

УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ



Интердисциплинарне студије

Дигитална уметност

Докторски уметнички пројекат:

## **Слово о слову**

кратки веб наративи о типографији

аутор:

Јелена Дробац

Б4/2011

Ментор:

др Александра Јованић, доцент

Београд, новембар 2015. година



## АПСТРАКТ

“Слово о слову” је уметнички докторски пројекат који за циљ има истраживање типографије у пракси, али и у ширем друштвеном и историјском контексту. У доба ране штампе, типографија је недвосмислено говорила о географском пореклу и вишем друштвеном статусу, док је савременом добу неизоставан део друштвеног пејзажа, чија је основна функција означавање, обавештавање и усмеравање. Квалитет типографије одражава културу друштва, а разноврсност кореспондира са материјалним и нематеријалним богатством једне средине, док је смислена и уређена сигнализација показатељ свести о значају визуелне комуникације и приступачности. Због свега тога, рад “Слово о слову” се типографијом бави из друштвене, историјске, али и онтолошке перспективе.

Окосница рада “Слово о слову” је корелација две концепта и два медија који су знатно различити и са различитим филозофијама, а опет у великој мери повезани и испреплетени: типографија и интернет. Као контрапункт типографији, која нас у модерном смислу окружује од 1450. године, и отада се врло стидљиво мењала, интернет постоји задњих неколико деценија и развија се у знатно бржем ритму, сходно времену у ком је настао. Оно што је за њих заједничко јесте свеprisутност и константно свакодневно преплитање.

Уметнички докторски пројекат “Слово о слову” чини осам кратких дигиталних интерактивних наратива који повлаче паралеле између типографије и средине у којој се развија, повезаних у један веб сајт, као и теоријског рада, који је потпора и објашњење самог рада, али и процеса настанка као и пратеће документације.

**Кључне речи:** дигитална уметност, авангарда, типографија, слова, мода, архитектура, сликарство, интернет, интерактивна уметност, дизајн



## ABSTRACT

Doctoral art project "*Word on Letter*" is a study of typography in practice, but also in a wider social and historical context. In the era of early printing, typography was a clear indicator of the geographical origin and a higher social status, while in the modern age it is an indispensable part of the social landscape, whose basic function is marking and providing information and as well as direction. Quality of typography reflects the culture of the society, and diversity corresponds to tangible and intangible wealth of the community, while meaningful and well arranged signage is an indicator of awareness of the importance of visual communication and accessibility. Having all that in mind, "*Word on letter*" explores typography from social, historical, or ontological perspective.

The backbone of the work "*Word on letter*" is the correlation between the two concepts, and two media, that are significantly different, with different philosophies and yet very connected and intertwined: the typography and the Internet. As a counterpoint to typography, which exist in the modern form from around 1450 and since then has slightly changed, the Internet was invented in the last few decades and is being developed in a much faster pace, according to the time in which it was created. On the other hand, both media have in common Omni-presence and constant daily overlapping.

Doctoral art project "*Word on letter*" is consisted of eight short digital interactive narratives that draw parallels between typography and the environment in which it is developed, uploaded on a website and with support of theoretical work which provides the explanation of the work, the process of creation, as well as supporting documentation and resources.

**Keywords:** digital art, avantguard, typography, letter, fashion, architecture painting, internet, interactive art, design



## Садржај

{1.0} УВОД .....	
{1.1} Теоријски оквир уметничко-истраживачког рада.....	10
{1.2} Методолошка разматрања .....	11
{1.3} Очекивани резултати истраживања.....	12
{2.0} О СЛОВИМА И ПИСМУ .....	14
{2.1} О интернет уметности.....	16
{2.2} Веб наративи.....	18
{2.3} Увод у историју типографије.....	19
{2.4} Кратка историја веба.....	25
{2.5} Кратка историја авангарде.....	26
{2.5.1} Авангарда и мрежа.....	29
{2.5.2} Авангарда и типографија.....	31
{2.6} Манович, метамедији и типографија.....	35
{3.0} ТИПОГРАФИЈА У ДРУШТВУ .....	43
{3.0.1} СЛОВО О СЛОВУ: Естетика.....	44
{3.0.2} СЛОВО О СЛОВУ: Концепт.....	48
{3.0.3} СЛОВО О СЛОВУ: Зашто латиница, а не ћирилица?.....	51
{3.1} Анатомија писма.....	54
{3.1.1} анализа практичног рада СЛОВО О СЛОВУ + АНАТОМИЈА.....	55
{3.2} Архитектура и писмо.....	59
{3.2.1} анализа практичног рада СЛОВО О СЛОВУ + АРХИТЕКТУРА.....	60
{3.2.2} СУПЕРГРАФИКЕ + Пола Шер.....	66
{3.3} Мода и писмо .....	71
{3.3.1} анализа практичног рада СЛОВО О СЛОВУ + МОДА.....	74

{3.3.2} “Кроз сито и решето: Мода и слова“.....	79
{3.3.3} УМЕТНИЧКА ДИРЕКЦИЈА МОДНОГ ЧАСОПИСА	
+ Алексеј Бродович.....	81
{3.4} Развој слова.....	85
{3.4.1} анализа практичног рада СЛОВО О СЛОВУ + РАЗВОЈ СЛОВА..	87
{3.5} Карактер слова .....	92
{3.5.1} СЛОВО О СЛОВУ + КАРАКТЕР СЛОВА.....	94
{3.6} Фонт и писмо.....	98
{3.6.1} СЛОВО О СЛОВУ + РАЗВОЈ ФОНТОВА.....	100
{3.7} Сликарство.....	106
{3.7.1} СЛОВО О СЛОВУ + СЛИКАРСТВО.....	112
{3.7.1} СЛИКАРСТВО СЛОВА + Бора Иљовски.....	115
{4.0} ЗАКЉУЧНА РАЗМАТРАЊА.....	118
КРАТКА БИОГРАФИЈА.....	120
ЛИТЕРАТУРА.....	122
ВЕБОГРАФИЈА.....	124





# Tipografija je zanat davanja ljudskom jeziku trajnu vizuelnu formu

Роберт Брингхерст<sup>1</sup>

## {1.0} УВОД

На самом почетку студија на Факултету примењених уметности ми је постало јасно да инстинктивно мислим словима и да свет око себе перципирам кроз типографију и симболе. Такође, кроз студије сам схватила да на мене далеко већи утицај има европска школа графичког дизајна где је најважнија једноставност облика – насупрот америчке, која се махом базира на илустративности и формирању, на неки начин, нових облика грбова.

Идући за идејом психоллингвисте и социоллингвистике да одабир речи и њихов след одражавају нашу личност, логику, образовање и порекло, онда давање естетике написаном свакако још јаснијим чини представу о нама као појединцима, средине из које смо потекли и средине у којој живимо и стварамо. Канадски теоретичар медија и филозоф Маршал Меклуан (Herbert Marshall McLuhan, 1911–1980)<sup>2</sup> је тврдио да *“типологија није само технологија, већ је сама по себи природно благо или сировина, попут памука или дрвета”*.

Предајући типографију студентима Београдске политехнике, трудим се да им објасним да иза слова које свакодневно гледају, читају и користе а сматрају „здрavo за готово“ постоји вишевековни след и напор да се остави траг, мисао и сазнање.

