају и улогу непосредних инспиратора дизајнера и уметника који их користе, у стварању дела хибридне уметности.

Кључне речи: дигитални, медији, софтвер, фонти, хибриди

Развој дигиталних фонтова почиње осамдесетих година, са појавом персоналних рачунара. Мали капацитет меморије и слабе екранске резолуције тих рачунара, изнудили су специфична дизајнерска решења тадашњих фонтова. Цртежи слова су морали да се састоје од једноставних облика и правих линија, па су често су били »пикселасте« структуре¹, попут Ло-Рез (Lo-Res) фонтова, Зузане Личко (Zuzana Licko). О посебним могућностима фонтова као софтвера се мало размишљало до појаве OpenType технологије² (сарадњом фирми Адобе и Мајкрософт) током две хиљадине, када је постало могуће да фонтови имају програмиране функције. Данас они представљају софтвер који може аутоматски да обавља жељене акције приликом куцања и производи разноврсне ефекте. Најновија тековина су такозвани варијабилни (variable) фонтови, који могу да се трансформишу по потреби корисника/дизајнера. Овај текст, на примери-



Зузана Личко, Ло-Рез

ма новијих појава у области дизајна фонтова и типографије, разматра специфичности узроковане преласком ових дисциплина у дигитално окружење и њиховим развојем до данас.

ФОНТ КАО СОФТВЕР

У есеју *Авангарда као софтвер – Од »нове визије« до нових медија*, Лев Манович (Manovich 2001) наводи да се, и онда када се ослањамо на компјутер да бисмо нешто креирали, заправо служимо техникама које су развиле авангарде двадесетих година прошлог века. То значи да, уместо да компјутер буде катализатор нових форми, он оснажује већ постојеће (ibid.: 57 – 61). Нова авангарда (Мановичев назив за нове медије), по њему, није променила устаљене форме, већ начин њихове употребе. Култура је тако преузела улогу рециклаже свега што је модернизам акумулирао. Нова авангарда је у потпуности прерасла у софтвер. *Улив софтвера у културу, мења идентитет свега од чега се култура састоји* (idem 2008: 14)³.

¹ Погледати: Matthew Carter, *My Life In Typefaces*, https://www.ted.com/talks/matthew_carter_my_life_in_typefaces, 09. 01. 2018. at 21.45 PM

² Крајем осамдесетих година појавили су се GX фонтови, који су били претходница идеје OpenType-а.

³ In other word, just as adding a new dimension of space adds a new coordinate to every element in this space, »adding« software to culture changes the identity of everything which a culture is made from.

На пример, појава варијабилних фонтова⁴, доводи до промене начина на који се користе фамилије фонтова, тако да један фонт замењује целу фамилију. Код ових фонтова дизајнирани су почетни и крајњи облици слова, чиме се задаје опсег трансформације једног облика у други. Корисник може да зада било коју вредност из тог опсега заустављањем стрелице/клизача, и да тако испробава флексибилност дизајна, како би одабрао облик/варијанту коју ће употребити⁵. Варијабилни фонтови функционишу на принципима мулти-мастер технологије, помоћу које се добија вишечлана фамилија фонтова на основу два екстремна облика.



Мулти-мастер технологија

Занимљиво је споменути да су се софтверске могућности манипулисања графичким облицима помоћу рачунара, сличне мулти-мастер и варијабилним фонтовима, јавиле веома рано, још у програму *Скечпад* (*Sketchpad*) Ајвана Садерланда (*Sutherland*) из 1963. године⁶. У *Скечпаду* су такође могле да се дефинишу инстанце (у виду различитих геометријских облика) унутар једног мастер фајла. Свака интервенција на мастер фајлу аутоматски се одражавала на све инстанце.



Скечпад, Ајван Садерланд

Разматрањем новина у приступу типографском дизајну и опажањем новина на светском тржишту, могу се, на примеру фонтова, запазити неке шире тенденције у дизајну, пре свега дигиталних производа. Једна од новијих појава је да купци имају могућност да сами одаберу финални изглед слова, тако што при куповини, од понуђеног већег броја елемената бирају жељену комбинацију, па на неки начин учествују у дизајну фонтова који купују. Чињеница је да је дигитални модел потиснуо аналогни (Бошковић 2000: 9) у свим сферама људске делатности и културе. Дигитални производи могу бесконачно да се репродукују у истоветне копије, док аналогни нуде потрошачу печат индивидуалности који идентич-

4 О варијабилним фонтовима прочитати: Haley, Alan, *Variable Fonts: The Second Coming of Gutenberg?* <https://www.commart.com/columns/variable-fonts-the-second-coming-of-gutenberg>, 09. 01. 2018. at 18.10 PM

5 Ово је нарочито корисно у веб типографији, при дизајнирању ре-спонсивних страница.

6 Погледати: Ivan Sutherland: *Sketchpad Demo (1/2)*, https://www.youtube.com/watch?v=USyoT_Ha_bA 13. 01. 2018. at 11.30 AM



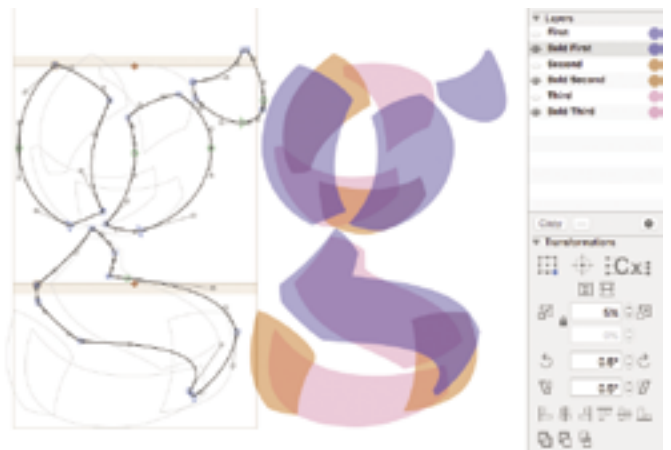
Петер Билак, *History*

не копије немају. Стога дизајн настоји да задовољи поузданост дигиталне копије и аутентичност аналогног.

ФОНТ КАО ХИБРИДНИ ДИЗАЈН И УПОТРЕБА ФОНТОВА У СКЛОПУ МЕДИЈСКИХ ХИБРИДА

Лев Манович (2008) примећује да различити медији у дигиталном окружењу теже да се преплићу, интегришу и надопуњују, што је супротно од модернистичке тежње ка проналажењу језика јединственог за сваки медиј понаособ. Он објашњава разлику између термина *мултимедији* и *мешамедији*, где су мултимедијални садржаји састављени од садржаја различитих медија, али у којима ти садржаји остају независни и стоје једни поред других. У метамедијима се, напротив, стварају медијски хибриди, који се не могу дефинисати збиром својих чинилаца, већ су потпуно нова медијска *врста* (Manovich 2008: 106). Они настају процесом који Лев Манович назива *deep remixability* (*ibid.*: 110). Тиме подразумева да се у медијским хибридима не мешају само садржаји различитих медија, већ методе и технике рада као и начини представљања.

Некада су се, уз велике напоре, могла комбиновати максимално два до три медија, најчешће један преко другог (као



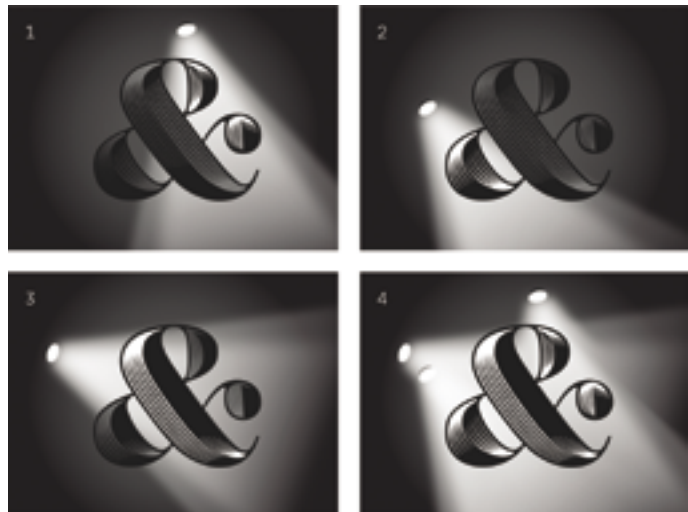
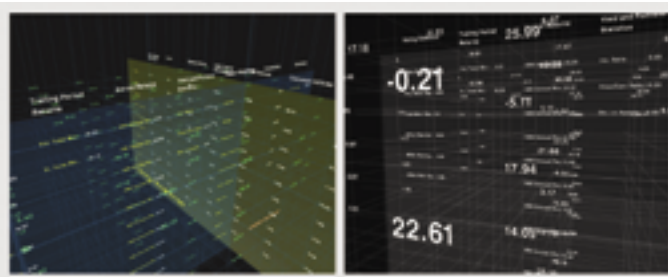
Цртање у програму *Glyphs*

пример могу да послуже шпице за филмове које комбинују типографију, графички дизајн и видео). Мешање техника више медија постало је једноставно уз операције компоновања које омогућавају софтвери – разложеност форми на слојеве и компоненте којима може да се манипулише одиграла је главну улогу у стварању нових медијских врста (*ibid.*: 122). И карактер самих софтвера је постао хибридан. На пример, програми за израду фонтова комбинују технике програма за векторско цртање, едиторе текста, нуде опцију израде хроматских (layer) фонтова у окружењу налик програмима за обраду фотографије, поседују панеле за програмирање... Последица тога је да различити медији и медијски хибриди следе исте естетске норме. Тако фонтови све чешће добијају сликовни карактер, интерактивне особине и могућности трансформације форми, што указује на заједничку генетику сваког дизајна насталог дигиталним путем. Први такав пример би могао бити фонт *Беоволф* (*Beowolf*) из 1989. године. Представљао је демонстрацију чињенице да се фонт

LettError, *Beowolf*

састоји од кода са инструкцијама, помоћу којих може самостално да се модификује. Током куцања слова, прогресивно се мењају спољне контуре до граница потпуне деформације. У данашње време, један декоративан фонт попут *Ојсидиана* (*Obsidian*), почива на комплексном програмирању, где се слова третирају као тродимензионалне форме, чији се изглед мења у зависности од виртуелног извора светлости.

Типографија је у дигиталном свету добила многе нове видове употребе. Тако је она саставни део најзаступљенијих медијских хибрида какве су покретне слике (*motion graphics*), које се највише користе у рекламама. Осим традиционалне употребе у штампи, отварају се могућности употребе

H&Co, *Obsidian*Лиса Штраусфелд, *Financial Viewpoint*

типографије у тродимензионалном, виртуелном простору, као и употребе временског фактора у типографији. Текстуалне информације могу да се организују попут архитектонских блокова (такозвани *information landscapes*), где логика навигације кроз простор сачињен од информација преузима логичку кретања кроз архитектуру. Пример употребе овакве типографске организације је пројекат *Financial Viewpoint* Лисе Штраусфелд (*Lisa Strausfeld*)⁷. Пример употребе у оквиру уметничког рада може се наћи сегменту раног ВР (VR) рада *Осмоза*, Шарлот Дејвис (*Charlotte Davies*)⁸.

Разумевање софтвера и рад у софтверском окружењу развија машту у правцу стварања нових медијских врста и сложених форми. Оне могу да подстичу људска чула на нов начин и отварају нова поља истраживања. Тако је и са фонтовима: иако је директна интеракција са фонтом као софтвером сведена на дизајнера који га користи, инспирација коју он добије испробавањем могућности фонтова, може резултовати комплексним делом које би могло да има далекосежније дејство.

ЛИТЕРАТУРА

- Haley, A.** 2017 *Variable Fonts: The Second Coming of Gutenberg?*, *Communication Arts*, <https://www.commarks.com/columns/variable-fonts-the-second-coming-of-gutenberg> 09. 01. 2018. at 18.10 PM.
- Taylor, B.** 2017 *Variable Fonts: making the promise a reality*, *Monotype*, <https://www.monotype.com/resources/articles/variable-fonts-making-the-promise-a-reality/> 05. 05. 2018. at 11.30 AM.
- Bantjes, M.** 2016 *Typeface Review: Obsidian*, *Typographica*, <https://typographica.org/typeface-reviews/obsidian/> 14. 01. 2018. at 10.50 AM.
- Hillner, M.** 2009 *Basics Typography 01: Virtual Typography*, Lausanne, AVA Publishing Sa.
- Grau, O.** 2008 *Virtuelna umetnost*, прев. Ксенија Тодоровић, Београд, Клио.
- Manovich, L.** 2008 *Software Takes Command*, [e-book], licensed under a Creative Commons Attribution – Non commercial – No Derivative Works 3.0 United States License. [20.11.2008]
- Manovich, L.** 2001 *Metamedij: izbor tekstova*, прир. Дејан Сретеновић, Београд, Центар за савремену уметност.
- Бошковић, А.** (прир.), (прев.) 2000 *Critical Art Ensemble [DIGITALNI PARTIZANI] – izbor tekstova*, Београд, Центар за савремену уметност.

⁷ Више о раду прочитати у: Matthias Hillner, *Basics Typography 01: Virtual Typography*, Lausanne, AVA Publishing Sa, 2009, 44 стр.

⁸ Више о раду прочитати у: Оливер Грау, *Виртуелна уметност* (прев. Ксенија Тодоровић), Београд, Клио, 2008, 195 стр.

ДИЈАКРИТИКА – ПИСМО ЗА ЕВРОПСКИ ПРОСТОР

Оливера Стојадиновић

Универзитет уметности у Београду, Факултет примењених уметности

Идеја да се направи типографско писмо које има подршку за све језике европског културног простора (ћирилица, латиница, грчки), као и за историјске облике ћирилице, потекла је из потребе за писмом које ће омогућити представљање нашег културног наслеђа, али и савремену делатност у науци и култури, у штампи и на интернету. Додатан захтев је могућност приказивања акцената који су неопходни у савременој филологији и многобројних надредних знакова присутних у историјским примерима.

Уникод табеле предвиђају места за основна слова савремене и историјске ћирилице, латинице и грчког, као и за све потребне дијакритике, акценте и надредне знаке. Постоје места и за многобројна слова са дијакритицима, али, не постоје посебна места за све комбинације које се јављају у пракси. Однедавно је доступно посебно програмирање (mark positioning) које омогућава комбиновање сваког слова са било којим изабраним дијакритиком или надредним знаком. Штавише, могуће је и суперпозиционирање надредних знакова, што се често јавља у историјским ћирилским рукописима, а што је, до сада, био тешко интерпретирати у типографији.

Ове функције могу се реализовати у свим програмима који подржавају тзв. OpenType програмирање, а то су првенствено Adobe графички пакети. Међутим, и Microsoft Word, текст процесор који је код нас широко распрострањен, такође има одређену, мада не универзалну, подршку за функцију mark positioning, што овакво писмо чини још шире применљивим.

Оно што је од великог значаја у савременим условима је то да је овакво писмо у пуном капацитету оперативно на интернету, у виду веб-фонта, такође захваљујући најновијим унапређењима у веб технологији. Овакав веб-фонт омогућио би да се текстови (нпр. дигитализовани текстови српског културног наслеђа или акценатована савремена ћирилица) у веб-претраживачима прикажу тачно и када корисник нема инсталиран одговарајући фонт у свом систему.

Дијакритика је књижно писмо реализовано у складу са наведеним захтевима. Осим што садржи сва потребна слова и знаке који се користе у европским језицима, као и историјске облике ћирилице, издваја га могућност комбиновања свих слова са комбинујућим дијакритицима. Писмо садржи преко 750 кодних места, а за сада је изведено у једној, основној, тежини и то у усправном и курзивном облику.

Захваљујући подршци Министарства културе и информисања Републике Србије, писмо Дијакритика може бесплатно



да се преузме преко сајта Типометар. Доступно је у облику дигиталних фонтова, у рачунарским форматима за примену у штампи и на интернету. Намењено је најширем кругу потенцијалних корисника, а посебно лингвистима, историчарима и научницима активним у областима везаним за језик и културу.

КОМБИНУЈУЋИ ДИЈАКРИТИЦИ И ЊИХОВА ПРИМЕНА

Оливера Стојадиновић

Универзитет уметности у Београду, Факултет примењених уметности

У великом броју језика нека слова се састоје из комбинације основних слова и дијакритика. Ово је заступљено у сва три европска система писања: латиници, грчком, па и у ћирилици. Дијакритици се смештају изнад слова и при обележавању акцената, где су често потребне и комбинације које не постоје у уникод табели, па се оне могу добити искључиво применом комбинујућих дијакритика.

Ова потреба је давно уочена, тако да су неки уникод фонтови добили и комбинујуће дијакритике. Они су били направљени у пољу са нултом ширином (као »слепа« акценти на писаћој машини, где се ваљак није померао при њиховом искуцавању) и померени улево од координатног почетка за половину ширине најчешће коришћених слова (као што су а, о или п). Акцентована слова добијана су уношењем слова, а затим комбинујућег акцента који се постављао у фиксну позицију померену улево од краја претходног слова. Ако је основно слово било уже или шире, акценат није могао да се нађе на средини изнад слова, као што би требало (*Lucida Sans Unicode*). За велика слова у неким фонтовима су предвиђени комбинујући акценти позиционирани изнад висине великог слова (*Arial*, *Times New Roman*).

Помак је направљен појавом Open Type програмирања и функцијом Mark to base attachment (mark) која регулише »качење« дијакритичких знакова на одређена места у пољу слова. За ову сврху уводе се анкери, смештени на словима и на дијакритицима, са одговарајућим називима који регулишу њихово упаривање. Број анкера, као и њихови називи и позиције, одређују се слободно. Најчешће се на словима (бази) користе горњи, доњи, леви или десни (са називима »top«, »bottom«, »right«, »left«), али и специфични, који се примењују само на одређени дијакритик (као што је »ogonek«). На комбинујућим дијакритицима смештени су анкери са одговарајућим именима која почињу са доњом цртом (»_top«). Када се после основног слова позове комбинујући дијакритик, он се смешта тако да се одговарајући анкери поклопе (»top« и »_top«).

Сродна функција је Mark to mark positioning (mkmk) која подразумева ређање дијакритика један изнад другог, такође помоћу анкера, с тим што сами дијакритици имају обе врсте анкера, оне који служе за надградњу слова и оне које их чине базом за надградњу другим дијакритицима (»_top« и »top«).

Програмирање ових функција је сложено из неколико делова. У једном се дефинишу координате анкера за све комбинујуће дијакритике. Анкери се распоређују по посеб-

ним класама сходно свом називу. Затим се свака класа комбинујућих дијакритика позиционира у односу на сва слова или дијакритике који су дефинисана као базе.

Због комплексности и обимности поступка програмирања, марк функције доскора нису била доступне у програмима за израду фонтова, иако је постојала могућност дефинисања анкера, који су коришћени за израду акцентованих слова у оквиру самог фонта. Ове функције могле су да се додају накнадно, помоћу програма као што је Мајкрософтов Font

латиница ћирилица грчки

ÀàĂăÀâĂăÀâăŵĂ
Lucida Sans Unicode

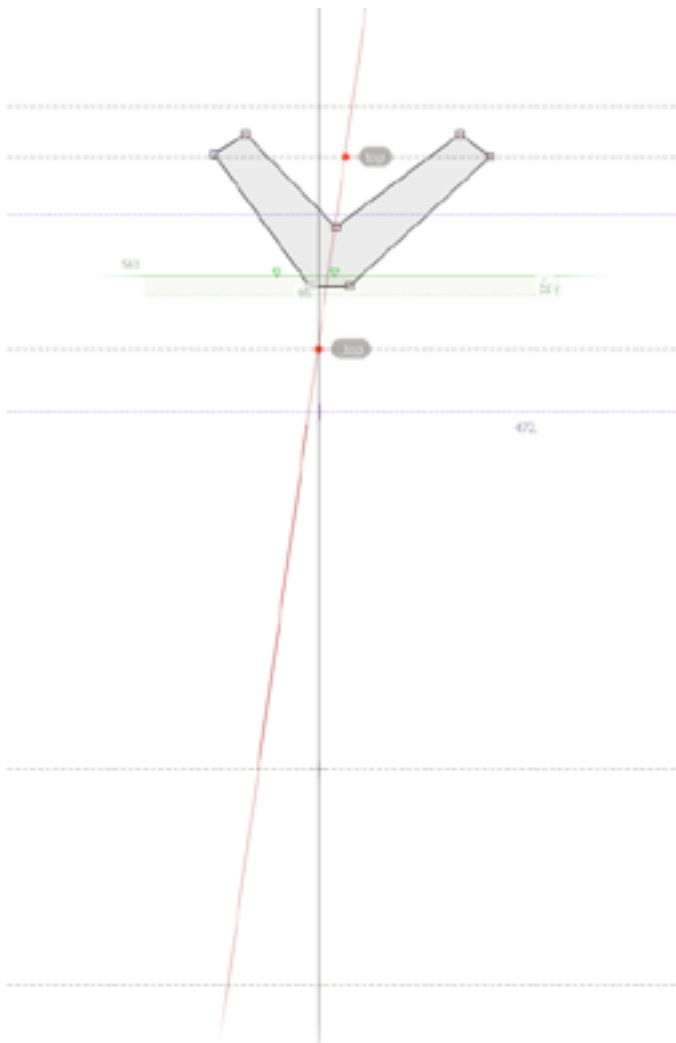
ÀàĂăÀâĂăÀâăŵĂ
Times New Roman

ÀàĂăÀâĂăÀâăŵĂ
Arial

ÀàĂăÀâĂăÀâăŵĂ
Calibri

ÀàĂăÀâĂăÀâăŵĂ
Cambria

ÀàĂăÀâĂăÀâăŵĂ
Dijakritika



Forge. Новији програми за израду фонтова онедавно нуде аутоматско формирање ових функција, под условом да се поставе одговарајући анкери и да се обележе комбинујући дијакритици, уколико то није претходно дефинисано базама података.

За сада, избор фонтова који нуде ову опцију није велики. Компанија Мајкрософт је уградила марк функције у своје системске фонтове, прво у новије верзије фонтова *Times New Roman* и *Arial*, а затим и у нове системске фонтове познате под заједничким називом C-fonts.

Зависно од тога како су програмирани, односно, које комбинације основних слова и дијакритика су обухваћене, не пружају сви фонтови исте могућности. Када је у питању латиница, обично су предвиђене све комбинације, док у ћирици у већини фонтова могу да се добију само оне које су стандардизоване основном кодном страном.

Фонтови *Times New Roman* и *Arial* најбољу подршку имају за латиницу, а дозвољавају само основне комбинације са ћирилицом и грчким словима. *Lucida Sans Unicode* нема могућност постављања дијакритика изнад великих слова. Нешто више опција нуди *Calibri*, мада су и ту ћирилица и грчки слабије заступљени. Највише комбинација може се добити са фонтом *Cambria*, који показује само понеки пропуст у грчком скрипту и ћирици. Два фонта *Дијакритика* пружају могућност комбиновања свих слова латинице, ћирилице и грчког са свим комбинујућим дијакритицима. Стандардним дијакритицима додати су и ћирилски, потребни за склапање наредних знакова који се јављају у историјским текстовима.

$$A + \text{¨} = \text{Ä}$$

$$a + \text{¨} = \text{ä}$$

$$a + \text{^c} + \text{~} = \text{ä}^{\text{c}}$$

$$a + \text{^} + \text{~} + \text{^} = \text{ä}^{\text{^}}$$

$$A + \text{^} + \text{~} + \text{^} + \text{¨} + \text{^v} = \text{Ä}^{\text{^v}}$$

ПИСМО ЗА СВЕ И ЊЕГОВА ПРАКТИЧНА ВРЕДНОСТ

САВРШЕНА КОМУНИКАЦИЈА ИЛИ УТОПИЈА?

