

# ТИПОГРАФСКЕ ПРАКСЕ У САВРЕМЕНОЈ УМЕТНОСТИ



Андреј  
Долинка

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

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

Кратак преглед текстуалних пракси у модерној и савременој уметности

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

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

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

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

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

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



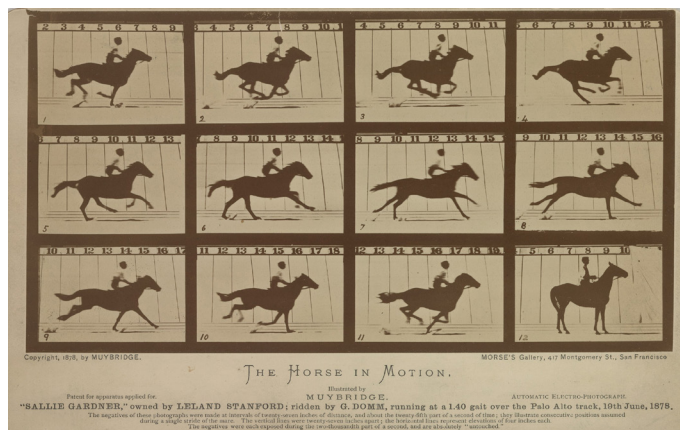
ба текстуалног материјала у кубистичким сликама одговарала је њиховој општој скопичкој концепцији – он је фрагментисан и разбијен на појединачне речи или типографске знакове; традиционална функција типографије у несметаном преношењу поруке доживљава ишчашења која доводе до нових текстуалних склопова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

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



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

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



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

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

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

ОЧ Едвард Мајбрич, *Сели Гарднер*,  
власништво Лиланда Стенфорда;  
јахач Г. Дом, трк на стази у Пало Алту  
19. јуна 1878.  
извор: Wikimedia Commons

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

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

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

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

[Дадаистички интермецо]

Рецепт за компоновање песме  
Тристана Царе:

Узмите новине.

Узмите маказе.

У новинама одаберите чланак чија дужина одговара вашој песми.

Исеците чланак.

Потом пажљиво исеците сваку реч која чини тај чланак и ставите је у кесу.

Лагано протресите.

Потом извадите исечке један по један.

Савесно запишите речи редом којим сте их вадили из кесе.

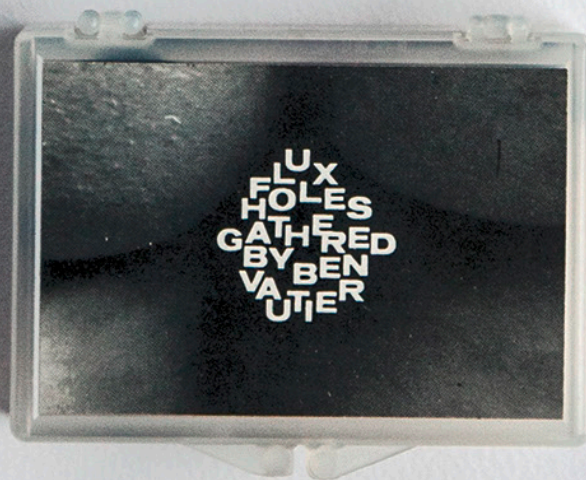
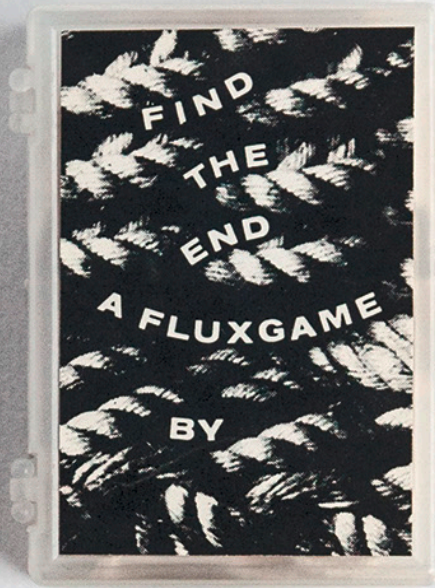
Песма ће личити на вас.

(Morley 2003: 60 – превод аутора)

[Крај интермеца]

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





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

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

[Мали резиме (нео)авангардних приступа]

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

[Крај малог резимеа]

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

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

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

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

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

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



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

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

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



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

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

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



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

## Милица Томић, Последње слово - А

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

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

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

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

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

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



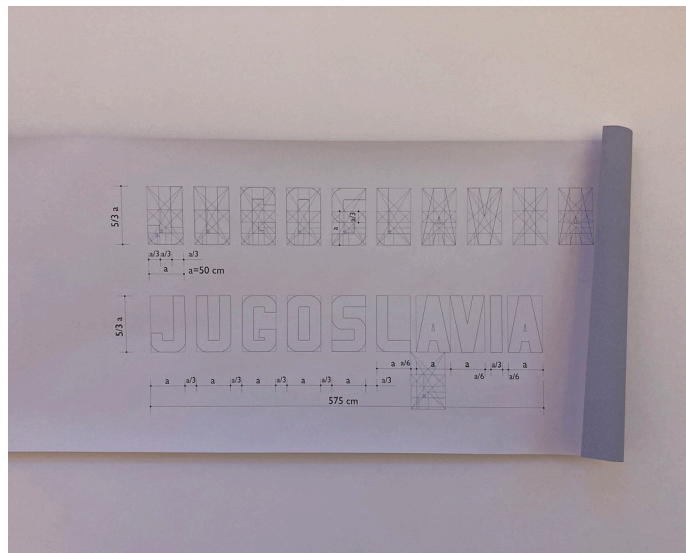


12 Милица Томић, *Последње слово – А*, 2010/2022  
Љубазношћу Културног центра Београда. Фото: Немања Кнежевић

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



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



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

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

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

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

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

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

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

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

15/16 Немања Цвијановић,  
*Споменик црвеној Ријеци – Самообрамбени споменик*,  
2020.  
Љубазношћу уметника.  
Фото: Немања Цвијановић



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

## Последње слово - после А

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

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



## анархија у производњи аграрни реформисти

*Zajednički Manifest Komunističke partije  
ujedinjenog građanstva Rijeke—Nemanja Cvijanović*

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



Cvijanović, N. 2021

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

Sretenović, D. 2014

*Fluksus u Beogradu*, Beograd: Muzej savremene umetnosti

Unterkofler, D. 2012

*Grupa 143*, Beograd: Službeni glasnik

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

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

Morley, S. 2003

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

Stojanović, B. (ur.) 2003

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

Watkins, J., Denizot, R. 2002

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

Blacksell, R. 2016

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

Teks dostupan na: [https://centaur.reading.ac.uk/69097/7/RuthBlacksell\\_TAKE\\_2016\\_small.pdf](https://centaur.reading.ac.uk/69097/7/RuthBlacksell_TAKE_2016_small.pdf) (preuzet 20. 01. 2023)

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

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

Blacksell, R. 2013

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

Članak dostupan na: [https://centaur.reading.ac.uk/31422/8/desi\\_a\\_00210.pdf](https://centaur.reading.ac.uk/31422/8/desi_a_00210.pdf) (preuzet 18. 01. 2023)