---

<sup>1</sup> “Typography is the craft of endowing human language with a durable visual form.” Robert Bringhurst, *The Elements of Typographic Style*

<sup>2</sup> Ракић, М.; Ракић, И.; Фрухт, М. (2004), Графички дизајн, креација за тржиште, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд

Најпродаванија (са преко пет милијарди купљених копија), прва и највише пута штампана Библија у Јеванђељу по Јовану почиње стиховима „у њој бече реч“. Да би та или било која друга реч остала кроз време и простор, а да би трајала, она мора бити написана. Тако писање и слова заправо повезују људе кроз време и простор. Дизајнерима аутори текстова свакодневно поверавају обликовање сопствених мисли, жеља и тежњи да их преобличе визуелно у књиге, флајере, посетнице, плакате, ознаке, амбалажу итд. и представе широј јавности. Ту је дизајнер у улози ствараоца али не потпуно слободног, већ неког ко мора своје виђење да прилагоди пошиљаоцу поруке и оном ко ту поруку треба да прими. Тако су дизајнери као мост који спаја пошиљаца поруке и оног коме је она намењена, а опет имају и аспект и потребу ауторства, као и личног печата који не сме да се коси са основном комуникацијском суштином. Намеће се неопходност да дизајнер мора да помири више аспеката приликом обликовања, и то: естетику, функцију и техничку реализацију. Уколико промаши или претера у једном од наведених аспеката неће бити успешан у преносу идеје и информације у спони *прималац-пошиљалац*.

## {1.1} Теоријски оквир уметничко-истраживачког рада

Теоријски део уметничко-истраживачког рада се бави пре свега типографијом, не толико са становишта историје и развоја, колико са становишта анализе историјских паралела, актуелних примена, као и истраживањем будућег могућег кретања и развоја. Типографија, као уметничка област, функционише више као низ упутстава и поука него као систематизована теоретска грађа. Како наводи Петер Билак, словачки типограф и теоретичар, у свом тексту *У њој изрази за свеобухватном теоријом дизајна типографије*<sup>3</sup> “типологија није интелектуална активност него скупина практичних савета и упута наслеђених из историје и искуства раних типографа“. Ова грађа је повременено употпуњена новим сазнањима чиме представља својеврсну емпиријску дисциплину и занат. Иако се типографија готово увек труди да задовољи естетска, техничко-технолошка, функционална и ергономска правила, постављена врло

---

<sup>3</sup> In search of a comprehensive type design theory  
[https://www.typosetheque.com/articles/in\\_search\\_of\\_a\\_comprehensive\\_type\\_design\\_theory](https://www.typosetheque.com/articles/in_search_of_a_comprehensive_type_design_theory)

конкретним задатком, она и даље у појединим културама тек треба да се избори за своје место. О ненаметљивости и субмисивности типографије говори и један од најпознатијих цитата Беатрис Вард „*да типографија треба да буде невидљива*“<sup>4</sup>, као и савременог француског типографа Жан Франсоа Поршеза да „*добра типографија одговара потребама теме*“.

Сходно свему горе наведеном, а у одсуству система типографских теорија и у духу интердисциплинарности теме, теоријску грађу сам базирала на сегментима психологије, ергономије, историје уметности, историје и теорије графичког дизајна, интернет и дигиталне уметности. Посебан осврт је дат на ставове Лева Мановича и улогу типографије у савременом друштву метамедија, као и њеном односу са историјском авангардом као првом тачком у промени појма, филозофије и естетике типографије. Засебан сегмент су анализе и студије случаја познатих стваралаца и праваца који су свој уметнички рад базирали на типографији и словима.

Важно је напоменути да се рад базира на типографији од Гутенберговог проналаска 1450. године на овамо, јер је то не само револуција у смислу технологије и преноса информација, већ и у смислу изгледа и естетике слова, штампане речи, али и садржаја. Како је Беатрис Ворд написала у свом излагању “Кристални пехар” из 1930. године “*значај штампарства је у томе што преноси мисли, идеје и слике од од једног до другог ума*”<sup>5</sup>

## {1.2} Методолошка разматрања

Методе које су примењене у истраживању:

1. Теоријска метода – предмет истраживања је проучаван кроз постојећу литературу из области социологије, историје уметности, историје

---

<sup>4</sup> Armstrong, Helena (2009) “Graphic Design Theory, Readings from the Field”, Princeton Architectural Press, New York, USA

<sup>5</sup> Armstrong, Helena (2009) “Graphic Design Theory, Readings from the Field”, Princeton Architectural Press, New York, USA, страна 40

интернета, теорије дизајна, теорије уметности и медија, социологије културе и уметности, психологије, историје архитектуре, ергономије;

2. Емпиријска метода – студија случаја – је заступљена кроз методу анализе репрезентативних примера историјских и савремених примена типографије и писма;

3. Аналитичко-интерпретативна метода – састоји се у анализи и синтези резултата истраживања у циљу формулисања закључака, који су утицали на поједине одлуке при креирању уметничког дела;

4. Компаративна метода – представља преиспитивање сличности и разлика између историјских и савремених примена типографије и писма, као односа логике типографије и веба и интерактивне уметности;

5. Израда осам илустративних веб радова који функционишу као одвојене целине, али опет повезане темом и смештене на исти сајт, који би се ангажовањем посматрача покретале, надовезивале и заједно чиниле причу о словима у савременом дигиталном свету. Један рад је дигитална анимација, а осталих седам је интерактивни наратив, чију динамику и кретање одређује посматрач.

### **{1.3} Очекивани резултати истраживања**

У савременом свету живимо дубоко уроњени у свет слова, интернета и информација, где је свеprisутност очигледна заједничка спона типографије и веба. Окосница рада „Слово о слову“ је разматрање како две области које делују заједно – а опет имају потпуно различите логике и развојне путеве – кохабитирају, преплићу се и расту заједно.

С једне стране имамо типографију која се развијала споро, мењала умерено и данас се и даље умногоме држи традиционалних и праволинијских правила, а с друге стране, нелинеарне и брзорастуће интернет шуме. Контраст између области обликовања и употребе слова у коме се вековима водило рачуна о поретку – почев од

градације слова, односа различитих белина и прореда, распореда и редоследа слагања типографских елемената, а с друге стране, хипертекста који пркоси линеарности и подложен је вољи посматрача. Типографија је од почетка предмет уског интересовања и њом се бави један јако мали еснафски круг, док је интернет демократичнији и припада свима. И у наступу се ове две области којима се рад „Слово о слову“ бави дијаметрално разликују – дуго је типографија била стидљиви медиј који је пружао потпору другим уметностима и областима (књижевност, издаваштво, оглашавање, сигнализација итд.) док је интернет тренутно најбучнији доступан медиј.

Због свега наведеног, рад радом се покушало да да одговори на питања како се типографија сналази, развија и опстаје у хировитом и брзом дигиталном свету, као и које су могућности и препреке које се могу појавити у будућности.