Тамара С. Пешић

Универзитет у Приштини са привременим седиштем у Звечанима,
Факултет уметности Косовска Митровица – Звечани,

Апстракт: Предмет истраживања овог рада су писма која су кроз историју била, или је требало да буду разумљива за све народе света. Идеја о писмографији је настала негде у 15. веку, али истраживачи тог доба нису имали довољно услова у проналажењу универзалног писма. Циљ рада је да истражи универзално писмо која су се јављала кроз историју, појаве које су утицале на њих и њихову практичну вредност у савременом свету. У дијахроничком ириситиву раду су коришћене методе дескриптивне анализе и компарације. Овај својерсни феномен покушаћемо објаснити кроз призму историјских података о настанку и развоју писма, до савременог начина комуницирања у коме интернет јасно диктира нове трендове у друштву.

Кључне речи: писмо, писмографија, икнограм, комуникација, емоци, емоџикон

ПИСМО ЈЕ НОСИЛАЦ КУЛТУРЕ

Историја људског рода бележи најмање пола милиона година почев од момента када се човек усправио на ноге и употребио своје прво оруђе за рад – руке. У савременој науци преовладава мишљење да историју људског рода можемо поделити на два дела: на праисторију – период када људи нису знали за писмо, и на историју – која започиње проналаском писма. Други део многи научници називају и цивилизацијом писма. Писмо је у нераскидивој вези са развојем цивилизације. С. Филеки у својој књизи *26+30 Писмо* (2010: 13) наводи како се ни у једном делу света цивилизација није развила до неке знатније висине нити се могла усталити ако јој није помогла вештина писања и да је без писма тешко замислити културни и историјски напредак човечанства.

Тема о писму може се започети и питањем шта је заправо писмо. Према Миљку Ковачевићу (1981: 27) писмо је систем договорених графичких знакова којима се служимо да бисмо зауставили и фиксирани артикулисани говор који тече. То је графичка представа говорног језика и људске мисли.¹ »Док говор служи за директно споразумевање, писмом се преносе поруке кроз простор и време«, истиче М. Ковачевић (1981: 27). С тим у вези морамо споменути и Кулунџићево (1959: 21) поређење који каже да је језик заправо комуникацијски саобраћај између људи који живе заједно, али да писмо повезује људе и који су одвојени простором и временом. Данас смо

¹ Иако су кроз историју многи научници истражујући писмо давали своје дефиниције писма, ова дефиниција писма је довољна за ову тему рада.

сведоци да је писмо повезало читаве епохе и зближило нас са генерацијама иза нас.

Упоредо са говорним језиком, развијало се и писмо код свих народа. Људи су пре говора какав данас знамо, користили језик гестикулације, мимику. Такав начин споразумевања је потпуно одговарао умном развоју тадашњег човека. Они нису знали за основне животне појмове или чак апстрактне. Њихова међусобна комуникација је морала бити веома тачна, јасна и конкретна, јер су се са таквим животним ситуацијама и суочавали. Како З. Кулунџић (1949: 43–44) описује, јафетски човек је мислио материјалистички сликовно, у највулгарнијем могућем слислу. У њиховом језику примера ради, није постојала реч за животињу јелен, већ само изрази за означавање разних врста јелена. Може се рећи да су језик имали и најпримитивнији народи, а да је писмо одраз напредне културе. По речима палеографа и историчара Виктора Гартаусена (Victor Gardthausen 1845–1925): »Као што се човек од животиње разликује по томе, што говори, културни се човек разликује од барбарина по томе, што пише. Језик је само предувјет, а писмо је носилац културе«. (Kulundžić 1959: 20).

ПИКТОГРАМИ КАО ПРВА ГРАФИЧКА АКТИВНОСТ ЧОВЕКА

Људски ум је увек тежио напретку, те је човек врло брзо увидео да мнемотехничка² средства не задовољавају његове свакодневне потребе. Тај начин писања се заправо и не може назвати писмом, али га свакако морамо сврстати у почетке и развоје писма. Мнемотехничка средства с једне стране захтевала су увек обострани договор условно речено (као што су и данас позната нам писма увек систем унапред договорених знакова), али помоћу њих се није могла пренети комплекснија порука. Из тог разлога је било много практичније решење користити знакове за које није било потребно објашњење или учење, како би заједнице могле да просперирају у социјалном и друштвеном смислу. Урођени посматрачки дар и нагон за имитирањем, родили су уметника – цртача (Филеки 2010: 19). Први овакви цртежи потичу из времена од пре 40.000 година, и овиме почиње период сликовних

² Мнемотехничко – је реч грчког порекла и значи мнема-сећање, памћење, подсећање; техника-вештина, спретност. У мнемотехничка средства убрајамо разне предмете који су били коришћени за комуникацију. Дати предмети су слали поруку међусобним слагањем и остављањем на појединим локацијама, или су одређени народи имали своје предмете које су изрезивали и осликавали, бележећи њима битне информације (Ковачевић 1981: 27–28).

писама – пиктограма³. Цртеж је означавао смисао, догађај или радњу. Сами цртежи су били детаљни, са високим степеном уметничке стилизације. Пиктограм је знак за који није било битно којим језиком говорите пошто је његов изглед био опште познат и реалистичан. С. Филеки (2010: 20–21) истиче квалитет пиктографског писма у његовој универзалности, и то што заправо, могу да га читају људи који говоре различитим језицима. Знаци пиктографског писма појединачно се читају тачно онако како се изговара име нацртаног предмета – имају буквални превод, али могу и да опишу радњу зависно од намере коју показује цртеж. Иако по М. Ковачевићу (1981: 34) пиктографско записивање можемо сматрати најнижим стадијумом писања, то је сигурно револуционаран корак у начину споразумевања у односу на мнемотехничка средства, јер је човек ипак почео да пише. Он даље објашњава како су пиктограми могли да имају вишеструко значење, и да је за њихово правилно читање требало знати схему. Због тога је овакав начин *писања* имао ограничен карактер и мале могућности изражавања (исто: 34).

Напредак у овом смислу је био стилизација и поједностављивање пиктограма. На тај начин настају идеограми⁴, који означавају појам или реч, а сведени су у том смислу што се човек кроз праксу научио да са много мање труда може добити исти резултат. Тако да за појам човека више није морао да црта целу фигуру, већ је била довољна само глава. Промена је настала онда када човек није могао да искаже комплексније ствари уз помоћ пиктограма и када су биле потребне речи за апстрактне појмове, емоције или комплексније поруке. Приказати буквални појам кроз цртеж је идеја која је остала жива све до данас. Иако се у свакодневном животу споразумевамо језиком и савременим писмом, у свету око нас су пиктограми неизоставни део живота. Они се јављају у науци, саобраћајним знацима, путоказима итд.

УНИВЕРЗАЛНА КОМУНИКАЦИЈА

Како је напредовала индустрија а са њом и техника и целокупна цивилизација, тако се и саобраћај усавршавао између различитих делова земљине кугле. Првенствено је то било ради размене материјалних добара, а касније и због научних, уметничких или туристичких разлога. Пред људе се тада поставио проблем проналажења једног заједничког језика, како би боља комуникација била омогућена између припадника различитих народности. Звонимир Кулунџић у својој књизи *Људски говор и језици* цитира бугарског филолога др Шишманова, преносећи његова главна питања о међународним језицима, а то су: »Одговарају ли они циљу, који им је постављен или не? Шта се тражи од њих« (Kulundžić 1949: 91–92)? Одговор би био наравно да буду лако, погодно и економично средство за комуникацију међу људима. Како бисмо добили најбољи резултат овог истраживања, морали бисмо и знати коме су ти језици заиста потребни и намењени. То је могла бити друштвена елита, или остали људи средњих и нижих социјалних класа (исто: 91–92). Шишманов закључује да је логично то требало да буде народ који није имао прилику за високо школовање, те зато није ни чудо што је међу владајућом елитом постојао подсмех при спомену ове идеје. Они сами, знајући неколико страних живих језика

³ Пиктограм – запис извршен сликовним писмом; пиктографија – потиче од латинске речи *pictura* = слика + грчка реч *graphein* = писати (Mesaroš 1971: 215).

⁴ Идеограм – поједностављени цртеж који представља одређени појам; идеографија – од грчке речи *idea* = мисао + грчка реч *graphein* = писати (Mesaroš 1971: 93).

тврдили су да универзални језик већ постоји. Било је потребно само прогласити један од већ постојећих језика интернационалним (исто: 91–92). Према савременој науци, З. Кулунџић (1947, 83–84) објашњава да појам интернационалог језика подразумева: 1 – одабир једног високо развијеног језика, који би био прихваћен од стране народа. Они би прво користили језик у комуникацији са другим народима, а касније би прихватили језик и за свој национални; 2 – наменско стварање једног језика користећи елементе других, који би имао за циљ прихватање од стране народа.

Ова идеја није могла бити одвојена од писма, па смо тако имали и доста научника који су, инспирисани пиктограмима и разним симболима, желели да осмисле универзално писмо. Не смемо заборавити да широка могућност данашње брзе и модерне комуникације тада није постојала, па није сасвим зачуђење да је та идеја заживела и наилазила на присталице, иако бисмо могли и да је назовемо утопијском. То није требало да буде систем који би био универзални језик за све нације већ универзално писмо уз помоћ којег бисмо врло лако могли да се споразумемо било где на свету, изговарајући свој матерњи језик. Идеални пример за његово објашњење су арапски⁵ бројеви. Користе се у скоро целом свету, веома су јасни и недвосмислени, и њихово значење би било добро протумачено од стране било ког човека, без обзира на његово образовање или матерњи језик.

Појам писма *разумљивој за све*, или *јисма за све* називамо – пасиграфија. Почев од 15. века па све до модерног доба, многи запажени умови су се бавили овом идејом. Свако од научника који је изучавао ову област имао је своју замисао о томе како би систем требало да изгледа. Углавном је било утемељено на коришћењу симбола који су до тада били познати. То су могли бити математички, метеоролошки, хемијски или музички симболи, како корисници писма не би морали да уче нове знакове.

Истакнути немачки филозоф и математичар, Готфрид Вилхелм Лајбниц⁶ бавио се овом тематиком. У свом делу на латинском *Dissertatio de arte combinatoria*, објавио је своју »Пасиграфију или умијеће учинити се разумљивим помоћу заједнички писаних знакова свим народима Земље, па ма каквим различитим језицима они говорили, само ако познају ове заједничке знакове«. У тој књизи он предлаже појмовно писмо *characteristica universalis*. Идеја је била таква да би такво писмо требало да буде састављено из симбола, независних у погледу језика, и које би пратећи одређене законе логике било прикладно за изражавање сваке мисли.

Користећи знакове који су људима већ познати, могло би значити успех на самом почетку, тако да су се многи истраживачи окретали бројевима. Први такав систем је презентовао немачки научник, Јохан Јоаким Бекер⁷. У својој књизи, издатој 1661. године, Бекер наводи 9.432 латинских речи

⁵ Арапски бројеви се заправо грешком називају арапски. Њихов извор је у Индији, а арапи су били само они који су их пренели у Европу. Систем арапских бројева је установљен у 3. веку пре нове ере, и у овом систему помоћу девет цифара и нуле можемо најједноставније написати било који број (Kulundžić 1957: 720–724).

⁶ *Gottfried Wilhelm Leibniz* (1646–1716) је био један од највећих умова 17-ог и 18-ог века. Познат и као задњи *универзални ђеније*, имао је значајан утицај у пољима метафизике, епистемологије, логике, филозофије религије, као и математике, физике, геологије и историје. <https://www.britannica.com/biography/Gottfried-Wilhelm-Leibniz> 27.12.2017.

⁷ *Johann Joachim Becher* (1635–1682) је био истакнути немачки лекар, физичар, алхемичар и економиста. Познат по својој теорији флогистона о сагоревању и напредним идејама о аустријском камерализму <https://www.britannica.com/biography/Johann-Joachim-Becher>. 27.12.2017.

поређаних по абecedном реду. Поред јасног абecedног распореда тих речи, у другом делу књиге се бави навођењем 172 граматичке промене. Систем је садржао граматичка правила, упутства за трансформацију бројева у графичке знакове, као и методску поделу појмова у осам класа.

Свој печат овој теми дао је и Георг Фридрих Гротенфенд⁸, у научном свету познат по свом великом доприносу у дешифровању клинастог писма⁹. Он је свој предлог изнео веома рано, већ у својој 24-ој години. Своје закључке и решења објавио је у својој књизи *Commentatio de Pasigraphia*, а његов предлог система се базирао такође на коришћењу бројева.

Ако се крене од претпоставке да су арапски бројеви добро пасиграфско полазиште, не можемо да заобиђемо ни музичке ноте као веома добар илустративни пример једног универзалног споразумевања. Инспирацију у нотама је пронашао Маријан Шуњић¹⁰, који је године 1853. издао у Бечу расправу са насловом *De ratione depigendi rite quaslibet voces articulantes seu de vera orthographia cum necessariis elementis alphabeti unevernalis*¹¹. Према Шуњићу, сви језици света би могли да се сведу на око 80 тонова за које је требало пронаћи одговарајуће знакове. Они би у различитим језицима представљали исте гласове и означавали се одговарајућим музичким ознакама. С друге стране, читали би се према потребама разних језика, али значење би било исто. Но ипак, Шуњић је превидео једну чињеницу, сматра З. Кулунџић (1957: 701–708) а то је да уши просечних људи нису толико осетљиве и музички образоване да би се уопште и могло говорити препознавању толико великог броја тонова. Поред тога, гласовне структуре појединих речи разних језика, а истог значења умногоме се разликују, те је било немогуће доћи до система на овај начин.¹²

Шест година касније, Мозес Паић издаје своју брошуру у Земуну на немачком језику са насловом *Pasigraphie mittels arabischer Zahlzeichen*¹³. Паић је тврдио како је он поставио

8 Georg Friedrich Grotefend (1775–1853) пореклом из Хан. Миндена, током свог живота био је најпознатији као филолог латинског и италијанског језика. Био је оснивач друштва за проучавање немачког језика, а у својим књигама се бавио изучавањем немачког језика и латинске граматике. У тренутку када је био директор гимназије у Хановеру, достиже своје највеће успехе у истраживању натписа у клинастом писму. <https://www.britannica.com/biography/Georg-Friedrich-Grotefend>. 27.12.2017.

9 Иако Гротенфенд није дешифровао комплетно клинасто писмо, он је дошао до закључака која су била темељ за сва остала истраживања. Показао је да заправо постоје три врсте клинастог писма, затим да је само писмо алфабетско а не слововно, и да се састоји из 40 знакова. Захваљујући именима персијских владара, Гротенфенд је могао да дешифрује око 13 слова (Kulundžić 1957: 163–183).

10 Маријан Шуњић (1798–1860) пореклом из Травника био је босански франевац, који је у датој хијерархији прешао све нивое и постао бискуп. Говорио је неколико језика, поред матерњег, грчки, латински, хебрејски, турски и персијски. Иако не постоје писани подаци, за њега се каже да је био први човек који је употребио термин српско-хрватски језик (Kulundžić 1957: 703).

11 О разним сликовним гласовима начињеним како му грађо или о љавој ортографији са нужним елементима универзалне абецедне. Превод наслова издања преузет из књиге Звонимира Кулунџића, *Књића о књизи* (Kulundžić 1957: 703).

12 Све позитивне и негативне стране Шуњићевог предлога, Људевит Гај је веома добро запазио и изложио у часопису *Даница* 1853. године, у броју 41. и 43. са коментаром: »Ми смо дјело марљиво пручили и налазимо у њему уорбе izvanrednu dubljinu mislih i množinu do sada neotkrivenih tajnah na najvećem živom čudu, koje je Bog dao t. j. ustroju jezika. [...] Ми смо слушали од људи, којим се без двојбе принадлежи судити о оваквих ствари, што они мисле о овој књизи. Neizmjerni trud i pronicavost spisateljava u neokojih stvarih, našla je kod njih dostojno priznanje, jedino što ne nalaze, to je strogi sustav.« (Kulundžić 1957: 704)

13 *Пасиграфија на основи арапских бројева*, превод наслова издања преузет из књиге Звонимира Кулунџића, *Књића о књизи* (Kulundžić 1957: 704).

идеју пасиграфије засноване на арапским цифрама, сасвим прелазећи преко чињенице да је двеста година раније такав систем разрадио Ј. Ј. Бекер. А можда је и сам био уверен у то (Kulundžić 1957: 701–708). Паић је позивао на деловање свих мислећих људи тог времена, и у Уводу своје брошуре написао:

»Уверен у то да су стварно велика дјела могућа само ондје, гдје је новина мисли плод смјелога духа, позивам све мислиоце свих нација, који су склони доказима и који су пријатељи хуманитета, на живо дјеловање на пољу, које сам ја назначио, да би се на њему што прије постигао вриједни циљ: једно универзално писмо, које ће разумјети сви народи. А да та идеја не би остала без плода, да се не би бестрага изгубила у вртлогу дневнога живота, да би ухватила дубљега коријена и проширила се, да би сватко могао овладати истином и с успешним резултатима радити на њеном остварењу, предлагем оснивање друштва у сврху ширења универзалног писма свугдје, гдје постоји добронамјерни капацитети, које је могуће потаћи, да то писмо искористе као средство, да се што прије и на најсигурнији начин изгради пут ка свестраном разумијевању« (Kulundžić 1957: 704).

У Паићевом предлогу, речи и појмове је требало нумерисати, тј. да се свакој речи додели број који би био исти за све народе и језике. Гледано кроз призму савремених достигнућа, то је требало да буде својеврсна уникод¹⁴ табела. У свом делу *Књића о књизи*, З. Кулунџић (1957: 705) наводи пример из Паићевог издања за појам *сунце*, који би био под редним бројем 2.911, и човек било које националности би знао шта тај број означава и изговарао би реч *сунце* на свом језику. Како би порука била смисленија и комплекснија, било је потребно увести и граматичка правила, тј. граматичке промене, падеже, глаголске облике итд. Они би били додатак бројевима, а у зависности од граматичког правила, то би могао да буде додатни број, црта или нула. На пример, уколико се ради о номинативу онда му се додаје црта —, ако се ради о генитиву – 2, док ако је та иста реч у истом падежу али у множини, ознака би била – 02. Паићев позив није наишао на превелики одјек, а његово писмо је врло брзо било заборављено.

Међу свим пасиграфским покушајима који су из различитих разлога доживели неуспех, можемо налазити разлику у томе који предлог је оставио већи утисак у јавности или признање учених савременика. Холандски новинар Карел Ј. А. Џенсон (Carel J.A. Janson), имао је нешто више успеха у томе од његових претходника. Џенсон је своју замисао пасиграфије представио у облику геометријских сличица, које је назвао *Пикџо*. Целокупну идеју је представио и на *Међународној изложби модерних изума у Амстергаму* 1956. године, и наишао на доста успешне и позитивне критике. Комплет писма се састојао из 300 основних знакова и 12 симбола, који могу направити 10.000 речи.

Иако се идеја о пасиграфија базирала углавном на коришћењу цифара, у новијој историји имамо покушај који је чак доживео и највише одобравања у јавности. У питању је предлог Ернеста Боеле (Ernest Boelle) и Карла Алионија (Carlo Allioni) који су презентovali свој систем 1956. године. Вероватно вођени грешкама својих претходника који су били у

14 Уникод табела је индустријски стандард за доследно енковање, приказ и руковање текстом из већине светских писма [https://msdn.microsoft.com/en-us/library/windows/desktop/dd374081\(v=vs.85\).aspx](https://msdn.microsoft.com/en-us/library/windows/desktop/dd374081(v=vs.85).aspx) 27.12.2017.

истом проблему, овај двојац је одлучио да одабере само 999 речи које ће нумерички представити. Систем су назвали *Kodeks 999*, и доживели су велики публицитет у штампи¹⁵. З. Кулунџић (1957: 708) пак, подсећа, како је ово заправо ништа друго но дорада већ познате Паићеве идеје о универзалном писму.

ЕМОЦИ КАО ВИЗУЕЛНИ ЈЕЗИК

Емотикони – типографска комуникација

Иако смо данас сведоци да ниједан сасвим оригинални предлог није доживео веће светске размере, тежња за универзалним језиком и писмом није никада сасвим нестала. Она се више није огледала у прављењу новог писма разумљивог за све народе, већ више у додацима писму који би могли да допуњују основну поруку. Ти додаци су могли да буду емоција коју носи основна порука, или додатни симбол за шалу како би се осигурало да порука неће бити погрешно схваћена.

На прве¹⁶ такве покушаје наилазимо 1912. године, када је Емброуз Бирс¹⁷ предложио одређена побољшања у пунктацији. Бирсов предлог је био увођење знака *ca* називом *cachinnation*, који би у преводу значио *гласно смејање*, а користио би се после сваке смешне или ироничне реченице.

1936. године наилазимо на предлог Алена Грега (Alan Gregg) објављеном у чланку Харвард Лампун-а¹⁸, да се за одређене емоције користе симболи. Ален предлаже - за осмех, -- за већи осмех, # за неодобравање, * за намигивање итд. Иако се оригинални предложени симболи нису задржали, одабир емоција је био сасвим оправдан. Чак је познат и интервју за Њу Јорк Тајмс из 1969, у коме је новинар Алден Витман (Alden Whitman) упитао писца Владимира Набокова: »How do you rank yourself among writers (living) and of the immediate past?« Набоков је одговорио: »I often think there should exist a special typographical sign for a smile – some sort of concave mark, a supine round bracket, which I would now like to trace in reply to your question« (Nabokov's Interview 1969: <http://lib.ru/NABOKOW/Inter11.txt> 02.01.2018.)

То се заправо и десило 1982. године када је Скот Фалман (Scott Fahlman) постао први човек који је озваничио знакове интерпункције за означавање шале и озбиљних ствари. Скот је био професор на Универзитету за компјутерске науке Карнеги Мелон (Carnegie Mellon University), и на генералном одбору је предложио обележавање :-) за шале, и :-(за озбиљне вести. Управо оваква примена је временом добила много корисника на интернету који су назвали овакав спој знакова – емотиконима.

¹⁵ Занимљиво је да је аутор Звонимир Кулунџић издао своју књигу *Књиџа о књиџи* само годину дана после објаве пројекта *Kodeks 999*, тако да је могао и да посведочи о огромном публицитету у нашој и иностраној штампи који је овај предлог задоволио.

¹⁶ Још увек је непознато и недоказано да ли је први пример емотикона употребљен 1862. године у транскрибованом говору Абрахама Линколна за новине Њу Јорк Тајмс. У питању је коришћење знака тачка-запета пре заграде. Не зна се да ли је била у питању грешка при слагању оловног слога или слободна интерпретација штампара, с обзиром на то да се налази управо после речи *Applause and laughter* (аплауз и смех). Lee 2009: J. 8. Lee, *Is that Emoticon in 1862?* <https://cityroom.blogs.nytimes.com/2009/01/19/hfo-emoticon/>. 01.01.2018.