Tipografija je za književnost ono što je  
koncertna izvedba za kompoziciju:  
Ključni čin interpretacije,  
prepun beskrajnih  
moćnosti za uvid ili sudoparnost,

Роберт Брингхерст<sup>6</sup>

## {2.0} О СЛОВИМА И ПИСМУ

У овом сегменту ћу се бавити проблематиком језика и писма, са историјског, културолошког и социолингвистичког становишта. Један од наших водећих лингвиста и професор англистике, социолингвистике и опште лингвистике на Филолошком факултету у Београду Ранко Бугарски у својим књигама „Писмо“ и „Језици“ обрадио је настанак и развој ове две битне области. Он заступа становиште да је писмо најбитнији знаковни систем који је човек изумео, јер на њему почивају многи други системи знакова. Иако је и сам језик знаковни систем, њега човек није изумео већ је језик настао упоредо са човеком и једно је од његових битних обележја. Како професор Бугарски наводи „човек без језика није човек, а без писма је ипак човек – иако можда није цивилизован човек“<sup>7</sup>. Стога се може рећи да је језик првенствено биолошки па тек онда културни феномен, док писмо у целости припада сфери културе. У прилог овој тврдњи иде и чињеница да језик постоји бар 100.000 година док писмо постоји задњих 5.000 година, што је однос 20:1. Даље, у свим људским друштвима се увек говорило, али највећи део њих ни данас нема писмо. У неким људским друштвима се само говори, у неким и пише и говори, али не постоји људско друштво до сад у коме се само пише.

---

<sup>6</sup> “Typography is to literature as musical performance is to composition: an essential act of interpretation, full of endless opportunities for insight or obtuseness.” Robert Bringhurst, *The Elements of Typographic Style*

<sup>7</sup> Бугарски, Ранко, (1997) „Писмо“, Чигоја штампа, Београд, страна 9

Из свега наведеног, проф. Бугарски тврди да је писмо секундаран и необавезан пратилац говора и који је настао пропорционално касније.

Ипак, на писму почива свеколика људска цивилизација. Стога су готово све религије света настанку писма доделиле божанске ознаке: код старих Египћана писмо је људима подарио бог Тот, у Индији је то било божанство Ганеш, у Кини бог у лику четворооког змаја, исламска и јудео-хришћанска традиција такође дају писму божанске одлике (Бибија се у појединим индоевропским културама назива и „Свето писмо“) а сама реч “библија” значи књига – скраћено од “та библиа то хагиа” – књига света/света књига; из грчког ушла у латински и сходно томе у све савремене језике европе и земље интересне зоне Европе. Дакле, већина култура религијски и митолошки објашњава настанак писма на врло сличан начин уз неке локалне или фолклорне специфичности. Овакав божански статус, писмо је заслужило и тиме што у поређењу с говором, који постоји “само сад и овде”, писмо има могућност да прескочи временску и просторну удаљеност, и тако повеже пошиљаоца и примаоца поруке. Историјски, писмо је настало из слике и та еволуција је трајала хиљадама година. „У основи свеколикој њисања лежи слика“ добро је знана тврдња познатог америчког граматолога И. Ј. Гелба. Прва писма и словне знаци били су ознаке власништва и идентитета – жигови, печати, токени, ознаке, а касније и неки динамички прикази, попут сцена лова и сегмената свакодневног живота. Поједини класични социолози сматрају да је прва црта која је икад повучена на земљи или песку црта разделе личне својине – може бити битно као основ и подстрек за уметност – личност, лично изражавање и лична својина. Најстарији познати системи писања имају мање или више препознатљиву сликовну основу. Модерне теорије сматрају да су прва писма самоникла у цивилизацијама великих долина Азије, Блиског истока и Јужне Америке. Кина и Јапан и данас имају писма која су више сликовна него остала на свету.

Бугарски констатује да у данашњици живимо уроњени у свет слова – од јеловника, преко новина, књига, дописа до огласних порука на улици. На принципу писма развијени су бројни други системи знакова и преноса података: Брајева азбука, Морзеов код, научне и уметничке нотације, транскрипције, телетекст, савремени телекомуникациони системи, индустријски нумерички системи, бинарни кодови итд.

Временом су се развиле бројне уметничке и занатске дисциплине везане за писмо попут калиграфије, стенографије, дактилографије, типографије, криптографије, као и научне дисциплине: граматологија, епиграфија, палеографија, дипломатика, графологија итд. Данас постоје бројне хибридне теорије чији су важни аспекти писмо и лингвистика уопште и њима ћу се бавити у наредним поглављима.

## {2.1} О интернет уметности

Андреј Тишма у часопису СИГНАЛ из 2000. године наводи *”за електронску еру у којој живимо карактеристична је електронска уметност. Под овим термином подразумевају се луминокинетика, видео-арт, комјутерска уметност, звучни амбијентии, роботи, електрографика, електронска музика, хипертекст, интернет и многе друге области и подобласти иде је основни генератор слике, звука и текста електрична енергија”*<sup>8</sup>. Он сматра да се појава и овакво поимање уметности поклапа врхунцем и крајем модерне. Подударно је и са идејама дематеријализације уметничког објекта почетком шездесетих година, са преласком уметничког стваралаштва у менталне сфере, са залагањем за мултипликовану, модуларну, демократичну, некомерцијалну и планетарну уметност, коју одликује мултимедијалност, процесуалност, интерактивност и телекому-никативност су суштински битне.

Дигитална уметност се дефинише и као *“генерални термин за спектар уметничких радова и пракси који користе дигиталну технологију као есенцијални део креативног и/или презентационог процеса. Од 1970. године многа имена су се користила како би описали овај процес: компјутерска уметност и мултимедијална уметност и дигитална уметност се сместила унутар термина уметност нових медија”*<sup>9</sup> Сматра се да је 1995. године чак 8% интернета чинила дела веб уметника. Демократизацијом интернета, галерије престају да буду место престижа и центар излагачке делатности. Данас је размена информација и визуелних података преко друштвених мрежа толико брза да је чак трећина употребе интернета везана за размену података, а уведен је и појам *виралне размене*.

---

<sup>8</sup> Интернационална ревија СИГНАЛ број 21, 2000, Београд

<sup>9</sup> Christiane, Paul (2003) Digital Art, Thames & Hudson Ltd, London



Појавом интернета, информација, текстуална или визуелна, постаје доступна јавности. Интернет чини да се информације и садржаји много демократичније распрострањују и да су брже доступни, као и брже покретни ка већем броју људи на глобалном нивоу. Према званичном извештају InternetSociety<sup>10</sup> на свету, према подацима од маја 2015. године, има преко 3 милијарде интернет корисника, што чини преко 40,4 посто светске популације. Сматра се да ће доступност интернета на светском тржишту телефона достићи 71 посто до 2019. године, док 192 земље имају 3G (third generation of telephone technology) мобилне мреже које покривају око 50 посто светског становништва.