¹⁷ *Ambrose Bierce* (1842–1914) био је амерички писац чија је књига *Ђавољи дневник* уврштена у 100 највећих дела америчке литературе од стране Америчке револуционарне дванаестогодишње администрације.

¹⁸ *Harvard Lampoon* је хумористичка публикација основана 1876. године од стране седам студената са Харвард универзитета.

Емотикони који су били такође оријантисани припадали су емотиконима *зајадној сшила*. Они су чак могли и да се ротирају, и на тај начин бисмо добијали одређену врсту амбиграма¹⁹. Употребом осталих интерпункцијских знакова или слова, добијале су се остале експресије (:[, : D, : P, : - >, <3). 1986. године појавио се и јапански стил емотикона назван камоџи (*kaomoji*). У случају ових емотикона, саме експресије су биле окренете директно посматрачу, односно примаоцу поруке (*_*) (^.^) (T_T) (x_x). Често су називани и емотикони анима стила, и били су веома добро прихваћени и на западу где су им њихови корисници придодавали и остале симболе за још већу разноликост.

Емотикони су заправо могли да заживе у то време јер је већ била на помолу ера компјутера и интернета. Комуникација је ишла у смеру у коме није више била ограничена само на *Лице у лице*, напротив, људи су могли да комуницирају са било ким на другом крају планете. Емотикони су били део ASCII²⁰ стандарда и употребљавали су се на вебсајтовима и у мејловима. То је био стандардни сет дигиталних кодова који су представљали слова и симболе, у међусобном трансферу између компјутера.

Нова промена настаје крајем 90-их година када ови емотикони добијају и званично лице, односно дизајн који се више не ослања само на знакове интерпункције. 1997. године. Николас Луфрани²¹ је дизајнирао смајлија, емотикон лице. Тачније, он је познатом лицу које се смеје додао читав низ других лица за изражавање емоција. Његов потез се заснивао на кампањи његовог оца, Френклина Луфранија²², покренутој 1972. године. Френклин је био новинар у француском листу *France Soir* и употребио је смајли знак за обележавање добрих вести²³. Иако је Френклин био први човек који који је смајли знак искористио и заштитио на овај начин, он ипак није био његов дизајнер. Прави аутор је био амерички уметник Харви Рос Бол²⁴ који је дизајнирао овај знак 1964. године, као логотип за осигуравајућу компанију *Hanover Insurance*. У почетку је постојало 100 оригиналних беџева који су били намењени запосленима како би подигли ниво задовољства док обављају посао. Међутим, до 1971. године број беџева је порастао на 50 милиона и Росов знак је био препознат као глобални знак среће. *Have a happy day* је порука коју је овај знак преносио (Danesi 2016: 115–123).

¹⁹ Амбиграм је знак, реч или било која графичка форма која својом ротацијом не мења изглед, већ задржава исту визуелну вредност.

²⁰ ASCII је скраћеница за *American Standard Code Information Interchange* <http://www.asciitable.com/> 03.01.2018.

²¹ *Nicolas Loufrani* је кретивни директор у компанији *The Smiley Company*. Са искуством од преко 20 година у модној и индустрији лиценцирања, заслужан је за трансформацију знака Smiley у један од највећих глобалних брендова данашњице. <http://www.smiley.com/corporate>. 03.01.2018.

²² *Franclin Loufrani* је власник компаније *The Smiley Company*. Френклин је заслужан за лиценцирање брендова као што су *Batman*, *Scooby Doo* и *Superman*. <http://www.smiley.com/corporate>. 03.01.2018.

²³ Цела кампања је ишла под именом *Take time to smile*, која је имала за циљ да преноси добре вести. То је било време када су лоше вести окупирале новине, те је идеја редакције била да преносе добре вести и позитиван дух. Симбол је примљен веома добро и на даље је смајли знак био репрезентер позитивности (Danesi, 2016: 115–123)

²⁴ *Harvey Ross Ball* амерички ратни херој који се после рата посветио свом бизнису и маркетингу. За свој најпознатији рад, дизајн *смешног лица*, Харви је добио само 45\$ као накнаду за дизајн логотипа. <http://www.worldsmileyday.com/index.php/article-index/item/380-about-harvey-ball>. 03.01.2018

Емоџи у 21-ом веку

Крајем 90-их година под утицајем нових дешавања у сфери интернета, настаје још једна промена која се може сматрати једним од изума 21-ог века која је у великој мери променила начин комуникације. У Јапану настају први емоџи симболи²⁵. Емоџији заправо представљају идеограме који су намењени за комуникацију на интернету и мобилним уређајима. За разлику од досадашњих емотикона коју су били састављени од знакова интерпункције и слова, емоџи су заправо били илустрације, слике. Сем израза лица они су сада у великој мери садржали симболе за временске услове, разне предмете, животиње итд. Њихов дизајнер је био Шигетака Кури-та (Shigetaka Kurita), који је први емоџи систем направио за потребе компаније у којој је био запослен, *NTT DoCoMo*. Инспириран манга стриповама, први сет је имао 176 карактера. Управо развој интернета у то доба и популаризација новог система била је од пресудног значаја да емоџи симболи пређу границу Јапана. Раширеност емоџи симбола је била могућа када су 2010. године стотине емоџија биле стандардизоване од стране Уникод стандарда (*Unicode Standard-a*).

Сами симболи у почетку су били замишљени да буду неутрални за кориснике како би их велики број људи користио. Из тог разлога, основни симбол је требало да буде што више универзалан, тако да се ни у једном тренутку не доведе у питање народност или припадност било које врсте. За овакве потребе употребљена је жута боја као основна боја симбола која ће се на даље задржати. Пре тога смо могли да видимо и смајли знак који је био жуте боје и који доживео огроман успех у свету. Кружни облик је додатно допринио универзалности овог симбола како би се избегла и родна припадност. Међутим, врло брзо након њиховог увођења у свакодневни живот и коришћење, уведени су нови симболи који су свесно или несвесно указивали на одређене припадности. Како М. Денизи (2016: 319–326) примећује, то није морала бити родна припадност, али пример тога је познати емоџи под називом *Nerd*, за кога је било потребно разумевање шта значи у одређеним културама. Дакле, управо његова неутралност која је довела овај систем до огромне светске популарности и заступљености је врло брзо допринела томе да се додају културно осетљиви симболи у Уникод стандард како би се задовољиле потребе различитих нација и њихових језика. Већ од јуна 2015. године у оквиру Уникод стандарда имамо и додатке који се односе на посебне карактере и персонализују боју коже. Сваки карактер који је био специфичан за одређени пол, било то оправдано или не, сада је добио своју комплетну верзију. Иако је емоџи у почетку имао статус универзалног језика, управо ови захтеви за различите симболе су удаљиле емоџи од тог стандарда.

Намера емоџи симбола заправо није била да сами по себи пренесе поруку која би могла да буде вулгарна или пријатна, већ да визуелизију поруку, тачније, да јој дају визуелни тон. М. Денизи (2016: 276–283) у својој књизи *The Semiotics of Emoji: The Rise of Visual Language in the Age of the Internet* сматра да емоџи заправо и не служи томе да покаже добар вокабулар или промишљеност одређене особе која учествује у комуникацији, већ да осигура да ће његова порука бити добро схваћена.

Међутим, не можемо ни да заобиђемо случајеве када се емоџи користио као једино средство за преношење поруке.

²⁵ Буквални превод речи емоџи би био слика-реч, и то је заправо адаптација са јапанског језика где *Е* стоји за слику, а *Моџи* за слово, карактер (Danesi, 2016: 111–115).

У својој књизи *The Emoji Code: The Linguistics Behind Smiley Faces and Scaredy Cats*, аутор Вивиан Еванс²⁶ (2017: 17) наводи пример дизајнера Кена Хејла, који је комплетну књигу *Алиса у земљи чуда* представио у емоџи симболима. Наравно, није нимало лако читати овако написану књигу. Недостатак граматике и основних правила нас онемогућава да емоџи посматрамо као класичан језик.

Једна од битних ствари која се десила и која је на неки начин потврдила да емоџи симболи нису само пролазна ствар, била је та да је 2015. године Оксфордски речник прогласио емоџи познат под називом *Face with Tears of Joy* за *Word of the Year*. Како наводи М. Денизи (2016: 43–50) та одлука чак није ни произвела било какве негативне критике. Свој избор су објаснили тим да тај пиктограм представља дух, расположење и преокупацију за ту годину, и указује на веома јак утицај емоџија те године. Денизи каже:

»But, they are not words, in any traditional sense of that word, despite the Dictionary's characterization of the face with tears emoji as a word. They are stylized, almost comic-book-like, pictures that can (and do) replace words and phrases. Their main function seems to be that of providing nuances in meaning in the tone of the message. So, they are not completely substitutive of traditional written forms; rather, they reinforce, expand, and annotate the meaning of a written communication, usually by enhancing the friendliness of the tone, or else by adding humorous tinges to it« (Danesi 2016: 339–348).

С друге стране, В. Еванс (2017: 79) објашњава да је емоџи смислена јединица у дигиталној текстуалној комуникацији и да у том смислу није превише другачији од речи. Емоџи је заправо систем комуникације, са индивидуалним емоџијама унутар овог система који имају аналогну, формалну и семантичку функцију речи у говорној или писаној језичкој комуникацији. Доказ за ову тезу можемо чак посматрати и на овај начин. Уколико бисмо хтели да поставимо конкретно питање и да одређени јасно дефинисан појам заменимо истим емоџи симболом, зар порука не би била сасвим иста?

Од 2010. године, емоџи је постао стандард за сву дигиталну комуникацију. Британска фирма за апликације, SwiftKey, је 2015. године спровела истраживање које је обухватило више од билион информација преузетих са *Android* и *iOS* уређаја на 16 језика. Резултати су показали да је 45% свих информација садржало *срећно лице*. Пратили су га и *шажно лице*, *срца*, *тестикулације руку* и *романтични емоџи*. Управо ово истраживање доказује тезу да је основна употреба емоџи симбола у великој мери емоционални тон наших текстуалних порука, и да уз помоћ њих појачавамо њихово значење (Danesi 2016: 386–390).

Међутим, данашње генерације гледају на емоџије много другачије и озбиљније. Иако је замишљен да буде неутралан, са растом његове важности растао је и његов утицај, те су онда неки детаљи постали јако битни за његове кориснике. Брендери су заснивали своје кампање користећи само емоџи симболе за слање слогана, или су их користили за ширење много важнијих порука. Случај за то може бити кампања бренда *Always* који је покренуо кампању са називом *Like a girl*. У видео клипу су приказане девојчице које су се нашле увре-

²⁶ Vyvyan Evans је интернационални признати експерт из области језика и комуникације. Са докторатом из лингвистике, предавач је на неколико универзитета у Енглеској. Објавио је 14 књига о аспектима језика, значења и његове еволуције. <<https://www.vyvevans.net/about>> 03.01.2018.

ђено јер емоци систем генерализује девојчице и жене, те међу основним симболима налазимо само оне где је жена представљена како се шминка или је у розе гардероби. Није представљен ниједан симбол који би указивао на неко од занимања.²⁷ (Danesi 2016: 669–674).

Емоци су данас део наших живота и свакога дана дозвољавамо да они изражавају дискурс наших емоција, укључујући намеру, расположење или стање свести (Danesi 2016: 386–390). Поруке на социјалним мрежама су јавно доступне, тако могу бити и легитиман доказ на суду уколико сте у симболу изложили ваше мишљење које може проузроковати одређену агресију. С друге стране, *happy face* може бити доказ да су ваше намере ипак биле безазлене. Случајеви где су се емоци симболи нашли на суду као валидан доказ и показатељ нечије свести, десили су се у Америци. Први случај је био у Питсбургу где је полиција употребила три емоци симбола као важан показатељ да је окривљени имао намеру да изврши пљачку. Сам окривљени је био рањен у походу, а пре саме пљачке он је на социјалним мрежама поставио емоци човека који трчи, експлозију и пиштољ. Тужиоци су тврдили да ова три емоци симбола несумњиво показују да је окривљени имао намеру да изврши кривично дело пљачке и да је одговоран за пуцњаву и две погинуле особе током неуспеле пљачке (Danesi 2016: 380–386). Чињеница да емоци нису само начин комуникације међу младима доказује и пример из суднице у Њујорку. Један од битних доказа је била реченица на социјалној мрежи оптуженог, а судија је прихватио захтев адвоката да се узме у обзир и чињеница да се на крају реченице налазио и смајли. Овај битни детаљ је, према адвокату оптуженог, управо слао поруку да намере оптуженог нису биле криминалне. Зашто би иначе ставио смајли да јесу (Danesi 2016: 373–380)?

ЗАКЉУЧАК

Ако узмемо у обзир да би универзално писмо требало да приближи народе и доведе до бољег споразумевања, мора се поставити питање да ли би онда сваки човек требало да напамет научи такав систем писања како би био у стању да разговара са становницима света, и још битније, колико људи би уопште желело да се ухвати у коштац са таквим подухватом. Стиче се утисак да су се старији предлози пасиграфских система доста закомпликовали како би се испоштовала граматичка правила, а ипак, то никад није могло да се уради тако да буде добро за све језике. Поставља се онда питање да ли би пасиграфија била мање утопијска идеја када би оставила таман толико простора човеку сваког народа, да кроз дух свог језика искаже жељену мисао? Да ли је решење управо било у симболима? Иако се емоци систем не може сматрати класичним језиком, нити се симболи могу равнати са речима, комуникација помоћу њих ипак за сада сасвим добро функционише. Штавише, иако је једноставност сваког писма увек била жељена карактеристика, у овом случају имамо чак и свакодневне глобалне потребе за ширењем система. У њима се данас огледају трендови, промене, генерализације, а можда можемо чак рећи и проблеми друштва (в. фусноту 40). Имајући у виду да су глобални трендови такви да ће међуљудска комуникација све више бити окренута дигиталној, потреба људи за новим емоцијама на екра-

²⁷ Аутор књиге Marcel Danesi је издао књигу *The semiotics of Emojis: The rise of Visual Language in the Age of Internet*, новембра 2016. године када још увек нису постојали симболи на које су девојчице из спота указивале. Нова верзија уникода подразумева списак симбола међу којима имамо и симболе за жене које се баве различитим пословима (ватрогасац, судија, спортиста итд).

ну биће све већа. У животу социјалних медија општепознат став је да ако се нешто није објавило, онда се није ни десило. С тим у вези се и поставља питање да ли ћемо доћи до тога да ако се нека културолошка или социјална појава не забележи у емоци коду, она заправо и није важна за друштво?

ЛИТЕРАТУРА

dr D. Barać, 2004

Opšta istorija pisma, Beograd: Ekonomika.

M. Danes, 2016

The Semiotics of Emojis: The Rise of Visual Language in the Age of the Internet (Bloomsbury Advances in Semiotics) 1st Edition, Kindle Edition, London: Bloomsbury Academic.

V. Evans 2017

The Emoji Code: The Linguistics Behind Smiley Faces and Scaredy Cats, New York: Picador.

S. Fileki 2010

Pismo : istorija i tipografija : sa poukama za umetničku i pedagošku praksu, Beograd: Univerzitet umetnosti.

F. Mesaroš 1971

Grafička enciklopedija, Zagreb: Tehnička knjiga.

Kovačević M. 1981

Savremena tipografija (1), Beograd: Образовни графички центар »Милић Ракић«.

Kulundžić Z. 1948

Kroz istoriju pisanja, Zagreb: Prosvjeta.

Kulundžić Z. 1949

Ljudski govor i jezici, Zagreb: Novo pokoljenje.

Kulundžić Z. 1957

Istorija pisma. Knjiga o knjizi. I tom. Drugo iz osnove prerađeno i znatno prošireno izdanje, Zagreb: Novinsko izdavačko preduzeće.

Kulundžić Z. 1959

Put do knjige, Zagreb: Epoha.

www.lib.ru

www.britannica.com

www.nytimes.com

www.amazon.com

www.smiley.com

www.worldsmileday.com

www.asciitable.com



МАГИЧНИ КВАДРАТ НА БАКРОРЕЗУ MELENCOLIA § I

Ивана Марцикић

Универзитет уметности у Београду, Факултет примењених уметности

Апстракт: Диреров квадрат заслужује нашу пажњу као први маични квадрат који је приказан у делима зајадне ликовне уметности. Имајући димензију $n=4$, односно (4×4 поља), маичну константу $M=34$ (збир бројева у сваком хоризонталном реду, вертикалној колони или дијагонали) и $4M=136$ (укупан збир бројева у свих 16 поља), са годаним нумеричким особинама, Диреров квадрат припада триумфалним маичним квадратима.

У раду се, поред поменутог квадрата, анализира садржај графика Меланхолија I, на којој су предмети који се везују, како за шематизацију меланхолије, тако и за Диреров однос према филозофији човековог постојања. Такође се разматра геометрија композиције и приказаних објеката и фигура, појединачно.

На овом бакрорезу Дирер је показао изузетно математичко знање, посебно своје познавање геометријских конструкција и примену различитих метода представљања шеме димензије.

Ако прихватимо да је Меланхолија I психолошки аутопортрет Дирера, онда је јасно да је велики уметник непрекидно себе усавршавао, јер је био сумњичав и самокритичан према делу које је стварао. Кроз преиспитивање и стилне покушаје објективно вредновања постојано, континуирано је развијао своје уметничке способности и померао границе квалитета графичког описивања до перфекције. Освојио је врхунске резултате достиавши ниво виртуозности.

Кључне речи: бакрорез, геометрија, маични квадрат, меланхолија, симбол



Сл. 1 Melencolia I, бакрорез, 240 × 188 mm, 1514, Албертина, Беч

ДВЕ ВЕРЗИЈЕ ДИРЕРОВЕ ГРАФИКЕ

Валтер Кошацки (Walter Koschatzky, 1921–2003) у свом делу *Die Kunst der Graphik* (1975) наводи да је Диреров (Albrecht Dürer, 1471–1528) бакрорез Меланхолија I (*Melencolia § I*), из 1514. године, димензија 240 × 188 mm (Сл. 1), који се налази у Музеју Албертина у Бечу, уствари *група верзија*, јер је на овом отиску коригован магични квадрат.

Британски музеј поседује прву верзију, отисак на коме је број 9 изрезан у обрнутом положају (Сл. 2). Дирер је накнадно на бакарној плочи полирао само квадрат са бројем 9 и поново урезао тај број у измењеном правилном положају.

ТУМАЧЕЊЕ НАЗИВА МЕЛАНХОЛИЈА I

Према схватањима француских схоластичара из XIII века, меланхолици спадају у ону врсту мислиоца код којих над

способношћу размишљања доминира способност замишљања, па су сходно томе надарени за геометрију. Ово илуструје фигура која је Дирерова персонификација меланхолије, потонула у своје мисли, свесна области које су јој недоступне што узрокује њену патњу и осећај безвољности, ограничености и тескобе. То је слика креативног бића коме смета непрестивост баријера.

Тумачења, зашто је Дирер називу Меланхолија додао ознаку I, су различита. Ервин Панофски (Erwin Panofsky, 1892–1968), историчар и теоретичар уметности, је сматрао да је Дирер желео да прикаже и преостала три темперамента (Сл. 3), али и да можда број један означава први од три типа меланхолије како их је дефинисао Хајнрих Корнелијус Агрипа (Heinrich Cornelius Agrippa, 1468–1535) у делу *De Occulta Philosophia*. Према Агрипи креативност у уметности је *погрочје*



Сл. 2 Магични квадрат са обрнутим бројем 9, једини овакав описак бакрореза Melancholia I из 1514, Бриџански музеј, Лондон



Сл. 3 Санџивиник, флејмаџик, колерик, меланхолик – четири скулптуре, XVII век, Шарл Ле Брин (Charles Le Brun), дворњина фасада на дворцу Версај

маште, које сматра првом и најнижом у хијерархији три категорије генијалности. Следећи ступањ је *обласћ разума*, док је највише рангирано *духовно ђодручје*. На Дирерово мишљење да меланхолија уметника не представља његово болесно душевно стање, већ његове стрепње и сумње у вредност онога што ствара, утицао је и Марсилио Фиџино (Marsilio Ficino, 1433–1499), један од најистакнутијих хуманиста и филозофа италијанске ране ренесансе. Фиџино је писао да од четири темперамента, једино меланхолију карактеришу изражене креативне способности.

Има тумачења да се ознака I односи на први стадијум алхемијског¹ процеса тзв. *нигрето* (лат. *nigresco* – поцрнети, потамнети), преображај најгрубље материје у највишу, трансформације метала у злато. Нигреду у аналитичкој психологији одговара мрачно несвесно и болно суочавање појединца са властитом сенком у процесу самоспознаје – стање дубоке меланхолије. (Требјеџанин 2011)

¹ У Дирерово време алхемија комбинује елементе многих наука и филозофских дисциплина, као што су хемија, металургија, физика, медицина, астрологија, мистицизам и уметност. Показује карактеристике неоплатонизма, јер се бави одвајањем драгоцених и чистих материјала, од нечистих и несавршених.

Петер Штридер (Peter Strieder, 1913–2013) историчар уметности, пише: »Основна тема бакрореза *Меланхолија I* је приказивање потиштености и меланхолије која обузима човека када посумња у успех свог дела, а коју је и сам Дирер веома добро познавао. Тако меланхолија, коју су хуманисти и неоплатонисти ценили као позитивну духовну снагу, помаже човеку који духом и руком уме да створи нешто ново.« (Štrieder 1984)

Панофски је сматрао да је на бакрорезу *Меланхолија I* приказана *ноктурно – сцена* (Panofsky 1955), јер је само у тим условима могуће видети комету и месечев лук. Овај закључак поткрепљује податак да је Дирер у сарадњи са картографом Стабијусом (Johannes Stabius, 1450–1522) израдио у дрворезу карте небеског свода и штампао их 1515. године као прве у Европи. У неким расправама комета се повезује са сателитом планете Сатурн (Klibansky, Panofsky and Saxl 1990) која је била симбол меланхоличног стања, док се у другим претпоставкама њом скреће пажња на појаву комете виђене са Земље 1471. на Божић, у години у којој је рођен Албрехт Дирер.

Звезду, у задњем плану композиције *Меланхолија I*, Урсула Марвин (Ursula Marvin, 1921–2018) америчка научница, планетарни геолог, означила је као метеорит из Ензисхајма (Ensisheim) који је пао 7. новембра 1492. године. Дирер је могао да га види, јер је био у Базелу на 38 km од места експлозије. На дрвеној плочи, на којој је његова слика *Јеронимус као ђокајник* (Hieronimus als Büsser), на задњој страни (полеђини) насликао је експлозију поменутог метеорита, којом симболично указује на опасност по човечанство. (Marvin 1992)

СИМБОЛИ ФИГУРА И ОБЈЕКТА

На бакрорезу *Меланхолија I*, за који Панофски каже да је, у преносном смислу, духовни аутопортрет уметника, Дирер је приказао фигуру са крилима (анђеоску) као персонификацију меланхолије. Она је у седећем положају са главом ослоњеном на руку (ренесансни симбол који означава процес размишљања), загледана у простор који на композицији није приказан. У њеној другој руци је шестар², алат геометрије која је једна од седам слободних вештина (Сл. 4), коју је Дирер познавао и развијао, уз веровање да ће, користећи је, доћи до бољих резултата у свом стваралаштву. Не треба заборавити да у антици и у средњем веку појам уметности није значао уметничко представљање света, већ начине практичног разумевања природе кроз посматрање. На графици је и много других симбола, међу којима су: мастионица, пинцета, медицински прибор и др., који могу да се повежу са познанством Дирера и Парацелзијуса (Paracelsius, 1493–1541) швајцарског физичара, алхемичара и астролога. У својим кратким напоменама везаним за овај бакрорез, Дирер поставља питање о природи лепог. Помиње приказан свежањ кључева и торбицу за новац, као симболе моћи и богатства.

Алатке, тесарске и оне за обраду камена, расуте по поду упућују на племените занате, лонац на ватри везује се за алхемичарске експерименте, вага наводи на упоређивање тежине добра и зла, пешчани сат на пролазност времена, сунчани сат на неопходност сунчаних тренутака, док је анђе-

² У традиционалној иконографији шестар је симбол опрезности, правде, умерености, истинољубивости, свих врлина које се темеље на *духу мере*. Постао је и симбол геометрије, астрономије, архитектуре и географије, увек из истог разлога: инструмент је мерења, а посебно односа. Пошто је Сатурн, у почетку ратарско божанство, имао међу атрибутима мерење земље, шестар је и Сатурнов атрибут чиме постаје и симбол меланхолије. (Gerbran i Ševalje 2009)



Сл. 4 Филозофија и седам вештина, ~ 1180, Херад фон Ландсберг (Herrad von Landsberg, ~ 1130–1195)

лак (итал. *putto*) који седи на воденичном камену симбол чедности и духовне чистоте. Звон о вероватно упозорава да не смео да пропустимо важна дешавања у нашем окружењу, или као симбол перцепције звука можда треба да нас подсети на Платонов опис дијалога Сократа и Хипиоса о *иој-му лејоше*³ коју, осим што видимо, ми и чујемо (Платон, *Hippias Major*, око 390. године пре н.е.).

Пас је на средњовековним приказима меланхолије често присутан као агресивна животиња, док код Дирера поспани питоми хрт је вероватно симбол неоствареног пријатељства. Камен правилно исклесан у облику паралелоипеда остаје нерешен симбол. Има теоретичара који га повезују са полиедрима због Диреровог поштовања Платоновог доприноса геометрији (Платонова тела).

Претходно поменутих седам слободних вештина⁴ било је подељено на *твривијум*: граматику, логику, реторику - групу хуманистичких наука и *квадривијум*: аритметику, геометрију, музику, астрономију - групу математичких дисциплина. Тако су у *Меланхолији I* заступљене многе научне области, међу којима: астрономија, геометрија, математика, филозофија, психологија, алхемија.

Сложени садржај и различита тумачења бакрореза *Меланхолија I* инспирисали су многе ауторе (књижевнике, сликаре, филмске ствараоце), од којих издвајамо: Готфрид Келер (Gottfried Keller, 1819–1890) швајцарски песник је, инспирисан Диреровом графиком, написао 1848. године песму *Меланхолија*; Мунк (Edvard Munch, 1863–1944) насликао је

³ Дирер је написао есеј о естетици који садржи теорију о идеалу лепоте. Одбацио је Албертијеву дефиницију појма објективне лепоте, јер је сматрао да је она релативна, а да је истинска лепота скривена у природи.

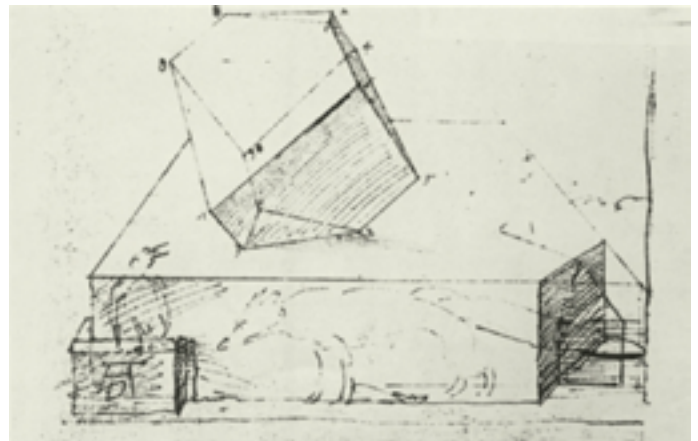
⁴ Приказане мердевине имају седам пречки па је могуће да су симбол ових седам вештина. Како се настављају ван композиције, јер се не види последња пречка, оне асоцирају и на лествице Св. Јакова.

деведесетих година XIX века слику са називом *Меланхолија* са људском фигуром у првом плану која је у истом положају као Дирерова фигура - персонификација меланхолије; према називу Диреровог бакрорписа, изворни наслов романа Жан Пол Сартра (Jean-Paul Sartre, 1905–1980) *Меланхолија* из 1938. године, издавачи су променили у назив *Мучнина*; немачки писац Томас Ман (Thomas Mann, 1875–1955) је описао магични квадрат и његов необични склад у роману *Доктор Фауст* 1943. године; Анри Левенбрук (Henri Lœvenbruck, 1972–) француски писац је 2002. године написао роман *Тесџаменџ века* са заплетом везаним за бакрорез *Меланхолија I*; магични квадрат са Диреровог бакрореза изабран је и за тему у новели популарне литературе *Изгубљени симбол Дена Брауна* (Daniel Gerhard Brown, 1964–) из 2009. године; ова Дирерова графика је употребљена у прологу Тријеровог (Lars von Trier, 1956–) филма *Меланхолија* из 2011. године.

ГЕОМЕТРИЈСКЕ ФОРМЕ

На графици *Меланхолија I* Дирер користи фронталну перспективу са једним наглашеним недогледом (Dürer 1995) и пејзажем обале мора или језера са средњовековним градом у позадини⁵. Мердевине које деле простор и упућују на предњи план сцене, приказане су у фронталном положају како би пречке задржале природан, паралелни положај без перспективне деформације.

Око 1512. године Дирер ради скице, цртеже тушем и пером, на којима су *иолиедар* (Сл. 5) и *шесџар* (Сл. 6). Касније ће их користити за графику *Меланхолија I*.



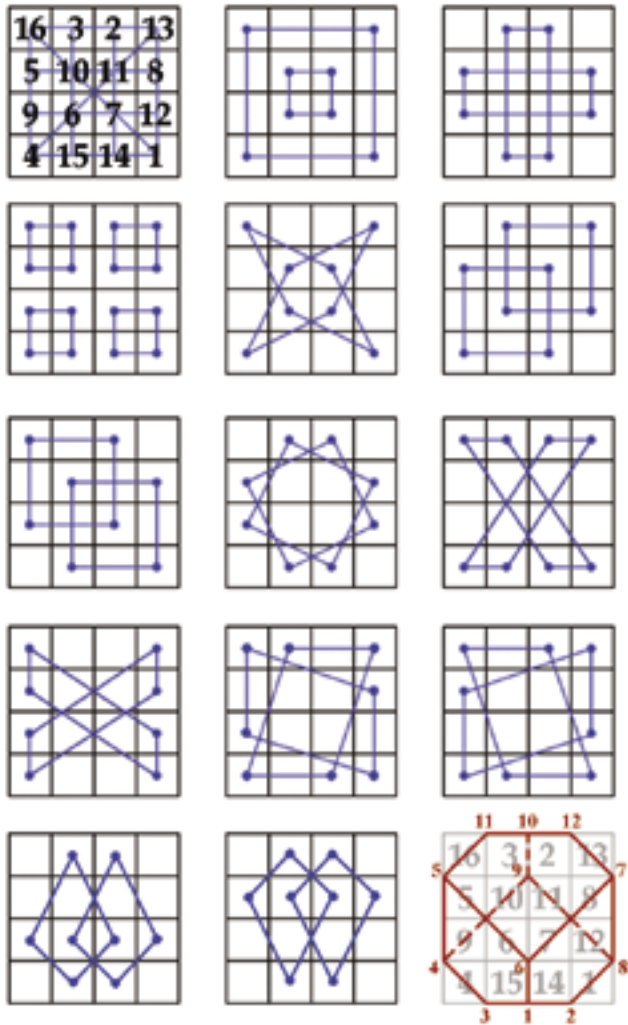
Сл. 5 Дирерова скица *иолиедра* из 1512. године, Landesbibliothek, Дрезген



Сл. 6 Дирерова скица *шесџара* из 1512. године, Landesbibliothek, Дрезген

Приказано геометријско тело је *зарубљени ромбоедар* - Диреров *иолиедар*, конструисан оригиналном методом. Горњи и доњи базис су два једнакостранична троугла чија је

⁵ Повезујући *Меланхолију* и језеро Леман у појам *Леманхолија* (Lemancolia) Доминик Радрицани (Dominique Radrizzani, 1963–), швајцарски историчар уметности, на Диреровом бакрорезу препознаје замак Шијон (Chillon) о чему пише у својој књизи (Radrizzani 2013).



Сл. 7 Магични квадрати са обрнутим бројем 9, једини овакав описак бакрореза Melencolia I из 1514, Бришански музеј, Лондон

ортогонална пројекција на базисне равни правилан звездасти шестоугао, а бочне стране чини шест неправилних петуглова. Неправилни петугао (72°, 108°, 126°, 126°, 108°) је добијен из ромба чији су углови 72°, 108°, 72° и 108°, а коме је зарубљено једно теме одсецањем равнокраког троугла (54°, 72°, 54°). То теме је замишљени »отсечени« врх тростране пирамиде над једнакостраничним троуглом као базисом, односно заједничко теме три ромба зарубљеног полиедра. Од укупно дванаест темена (сл. 7 – доњи десни квадрат) разликује се шест темена (1,2,3,10,11,12) код којих се у сваком секу једнакостранични троугао и по два петугла, и других шест темена (4,5,6,7,8,9) у којима се у сваком секу по три петугла. Диреров полиедар дат у фронталном изгледу уписан је у магични квадрат (Сл. 7).

Дирер контуру лопте намерно решава кружном линијом, а не елиптичном која би одговарала конструктивној перспективи, али би и асоцирала посматрача на елипсоид, а не на сферу. Зато сопственом геометријском сенком кугле додатно појачава утисак правилне закривљености приказане лопте. Шестар, чији размак између кракова одговара полупречнику лопте, се налази у средњој зони композиције и »повезује« лопту у најнижем појасу са кружним луком месечеве дуге у највишој зони графике.

Дирер је веровао да ако уметник жели успешно да представи просторне односе и тачно их прикаже на равни слике или графике, он мора да познаје математику, геометрију, статистику и механику. Геометрију је сматрао основом сликарства.

Истицао је повезаност теорије и праксе. Говорио је да геометрија спаја слободну уметност и уметничке занате⁶.

Ослањање на геометријска решења до којих је у много примера сам долазио, давало му је сигурност и самопоуздање. Упознавање са оригиналима ремек-дела италијанске уметности Диреру је донело нова знања о могућностима коришћења различитих метода приказивања простора.

ИСТОРИЈАТ МАГИЧНОГ КВАДРАТА

Најстарији магични квадрати су уместо бројева имали слова или симболе. Карактерисала су их магијска и религијска својства.

Један од првих магичних квадрата са бројевима потиче из Кине. Према легенди у старом кинеском рукопису (око 2000 година пре н.е.) из реке Huang-He (Жута река) на обалу је изашла корњача на чијем оклопу на леђима је био необичан распоред тачака (Сл. 8). Дечак је приметио да оне представљају девет природних бројева који су распоређени тако да у сваком реду, колони и обе дијагонале, имају исти збир једнак броју 15 који одговара броју дана циклуса од младог до пуног Месеца. Био је то магични квадрат са 3x3 поља, данас познат као *Ло Шу квадрат* (Lo – река, Shu – књига).



Сл. 8 Ло Шу магични квадрати на леђима корњаче



Сл. 9 Палиндромски магични квадрат са словима, Херкуланум, I век н.е.

⁶ У радионици свога оца Дирер је изучио златарски занат, као знање и вештину који су допринели његовом усавршавању графичких техника бакрореза и дрвореза до врхунског нивоа.

SATOR APERO TENET OPERA ROTAS (орач за плугом управља радовима) је латинска сентенција коју помиње Плиније Старији. (Gerbran и Ševalije 2009) Она је палиндром од пет речи (свака са пет слова), које се распоређене у 5×5 поља магичног квадрата, могу се читати вертикално, хоризонтално, са лева на десно, са десна на лево, при чему редослед, природа речи и њихово значење се не мењају (сл. 9). Овај палиндромски квадрат карактеришу централна симетрија, осна симетрија према обе дијагонале и ротација за 180 степени. Најстарији пример SATOR квадрата је из Херкуланума, I век н.е.

У Индији најранији описи магичних квадрата потичу из првих декада нове ере, са димензијама $n=4$ (4×4 поља). *Пандијатонални* магични квадрат је са константним збиром на свакој дијагонали, укључујући и збир бројева на споредним, тзв. »изломљеним« *дијагоналама*. Пример таквог квадрата који се сматра једним од најсавршенијих, уписан је у зид храма Паршванат (Parshvanath) у Кајурахо, (Khajuraho) Индија, у XII веку. Четвртог је реда (Сл. 10), односно садржи 4×4 поља и има магичну константу $M=34$.

Магични квадрат на гвозденој плочи (Сл. 11) шестог реда, са хинду-арапским бројевима, има 6×6 поља и магичну константу $M=111$, потиче из Кине, династија Јуан – монголска династија која је владала од 1271. до 1368. године. Чине га јинг-јанг симболи, сви непарни бројеви су јанг симболи и представљају *Небо*, а сви парни су јинг симболи који представљају *Земљу*.

У средњем веку у Европи, са развојем астрономије, седам планета се повезује са магичним квадратима различитих величина, који су познати као планетарни печати: Сатурн (3×3) оловни, Јупитер (4×4) калајни, Марс (5×5) гвоздени,



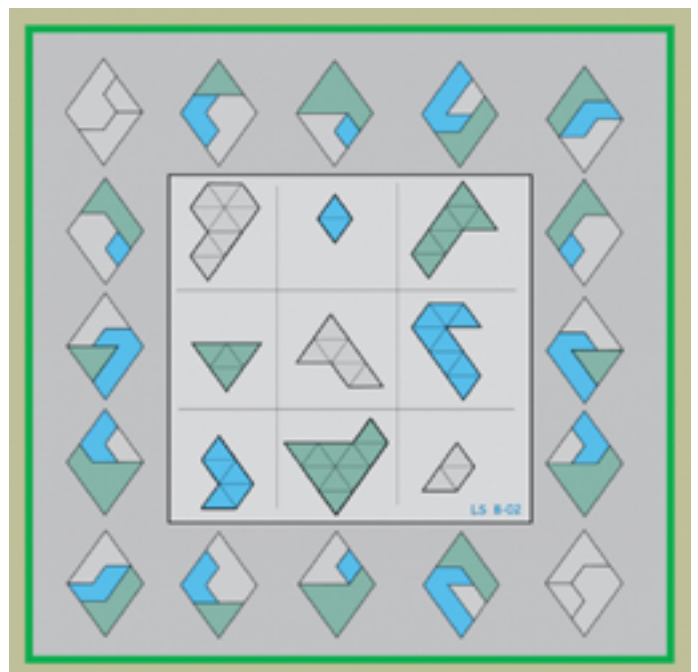
Сл. 10 Најсавршенији магични квадрат из храма Паршваната, Кајурахо, Индија, XII век



Сл. 11 Гвоздена плоча са магичним квадратом 6×6, бројеви су хинду-арапски, династија Јуан (1271 – 1368), Кина



Сл. 12 Магични квадрат на западним вратима базилике Сајрага Фамилија, Барселона, 1882-2026/28



Сл. 13 Геометријски магични квадрат, Ли Салауз, 2001



Сл. 14 Поштанске марке са шемом магични квадрат, Кина, 2014/2015

Сунце (6×6) златни, Венера (7×7) бакарни, Меркур (8×8) од легуре сребра и Месец (9×9) сребрни.

На западној фасади (са Христовим распећем) базилике Саграда Фамилија у Барселони (Сл. 12), коју је пројектовао Антони Гауди (Antoni Gaudí, 1852–1926), вајар Жозеф Субиракс (Josep Subirachs, 1927–2014) је реализовао магичне квадрате димензија $n=4$ и $M=33$. Магична константа подсећа на године које је имао Христ када је страдао. Да би се постигао збир 33 било је неопходно да се бројеви 10 и 14 понове, а 12 и 16 изоставе.

Геоматични квадрат уместо бројева садржи геометријске облике (сл. 13). Осмислио га је 2001. године енглески инжењер Ли Салауз (Lee Sallows, 1944–). У сваком реду, колони и дијагонали овог квадрата облик може да се »пресложи« у заједнички главни облик. На приказаном примеру у средини је геоматични квадрат са 3×3 поља, а око њега су дата решења (ромбови) како се облици у редовима, колонама и дијагоналама средишњег квадрата склапају у главни облик.

Серије поштанских марака области Макао Народне републике Кине из 2014. и 2015. године, са темом магични квадрати, показују популарност ових квадрата. Марке су распрострањене (Сл. 14) у три реда са по три различита најзначајнија примера. У првом реду су Диреров, Луберов и Сатор квадрат, у другом Френклинов, Су Хуи и Салаузов квадрат, а у трећем Танејев, Клинткок/Олереншоу и Колисонов квадрат. Луберов (Simon de la Loubère, 1642–1729) квадрат има 5×5 поља и јединствен је по томе што се дијагонално низање бројева решава помоћним пољима која окружују основни квадрат. Пандијагонални квадрат са 8×8 поља Бенџамина Френклина (Benjamin Franklin, 1706–1790) америчког научника, има изломљене дијагонале које су означене различитим бојама. Свака боја одређује збир бројева у њима – 260. Оригинал палиндромске песме кинескиње Су Хуи (Su Hui, IV н.е.,

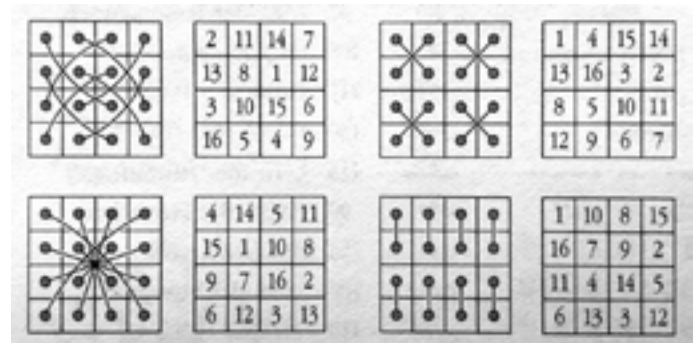
VI династија) има 29×29 квадрата, овде је приказан њен централни део од 15×15 поља. Индијски математичар Индер Танеја осмислио је палиндромски пандијагонални квадрат чији је назив палиндром IXOHOXI 88 који у сваком реду, колони и дијагонали има збир 88. Карактеришу га симетрија, ротација и рефлексивност. Клинткок (Emory Mc Clintock, 1840–1916) амерички научник, је 1896. године описао пандијагонални квадрат са 4×4 поља, док је 1986. године британска математичарка Олереншоу (Dame Kathleen Ollerenshaw, 1912–2014) решила потпуни пандијагонални магични квадрат са 8×8 поља. Давид Колисон (David Collison, 1937–1991) амерички научник, решио је квадрат 14. реда (14×14) са магичном константом $M=1379$. Чини га низ бројева од 1 до 196. По изгледу овај квадрат асоцира на пачворк (порт. retalhos).

ДИРЕРОВ МАГИЧНИ КВАДРАТ

Дирер је познавао различите математичке дисциплине, међу њима и нумерологију. На бакрорезу *Меланхолија I* конструирао је магични квадрат који је као металну плочу поставио у удубљењу на фронталном фасадном зиду, изнад централне фигуре.⁷ У два средња поља доњег реда квадрата налазе се бројеви 15 и 14 који спојени дају годину настанка ове графике – 1514.

Диреров квадрат је подељен на 16 поља (4×4), значи да је 4. реда, односно димензије $n=4$, а скуп бројева n^2 чине цели бројеви од 1 до 16. Магична константа је $M=(n^3+n):2=34$ која представља збир бројева у вертикалној колони, хоризонталном реду и дијагонали квадрата, такође означава исти збир 34 бројева у четири централна квадрата, а тај збир имају и бројеви у четири угаона квадратна поља. Половина вредности магичне константе, $M:2=17$ одговара збору бројева у свака два централно-симетрична поља. Због свих ових нумеричких особина Диреров квадрат је тзв. *џомонски* магични квадрат. Дат је шематски приказ (Сл. 7) четвороуглова чија темена означавају поља квадрата у којима су бројеви чији је збир једнак магичној константи $M=34$.

Диреров квадрат је посебно значајан као први магични



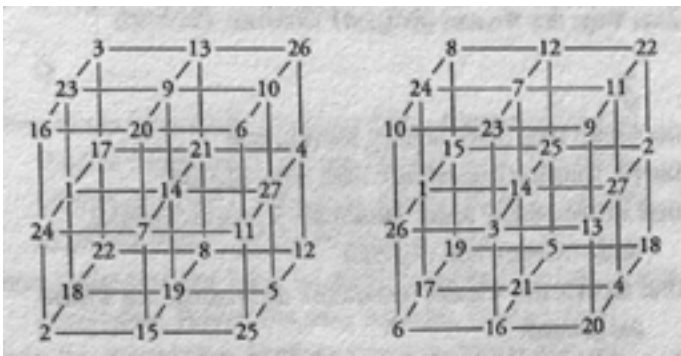
Сл. 15 Шеме одређивања уређених парова бројева чији је збир 17.

квадрат приказан у европској уметности. Постоји мишљење да га је Дирер осмислио и приказао уверен да нумеролошке технике могу да утичу на позитивне промене психолошких стања депресије и меланхолије.

Франк Морзик (Frank Morzuch, 1951–) француско-канадски визуелни уметник, поделио је композицију *Меланхолија I* на 16 поља у која је уписао бројеве Диреровог магичног квадрата.⁸ Издвојио је 8 парова централно-симетричних

⁷ Права, на којој је горња хоризонтална страница Диреровог квадрата, пролази златном тачком осовине пешчаног сата.

⁸ Издавачка кућа Фламарион (Flammarion) је поводом обележавања 500 година од настанка бакрореза *Меланхолија I*, објавила 2014. године истраживачки рад *L'affaire Dürer* Франка Морзика.



Сл. 16 Двдесет и седам истакнутих шачака просторне решејке облика хексаедра даје 48 уређених широки бројева шачких да је њихов збир 42. Пример повезује геометрију и комбинастику. Уочава се да по шри шачке дијагонала квадрата који чине омотач коцке не припадају поменутом скупу. Међутим, остале широке шачака и по: шлесних дијагонала, дијагонала медијалних квадрата, њихових страница, као и ивица коцке, припадају скупу бројева чија је збир 42.