У свом тексту из 2002. године поводом откупа Гугенхајм музеја интернет радова *Unfolding Object* аутора Џона Сајмона (John Simon) и рада *net.flag* аутора Марка Напијеа (Mark Napier) кустос и уметник Џон Иполито (Jon Ippolito, 1962- ) написао је “Десет митова интернет уметности”<sup>11</sup> Митови су:

1. интернет је средство достављања минијатурних форми других уметничких средстава
2. интернет уметност је цењена само унутар тајанствене субкултуре.
3. стварање интернет уметности захтева скупу опрему и посебне образовање
4. интернет уметност доприноси дигиталној подели
5. интернет уметност = веб уметност
6. интернет уметност је облик веб дизајна
7. интернет уметност је облик технолошке иновације
8. интернет уметност је немогуће сакупљати
9. интернет уметност никад неће бити битна зато што није могуће продати сајт

---

<sup>10</sup> [http://www.internetsociety.org/globalinternetreport/assets/download/IS\\_web.pdf](http://www.internetsociety.org/globalinternetreport/assets/download/IS_web.pdf)

<sup>11</sup> [http://three.org/ippolito/writing/ten\\_myths\\_of\\_internet\\_art/](http://three.org/ippolito/writing/ten_myths_of_internet_art/)

## 10. гледање интернет уметности је усамљена активност

Први од горенаведених митова који тврди да је *интернет средство достављања минијатурних форми других уметничких средстава* се може показати тачан само у малом броју сајтова који се баве онлајн продајом уметничких дела или репродукција, или код образовних сајтова где су умањене репродукције уметничких дела неопходне илустрације за боље разумевање текста. У случају докторско-уметничког пројекта “Слово о слову”, постоји 8 засебних пројеката, насталих електронски и за веб. Они се у целости могу показати и представити једино онлајн, док се фрагментирани и умањеног квалитета могу представити као статичне слике, штампани фрејмови или исечци. Исто тако, мит број 6, којим се тврди да је *интернет уметности облик веб дизајна*, у раду “Слово о слову” се показао нетачним јер је веб сајт само појавни облик рада који је одабран због доступности и великог броја корисника. Пројекти у оквиру сајта се базирају пре на технологији израде игрица паралаксом, а само су повезани најједноставнијим поступком веб дизајна у сајт. Трећи мит, који се такође бави технологијом израде интернет уметности (*стварање интернет уметности захтева скупу опрему и посебно образовање*) делимично се показао као нетачна предрасуда. Наиме, уметничко докторски рад је рађен на рачунару просечне старости и перформанси уз неколико базичних програма за графички дизајн – један за векторску графику (CorelDraw X6), један за анимацију (Adobe Flash) и један за писање кода (Notepad). Седми мит који гласи: *интернет уметности је облик технолошке иновације* се показао као нетачан, јер у веб пројекту “Слово о слову” није акценат на техничкој иновацији, новим програмски алатима и језицима, већ на естетској и смисаоној употреби постојећих.

Мит број 2 – *интернет уметности је цењена само унутар мајансвене субкултуре*, у савременом друштву не може да важи, јер је интернет много посећенији и доступнији простор од институционализованих излагачких простора попут музеја и галерија. Тако је веб сајт “Слово о слову” далеко отворенији изложбени простор, без временских и географских ограничења у односу на било који други традиционални изложбени простор.

## {2.2} Веб наративи

Појам интерактивних веб наратива је ново рухо традиционалног појма наратива који се, према теорији, састоји од три компоненте: *сцене, карактера и акције*. У случају веб наратива, прва два елемента су дело или производ рачунара односно аутора који делује дигитално, док је акција сегмент који контролише корисник.

Веб наративи, по својој природи су нелинеарни, јер се базирају на хипертексту и као такви доста изазивају и пркосе нефлексибилности и статисти штампане типографије и текста. Имајући то у виду, у раду сам управо сукобила ова два елемента и на нивоу односа линеарно/интерактивно, текстуално/хипертекстуално, статичност слога/динамика интернета. Четири корака интеракције су :

1. Посматрање
2. Истраживање
3. Модификација
4. Реципрочна промена

Сви горе наведени кораци су присутни на сваком појединачном сегменту, али и на свеукупном функционисању сајта. Посматрање сајта и истраживање интерактивности и идеје сајта су два очигледна и почетна корака. Модификација и реципрочна промена настају активним укључивањем посматрача у претраживање сајта и покретањем појединачних радова посебно оних рађених у паралаксу где посматрач одређује смер и брзину кретања појединих сегмената. Целокупан рад, постављен на доменима [www.slovooslovu.info](http://www.slovooslovu.info) односно [www.slovoslovu.info](http://www.slovoslovu.info), који је пре свега на српском језику. Само један мањи сегмент је преведен на енглески под насловом *Word on Letter* са кратким објашњењем и апстрактном пројекта.

Типографија је лепа група слова,  
а не група лепих слова

Меџу Картер<sup>12</sup>

## {2.3} УВОД У ИСТОРИЈУ ТИПОГРАФИЈЕ

Пре него што се начне прича о историји типографије, битно је дефинисати шта је заправо типографија. У већини речника и старих уџбеника ћемо наћи дефиницију да је типографија вештина обликовања штампане странице. Енциклопедија Британика је и данас дефинише као *обликовање или одабир словних облика који се њрују у речи и реченице, а њом у њексјуалне блокове који се њишмиају* (енг. Typography, the design, or selection, of letter forms to be organized into words and sentences to be disposed in blocks of type as printing upon a page)<sup>13</sup>. Оваква дефиниција историјски је тачна, али у данашњем моменту дигиталних и електронских медија је превазиђена. Њом се искључују сва употреба слова у електронским издањима, интернет презентацијама, телевизијама, мобилним апликацијама, као и дигитално рађени фонтови, али и бројне друге примене које нас свакодневно окружују. Можда је најтачније дефинисати типографију као *вештину слања, одабира и обликовања словних ликова*. Оваква дефиниција без икаквог повезивања са медијима и није у колизији ни са традиционалном дефиницијом нити са модерним принципима и праксама. Назив потиче из грчког језика и то од речи *typos* – што значи жиг или печат и *graphein* – писати.

Званична наука и уџбеници сматрају да типографија почиње открићем покретног слога, што је учинило *њисање њечашима* бржим, доступнијим и применљивијим. То откриће се приписује Јохану Гутенбергу (Johannes Gensfleisch zur Laden zum Gutenberg, 1398–1468), немачком јувелиру који је у Европи око 1450. године

---

<sup>12</sup> “Type is a beautiful group of letters, not a group of beautiful letters.” Matthew Carter (1937)

<sup>13</sup> <http://www.britannica.com/technology/typography> (прегледано 4.11.2015)

осмислио да појединачна слова направи од металних калупа и слагањем тих слова у речи, а затим у редове па у блокове текста направи економични систем за умножавање текста. Намерно напомињем у Европи, јер је тај исти систем штампања и умножавања измишљен у Кини око 1040. године. По сличном принципу су слова прављена од печене глине, а затим монтирана у штампарске форме, иако су принципи резбарења слова у разним материјалима постојали у Кини вековима. Покретни слог се преко будистичких храмова касније пренео у Јапан, а интензивно развијао у Кореји, где су керамичке форме замењене металним. Ту је и развијен модуларни систем од 28 бакарних слова која су се слагала у пресе и који је званично представљен под именом “Хан Гул” 1444. године – читаву декаду пре европског открића. Оно што Гутенбергу није могуће оспорити је унапређење система и легуру која је много погоднија од источњачких. Прва књига штампана покретним слогом у Европи је такозвана “42-редна Библија”. Штампана је готицом, доминантним писмом тадашње Немачке.