1	14	7	12
15	4	9	6
10	5	16	3
8	11	2	13

2	7	6
9	5	1
4	3	8

16	96	80
128	64	0
48	32	112

17	30	23	28	97	110	103	108	81	94	87	92
31	20	25	22	111	100	105	102	95	84	89	86
26	21	32	19	106	101	112	99	90	85	96	83
24	27	18	29	104	107	98	109	88	91	82	93
129	142	135	140	65	78	71	76	1	14	7	12
143	132	137	134	79	68	73	70	15	4	9	6
138	133	144	131	74	69	80	67	10	5	16	3
136	139	130	141	72	75	66	77	8	11	2	13
49	62	55	60	33	46	39	44	113	126	119	124
63	52	57	54	47	36	41	38	127	116	121	118
58	53	64	51	42	37	48	35	122	117	128	115
56	59	50	61	40	43	34	45	120	123	114	125

Сл. 17 Када се бројеви квадрата, који се налази у средини цртежа, умање сваки за 1 и помноже збиром поља маичног квадрата који је са леве стране $4 \times 4 = 16$, добијају се вредности поља квадрата на десној страни цртежа; нпр. $2 \cdot 1 \cdot 16 = 16$, $7 \cdot 1 \cdot 16 = 96$, $6 \cdot 1 \cdot 16 = 80$... Решење великог квадрата (12×12) је помоћу његових делова – 9 квадрата, сваки са 4×4 поља, у којима су збирова полазног 4×4 квадрата (горе лево) и по једној броја из квадрата 3×3 квадрата са десне стране. Нпр. $1 + 16 = 17$, $14 + 16 = 30$, $7 + 16 = 23$, $12 + 16 = 28$... Тако је средње десно поље збој сабирања са нулом у ствари поновљен полазни квадрат.

бројева (њихов збир је 17) и направио занимљиву анализу симбола у пољима који су на овај начин придружени. Издваја се повезивање сфере (идеалне геометријске форме) и магичног квадрата (загонетне науке о бројевима) који су у пољима 4 и 13, а помоћу којих Дирер посредно поставља питање квадратуре круга.

РЕЗИМЕ

Поред великог броја покушаја, теоретичари и историчари уметности нису успели да објасне значења и симболику свих фигура и предмета приказаних на бакорезу *Меланхолија I*. Међу енигмама је и камен у облику зарубљеног ромбоедра конструисаног Диреровом методом.

Ренесансно учење везивало са за многе тада актуелне научне области, али и за филозофију и психологију античког периода, што је побудило интересовање ондашњих ликовних уметника, међу којима и Дирера, за тему меланхолија.

Тако Дирерова *Меланхолија I* у себи сажима алегорију једног од четири темперамента, геометрију као једну од седам слободних вештина, неоплатонистичку идеју сатурновског генија, али суштина приказане меланхолије свакако је немоћ досезања савршенства и ограниченост људског интелекта.

Појам *лейої* као тема за филозофску расправу у духу Платоновог схватања лепоте, а нарочито које је ликовно значење овог појма, посебно је интересовала Дирера. О томе сведоче његови теоријски текстови на поменутој теми.

Дирер је имао могућности да користи најзначајнију литературу савременика и то из неколико различитих области, што је он и чинио продубљујући своја знања у свакој од њих.

Када је о геометрији реч, Дирер је њу проучавао, развијао и промишљено користио у својим радовима, како у области графике, тако и у сликарству. У анализи Дирерових оригиналних геометријских решења из области планиметрије, стереометрије и конструктивне перспективе, намеће се закључак да је његова генијалност показана у графичким и сликарским делима, ставила у други план његов допринос развоју геометрије за коју је такође имао несумњив дар и успешност у решавању проблема новим оригиналним конструкцијама. Остаје неправда коју треба исправити и дати му место међу највећим именима светских геометричара.

Као свестрано образован сликар-графичар немачке ренесансе, развијао је своје духовно схватање универзума интересујући се за многе области из хуманистичких и природних наука, посебно математике. Зато не треба да нас чуде полемике и недоумице теоретичара и историчара уметности, из различитих епоха, од Дирерових савременика до нашег времена, у тумачењу садржаја његовог изузетног дела какво је *Меланхолија I*.

ЛИТЕРАТУРА

Radrizzani, D. 2013

Lemancolia. Traité artistique du Léman, Lausanne: Les Éditions Noir sur Blanc.

Trebješanin, Ž. 2011

Rečnik Jungovih pojmova i simbola, Beograd: Zavod za udžbenike.

Gerbran, A. i Ševalije, Ž. 2009

Rečnik simbola – mitovi, snovi, običaji, postupci, oblici, likovi, boje, brojevi, Antropološka edicija, Novi Sad: Stylos.

Marvin, U. B. 1992

The meteorite of Ensisheim: 1492 to 1992, Meteoritics, 27:

28-72, <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/epdf/10.1111/j.1945-5100.1992.tb01056.x>

Klibansky, R., Panofsky, E. and Saxl F. 1990

Saturn und Melancholie – Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Dürer, A. 1995

Instruction sur la manière de mesurer, Paris: Flammarion.

Štrider, P. 1984

Direr, Beograd: Jugoslovenska revija.

Koschatzky, W. 1975

Die Kunst der Graphik - Technik, Geschichte, Meisterwerke, Munchen: Deutscher Taschenbuch Verlag.

Panofsky, E. 1955

The Life and Art of Albrecht Dürer, (4th ed.) Princeton: Princeton University Press.

ИЛУЗИОНИСТИЧКИ ЕФЕКТИ ОГЛЕДАЛСКИХ СЛИКА

Маријана Пауновић

Универзитет уметности у Београду, Факултет примењених уметности

Апстракт: *Огледалске слике, у зависности од различитих фактора, код посматрача стварају убедљиве илузиони-стичке визуелне ефекте. Облик и физичке особине огледалске површи, као и њен положај у односу на модел, доминантно утичу на визуелне ефекте огледалских слика. Изглед модела који се огледа такође утиче на добијање одређених илузија. Поред геометријске оптике, којом се објашњава одбијање светлости, у овом раду се указује и на значај катоптрике у разумевању и примени закривљених огледала.*

Истичу се следећи визуелни ефекти: мултиплицирање просјора, калеидоскоп, промена димензије и облика, панорама слика, »рибље око«, анаморфоза, целина добијена рефлексијом семеншта, »Пејеров дух«, холограм и просјорна конфузија.

Даља је детаљна анализа поменутих ефеката и посебно услова под којима настају. На примерима из сликарства, графика, скулптуре, сценографије, архитектуре и дизајна указано је на њихову широку примену у различитим областима визуелних уметности.

Кључне речи: *огледалска слика, визуелни ефекат, оптичка илузија, геометријска оптика, просјорни модел*

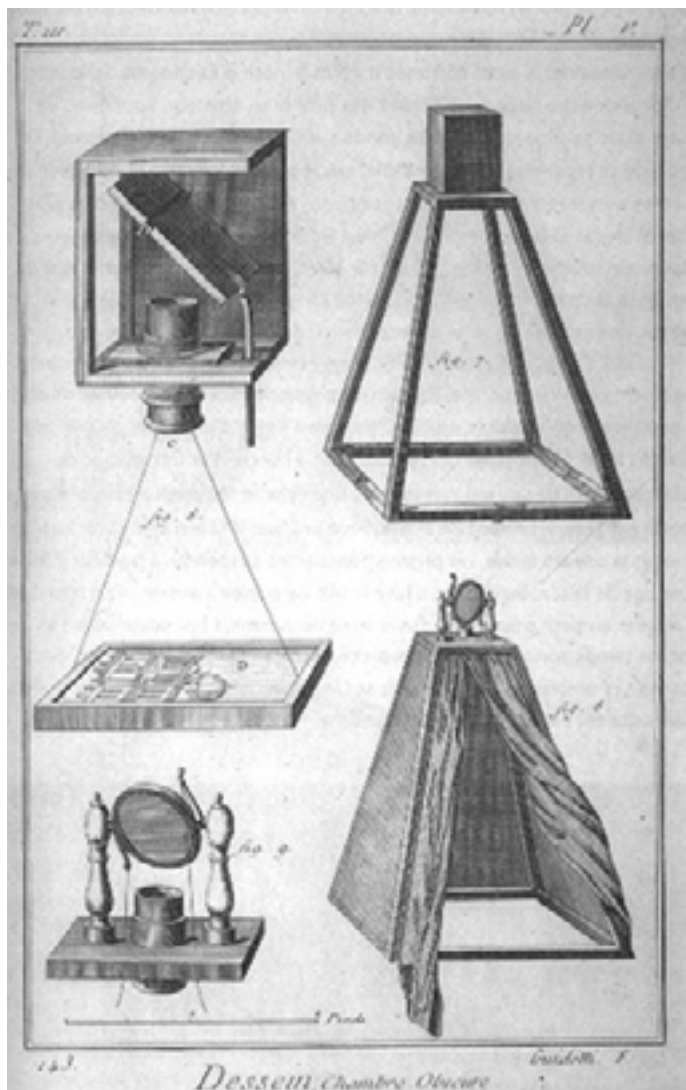
ОГЛЕДАЛСКА СЛИКА И ЊЕНА СИМБОЛИКА

Одраз у рефлектујућим површинама одувек је интересовао човека. Прво огледало које је користио била је површина воде. Најстарија прављена огледала била су од природног вулканског углачаног стакла. Примери ове врсте огледала, пронађени у Анадолији, су из периода око 6000 година пре нове ере.

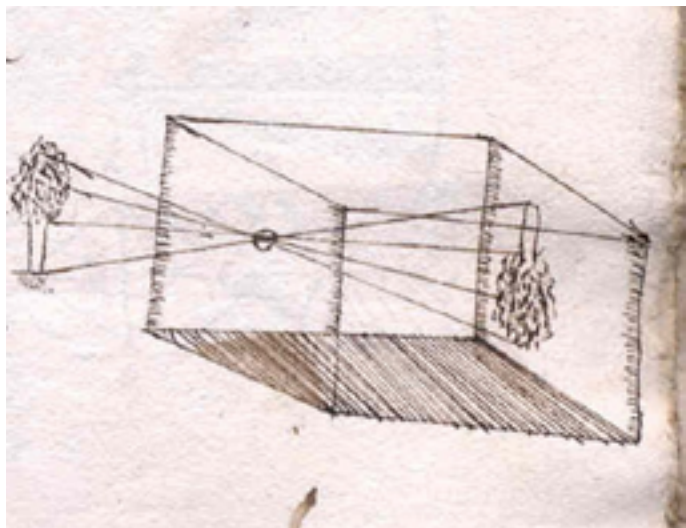
Огледало је универзални симбол просветљења, мудрости, знања, свести и увида у себе. Такође је симбол неутралности и објективности. (Требјеџанин 2011) Своје место има у различитим религијама и културама, а његова богата симболика може се пронаћи и у многим књижевним и ликовним делима. На нашем тлу је било у употреби када је оно уопште представљало реткост (Јеврић–Лазаревић 1982). У уметности је често коришћено као помоћно средство за решавање аутопортрета уметника, али и као симбол самоанализе. У психологији перцепције познат је »Венерин ефекат« као феномен код којег посматрач слике види леђима окренуту Венеру испред које је огледало, претпостављајући да се она диви свом одразу у њему док не запази да Венера заправо гледа одраз посматрача, односно сликара. Међу најпознатијим примерима из уметности на којима је главни мотив

огледало су: *Портрет Арнолфинијевих* из 1437. аутора Јана Ван Ајка, Тинторетова слика *Сузана и старци* из 1555, Каравађов *Нарцис* насликан 1597–1599, Веласкезова *Венера са кудилоном* завршена између 1647. и 1651, Енгров *Портрет Јосифе Инес Моајсје* из 1856, Лотрекова слика *Жена испред огледала* из 1897, Манеов *Бар у Фоли Бержеру* из 1882, Пикасова *Девојка са огледалом* из 1932, *Аутопортрет* Арнолда Њумана из 1939. итд. Примена огледала у уметности отвара дискурс о егу и алтеру, односно дуалности која се не везује само за аутопортрет. У грчкој митологији познати запис о Нарцису, који је честа инспирација уметницима, проширује симболику огледала повезујући га са гордошћу и самољубљем. И данас је предмет интересовања генијална идеја да употреби огледало за одбијање сунчеве светлости, тзв. светлосно оружје, како би заштитио његов родни град Сиракузу од напада Римљана. Ово упућује на то да су још стари Грци увиђали различите могућности примене огледалских површи. Конвексна огледала, у односу на равна, огледају шири простор и због тога имају значајну примену не само у саобраћају, него и као инструменти у медицини, стоматологији, а такође и као делови различитих оптичких система у многим областима науке и индустрије. Код телескопа и других прецизних инструмената користе се огледала код којих је горњи слој рефлектујући. Соларни микроскоп из 1760. године који се налази у Музеју историје науке и технике – *Museo Galileo* у Фиренци, има равно огледало за усмеравање сунчеве светлости којом се пројектује слика из микроскопа на зид замрачене собе. Треба истаћи да је основни модел перископа имао два паралелна равна огледала, постављена у тубусу под углом од 45° према његовој оси. Први перископ је 1430. године конструисао Јоханес Гутенберг (Johannes Gutenberg, 1400–1468) како би, преко глава посетиоца, могао да посматра фестивал у Ахену. Касније је примена перископа достигла врхунац у војној индустрији.

У ликовним уметностима користе се оптички инструменти који садрже равне огледалске површи, међу којима су камера опскура (Сл. 1) и камера луцида. Њихова примена везана је за цртање модела по природи. Код основног модела камере опсуре проблем обрнуте слике на зиду решен је додавањем огледала под углом од 45°, које одбија светлост тако да се на хоризонталној транспарентној површини на којој се црта, види исправљена слика. Код неолуциде, најсавременијег облика камере луциде, такође је употребљено равно огледало.



Сл. 1 Сликарска камера ојскура са ојлегалом, Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, 1772.



Сл. 2 Обрнућа слика у камери ојскури,
Ex Bibliotheca Gymnasii Altonani, XVIII век

ПРОСТИРАЊЕ И ОДБИЈАЊЕ СВЕТЛОСТИ

Да би се разумео феномен огледалске слике неопходно је познавање геометријске оптике којом се објашњава простирање светлости, уз занемаривање њене природе, односно посматра се само правац кретања светлосних зрака и изучавају методе за конструисање ликова у оптичким системима. При томе се користи упрошћен модел светлосних таласа. У геометријској оптици се светлосни зраци представљају у виду

правих линија¹. Правила геометријске оптике су полазиште приликом пројектовања различитих оптичких система и омогућавају графички приказ, али и нумеричке методе анализе.

Закони геометријске оптике су: закон праволинијског простирања светлости, закон о међусобној независности светлосних зрака, закон одбијања (рефлексије) светлости и закон преламања (рефракције) светлости².

Они се могу извести из Фермаовог³ принципа, који гласи: »између две тачке у простору светлост се креће оном путањом за коју јој је потребно најмање времена«.

Закон праволинијског простирања светлости

Светлост се простира праволинијски (Сл. 2) у некој хомогеној средини. То се може објаснити и на примеру камере опскуре: ако на зиду кутије направимо мали отвор кроз који пролази снап светлости, на унутрашњој страни фронталног зида пројектоваће се перспективна слика објекта који се налази са спољне стране кутије, испред отвора. Та слика добијена је светлосним зрацима који су се одбили о објекат и прошли праволинијски кроз отвор на зиду. Последица праволинијског простирања светлости је обрнута слика објекта.

Закон одбијања (рефлексије) светлости

Зрак z се одбија о равно огледало тако да се упадни z_u и одбијени z_o зрак налазе у равни π која је нормална на раван огледала μ . Упадни угао α који заклапа упадни зрак z_u са нормалом s , једнак је углу β који заклапа нормала са одбијеним зраком z_o (Сл. 3-а).

Лик у ојлегалу – ојлегалска слика (Т) тачке Т је имагинарна слика симетрична тачки Т према равни симетрије μ (огледало). То значи да су тачка Т и њена огледалска слика (Т) једнако удаљене од равни огледала и налазе се у у зрачној равни π (Сл. 3-б).

Код закривљених огледала закон рефлексије, односно једнакости упадног и испадног угла, односи се на сваку тангенцијалну раван огледала и примењује се на поменути раван исто као код равног огледала.

Код сферног огледала М (Сл. 4), нормала s на поменути тангенцијалну раван μ пролази центром С сфере и продира кроз огледалску површ у преломној тачки Р зрака z . Тачка Т, која се огледа, упадни z_u и одбијени z_o зрак, као и огледалска слика (Т) тачке Т, леже у равни π нормалној на тангенцијалну раван μ сферног огледала. Упадни угао α једнак је одбијеном углу β .

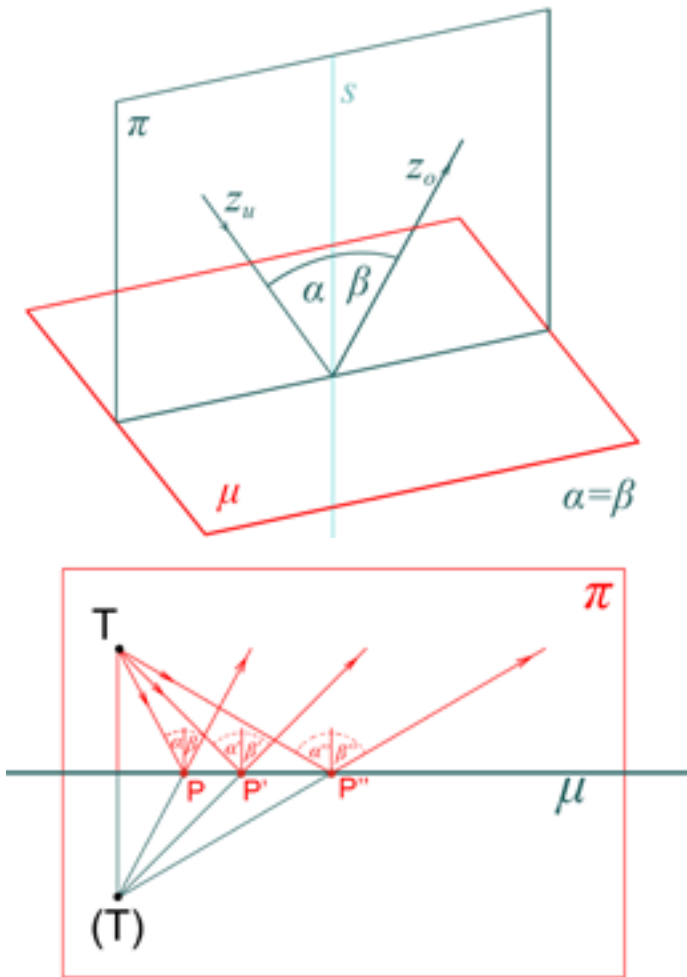
ОГЛЕДАЛСКЕ СЛИКЕ И ВИЗУЕЛНИ ЕФЕКТИ

Огледалске слике остварују различите визуелне ефекте који највише зависе од облика огледала, његових физичких особина и положаја у односу на модел.

.....
1 Геометријска оптика искључује неке таласне аспекте простирања светлости, као што су нпр. ефекти поларизације, интерференције и дифракције светлости. Поларизација је доказ трансферзалне природе електромагнетних таласа. Интерференција је слагање (суперпозиција) два таласа, који се при том могу појачати, ослабити или сасвим поништити; тако на пример приликом интерференције два светлосна зрака може да наступи замрачење; служи као непобитни доказ за таласну природу светлости. (Милојевић 1971:157) Дифракција (лат.) је одступање од праволинијског простирања светлости при пролазу кроз уске отворе. »Она обухвата појаве интерференције које се јављају као граничне појаве просторног ограничавања таласног фронта заклонима или отворима.« (Милојевић 1971:202)

2 Рефракција, или преламање светлости, је мењање правца простирања светлости на граничној површи која раздваја две оптичке средине различитих оптичких густина. Оптичка средина је свако провидно тело или средина, односно изотропна супстанца кроз коју пролази светлост.

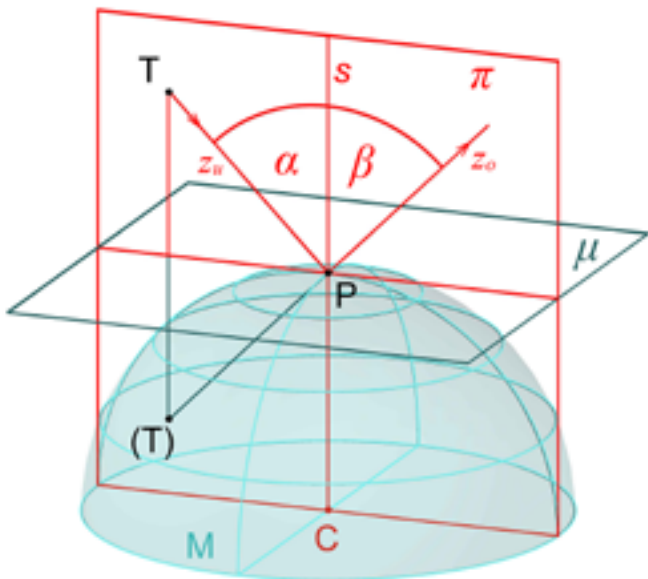
3 Пјер де Ферма (Pierre de Fermat) један је од најзначајнијих математичара Француске XVII века.



Сл. 3 Закон рефлексије на примеру равнoг оїледала: (а) одбијање зрака z о равнoг оїледала μ , аксонометријски приказ, ауџор (б) формирање оїледалске слике (Т) шачке Т, фронтални изглед равни рефлексије, ауџор

а) ефекат мултиплицирања простора

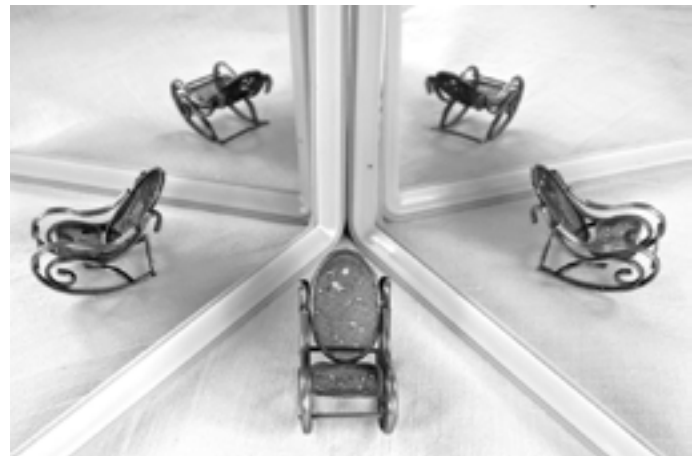
Огледало, на основу закона рефлексије, има ефекат мултиплицирања простора, оног који се посматра, као и ефекат допуне простора у којем је посматрач. Основне принципе најједноставније је разумети у односу на равнo огледало. Закривљена огледала, иако увек имају ефекат мултиплицирања простора, значајно доминантније код посматрача



Сл. 4 Формирање оїледалске слике (Т) шачке Т у сферном оїледалу М, аксонометријски приказ, ауџор

остварују и друге ефекте нпр. промене димензија и облика, панорамске слике, »рибље око« итд.

Када равнo огледало рефлектује слику у другом равнoм огледалу (Сл. 5), у зависности од њиховог међусобног положаја, односно угла који међусобно заклапају, у њима се може видети одређени број пуних рефлексија и једна или више делимичних рефлексија које могу чинити целину. Приказана су три карактеристична примера (Сл. 5-а,б,в), сваки са по два вертикална равна огледала чији су међусобни углови различити. Симетрала поменутих углова је оса симетрије објекта који се огледа. У зависности од величине угла добија се различити број рефлексија.