Врло брзо се вест о Гутенберговом “проналаску” шири Европом и прве штампарије се већ око 1467. године отварају у Италији. Италијани нису навикнути на прво типографско писмо – готицу, која се одликује издуженим формама, тешким и тамним словима. Стога готово одмах изрезују слова ближа њихој естетици и културном наслеђу и тако настаје друго типографско писмо – *антиква*. Ово писмо се наслања на форму римске капитале, а често у типографији назива и *роман* по географском локалитету одакле је и потекла – из Рима. Антиквa испрва нема куренте – мала слова, а већ око 1502. године долази до нових промена. Тад венецијански штампар Алдус Маницијус (*Aldo Manuzio*, 1449–1515) наручује Франческу Грифоу да изреже верзију антикве која опонаша рукопис и тако настаје *курзив*. Пошто се први пут појавио у Италији често се назива и *иџалик*. Велика популарност коју су оваква слова стекла натерала је Маницијуса да заштити свој изум и он је добио званичну потврду Сената о ауторству, мада то није спречило брзо ширење оваквог типа слова Европом. Франческо Грифо се касније одвојио од Маницијуса и радио сопствене фонтове, који се понекад зову његовим именом а понекад и *алдин антиквaма*. Истовремено ствара и Никола Јенсон (*Nicholas Jenson*, 1404 – 1480), Француз који је живео у Венецији. У то доба она је била једна од светских престоница штампарства. Као један од пионира штампарства и типографије, Јенсон је много учинио за изглед антикве, а његова верзија је позната

као *венецијанска антиква*. За живота одштампао је чак 150 књига, а остао је запамћен по прецизно обликованом писму.

Прихватајући италијанску естетику, касније примат у типографији преузимају француски, а потом и енглески типографи и словоливци. Један од њих је и Клод Гарамонд (Claude Garamont, 1505 – 1561), француски типограф. Своје прве фонтове је радио по узору на Јенсонова и Грифоова писма, а сматра се да је 1525. године први креирао фамилију која се састојала од усправне антикве и курзива (*roman, italic*) у међусобно хармоничном односу. Пре њега ова писма су коришћена независно. У своје време је био најцењенији типограф, чија је популарност временом опадала да би поново постао јако популаран у двадесетом веку. Данас је његов фонт један од најчешће коришћених у дигиталном слогу.

Виљам Кеслон (William Caslon I, 1692 – 1766) се често у литератури наводи и као Вилијам Каслон, старији је енглески типограф. Зачетник је енглески типографске традиције и на неки начин типографске династије на Британским острвима. Користио се холандским узорима у обликовању писма, па су му слова широка, јачих серифа и мање висине. Најпознатије писмо је Caslon из 1724. године где су слова, посебно поједини верзали, стилски неуједначени. Сматра се последњим великим писмом ренесансне антикве. Писмо је пало у заборав да би поново постало популарно након 1840-тих. Њиме је сложена прва штампана америчка Повеља независности из 1776. године. Основао је 1739. познату словоливницу Caslon Foundryell's Foundry која је радила све до 1937. године. Позната је и изрека међу типографима код одабира писама “Кад си у дилеми – одабери Кеслон”.

Кеслонов рад је јако утицао на Џона Баскервила (John Baskerville, 1706–1775) енглеског типографа и уметника. Његово писмо, Baskerville из 1754. године сматра се представником прелазне антикве. Писмо је толико постало популарно и коришћено да је већ наредне године постао главни штампар водећег универзитета у Енглеској – Кембриџа. Велики поштовалац његовог рада је био и Бенџамин Френклин, па је велики број америчких докумената штампан овим писмом. Поред рада на словима, Баскервил се предано бавио унапређењем процеса штампе, изгледа књига, а и допринео је напретку производње папира.

Дидо је француска типографска породица. Прадеда Франсоа Дидо (François Didot) отвара књижару "À la Bible d'or" у Паризу 1713. године. Његов син Франсоа Амброаз Дидо (François-Ambroise Didot, 1730–1804) и унук Фирмен Дидо (Firmin Didot, 1764–1836) раде антиква писма са равним и тамним серифима и наглашених контраста, односно с великом разликом у редности линија код слова. Најпознатије је Didot из 1784. године које је наговештај модерности у типографији и које ће у двадесетом веку постати стандард у модној индустрији. Поред тога, Франсоа Амброаз Дидо поставља мерни систем у типографији. Фирмен је унео измене у штампање и издаваштво открићем стереотипографије, која је довела до штампања јефтинијих и доступнијих књига.

Упоредо с њима, италијански типограф из Парме Ђанбатиста Бодони (Giambattista Bodoni, 1740–1813) ствара 1796. године још једно контрастно писмо Bodoni. Савршено обликовано и прорачунато са врло танким серифима, а код слова **Q** квачица по први пут изгледа вертикално. Његов опус се процењује на преко хиљаду типографских дела које чине не само фонтови већ и књиге, орнаменти и слично. Поред поред латинице, бавио се и другим писмима. Након његове смрти, супруга Маргерита је издала 1818. године *Manuale typografico* у два тома и преко 600 страна са 265 страна узорака латинчних писама, 125 иницијала, 181 страна грчких и других писама, 1036 декоративних елемената и 31 бордура и 20 додатних страна симбола, бројева и нота.

У периоду 1500–1800 године, у типографији постоје само готика, која се у појединим земљама задржала као доминантно писмо, и антиква. Тек 1817. године јавља се прво безсерифно штампарско писмо под називо Caslon Sans. Настаје у доба неокласицизма кад се због великих археолошких открића јавља интересовање за обнављање грчке и римске традиције. Њега је обликовао Вилијем Кеслон IV, а назив целе групе писама потиче од речи *grotesque* што значи ружан, чудан јер су људи дотад били навикнути на другу естетику слова. Постају посебно популарна употребом у насловима новина. Друга писма која спадају у ову групу су Franklin Gothic (1903), Futura (1927), Gill Sans (1930), Helvetica (1957), Avant Garde (1970), Arial (1982) и многа друга. Подгрупу ових писама чине такозвана полугротескна писма која су заправо прелаз између серифних и гротески писама. Одликују се тиме што или немају контраст

или имају врло мали, а уместо серифа имају задебљања. Једно од најпознатијих примера ове групе је Optima из 1958. године.

Историја типографије се, било да се посматра са аспекта естетике слова или из перспективе развоја штампарства, кретала умерено и стидљиво све до двадесетог века, када је дошло до великог и наглог убрзања. Уз врло мале дораде и модификације, покретни слог се користио готово до XX века. Као други степен у развоју штампарства, готово четири и по века касније, крајем деветнаестог века се јавља машински слог. Он је остао у употреби до средине двадесетог века, кад га је потиснуо офсет. Средином двадесетог века настаје писани слог када се помоћу специјалних писаћих машина и репрофотографије правила штампарска форма за дубоку и равну штампу, а затим се јавља и фотослог, где се штампарска форма осветљавала. Као последња, пета фаза у развоју штампе, настаје рачунарски слог где се текст обрађује електронски. Овакав прелаз омогућио је много бржу, јефтинију, доступнију и једноставнију штампу и припрему и знатно је убрзан целокупни процес обликовања, припреме и штампе.

За рачунарски слог су постали јако битни рачунарски фонтови и оживљавање старих типографски писама. Готово сва горе наведена писма, изузев Алдуса Маниџијуса, имају електронске верзије. За обраду старих писама и производњу нових, пресудни су били специјализовани програми, а један од првих Фонтграфер (Fontographer) је издат 1987. године.