Сл.5 Ефекат мултиплицирања модела, рад на предмету Пројектовање облика, студент Даница Ђуровић, 2016. године: (а) угао између оїледала је већи 90°, а мањи 180° (б) угао између оїледала је већи 60°, а мањи 90° (в) угао између оїледала је већи 45°, а мањи 60°



Сл. 6 Огледало са ефектом бесконачног понављања, Музеј илузија, Београд, фото: аутор

Када два равна огледала стоје паралелно једно наспрам другог, рефлектују се један у другом неограничен број пута, као и објекти који су између њих. На примеру (Сл. 6) је приказан модел код којег је у ниши равно огледало тако да има на одређеној дистанци постављено (паралелно са огледалом) стакло са огледалском фолијом на његовој унутрашњој страни. У међупростор постављена су два низа лед лампи чије се огледалске слике мултиплицирају уз утисак понављања до бесконачности. Овакав модел са ефектом бесконачног понављања, због своје атрактивности, нашао је велику примену у дизајну ентеријера, посебно у објектима јавне намене.

б) ефекат каледоскопа

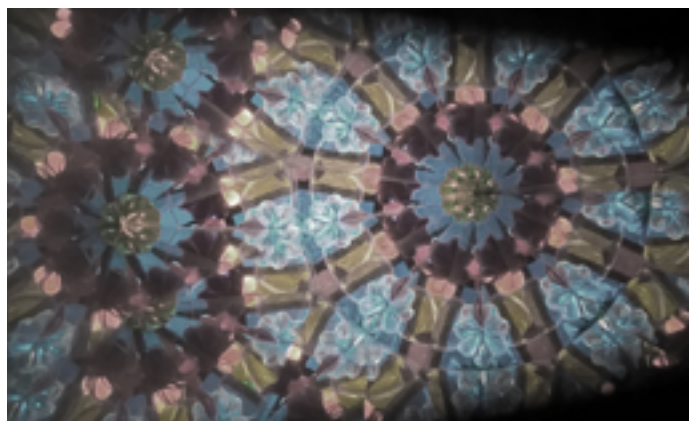
Када су странице полиедара огледалске површи, ефекти огледалских слика могу бити различити. Одређени углови равни полиедарских површи чине да се ствара каледоскопски ефекат огледалских слика на тим равнима, као што је то пример на унутрашњим страницама засеченог икосаедра (Сл. 7). Аутор ове инсталације, дански сликар и вајар Триндур Патерсон (Tróndur Patursson, 1944–), употребио је структуру полуправилног полиедра којој је помоћу специјално обрађеног стакла и огледала дао одређену ликовну поетику, упућујући посматрача на главну инспирацију: небо и океан.

Полиедарском огледалском скулптуром бави се и уметник Грегор Крегар. За разлику од претходног аутора, овај скулптор, када жели да примени ефекат огледалске слике, користи нерђајући челик са високим сјајем, као на скулптурама: *Reflective Habitat*, *Piercing the Clouds*, *Reflective Simulations*, *Fragmented Echo*, итд.

Правилна тространа призма са унутрашњом огледалском површи користи се за 3D модел каледоскопа. Призма се смешта у тубус на чијем једном крају постоји отвор (гвирка) за сагледавање слике, док се на други крај поставља двослојни транспарентни базис, као поклопац. Између два поменута слоја овог базиса су рефлектујући, провидни и полупровидни елементи у боји. Њихови облици и положај стварају каледоскопску слику која је оригинална и увек различита. Ефекат каледоскопа има највећу примену у анимацији. Често каледоскопска слика (Сл.8) асоцира на витраж.



Сл. 7 *Cosmic space*, Којенхајен, Триндур Патерсон, 2003, фото: Катјарина Јевџић Новаковић



Сл. 8 Каледоскоп, фото: аутор

в) ефекат промене димензије и облика

Заталасана површина воде пружа ефекат огледалске слике стварањем апстрактне композиције добијене сегментима елемената који се огледају у води. Мање заталасане површи дају препознатљиву, али искривљену слику. Транспарентна «фасадна завеса» објекта *Infinity* у Добрачиној улици у Београду има улогу огледала (Сл. 10), чиме се добија утисак проширене улице и скреће пажњу на изглед објекта са њене друге стране. Међутим, како је ова површ заталасана, остварена је изузетна просторна динамика, јер се кретањем посматрача мења изглед објеката који се у њој огледају.

Промене димензије и облика које се остварују помоћу закривљених огледала имају своју вишеструку примену, поред оних које су забавног карактера у уметности и индустрији забаве (Сл. 11), дискретна и прорачуната закривљења имају значајну примену у изради огледала значајних за саобраћај, индустрију и науку. У том смислу од велике важно-



Сл. 9 Фасада зграде »Infinity«, аутор и главни пројектант: Миодраг Мирковић, Београд, фото: аутор



Сл. 10 Примена закривљеног огледала у сценографији проф. Герослава Зарића за мјузикл »Ребека«, Изложба »Форма, примена, уметност« Музеј града Београда, фото: Дуња Савић

сти је познавање катакаустике, која припада истраживачком пољу оптике и математике. Катакаустика (Сл. 11-а,б) је крива која је анvelopа (обвојница) светлосних зрака из одређене тачке (коначне или бесконачно далеке тачке, из које су зраци централни или паралелни), добијених преламањем зрака о одређену огледалску површ. Позната је Леонардова нефроида (Сл. 11-б), обвојница паралелних зрака рефлектованих о унутрашњи лук круга (ортогонална пројекција унутрашњег дела цилиндричног огледала).

Облик огледалске површи која има конкавне и конвексне делове утиче на мултипликацију огледалских слика. У парку Ташмајдан у центру Београда налази се цилиндрична инсталација (Сл. 12), у којој се огледају праволинијске ивице стаза као делови кривих. У Чикагу такође постоји импозантан пример огледалске површи, скулптура *Cloud Gate* рад вајара Аниша Капура (Anish Kapoor, 1954–), која привлачи велики број туриста. Оно што чини ову огледалску композицију посебно занимљивом су скривени односи оригинала

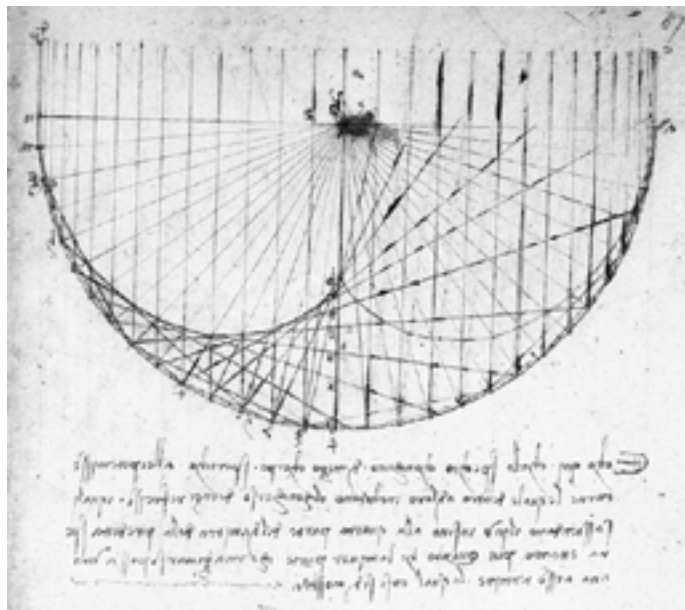
и огледалских слика, које се сагледавају када посматрач стоји »испод« скулптуре. Значајни део опуса поменутог аутора чине монументалне геометријске форме високо рефлектујућих огледалских површина.

г) ефекат панорамске слике

Већ поменути пример *Cloud Gate* из Чикага, чија је спољашња површина конкавна, један је од најлепших примера овакве површи у свету. У скулптури се огледа АТ&Т трг у Миленијум Ђарку, са ефектом панорамске слике, јер је, за разлику од слике у равном огледалу, подручје које се сагледава значајно шире. Ефекат панорамске слике може се добити у различитим конкавним огледалима, а најчешће се користе сферни, цилиндрични, елипсоидни и други облици... Примена овог ефекта незаменљива је у саобраћају код превазилажења одређених непрегледних ситуација на путу (Сл. 13).

д) ефекат »рибље око«

Сличан претходно поменутом ефекту је ефекат »рибље око«, код којег су подједнако наглашене огледалске слике вертикала и хоризонтала (Сл. 14). За разлику од претходног ефекта



Сл. 11 Примери катакаустике круга:
(а) зраци одбијени о унутрашњу површ вертикалног ротационог цилиндра, аутор
(б) цртеж нефроиде, Леонардо Да Винчи, 1510-1515, Cod. Arundel Fol. 87



Сл. 12 Конвексно и конкавно оїледало облика йолуцилиндра, Парк Ташмајдан, фотїо: аушор

та, где огледало може да има облик дела сферног прстена, за »рибље око« користи се цела површина сфере, односно полусфере. Огледала облика сфере и елипсоида инспирација су уметницима различитих епоха, од ренесансе до данас. Један од истакнутих аутора који је користио ефекат »рибље



Сл. 13 Саобраћајно оїледало, Београд, фотїо: аушор



Сл. 14 Слика у сферном оїледалу, фотїо: аушор



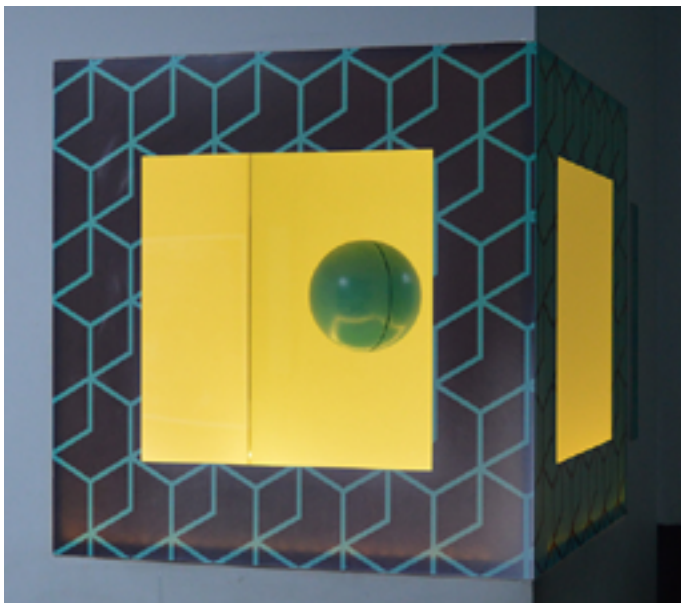
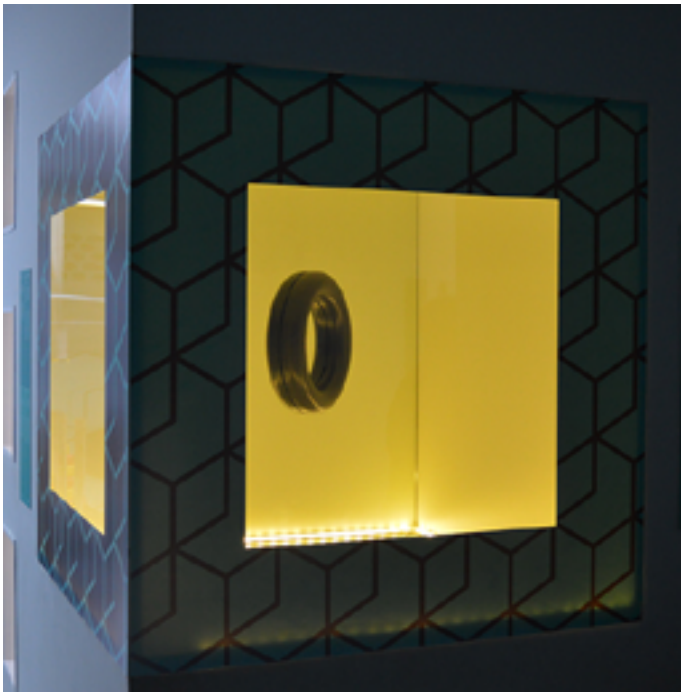
Сл. 15 At the window, Сшела Башала и Ђани Миљеша, Фестивал науке, Ђенова, 2008.

око« када је у питању приказивање одраза у огледалу, је графичар М.К. Ешер (Maurits Cornelis Escher, 1898–1972). Његов завидни уметнички опус садржи, како велики број аутопоретета рефлектованих у сферном огледалу (*Self-Portrait in Room and View on Sea, Flor de Pasqua, Hend with Reflecting Sphere, Still Life with Spherical Mirror, Self-Portrait in Spherical Mirror*), тако и одразе ентеријера и мобилијара (*St. Bravó's, Haarlem, Dewdrop*). (Escher, M.C. 2006)

ђ) ефекат анаморфозе

Огледало може да исправи дисторзије које су у равни и простору, тако да се њихово значење разуме тек када се погледају њихове огледалске слике. Ово је визуелни ефекат анаморфозе. Анаморфозе се конструишу и пројектују или емпиријски реализују у односу на задато огледало, тако да постоје огледалске анаморфозе код којих је огледало равно, затим у облику неког полиедра или закривљено.

Једна од најубедљивијих и највећих просторних анаморфоза, решених у односу на равно огледало, дело је познатог графичара и интердисциплинарног уметника Шигеа Фукуде,



Сл. 16 Ефекат допуне модела и двозначности објекта, Музеј илузија, Београд, фото: аутор

под називом *Piano*. Овај објекат када се сагледава без огледала, делује као асоцијативна композиција или декомпозиција клавира, док њен одраз у огледалу сагледан из одговарајућег угла, изгледа као реални клавир. Интересовање за анаморфозе и друге оптичке илузије довело је овог изузетног аутора до нових аутентичних и оригиналних решења која су постала велика инспирација многим уметницима широм света.

Просторна огледалска анаморфоза прозора са жалузинама (Сл. 15) која је решена у односу на огледало облика полусфере аутора Стеле Батаља (Stella Battaglia) и Ђанија Миљете (Gianni Miglietta), посебно је интересантна, јер укључује огледалску слику посматрача у илузионистички ефекат. Такође је поменута инсталација једна од ретких примера просторне огледалске анаморфозе са сферним огледалом.

е) ефекат целине рефлексijом сегмента

У Музеју илузија у Београду налази се експонат (Сл. 16) који поред ефекта двозначности (сагледан из једне тачке изгледа као сфера, а сагледан из друге као торус), има и ефекат допуне модела постигнут помоћу огледала. На ефекат цели-

не добијене рефлексijом њеног сегмента утиче изглед самог модела. Вертикална равна (Сл. 16) постављена кроз две телесне дијагонале квадрата има огледала са обе стране, тако да се у једном огледа један полупростор, а у другом други. Пречник полусфере једнак је пречнику половине торуса, имајући заједнички центар са великим кругом који се налазе у равни огледала, што, заједно са ефектом целине добијене рефлексijом сегмената, утиче на ефекат двозначности.

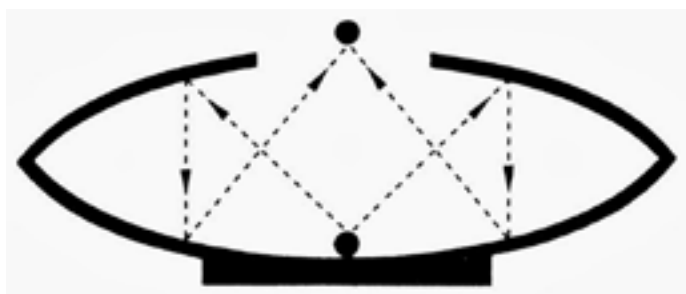
У ентеријеру књижаре *Zhonghuge*, *X+Living* студија у Ханџоу из 2016. године коришћено је равно огледало за целу плафонску површ, која повезује четири различите идејне целине. Међу њима најинтересантнија просторија намењена деци, инспирисана забавним парком, има полице на зиду у облику концентричних полукругова који се огледају тако да, за разлику од обичне огледалске слике, остварују ефекат допуне модела у кругове, чиме се постиже и наглашени илузионистички ефекат веће дубине простора. Корисник овог ентеријера доживљава модел који се огледа као пун круг, а простор у коме је, који га инспирише да машта, као иреални. Овај ефекат огледала, подстичући перцепцију и просторну оријентацију, има додатну едукативну функцију.

ж) ефекат »Пеперов дух« (Pepper's ghost)

Ефекат (Сл. 17) је назван по научнику Хенрију Пеперу који је 1862. демонстрирао истоимену илузионистичку технику, која је нашла намену у различитим медијским облицима. Постиже се помоћу транспарентног стакла или фолије о које се одбијају зраци. Посматрач гледа представу кроз транспарентни слој који не види, а који је постављен под одређеним углом тако да, када је потребно, има ефекат огледала. Осветљавањем фигуре, која је сакривена од публике, о њу се одбија светлост и она се рефлектује на стаклу (фолији) тако да се на сцени види као дух. Примена овог ефекта омогућава најразноврсније филмске и позоришне ефекте, као на пример ефекте анимираних ликова на сцени. Најпознатији популарни примери примене овог ефекта су у музичкој индустрији, где се, за разлику од претходно описаног поступка, уместо осветљавања реалне фигуре, на фолију пројектује снимак реалне или анимиране фигуре и на тај начин омогућава да се музичке легенде (Елвис, Мајкл Џексон, Тупак Шакур) поново оживе или да анимирани ликови из музичких спотова ступе на реалну сцену (Горилаз). Занимљиво је да је научни приступ томе како све остварити овај ефекат довео у оптици до вероватно највећег открића века, холограмске слике. Њу су омогућиле карактеристике ласерског зрака код којег је светлост, имајући једну фреквенцију, једнобојна, кохерентна и концентрисана.



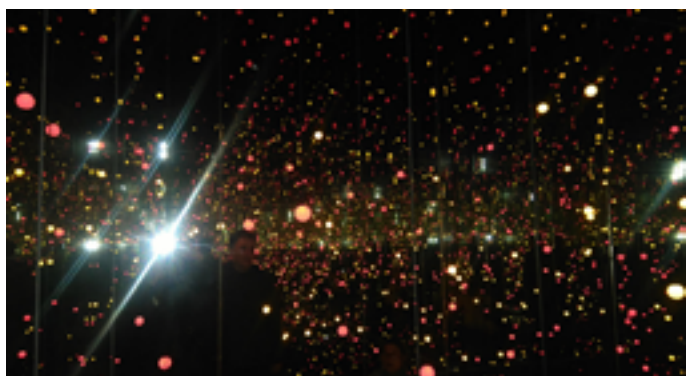
Сл. 17 Примена ефекта »Пеперов дух« у сценографији



Сл. 18 3D мираскоја, фошo: ауџор.

з) ефекат холограма

Ефекат холограма код 3D мираскоја (Сл. 18) заснован је на двоструком одбијању светлости о два конкавна огледала облика ротационог параболоида. Горње огледало има отвор у околини темене тачке тако да се на том месту остварује ефекат холограма, односно ефекат илузије реалног објекта. Поменути ефекат заснован је на геометрији параболе, јер се сви паралелни зраци, одбијени о конкавно параболично огледало, секу у жижи параболоида. Два параболична огледала су пројектована тако да је жижа једног огледала темена тачка другог, и обрнуто. У теменој тачки доњег огледала



Сл. 19 Инсталација »Gleaming Lights of the Souls«, Yayoi Kusama, Музеј модерне уметности, 2008, Лујизана, фошo: Каџарина Јевџић Новаковић



Сл. 20 Сфера од обојеној високо исолираној стакла, фошo: ауџор

постављен је објекат (Сл. 18 – шема). С обзиром да је он и у жижи другог, горњег огледала, зраци се одбијају двоструко формирајући илузију реалног 3D објекта.

и) ефекат просторне конфузије

Ефекат просторне конфузије може се постићи на различите начине. На примеру уметничке инсталације (Сл. 19) из Музеја модерне уметности у Лујизани, поменути ефекат постигнут је помоћу модела који се огледа, односно амбијенталне »тачкасте« расвете у замраченој просторији. Посматрач је у »соби огледала« у којој је и поменути расвета тако да је дискретно осветљен. Конфузију ствара огледалска слика посматрача, јер се не види граница реалног и имагинарног простора, што је постигнуто расветом која делује флуидно и понавља се у великом броју и у самој просторији.

Форма огледала такође утиче на ефекат просторне конфузије. Карактеристичан пример овако постигнутог ефекта је инсталација *Ring* француског аутора Арно Лапјера (Arnaud Lapierre) која се налази у урбаном простору на *Place Vendôme* у Паризу. Коцке са огледалским страницама постављене су наизменично једна на другу формирајући прстен, тако да се слике у огледалима необично спајају са сликама које се виде кроз отворе између коцки, чиме се ствара утисак снажне везе реалног и иреалног.

На ефекат просторне конфузије утиче и врста рефлектујућег материјала, који, ако је транспарентан или полутранспарентан, омогућава »преплитање« огледалске слике са сликом која се прелама кроз такав материјал (Сл. 20).

ЗАКЉУЧАК

Кроз историју цивилизација срећемо много примера из уметности са применом ефеката огледалске слике, што доказује заинтересованост великог броја уметника за њихово коришћење.

Треба истаћи улогу научника у дефинисању различитих оптичких система који су и њима неисцрпна истраживачка тема. Нове технологије отварају нова поља доносећи нове могућности примене огледала. Колико далеко сежу научне идеје упућује и једна од најновијих да се помоћу огледала загреје планета Марс и тиме омогући живот на њој.

Привлачност области огледалских слика је утолико већа, уколико се прихвати да је она широко отворена за нове експерименте. Ово посебно важи за истраживање анаморфоза и њихово повезивање са визуелним ефектима огледалске слике на које непосредно утичу.

Подсећамо да нема области визуелних уметности која на посредан или непосредан начин не укључује ефекат огледала, што довољно говори о његовом значају.

ЛИТЕРАТУРА

Escher, M. C. 2006

The Magic of M. C. Escher, London: Thames&Hudson Ltd.

Јеврић-Лазаревић, М. 1982

Огледала: Историјско-стилски развој, Београд: Музеј примењене уметности.

Milojević, A. B. 1971

Talasna optika, Beograd: Zavod za izdavanje udžbenika Socijalističke Republike Srbije.

Trebješanin, Ž. 2011

Rečnik Jungovih pojmova i simbola, Beograd: Zavod za udžbenike. _., 2002.

Ich sehe was, was du nicht siehst!: Sehmachinen und Bilderwelten, Göttingen: Steidl.

ФОТОГРАФИКЕ

МЕНТОР: ВЛАДИМИР ПЕРИЋ

Зорица Блануша

Универзитет уметности у Београду, Факултет примењених уметности

У свом мастер раду *Фотографије – експериментално-истраживачки рад на фото-папиру*, истражујем властити уметнички израз кроз ликовну интервенцију на фотографији, чиме се добија резултат који, према речима Шуваковића, и јесте смисао једног уметничког истраживања, а то је: »иновација која уметнику омогућује проширивање, трансформисање и проналажење нових поступака, материјала и медија реализације уметничког рада.«¹

Окосница мог рада је манипулација фотографским приказом поступком његове деконструкције. На израђене фотографије најпре делујем различитим хемијским и механичким средствима. Гребњем помоћу ножа за обраду глине,



скидам слојеве емулзије све до базе односно површине папира, те радови попримају изглед који је карактеристичан за линорез. Ова графичка техника, као и дигитална фотографија, омогућава израду тиража, док новонастали уметнички хибрид поседује јединственост и непоновљивост. Ради се техником припреме клишеа за будући тираж, али умножавање изостаје, те је матрица као уникатна плоча, на којој је тактилна и визуелна компонента подједанко важна, уједно и финални рад. Овој техници би се могао приписати назив *фоторез*, алудирајући на називе графичких техника попут линореза или бакореза, а фотографија би, сходно томе, постала *фотографија*.

Повлачење потеза који деконструишу површину и визуелни исказ, је неконтролисано и спонтано. Тиме се на неким радовима добија квалитет драматичног, експресив-

¹ Miško Šuvaković, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Horetzky, Zagreb, 2005, str. 162.



ног цртежа, док је на другим радовима, фото-емулзија скоро у потпуности одстрањена, те је добијен квалитет сведеног и једноставног израза. Са изворног фото-записа се одстрањује оно што је »звук«, »шум« и »бука«, а новонастали прикази одишу потпуном тишином или носе тихи наговештај градске буке и вреве неизбежних детаља реалног света. Фотографи успевају да сличну »атмосферу тишине« унесу фотографским методама, док ја користим ликовни поступак и приступ, како бих уклонила све што је ван идејног фокуса. Овим процесом добијају се јединствени »отици« у којима је пажња усмерена на мене као централног актера приче.

Кадрирање и поставка главног субјекта унутар композиције варира у зависности од фотографисане ситуације, а оно што је носећи елемент у читавој серији је идентичан израз лица који осликава властито стање ума, осећање егзистенцијалне тескобе и алијенације. Шуваковић описује алијенацију као »друштвено стање субјекта у којем су му властите жеље, фантазије, облици понашања, идеологије, религиозна уверења и производи његовог рада постали страни и недокучиви. Алијенацијом се назива и стање и осећај раздвојености, разлике и раскола између субјекта и његове егзистенције, других субјеката, објеката, природе и друштва.«²

У стању отуђености, субјекат ствара фантазмоморични свет који постаје негација реалног света. Поједини детаљи из стварности су поштеђени као споредни наратив ове серије *фотографика*. Некад су остављени само из разлога одговарајуће естетике, док се појединим елементима даје потенцицијал јунака који су и сами у потрази за властитим изгребаним светом.

У овом раду, истраживачки процес се одвијао у више фаза. У почетној фази експериментисања углавном сам се бавила аутопортретом и различитим начинима његове манипулације. Вишеструка експозиција, фотографисање већ израђених фотографија кроз призме и пластична сочива, фото-колажи и рад уз инфрацрвену лампу, неке су од коришћених техника у првој етапи. Трансформацију аутопортрета сам наставила шмирглањем и гребањем паралелних линија уобличених у геометријске форме. Даљи процес рада и поље експериментисања, нудили су вишеструке могућности реализације, међутим на крају сам се одлучила да у фотографску сцену унесем поједине детаље, попут људи и урбаних простора. У оквиру ових сцена, аутопортрет и даље остаје доминантан мотив. Интервенције скидања слојева емулзије сам пребацила на околину, чиме се аутопортрет, а са њим и осећање отуђености, издвојености и неприпадања окружењу, додатно наглашавају.

Фокус мог истраживања се премешта са једноставних вежби испитивања визуелних промена на фото-папиру, ка директном испитивању самог уметничког процеса и његовог утицаја на значењску и садржајну компоненту рада. Иако истраживање не мора да подразумева проналажење новог уметничког језика, *фоторез* као лични начин уметничког изражавања, намеравам да надограђујем у даљем истраживању – увођењем комбинованих техника, поигравањем са форматом фотографија и другачијим маниром потеза деконструкције површине, затим увођењем других алата за процес скидања фото-емулзије, као и истраживањем других форми визуелног исказа, који би се удаљио од ликова и предмета и приближио апстрактној форми, која би и техници и финалном раду дала изразитију ликовност.

.....
2 Isti, str. 40.

СЛАВЕЋИ УМЕТНОСТ КЊИГЕ

ТЕКСТ ИЗ КАТАЛОГА ИЗЛОЖБЕ

Оливера Батајић Сретеновић

Универзитет уметности у Београду, Факултет примењених уметности

Оснивање бијенала и њихова важност углавном се везују за неко давно прошло време. У некадашњој Југославији бијенала уметности су установљавала велика имена наше уметничке и професионалне сцене, а учешће на њима доприносило је афирмацији учесника. Биле су то институције, уз помоћ којих су се, поред самог одржавања изложби, развијале и друге активности, кроз које је културна сцена расла и дефинисала се. Бијенала данас имају различити значај. Углавном то зависи од развоја која су имала након распада Југославије. Нека су и даље важна и на њима се могу видети савремени радови са високим уметничким дометима, а нека живе од старе славе и стагнирају чекајући бољу будућност.

Наша прича почиње у једној спонтаној сарадњи током организације изложбе *Touch it Please! / Догирни молим!*¹ која је одржана у галерији Дома културе студентски град у фебруару 2016. године. Изложба је представљала сарадњу колектива АБА (ABBA, A Bunch Book of Artist) са државног Универзитета Аризоне из Тексаса и Дома културе студентски град, коју је успоставила Маида Груден, уредница ликовног програма Дома културе Студентски град. Никола Радосављевић, тада студент мастер, а данас докторских студија, направио је контакт између Факултета примењених уметности и Дома културе Студентски град са идејом да се наш Факултет укључи у ову сарадњу, било са актуелним студентским радовима, било са радовима из наше богате колекције библиофилских издања. На изложби су биле представљене књиге из колекције ове две институције.

Како је сарадња била занимљива, инспиративна, и веома успешна, кроз анализу могућности одржавања оваквих изложби дошли смо до закључка да би било добро да се значајна годишња продукција библиофилских издања и књига уметника на Факултету примењених уметности може излагати, те представити јавности, на исти начин на који је представљена и поменута изложба. Тако је у новембру 2016. одржана прва оваква изложба под називом *Књига је најбржи начин да се њосишане свештлоси*², инспирисан радом Милице Павловић која је речи песме Мирослава Антића извезла на различите материјале те направила своју прву књигу уметника која је на тој изложби висила у простору и читала се као некадашњи свитци, у вертикалном наративном току. Тражећи начин на који је најбоље представити књиге, тако да оне, као уметничка дела осетљиве природе, ипак могу бити доступне по-



Михалина Мосцурек, »13 Stories from the kingdom of Lailonia for People Big and Small«, Академија ликовних уметности Јан Мајшејко, Пољска

сматрачу или читаоцу, одлучиле смо се за столове и ређање књига по личном нахођењу, уједно компоњујући читалачки / посматрачки простор. За прегледање књига предвиделе смо беле рукавице, које поред функције заштите дела од оштећења и прљања, додају још један слој читања у приступу делима, указујући посматрачу/читаоцу на пажњу и поштовање које овакво дело захтева.

Иако је, у поређењу са другим изложбама, најлакше поставити изложбу књига, у поставци је било много сложених организационих захтева, те смо се после овог искуства одлучиле да се она одржава сваке друге године. О томе је између Факултета примењених уметности и Дома културе Студентски град потписан протокол о сарадњи. Осмислиле смо концепт следеће изложбе уводећи још већи број предавања и радионица јер се то показало као занимљив интегрални део оваквог догађаја. Тако је настало бијенале. Пројекат је предложен на конкурс у одобрен од стране Министарства културе и информисања републике Србије. Изложбу је додатно финансијски подржало Министарство просвете, науке и технолошког развоја.

¹ <http://www.dksg.rs/event/5208>

² <http://www.dksg.rs/event/5676>



Јохан Елм, »Sheep Short Stories«, Естонска академија уметности, Естонија

Истражујући област и анализирајући радове студената Факултета примењених уметности, а упоредо са све активнијом међународном сарадњом на Факултету и све већом мрежом иностраних факултета са којима смо сарађивали, одлучиле смо се да изложбу подигнемо на виши ниво те направимо студентско бијенале међународног карактера. Оснивање таквог догађаја било је важно из више аспеката: прво, оваквих догађаја до сада није било на нашим просторима, потом, због указивања на важност добро обликованих књига у времену масовне продукције, када су књижаре преплављене лоше обликованим књигама, затим, због дефинисања области која се протеже од књига класично обликованих до књига које се називају књигама уметника (што је област која није до краја јасно дефинисана, те даје простор за одговоре на питања које она поставља) и, на крају, због указивања на потенцијал младих људи који тек треба да ступе на савремену дизајнерску сцену у области било које врсте издавачке делатности.

Најадекватнији начин за дефинисање конкурса била је директна сарадња са факултетима са којима сарађујемо, а за које знамо да имају развијену наставу обликовања књига на било ком нивоу студија. У томе нам је помогла Даница Бојић из Канцеларије за међународну сарадњу Факултета примењених уметности предлажући формирање позива, који се састојао од упутства професорима да номинују по три рада својих студената и до одређеног рока пошаљу фотографије на основу којих бисмо ми направили концепт изложбе.

Пристигли предлози радова одступали су од почетног поднасловa бијенала који се тицао искључиво књиге уметника и библиофилских издања, што нас је усмерило на промену тог поднасловa у уметност књиге, појма који обухвата обликовање књиге у сваком смислу.

Универзитети, академије и факултети са којима смо успоставили сарадњу у оквиру бијенала били су Краљевска академија ликовних уметности из Антверпена у Белгији; потом Естонска академија уметности из Таљина са које смо уједно очекивали посету професора Ленарта Менда (Lennart Mand), који је на Факултету примењених уметности водио радионицу повеза књига у кожи, а такође и радионицу повеза у оквиру бијенала у Дому културе студентски град; велики број изванредних књига стигао је са Академије за ликовну уметност

и обликовање из Љубљане, а књиге су биле изабране од стране професора Радована Јенка; из Загреба, књиге је номинувало двоје ментора, са два различита департамана; један од факултета са којим имамо развијену сарадњу јесте Академија Јан Матејко из Кракова, а њихов експонат изазвао је највише пажње током изложбе. Књиге су номиноване и на Сарајевској Академији ликовних уметности, која нам је, историјски гледано, најближа по садржају наставе из области Графике књиге, а постоје чињенице које указују да је у формирању садржаја тог предмета на Сарајевској академији учествовао наш професор Богдан Кршић, те и да је некада постојала снажна сарадња између наша два факултета. И наравно, изложени су радови наших студената, изведених под менторством професора Мирјане Живковић и доцента Оливере Батајић Сретеновић.

Вредности тога шта смо урадиле постала сам свесна тек на дан отварања изложбе. Основале смо бијенале! Осећања поноса и неизмерне радости су се помешали. Када је коначно све било на свом месту, у дивној белој галерији Дома културе Студентски град, у којој је могла да се сагледа та дивна мрежа Факултета, са различитим приступима и стилевима, отворило се много тема за *чишћење* књиге, начина на које оне дефинишу идентитет сваког појединачног факултета, као и поднебља са којег су оне дошле, јер су све носиле неку посебност, а све заједно су свакако славиле уметност књиге.



Викторија Вичикова, »Ејџаа«, Факултет примењених уметности у Београду, Србија

УТИЦАЈ, ИМИТИРАЊЕ И ПЛАГИРАЊЕ

ПРЕДАВАЊЕ У ЊУЈОРШКОЈ ШКОЛИ ВИЗУЕЛНИХ УМЕТНОСТИ 1986.

Милтон Глејзер са коментарима Растка Ђирића

Универзитет уметности у Београду, Факултет примењених уметности

Која је разлика између утицаја, имитирања и плагирања? Очигледно је да у култури која слави и награђује индивидуалност и јединственост, дизајнери, да не помињемо песнике, сликаре и композиторе, могу бити забринути због оптужбе да краду идеје.

Ми препознајемо и одобравамо утицаје, јер људска култура, чак и цивилизација, почива на њима. Бетовен стоји на Моцартовим раменима. Утицај чини напредак и промену могућим. Утицај је прихваћен начин дељења и ширења идеја – можемо да гледамо на ову активност као на неки облик дародавства међу групама и појединцима.

Некако нам је мање јасна улога имитирања, иако друге културе, које можда мање брину о улози индивидуалца, а више су заинтересоване за друштво у целини, имају другачије мишљење о имитацији. Као што можда знате, у кинеској уметности и делима, сматра се да имитирање (када је добро урађено), има исту вредност као и оригинал. У већини примитивних култура, имитација историјских модела за ритуалне циљеве захтева приврженост у одржавању форми, тако да магија не буде изгубљена. У овом случају имитирање је крајње пожељно.

Имитирање служи још једној социјалној потреби – установљава контекст или скуп вредности као увод у нове. Кад се идеје не би имитирале, уз много веће тешкоће би продрле у културу. Ван Дајк је имитирао свог ментора Рубенса, и као резултат можемо да боље разумемо и вреднујемо Рубенса.

Од релативно скорог времена, уз концепт вредновања власништва, »оригиналност« представља нешто сасвим ново, без претходника. У почетку је реч »оригиналан« значила нешто што је постојало од почетка времена. Промена је дошла заједно са променом дефиниције уметности од нечега што је добро направљено до нечега новог.

У индустријализованом капиталистичком друштву, имитирање идеје неког другог покреће питање приватног власништва и новчане награде. У таквим условима и сасвим мале штампане споредности као што је црвена бордура *Тајм маџина* или уврнута глиста испод речи *Кока-Кола* постаје објекат вредан милионе долара. То ствара услове у којима скоро свака важнија корпорација запошљава адвокате који коштају од 100 до 300 долара по сату који само немилосрдно истражују могуће повреде заштитног знака.

Изгледа нам да је вредност утицаја јасна, мало се двоумимо кад је у питању имитирање, али се апсолутно слажемо кад је плагирање у питању. Ми га презиремо и осуђујемо као

облик крађе. Јасне границе између та три појма – утицаја, имитирања и плагирања изгледа да је веома тешко утврдити. За људе који се професионално баве дизајном и илустрацијом, ово питање је веома сложено, јер у покушају да створе свој сопствени стил, који има вредност власништва, они истовремено морају да говоре текућим стандардним језиком да би их други разумели. То је нека врста лудог жонглирања



»Не доуустийте да Кока кола уџиши наше океане: сатирична еколошка њорука која се њоитрава са поџишиим Кока коле

код кога је једно око уперено на савременике а друго на сопствени пупак. Није чудо да многи дизајнери започињу нови посао прелиставањем прошлогодишњег годишњака. По правилу сваки практичар развија некакву дијалектичку везу између личне стране свог посла и оне која представља дељење јавних идеја.

Ево најзад и неколико запажања о карактеру имитирања, утицаја и плагирања која могу да помогну у дефинисању њихових разлика. Имитирање и утицај у општем случају обзнањују своје изворе, плагирање их крије. Код прва два случаја стоји као централна чињеница да се њима оригинална идеја наставља и слави, са или без значајних измена. У плагирању намера је да се идеја уновчи и послужи другим разлозима, обично самовеличању или новчаној награди. Покушај да се оригинална идеја прикрије, ствара дело без унутрашњих тензија које поседује оригинални рад. Пошто се само спољашњост копира, плагијате увек карактерише недостатак енергије. После сазнања како је тешко да се јасно установе границе између ових појмова, јавља се још једна запањујућа чињеница – ми их увек разликујемо кад их видимо.

Из моноџрафије Милџона Глејзера *Art is Work*, The Overlook Press, NY, 2000, Предео Расџко Ђирић

ЦИТАТ, ПОСВЕТА И НЕКИ ДРУГИ СЛУЧАЈЕВИ

Милтон Глејзер у свом луцидном и у пракси корисном тексту из монографије *Уметност је рад (Art is Work)*, чији сам назив опомиње и упућује на поштен однос према уметности као професији, наводи три термина везана за коришћење туђих дела у уметности, а то су УТИЦАЈ, ИМИТИРАЊЕ и ПЛАГИРАЊЕ.

Појавом интернета архивски и други извори, који су раније били везани за приватне или јавне библиотеке, у невероватној мери су се умножили и постали доступни буквално свима. Наравно, онима који су лењи, неспособни или су кренули за решењем путем мањег отпора, мора бити јасно да је бесконачна библиотека на интернету мач са две оштрице:



Безобразна љирајска варијанта познатих логотипова. Неко ће се претворити а има и доста нејасних (преузето са интернета).

истом лакоћом којом је могуће преузети туђу идеју са мреже, могуће је и ухватити кривца.

Поменуо бих још неколико термина везаних за коришћење туђих дела, као коментар Глејзеровог предавања.

ЦИТАТ представља навођење туђег дела ради бољег објашњења. Он може бити наведен због своје лепоте, мудрости, прецизности или опште познате формулације. У постмодернистичким делима цитати могу да изграде ново и оригинално дело, на исти начин као што то чини колаж у ликовним уметностима. Питање оригиналности може да буде разлика у величини изрезаног исечка.

ПОСВЕТА или ОМАЖ је намеран цитат, али уграђен у ткиво дела, тако да својим више или мање очигледним указивањем на неко друго, најчешће веома познато, дело велича свог претходника.

КОПИРАЊЕ је често део процеса учења. Њиме се, формалним понављањем форме, покушава да уђе у садржину односно дух изабраног узорног дела.

ИМИТИРАЊЕ не мора да буде афирмативно за изабрани повод. Уз мале измене оригиналне форме резултат може да



Француска фирма »Sonatec« и домаћа »Sogaso«. Неслана шала?



Да се »Северо-западни прстен« не сећи: досетљиви »Милоје Закић« је отлегалску слику претворио у нејасну!

буде иронично или сатирично дело које понекад представља и супротност у односу на повод.

НЕСВЕСНИ ПЛАГИЈАТ обично настаје кад се грађа за стварање неког дела покупи из заборављеног сећања на неко раније виђено уметничко дело. Ову врсту плагијата много је теже открити, јер за разлику од свесног плагијата постоји унутрашњи порив и логички разлог за коришћење »преузетог« елемента или целине. Пред датим задатком већ постојећи нечији мотив несвесно израња из сећања и прихвата се као лична и оригинална творевина. Аутор је убеђен да је идеја лично његова, јер лоша намера не постоји. Кад се прави извор открије, а то најчешће учини неко други, једино оправдање (чак и у евентуалном судском вештачењу) може да буде накнадно анализиран логички смер размишљања и доследност у синтези елемената.

СВЕСНИ ПЛАГИЈАТ заиста је лако препознати, јер »недостатак унутрашње тензије и енергије« који Глејзер примећује, настаје из недостатка унутрашње логике дела – јер копира се форма и то површно, а садржај (концепт) не.

Pelikan



Балканска варијанта логотипова »Pelikan«: Зашто је иницијал Б шако ружан? Можда зато што се на Балкану графички дизајнери слабије плаћају.

PIRELLI

ГОВЕДА

ЈОСАВИНА

ГОВЕДА

РОИЗВОДАС

Директорима домаћих фирми многа се дојавила логотипова фирме »Пирели«. Није важно што еластичност, која је била важна особина Пирели гума, нема никакве везе са нашим преузећима.

О ТЕХНИЦИ ПИСАЊА УМЕТНИЧКО-НАУЧНОГ ИСТРАЖИВАЧКОГ РАДА

Александар Вулетић

Универзитет уметности у Београду, Факултет примењених уметности

Уз освртање на уметничка и академска постигнућа својих наставника и студената у протеклих седамдесет година, Факултет примењених уметности Универзитета уметности у Београду истовремено пажљиво планира своје садашње и будуће активности на свим нивоима студија. Једна од новина на докторским академским студијама ФПУ јесте увођење предмета *Техника писања уметничко-научног истраживачког рада* (у даљем тексту *Техника писања УНИР-а*). Овај предмет до сада се слушао у трећем семестру докторских академских студија и звао се *Техника писања теоријског рада*. Међутим, од школске 2018/19. године, односно по добијању акредитације за предмете докторских студија у новом циклусу, стари предмет у сасвим новом руху, са новим називом, и то у првом семестру докторских студија, ступиће на сцену.

Реструктурирање силабуса и назива поменутог предмета, као и избора семестра у коме га докторанди слушају, засновано је на намери Факултета и предметног наставника, ауто-

ра овога текста, да испрате стварне потребе докторанада у овој области, односно да им пружи најновија и најажурнија практична и теоријска знања у области писања и објављивања академских и научних радова. Циљ предмета *Техника писања УНИР-а* у теоријском смислу јесте упознавање студената са научним приступом у истраживању феномена из области уметности, односно са кључним елементима писања и објављивања уметничко-научног истраживачког рада. У практичном смислу, циљ предмета јесте примена тих елемената у изради писаног дела докторског уметничког пројекта, као и у писању академских, научних, стручних и конференцијских радова.

У оквиру предмета *Техника писања УНИР-а* изучавају се: основни елементи технике научног рада (природа, сврха и циљеви научног истраживања у области уметности; избор теме и постављање хипотеза; прикупљање, ексцерпција и систематизација грађе – формирање радне и коначне библиографије; употреба адекватне научне апаратуре; план и реа-





лизација рада; кориговање и редиговање рада; стилска и формална финализација), овладавање техничко-методолошким аспектима научног рада (писање апстракта и резимеа; цитирање; писање фуснота; формирање научног приступа/метода саображеног теми и циљу уметничког истраживања; релационирање с другим приступима), врсте радова и њихово објављивање (академски, научни и стручни радови; часописи у земљи и свету; библиографске и цитатне базе података; етичке смернице и стратегије објављивања), као и писање образложења, односно целокупног писаног дела докторског уметничког пројекта.

По одслушаном предмету докторанди су упознати са основним елементима технике научног и истраживачког рада у области уметности; оспособљени су да самостално осмисле и изврше истраживање, односно да резултате тог истраживања представе у академски стандардизованим и међународно кодификованим писаним формама; те да самостално и квалитетно напишу стручне и научне радове за часописе и конференције, да напишу образложење докторског уметничког пројекта, односно израде целокупан његов писани део, користећи адекватне методе, технике и процедуре.

Оно што предмет *Техника писања УНИР-а* чини јединственим и разликује га од сличних предмета на другим факултетима јесте његова крајња прагматичност и савременост. Овај предмет оријентисан је ка практичним сазнањима, употребљивим и проверљивим у уметничко-научном истраживачком окружењу. Како то изгледа у настави? Поред теоријских упутстава о међународно кодификованим правилима за писање научних радова која добијају од предметног наставника, докторанди имају интерактивне вежбе анализе изабраних текстова и чланака из области уметности објављених у домаћим и страним часописима и зборницима, као и



апстраката и делова одбрањених докторских пројеката. Такође, они пишу семинарски рад путем којег се проверава познавање правописа и стилистике српског језика, а затим, у оквиру колоквијума, пишу и бране свој ауторски прегледни научни рад настао на основу свих сазнања и вештина стечених у настави. Тај рад пишу у складу са инструкцијама за објављивање у домаћем или међународном часопису који су изабрали (цео процес могуће је извести и на енглеском језику). Напослетку, уз стални менторски надзор предметног наставника, докторанди свој рад шаљу у изабрани часопис са намером да га ту и објаве. На овај начин докторанди добијају стварну потврду знања која су стекли у овој области, уз јасну назнаку да ће поменути знања и вештине употребити и за писање теоријског, односно писаног дела свог докторског уметничког пројекта.

С обзиром на то да је не мали број докторанада већ укључен у извођење наставе на бројним уметничким факултетима и академијама, уз развијање и унапређење вештине писања, односно вербализовања уметничких доживљаја и концепата, унапредиће се и њихов наставнички статус путем стицања одређеног броја бодова по објављивању поменутих радова, односно омогућиће им се напредовање у академском окружењу.