Од појаве рачунара, издаваштво може бити и електронско, а штампа више није једини избор за објављивање и дистрибуцију текстуалних садржаја. Такође, више није неопходна тешка индустрија за производњу и примену фонтова, већ само рачунар и одговарајући програм. Дигиталном револуцијом смо тешку металну технологију заменили низовима јединица и нула, а традиционалне фонтове тешке по више килограма су сменили електронски записи, који данас запремају по свега десетак килобајта. Већина фонтова производи и издаје искључиво електронски, а дистрибуирају се преко интернета.

Данас, на интернету постоје сајтови који дистрибуирају фонтове на глобалном нивоу и углавном се лиценце деле по примени: на штампане, интернет и примену у апликацијама. Оваква демократизација технологије је довела до појаве нових



глобалних фонт монополиста попут немачког FontShopa. Они продају фонтове који садрже вишејезичке карактере и сетове слова.

## **{2.4} Кратка историја веба**

Интернет, светска комуникациона мрежа, води порекло од истраживања америчке владе 60-тих године двадесетог века. Сматра се да је профункционисала као комбинација ARPANET (Advanced Research Projects Agency Network) и универзитетске мреже под окриљем Националне научне фондације (National Science Foundation) око 1980. године која је повезивала неколико универзитета и војску.

Требало би разликовати интернет као шири информатички и комуникациони простор и World Wide Web односно веб као ужи и свакодневном кориснику видљиви појавни облик интернета.

У марту 1990. године се догађа први брзи линк T1 (1.5 mbs), између NSFNET и Европе, а који је инсталиран између Универзитета Корнел (Cornell University) и ЦЕРН-а у Швајцарској. Пола године касније Тим Бернерс Ли (Tim Berners-Lee) прави први интернет претраживач и пројектује претраживач светске глобалне мреже – WWW. Тада се, почетком 1990-тих укључују компаније, интернет постаје комерцијалан и почиње његов брз и експоненцијални развој.

Стручна литература указује на то да је оквирни почетак интернет експанзије 1995. година, када у развијеним земљама интернет полако постаје свакодневница и када почиње уплив у свакодневни живот човека. Сматра се да се данас, две деценије касније, интернет увећао 100 пута и да покрива преко трећине светске популације.

Од саме комерцијализације до данас, заменио је дотад два најутицајнија медија: телефон и телевизију. Уместо њих, сад имамо електронску пошту, интернет телефонирање, интернет радио и телевизију, инстант поруке, друштвене мреже, електронску куповину и многе друге опције.

Savršena tipografija je  
sigurno najvrđoglavija  
od svih umetnosti.

Јан Чихолд<sup>14</sup>

## {2.5} Кратка историја авангарде

Авангардом називамо сплет уметничких група, покрета, тенденција и струја насталих у Европи, а потом и у Америци почетком двадесетог века. Овај замах у уметности настаје из различитих праваца, под различитим називима и на више географских локација, а са заједничким циљем – да радикално промене изглед, схватање и позицију уметности. Назив потиче од француске речи *avantgarde*, што у буквалном преводу значи *испрег војске* или *іарге*, а у пренесеном смислу – претходница или извидница. О самом почетку употребе овог термина постоји више теорија. Једна од њих води порекло од сликара који су организовали “Салон одбачених” 17. маја 1863. године у Паризу као контрамеру институционализованом “Париском салону” који је представљао изложбу академског сликарства. Друга теорија о пореклу имена наводи да је први пут употребљен у уметничком, а не у војном смислу, Олинда Родригес (Olinda Rodrigues), у свом есеју “Уметник, научник и индустријалац” (*L'artiste, le savant et l'industriel*, 1825). Она је ту позивала уметнике да буду “авангарда народа, јер је снага уметности најбржи пут за друштвене, политичке и економске реформе”<sup>15</sup>. Данас се овим појмом овим називају покрети који у свом самоодређењу нису имали термин или префикс авангарда.

---

<sup>14</sup> “Perfect typography is certainly the most elusive of all arts“. Jan Tchihold

<sup>15</sup> Calinescu, Matei (1987). *The Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*. Duke University Press.

Неки од авангардних покрета су апстрактни експресионизам, концептуална уметност, конструктивизам, кубизам, дадаизам, Де Стијл, експресионизам, футуризам, примитивизам, супрематизам, надреализам, зенитизам, Кобра и многи други. У разним земљама ничу покрети који манифестима, јавним објавама и формирањем група покушавају да унесу промене у уметност, друштво и политику. Тако се испрва јављају фовизам и кубизам у Паризу, затим група Мост у Дрездену. У англосаксонским земљама се овај покрет назива модернизам (енг. modernism) док је руска авангардна уметност с почетка 20. века ишла испред револуције, па комунистичка партија, која ће завладати Русијом и делом источне Европе, бити сматрана политичком авангардом.

Основни постулати авангардног деловања су негирање традиције, тежња за експериментом, жеља за умрежавањем. Једна од главних идеја је рушење институција културе. У једном од битнијих прогласа авангарде – “Футуристичком манифесту”, италијански футуристи предвођени Маринетијем, у 10 тачки позивају на уништење “библиотека, музеја, свих врста академија”<sup>16</sup>. Касније ће се испоставити да истовремено постоји жеља за признањем управо тих институција. За авангарду је карактеристична и интернационална перспектива и трансационалност. Ово становиште је још 1918. године изразила група Де Стијл (Die Stijl) позивањем на “стварање међународног јединства у животу, уметности и култури”<sup>17</sup>. Група Кобра у имену носи управо овај принцип, јер је оно настало скраћивањем имена три града у којима су деловали **Копенхаген, Брисел и Амстердам**. Такође, јавља се идеја да се централизована европска уметност децентрализује и измести у неке друге градове, па тако поред старих престоница Париза и Минхена до изражаја долазе Москва, Барселона, Цирих и други. Многи од авангардних уметника, посебно писаца и песника, су стварали на два, три или више језика.

Једно од главних начела аванграде је употреба нових технологија. У доба настанка и деловања авангарде, долази до открића фотографије, убрзања процеса

---

<sup>16</sup> Armstrong, Helena (2009) “Graphic Design Theory, Readings from the Field”, Princeton Architectural Press, New York, USA, страна 21

<sup>17</sup> Берг, ван дер Хуберт; Фендерс, Валтер (2013), Лексикон аванграде, Службени гласник, Београд

штампе, али и бројних других технолошки открића и унапређења свакодневног живота. И поред толико иновација, авангарда се опет служила старим и затеченим формама и поступцима. Тако имамо визуелну поезију, колаж и беспредметну уметност које су поново активирани и актуелни. Како је још 1915. године рекао француско-немачки дадаиста Ханс Арп (*Hans Arp* или *Jean Arp*, 1887–1966), “нова уметност је нова колико и најстарије посуђе, градови и закони”<sup>18</sup>. Овим је алудирао на везу авангарде уметности са праисторијском уметношћу, која је повезана са примитивношћу авангарде, посебно скулптуре, којом се и сам бавио или рециклажом историјских поступака или материјала.