Напослетку напомињемо да је *Техника писања УНИР-а* обавезни предмет на докторским академским студијама Факултета примењених уметности, да се вреднује са 5 ЕСП бодова, те да има радну литературу која је пажљиво бирања и заснована на савременим публикацијама објављеним у последњих неколико година. Захваљујући описаном концепту, циљу, начину и исходу рада, *Техника писања УНИР-а* представља отворен позив за докторанде са свих сродних факултета који желе усавршавање у поменутој области.

СЛЕДИ СВОЈЕ ЖЕЉЕ

Ивана Ристић

ОШ »Љуба Ненадовић«, Београд

Како бих написала овај текст, прелиставам своје индексе умазане тушем што ме подсећа на Факултет примењених уметности у Београду који заузима посебно место у мом животу. Још од основне школе знала сам да желим да будем на уметничком факултету, па сам након завршене средње Школе за дизајн изашла на два пријемна испита – на испит Факултета примењених уметности и Факултета ликовних уметности у Београду. Сећам се да сам дуго размишљала који ћу од та два факултета уписати и знам да нисам погрешила када сам изабрала ФПУ. Ту сам се сусрела са другачијим и целокупнијим приступом раду на пољу примењене уметности у односу на до тада стечено знање и вештине у средњој школи и у атељеима у које сам ишла. Стечено знање и вештине имам прилику да применим на радном месту наставника ликовне културе и као илустраторка и дизајнерка.

Током прве две године студија заљубила сам се у предмет *Графика*. Начин рада (прављење више цртежа пре рада на плочи, а затим и сви даљи кораци потребни за израду графике у одговарајућој техници) у оквиру тог предмета итекако ми је помогао у мом размишљању о линији, површини и боји. Помогло ми је у препознавању и стварању стабилне композиције. То знање и данас користим и примењујем без

обзира који медиј је у питању. Иако се тренутно не бавим активно графиком на традиционалан начин, на Факултету сам, на овом предмету стекла знање које примењујем и сада радећи дигиталне илустрације. Такође ми је корисно познавање графичких техника јер данас, као наставница ликовне културе, могу објаснити деци читав процес ручне штампе и пружити им прилику да свако од њих направи свој линорез, што је њима веома занимљиво. Многа теоретска знања из области графике, фотографије и историје уметности, која сам стекла на Факултету могу поделити са својим ученицима.

Такође бих издвојила предмет *Анаџомско цртање*, који сам имала током прве две године студија. Знање о могућности растављања људског тела на кости и мишиће помаже ми у дизајну ликова приликом илустровања и даје ми прилику за дубља објашњења ученицима како би комплексније размислили наго тело које уочавају посматрајући дела уметника.

Од треће године студија боље разумем колико је комплексно поље примењене уметности и колико је занимљиво успоставити корелацију различитих предмета у оквиру рада на конкретним задацима. Највише су ме привлачили предмети који су за мене значили слободно стваралаштво (по питању идеја и уметничког израза). На часовима *Акџа* стекла сам самосталност користећи стечена цртачка знања што ми





данас помаже да са лакоћом цртам и правим илустрације. *Акић* долази у право време када знам правила и разумем да са тим знањем могу бити слободна, да је оно ускладиштено и да сада могу да цртам без оптерећења и да развијам своју уметничку интуицију. Од професора *Илустрације* усвојила сам потребу за начином размишљања, концептом, причом и стилем. Отуда навика да и данас, када радим илустрацију за некога, себи постављам питања везана за концепт самог дела. Професори су ми, поред знања и вештина, својим коментарима улили и дозу самопоуздања које је неопходно за успешан професионални развој једне личности. На сваком радном задатку важно је поштовати рокове. У томе се добро сналазим захваљујући односу мојих бивших професора према студентима. На Факултету сам унапредила самодисциплину у организовању и усклађивању обавеза.

Посебно важан период за мене, као тадашњег студента, а садашњег илустратора и дизајнера, наступа када се на четвртој години појављује предмет *Графика књије*. Књига је за мене постала нешто опипљиво. Преда мном се указао свет настајања књиге са свим својим елементима и законитостима. Пожелела сам да склопим књигу, а касније и експериментирем самом формом књиге. Тада доносим одлуку да у фокусу мојих интересовања буду обликовање књиге и илустрација. С таквим тежњама настављам и на мастер студијама.

Део одговора на питање »шта после факултета?« добијам већ крајем мастер студија, пре одбране мастер рада, када неким срећним случајем добијам прилику да илустријем диван текст Јасне Жарковић о породици Словић. Одмах ме је понела прича – шарени свет Цокиног детињства. За разлику од досадашњег рада на пројектима за Факултет, тада сам потајно била помало уплашена јер сам знала да ће се књига штампати, да ће бити у књижарама, на сајмовима, у рукама деце и родитеља. Та чињеница отворила је низ питања: какве корице књиге би биле најефектније, како да главни лик буде допадљив, да ли ће дете успети да »прочита« илустрацију, како позиционирати текст и како га ускладити са илустрацијом, како кроз илустрације приказати Јаснину при-

чу, а да она не изгуби своју домишљатост и топлину? Убрзо сам схватила да нема разлога за бригу. Одговоре на сва та питања добила сам приликом израде пројеката на Факултету. Применила сам и познавање програма *Adobe Illustrator-a* и *Adobe InDesign-a*. Поред посла на књизи *Словићи*, почела сам да радим у основној школи као наставница ликовне културе. Трудим се да основе свог знања, у складу са школским планом и програмом, пренесем деци различитог узраста (од 5. до 8. разреда) и да имам слуха за њихове потребе, жеље, кочнице и одговоре на њихова, понекад, невероватна питања. Ту моје образовање такође има значај, будући да сам на Факултету похађала предмете: *Психологија*, *Педагогија* и *Методика*.

Већ први посао даје ми потврду да нисам погрешила у избору факултета. Први посао носи самосталност, могућност зараде, примену свих знања стечених на факултету. Поносим се собом што сам коначно у позицији одрасле особе, као и у улози педагога. Свакодневно ми се намеће преиспитивање одговорности. Тек у контакту са послодавцем и са ученицима постајем свесна чињенице да сам на факултету стекла професионална знања и припремила се за пословни свет. Мој избор је како ћу се представити и како ћу презентовати све што сам научила. Срећна сам што сам истрајала у својим жељама и што имам нове професионалне циљеве.



Поштоване колеге,

Позивамо вас да својим текстовима, прилозима, есејима, итд. учествујете у реализацији 10. броја СИГНУМА и тиме допринесете представљању нашег Одсека, као и очувању његових тековина. У часопису СИГНУМ ће, као и до сада, бити представљене рубрике по називима предмета или по стручним областима, а у зависности од пристиглог материјала. Препоручљиво је да сваки предмет са Одсека буде представљен бар једним текстом.

Радови који се предају редакцији СИГНУМА морају бити опремљени на српском језику, ћириличним писмом (осим у случајевима преноса оригинала) у doc. формату, у фонту Times New Roman, величине слова 12, без додатног форматирања / стилизовања текста. Основни текст не сме да садржи илустрације, већ се оне предају као посебни фајлови, а у тексту се обечава њихово могуће место.

За текстове који се пишу по пропозицијама које одређује Акт о уређивању научних часописа Министарства за науку и технолошки развој РС, радови треба да садрже:

- ИМЕ И ПРЕЗИМЕ АУТОРА/-КЕ;
- НАЗИВ ИНСТИТУЦИЈЕ;
- НАСЛОВ;
- АПСТРАКТ;
- КЉУЧНЕ РЕЧИ;
- ОСНОВНИ ТЕКСТ;
- РЕЗИМЕ;
- ЛИТЕРАТУРА;
- ИЗВОРИ;
- СКРАЋЕНИЦЕ;
- ИЛУСТРАЦИЈЕ;
- КОНТАКТ ПОДАТАК.

Потребно је да сви који су заинтересовани да објаве у овом броју доставе пријаву теме са обавезним апстрактом на мејл редакције signum@fri.bg.ac.rs до 15. фебруара 2018. Последњи термин за предају завршених текстова и илустрација је 15. јун 2018. Објављивање 10. јубиларног броја планирано је за октобар 2018.

У очекивању Вашег одговора, срдечно Вас поздрављамо.
Редакција часописа Сигнум

ДЕТАЉНО УПУТСТВО ЗА ПРИПРЕМУ И ПРЕДАЈУ ТЕКСТОВА (*преузето делом из уџбеника за Зборник Музеја примењене уметности*)

Упутство се односи на колеге који ће писати у складу са стандардима, али молимо и остале да погледају правила и оно што могу примене како би имали истоветност кроз часопис.

I ИМЕ АУТОРА

Аутор или аутори рада треба да наведу своје пуно име и презиме.

II НАЗИВ УСТАНОВЕ АУТОРА (АФИЛИЈАЦИЈА)

Аутор или аутори треба да наведу пун (званични) назив и седиште установе у којој су запослени или назив установе у којој су обавили истраживање чије резултате објављују. Сложени називи установа наводе се у целини (нпр.: Универзитет у Београду, Филозофски факултет – Одељење за историју уметности, Београд). Име аутора и назив установе наводе се у горњем левом углу.

III НАСЛОВ РАДА

Наслов треба прецизно да упути на садржај рада, укључујући речи прикладне за индексирање и претраживање. Ако таквих речи нема у наслову, потребно је да се наслову придода поднаслов.

IV АПСТРАКТ

Кратак информативни приказ садржаја чланка који омогућава брзу оцену његове релевантности. Апстракт треба да садржи термине који се често користе за индексирање и претрагу чланака. Саставни делови апстракта су циљ истраживања, методи, резултати и закључак. Треба да има 100 до 250 речи.

V КЉУЧНЕ РЕЧИ

Служе да се одреди интердисциплинарна област којој рад припада. Користи се основна терминологија која најбоље описује садржај чланка за потребе индексирања и претраживања. Број кључних речи може бити до пет, излажу се азбучним редом, а препорука је да учесталост њихове употребе буде што већа.

VI ОСНОВНИ ТЕКСТ – Страна имена и називи у основном тексту пишу се у транскрипцији, са изворним обликом у загради, када се помињу први пут.

– Напомене/фусноте се уносе искључиво на крају сваке странице. Треба да садрже мање важне детаље и одговарајућа објашњења.

– Скраћенице које су засноване на латинским изразима задржавају латиничку грађију.

cf. (лат. *confer*) у значењу упореди

e.g. (лат. *exempli gratia*) у значењу на пример i.e. (лат. *idest*) у значењу тојест

– Цитирање/позивање на литературу (навођење библиографске јединице у основном тексту). У раду се наводе сви извори и литература који су коришћени при изради и састављању рада. Харвард систем подразумева да се у основном тексту одговарајућа библиографска јединица наводи унутар заграда по обрасцу:

- Презиме аутора
- Година издања (Радојковић 1969) (Wenzel 1965) без знака интерпункције између презимена и године.
- Број странице или број напомене, слике или табеле уколико је дословно цитирање текста. (Радојковић 1969: 37) (Wenzel 1965: 101–133)
- Транскрибовано презиме аутора пише се ћирилицом испред заграда са оригиналним презименом. ... Венцел (Wenzel 1965: 101)
- Када се у основном тексту парафразира цитат, уз презиме аутора се наводи година издања рада у малим заградама. У свом раду Бојана Радојковић (1969) тврди како. ...
- Ако цитирано дело има два или три аутора, њихова презимена се повезују с везом и/and (Радојковић и Миловановић 1981) (Beardsworth and Keil 1997)
- Ако цитирано дело има више од три аутора, наводе се презиме првог аутора и др. / *et al.* – скраћеница за и други / *et alii* (лат.) у значењу и други. (Радојковић и др. 2005) (Cohen *et al.* 2000)
- За исто дело истог аутора, у првом наредном цитирању, користи се: (*ibid.*: бр. стр.) – скраћеница за *ibidem* (лат.) у значењу на истом месту, у истом делу. Венцел (Wenzel 1965: 101) (*ibid.*: 112)
- Уколико су исти и бројеви страница у истом делу истог аутора, у првом наредном цитирању, користи се: (*loc. cit.*) – скраћеница за *loco citato* (лат.) у значењу наведено место. Венцел (Wenzel 1965: 101) (*loc. cit.*)
- За друго дело истог аутора, у првом наредном цитирању, користи се: (*idem* година: бр. стр.) – *idem* (лат.) у значењу исти, исто. (Cooper: 1998: 31–32) (*idem* 1998: 31–32)
- Уколико се цитирају различита дела истог аутора, али са истом годином издања, додају се словне ознаке уз годину – (презиме аутора: година издања, а, б, с) (Caroli 2005a) (Caroli 2005b)
- Уколико се истовремено цитирају два различита извора, спајају се подаци у истој загради: (презиме аутора година издања; презиме аутора година издања) (Cooper 1998; Critser 2003)
- Додатни подаци, ако је неопходно, наводе се унутар заграда, одвојени цртом (Радојковић 1958: 55, Taf. 18/24 – оловне плочице).

VII РЕЗИМЕ

Садржи кратак садржај рада. Пошто се прилаже као посебан фајл треба додати: име и презиме аутора, назив установе (афилијација), наслов рада. Дужина резимеа може бити до 1800 карактера (до једне стране). Резиме ће бити преведен на енглески језик.

VIII ЛИТЕРАТУРА

Литература се прилаже искључиво у засебном одељку чланка у виду листе референци. Опис референци мора се доследно примењивати по опште усвојеним библиографским стандардима, по хронолошком редоследу, од новије ка старијој литератури. У оквиру исте године референце се наводе по азбучном, односно, абecedном реду презимена. Презиме аутора се не транскрибује.

Важно је поштовати правописна правила (о писању великог слова, интерпункцији, одвајању и спајању речи), такође, слог и стил фоната.

Све библиографске јединице објављене на нелатиничним писмима (ћирилица, грчки алфабет итд.) наводе се прво на писму на ком су објављене, а потом, у загради, и у латиничној транслитерацији, према правилима Америчке библиотеке асоцијације (<http://www.loc.gov/catdir/cpsd/roman.html>). Пример: Стојановић, Д. 1980 *Градска ношња у Србији у XIX и почетком XX века*, Београд: Музеј примењене уметности. (Stojanović, D. 1980, *Gradska nošnja u Srbiji u XIX i početkom XX veka*, Beograd: Muzej primenjene umetnosti.) Приликом навођења литературе примењује се библиографски опис референци, чији је приказ овде распоређен у следећим групама: 1. Књиге (монографије); 2. Радови објављени у зборницима, конгресним актима и сл.; 3.

Периодика; 4. Чланци из електронских часописа; 5. Радови у штампи / у припреми.

Презиме, Иницијал имена. Година

Наслов монографије (у курсиву), Место издања: Издавач.

1. Књиге(монографије) Библиографски опис: Презиме, иницијал имена. Година Наслов монографије (у курсиву), место издања: издавач.

– Ауторизоване књиге

▪ један аутор у тексту: (Радојковић1969) у Литератури: Радојковић, Б. 1969 *Накиш код Срба од XII до краја XVII века*, Београд: Музеј примењене уметности. Ако књига (монографија) има поднаслов а, наслов није довољно јасан (поднаслов се наводи само ако је неопходно) он се одваја на следећи начин: размак, две тачке (:) и размак. Библиографски опис: Наслов монографије : поднаслов Наслов монографије је у курсиву а поднаслов не. Beardsworth, V.1997 *Sociology on the Menu : an Invitation to the Study of Food and Society*, London: Routledge. Потребно је навести и назив серије и број: Крижанац, М. 2007 *Ars Fumandi*, каталог изложбе, Београд: Музеј примењене уметности, (Музејске збирке X). Popović, P. 1965 *Rimski nakit*, Beograd: Arheološko društvo Jugoslavije, (Dissertationes 6).

▪ два или три аутора Између имена првог и другог аутора, или другог и трећег у библиографској јединици на српском језику треба да стоји везник и (ћириличним писмом, ако је библиографска јединица на ћирилицу, а латиничним и, ако је на латиници). Ако је рад наведен у литератури на енглеском или неком другом страном језику, треба да стоји (без обзира на коришћени језик) енглески везник **and**. у тексту: (Радојковић и Миловановић 1981:16–18) у Литератури: Радојковић, Б. и Миловановић, Д. 1981 *Српско златарство*, каталог изложбе, Београд: Музеј примењене уметности.

▪ четири и више аутора За књиге штампане ћирилицом које имају четири и више аутора, у основном тексту наводи се само име првог аутора и додаје се у наставку и др. За књиге штампане латиницом користи се у наставку скраћеница **et al.** Скраћеница **etc.** користи се у случајевима када има више од три суиздавача или места издања.

– Ауторизоване књиге са придодатим именом уредника

у тексту: (Андрић 2011) у Литератури: Андрић, И. 2011 *Изабране приповетке*, прир. Радован Вучковић, Београд: Драганић. у тексту: (Berkman 1994: 40) у Литератури: Berkman, R. 1994 *Find It Fast : how to uncover expert information on any subject*, ed. M. Holland, London: UKCC.

– Приређене књиге (уместо аутора – уредник, приређивач, преводилац) – (ур.), (прир.), (прев.), (ед.), (eds)

у тексту: (Суботић 1998)

у Литератури: Суботић, Г. (ур.) 1998 *Из прошлости манастира Хиландара*, каталог изложбе, Београд: Српска академија наука и уметности, (Галерија српске академије наука и уметности у тексту: (Радојчић 1960) у Литератури: Радојчић, Н. (прев.) 1960 *Законик цара Стефана Душана 1349. и 1354*, Београд: Српска академија наука и уметности. у тексту: (Morris 2002) у Литератури: Morris, I. (ed.) 2002 *Classical Greece-Ancient Histories and Modern Archaeologies*, Cambridge: Cambridge University Press. у тексту: (Hurst and Owen 2005) у Литератури:

Hurst, H.andOwen,S.(eds) 2005 *Ancient Colonizations. Analogy: Similarity and Difference*, London: Duckworth.

– Књиге без назначеног аутора

Библиографски опис:

Наслов књиге, година издања

Место издања: Издавач

у тексту: (Black's Medical Dictionary 1992)

у Литератури: *Black's Medical Dictionary* 1992 London: A & C Black.

– Књиге истог аутора

▪ објављене различитим писмима у тексту: (Радојковић 1969: 156–157; Radojković 1980: 9) у Литератури: Радојковић, Б. 1969 *Накиш код Срба од XII до краја XVII века*, Београд: Музеј примењене уметности. Radojković, B. 1980 *Englesko srebro*, Beograd: Muzej primenjene umetnosti.

▪ са истом годином издања у тексту: (Радојковић 1969а; Радојковић 1969б) у Литератури: Радојковић, Б. 1969а *Накит код Срба од XII до краја XVII века*, Београд: Музеј примењене уметности. Радојковић, Б. 1969б *Накит код Срба XII–XX век*, каталог изложбе, Београд: Музеј примењене уметности.

– Преведене књиге Бајрон, Џ. Г. 2005

Чајлд Харолд, предговор З. Пауновић, превод и предговор Н. Тучев, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

– Књиге и чланци објављени у електронском облику у тексту: (Fishman 2005: 11) у Литератури: Fishman,R. 2005 *The rise and fall of suburbia*, [e-book], Chester: Casle Press. Available through Anglia Ruskin University Library. [5.6.2005].

2. Радови објављени у зборницима, конгресним актима и сл.

Библиографски опис: Наслов монографије (у курсиву), назив и број серије, место издања: издавач. Брукнер, О. 1987 *Импортована и панонска керамичка продукција са аспекта друштвено-економских промена*, у: *Почеци романизације у југоисточном делу провинције Паноније*, ур. М. Стојанов, Нови Сад: Матица српска, 25–44.

3. Периодика Библиографски опис: Презиме, иницијал имена. година Наслов рада, назив часописа (у курсиву) место издања (у загради) број часописа (година/е): број стр. Место издања се наводи у загради иза назива часописа. Маскарели, Д. 2011

Венчане хаљине у Србији у другој половини XIX и почетком XX века из колекције Музеја примењене уметности у Београду, *Зборник Музеја примењене уметности* (Београд) 7: 31–41.

Старинар се, зависно од године издања, наводи пуним називом године 1884–1895 *Старинар Српској археолошкој друштва*

године 1906–1914 [новог реда] Старинар (н.р.)

године 1922–1942 [трећа серија] Старинар (т.с.)

године 1950–2007 [нова серија] Старинар (н.с.)

Уколико се година издања и годиште часописа разликују, наводи се година издања у одредници, а годиште у јединици, у загради.

У опису новинских чланака уноси се пуни датум: Петровић, М. 2001 *Музеј примењене уметности*, *Полишка*, 6. јун, 7–8.

4. Радови у штампи / у припреми

У одредници се додаје у загради напомена – (у штампи), а у тексту на енглеском језику – (in press). Или – (у припреми), а у тексту на енглеском језику – (forthcoming).

у тексту: (Поповић, у штампи) у Литератури: Поповић, А. (у штампи) *Маркова црква*, у: *Цркве ваљевској краја*, ур. М. Ивановић, Ваљево: Завод за заштиту споменика културе.

5. Чланци из електронских часописа

Чланци преузети са интернета из електронских часописа наводе се на исти начин као штампани чланци, али се на крају додаје пуна веб адреса са <http://...i> и датум преузимања.

6. Докторске дисертације и магистарске тезе

Уместо издавача наводи се назив факултета и/или универзитета где је теза одбрањена, као и локација те установе. у Литератури:

Ристић, А. 2010

Насловне стране београдске илустроване штампе 1945–1980, магистарски рад, Филозофски факултет, Универзитет у Београду.

IX Извори

Под појмом извори је обухваћена следећа необјављена грађа:

– Документа из архивске грађе се дају у библиографском опису: назив архива, назив и број фонда, број кутије и/или фасцикле, сигнатура или број и назив документа, датум или година. – Рукописи се наводе према фолијацији (нпр. 2а- 3б), изузев у случајевима кад је рукопис пагиниран.

Архив САНУ, Јован Николић, Песмарица.

Темишвар, сигн. 8552/264/5, 1780–1783.

X СКРАЋЕНИЦЕ

Списак скраћеница садржи објашњење верзалних скраћеница. Стране верзалне скраћенице се пресловљавају у ћирилицу, а у изворном писму се додају у загради. Исто тако се пуни називи установа, институција и држава преводе, а оригинал наводи у загради.

СФРЈ – Социјалистичка Федеративна Република Југославија АИКА (AICA) – Међународно удружење ликовних критичара (International Association of Art Critics)

ИКОМ (ICOM) – Међународни савет музеја (International Council of Museums)

XI ИЛУСТРАЦИЈЕ

Илустрације се предају у електронској форми, на CD-у или DVD-у, у резолуцији искључиво од 300 dpi у TIFF формату, са одговарајућом легендом и именом аутора фотографије или извором из којег је фотографија преузета, а обележавају се бројевима по реду како се појављују у тексту. Уколико је оправдан захтев да се илустрација репродукује у одговарајућој величини, аутор то мора нагласити приликом предаје материјала. Обавеза аутора је да обезбеди све фотографије за текст и да у тексту назначи њихов редослед. Аутори сносе одговорност за прибављање дозвола за коришћење приложених илустрација, као и за плаћање накнада за њихово репродуковање.