Развој авангардних праваца бива прекинут Првим светским ратом (1914–1918. године) кад је 70 милиона људи је било под оружјем, а од тога је преко 60 милиона људи у Европи било мобилисано. Један део уметника узима активно учешће у рату, посебно футуристи, па неки од њихових најистакнутији уметника, попут Умберта Боћонија, гину на фронту. Другу, још већу прекретницу у развоју авангардних покрета чини још већи Други светски рат који је трајао од 1939. до 1945. године. Са 55 милиона жртава се сматра за најкрвавији сукоб у историји човечанства. Након самог рата, долази до великих историјски, друштвених и технолошких промена која мењају свакодневни живот послератних генерација.

Као што је већ наведено, сам термин “авангарда” провејавао је и пре ратова, али као збирни назив за покрете који су тежили променама у друштву и уметности устаљује се тек након Другог светског рата. Тада се у теоријски делима заједничним називом “авангардим правцима” детерминишу прогресивни уметнички покрети настали почетком двадесетог века, док у делу Петера Биргера из 1974. године “Теорија авангарде” долази до поделе авангарде на две целине: *историјску авангарду* и *неоавангарду*. Према овој подели, прва авангарда траје од настанка, почетком XX века до краја Другог светског рата кад настаје “нова авангарда” која *институционализује историјску авангарду као уметност и неира оригиналне интенције*. Оваква подела се усталила баш као и проблематизирање и анализа односа та два сегмента у стручној

---

<sup>18</sup> Берг, ван дер Хуберт; Фендерс, Валтер (2013), Лексикон авангарде, Службени гласник, Београд, страна 25

литератури, пре свега у делима попут “Доба авангарди 1905-1955”, аутора Клауса фон Бајме из 2005.године, који је померио поделу авангарди на пре и после 1955. године или “Шта је ново код нове авангарде?”<sup>19</sup> аутора Хала Фостера из 1994. године, који сматра да је неоавангарда континуитет предратне авангарде а не реприза пројекта.

Политичке промене после Другог светског рата су се одразиле и на авангарду. Футуристи су се приклонили Мусолинију а после пада фашизма губе на значају. Након рата свет се поларизује у *хладном рату*, који траје од краја рата до пада Берлинског зида, на проруске и проамеричке интересне сфере. У Русији, Мађарској, Југославији и другим земљама југоисточне Европе су завладали комунистички режими. Иако је комунизам пре рата важио за авангарду у политици, предратни центри попут Санкт Петербурга (Лењинграда), Москве, Варшаве, Будимпеште, Прага, Кракова, и других, губе на значају у западној култури. Тад примат у авангради преузимају Њујорк и Лондон. У Србији, баш као и у осталим земљама источног блока, авангардни уметници или емигрирају или се активно укључују у рад и реформе друштва кроз комунистичку партију, попут Коче Поповића, Душана Матића, Оскара Давича, Александра Вуча и других.

### {2.5.1} Авангарда и мрежа

Италијански уметник Филипо Томазо Маринети (Filippo Tommaso Emilio Marinetti, 1876–1944) 1909. године објављује “Футуристички манифест” који излази испрва на насловној страни француских новина Фигаро (*Le Figaro*). Овим, он је желео да уздрма учмалу и заосталу Италију и да покуша да је испровоцира да крене у правцу напретка, брже индустријализације, бржег техничког развоја, да размишља у садашњем времену и да не буде задовољна својом прошлошћу. У периоду од 20. марта, кад је први пут објављен, до августа исте године, “Футуристички манифест” је публикован у новинама у Милану, Москви, Јапану, Берлину, Лисабону, Франкфурту, Келну, Мадриду и Буенос Ајресу. Врло импресивно и брзо за пред-интернетско доба, у превечерје Првог светског рата. Овом дистрибуцијом се потврђују две тенденције авангардних покрета:

---

<sup>19</sup> [http://www.mission17.org/documents/Foster\\_NeoAvantGarde.pdf](http://www.mission17.org/documents/Foster_NeoAvantGarde.pdf)

умрежавање и *интернационални дух*. Маринетијев манифест је поновно публикован 1912. у Лондону, а затим 1914. године у Москви.

Често се овај покрет у стручној литератури описује као “феномен социјалне кохезије и груписања на пољу уметности”<sup>20</sup>. Оваква дефиниција подразумева све области уметности присутне у том моменту: ликовне уметнике, писце, композиторе и извођаче музике, архитекте и урбанисте, дизајнере, филмске и позоришне ствараоце, сценографе и костимографе, галеристе и издаваче часописа. Идеја сарадње и умрежавања кроз пројекте ван географских граница. На овај начин су желели да развију нову глобалну уметност.

Конструктивиста Хенрих Берлеви у пољском листу “Nasy Kurier” још 1922. године најављује “велику мрежу часописа”<sup>21</sup>, формирану у Диселдорфу, која представља транснационално чвориште као носилац авангарде. Ова идеја размене података, умрежавања и транснационалне културе, иако пропагирана почетком, развиће се и реализовати крајем девадестог века кроз напредак технологије и развојем интернета. И сам назив *интернет* је укореењен у авангардној терминологији јер се састоји од речи International – међународна и Network – мрежа.

Још један битан аспект који везује авангарду и интернет је појам хипертекста. То је концепт да се сегменти једног или више текстова међусобно повезују, реметећи линеарни след. За разлику од једноставног традиционалног текста, хипертекст нема јединствен редослед читања, него га читалац динамички одређује. Овакав начин организације је потпуно заступљен на интернету посредством линкова, а као идеја се јавља у тексту Ванавер Буш под називом “Као што можда мислимо” (As we may think) из 1945. године. Ту се предлаже концепт назван мемекс односно продужетак меморије (енг. *memory extender*) који представља памћење и повезивање путем умрежавања на основу веза које задаје корисник. Можда најсличније данашњим хештеговима (*hashtag*)

---

<sup>20</sup> Берг, ван дер Хуберт; Фендерс, Валтер (2013), Лексикон аванграде, Службени гласник, Београд, страна 20

<sup>21</sup> Берг, ван дер Хуберт; Фендерс, Валтер (2013), Лексикон аванграде, Службени гласник, Београд, страна 21

или блог ознакама заступљених на вебу. Рајнер Кулен га дефинише као “медијум нелинеарне организације информационих јединица”<sup>22</sup>.

Сам израз *хипертекст* је измислио 1965. године социолог, филозоф и пионер информацијске технологије Тед Нелсон. Он је хтео да опише несеквенцијалан начин читања. Радио је на пројекту *Xanadu*, који је замишљен као спремиште свега што је икада написано, тј. нека врста универзалног глобалног хипертекста. Њему се приписује и израз *хипермеђија* где се несеквенцијалном тексту додају слика и тон као проширено значење. То је заправо како данашњи интернет и веб функционишу, а тек 1991. године настаје *World Wide Web*, први глобални хипертекст. С њим излази и истоимени прегледач (*World Wide Web*) помоћу којег се веб могао прегледати.

Хипертекст се као новина уводи у класичну, штампану књижевност уводи кроз дела Рејмонда Кеноа попут “Сто хиљада милијарди песама” (*Cent Mille Millions de Poèmes, 1961*), где се прави вртешка сонета. Представник је роман конципиран као игра карата под називом “Композиција број 1” аутора Марка Сапорте из 1962. или “Хазарски речник” Милорада Павића из 1984. године.

### {2.5.1} Авангарда и типографија

Типографија је јако битан аспект авангардне уметности, посебно у баухаусу, дадаизму и сличним покретима. Често се типографија овог раздобља збирно зове *нова типографија* или *модерна*. Као што су радикални резови тражени у другим областима уметности, тако је још је 1913. године Маринети, у тексту “Разарање синтаксе. Бежична имагинација. Речи на слободи”, захтева типографску револуцију и разарање естетике странице књиге. Његова тежња је била да се преломом створи напетост услед које се читање доживљава као виртуелно кретање.

Основна тежња стваралаца и теоретичара историјске авангарде била је стандардизација и интернационализација типографске праксе. Према готово свим авангардним ствараоцима-типографима, слова служе да рационално и на прави начин

---

<sup>22</sup> Берг, ван дер Хуберт; Фендерс, Валтер (2013), Лексикон аванграде, Службени гласник, Београд, страна 125

пренесу поруку. Одлике историјске авангарде у оквирима типографије су: визуелно - синтактична разглобљавање језика, распоређивање текстова у констелације, експериментисање бојом, штампом и материјалом, интердисциплинарност типографског рада, нова организација стране и садржаја, усмеравање процеса читања, укидање аутоматизма и интензивирање пажње читаоцу.

Дадаистички покрети, који настају у сред Првог светског рата у Цириху, да би се касније брзо ширили на све тадашње уметничке центре, Париз, Келн, Берлин и Њујорк. Они су за своја дела користили типографске елементе и иновације попут мешаних словних облика, употребе штампарских додатака попут шака са испруженим прстом, стрелица и слично. Дадаисти су своје активности оглашавали путем плаката и летака, а карактеришу их јака типографија, типограска хијерархија и сегментирање података и текста. Њихов рад је битно утицао на баухаус уметнике-занатлије.

Революционарна становишта о дизајну и типографији су међу првима поставили представници баухауса (нем. *Bauhaus*). Пуно име Баухаус школе у Вајмару је било Државна школа за архитектуру и примењене уметности Баухаус, коју је 1919. године у Немачкој основао архитекта Валтер Гропијус (*Walter Gropius*, 1883—1970), а предавачи су били између осталих Василиј Кандински, Ласло Мохољ-Нађ и Паул Кле. Вођени идејом стварања удружења занатлија и уметника, а са циљем истраживања примене нових техника, материјала и облика у архитектури, производњи намештаја и производњи употребних предмета. Залагали су се за *нови функционализам* и сматрали су да примењене уметности треба да буду уједињене и слободне под окриљем архитектуре. У радионицама школе попут књиговезнице, штампарије, радионице за стакло, вајање и ткање, студенти и професори имају нове академске називе – калифи и мајстори. Пропагирају употребне предмете који су *функционални, лећи, њрактични, њрајни и јефтини*<sup>23</sup> како би били доступни масама, а из њихових учења настаје савремени индустријски дизајн. Први је директор био сам Гропијус, а због неслагања са градским властима и укидања финансијске потпоре, школа се 1926. године сели у Гропијусову зграду у Десау. Управо та грађевина је преломно дело модерне

---

<sup>23</sup> Берг, ван дер Хуберт; Фендерс, Валтер (2013), Лексикон аванграде, Службени гласник, Београд, страна 57



архитектуре у којем облик следи намену. Као што је у архитектури присутна функционалност без непотребне декорације, употребу нових материјала и чисте геометријизације, тако *нова функционалност* има јасне захтеве и у графичком дизајну и типографији. Писма која су обележила ову епоху су безсерифни гротеск (фр. grotesque – ружан, смешан), која су се дотад сматрала само писмима инжењера и архитекти и без шире употребе. Једно од првих и најпопуларнијих писама ове групе је Футура, аутора Пола Ренера из 1927. године.

Касније је, услед сукоба са управом Десауса, са места директора отишао Гропијус а заменио га Ханес Мајер. У његовом мандату, школа скреће ка марксизму и покрећу се студентске комунистичке организације и гласила. Школа се 1932. године сели у Берлин, а Хитлер затвара Баухаус чим је дошао на власт 1933. године.

Један од професора Баухаус школе је Ласло Мохољи-Нађ (мађ. *László Moholy-Nagy*; 1895—1964). Овај мађарски сликар и фотограф, био је под великим утицајем конструктивизма. Поборник идеје о интеграцији технологије и индустрије у уметност, јако се интересовао за типографију, филм и радио. У свом тексту “Типофото” из 1925. године објашњава свој однос према писму и словима. Сматрао је да је *типологија комуникација сложена словима*, а да је фотографија *визуелна презентација видљивої*. Стога је његова кованица *типологија* (енг. typophoto), сарадња слике и слова *визуелно најпрецизнији приказ комуникације*<sup>24</sup>. Сматрао је да су досадашње типографске праксе досадне и дотрајале, а да ће типофото поставити нови темпо визуелне писмености.

Видевши прву велику изложбу баухауса у Вајмару 1923. године, тад млади 21-годишњи немачки типограф у успону, Јан Чихолд (Jan Tschichold, 1902–1974), бива потпуно одушевљен. Решен да направи типографску револуцију, почиње са наглом променом свој традиционалног стила. Залаже се асиметричну композицију, сматрајући симетрију архаичном и неефикасном. У књизи “Нова типографија” (нем. “Die neue Typographie”, 1928) залаже се за одбацивање свих тада популарних немачких типографских писама и увођење једног сансериф стила уместо њих. За њега је то и напуштање модерног стила симетричне типографије у корист асиметрије. Његови

---

<sup>24</sup> Typophoto is the visually most exact rendering of communication

радови и предавања у том периоду доделили су му улогу радикала. Крајем двадесетих Чихолд се појавио као један од најватренијих и најнекомпромиснијих заступника модерне типографије. Према његовим схватањима из тог периода, форма мора да настане из функције, а функција типографије је комуникација и логични низ у садржају. Тражио је свеж и оригиналан интелектуални приступ дизајну уз избегавање свих устаљених решења. Овакав начин обликовања ће утицати на генерације типографа и дизајнера и директно води у стварање швајцарског стила у графичком дизајну који ће владати декадама које следе.

Унутар авангардних покрета који су неговали интердисциплинарност, типографија се није задржала унутар штампаних медија и графичког дизајна. Кубисти Пабло Пикасо и Жорж Брак су увели колажирање као принцип у ликовној уметности. Међу првим и најбитнијим делима синтетичког кубизма (1912–1919) је Пикасов рад “Мртва природа са плетеном столицом”. Ту је на сликарско платно, Пикасо аплицирао папир масовне производње и руком осликано заглавље часописа. По овом принципу су кубисти често у својим колажима користили штампане материјале, где су поједини елементи задржали читљивост.

Такође, белгијски надреалистички сликар Рене Магрит (René François Ghislain Magritte, 1898–1967), као један од неоавангардних уметника, је са 30 година насликао дело “Издаја слика” о којој ћу полемисати у наставку текста. Слика нуди критичку потку за однос слике и текста, представе и објекта.

*Домен је можда непознат,  
али постављање контекста, схватање  
ограничења и откривање опција  
су константе у дизајну*

Гери Леонидас<sup>25</sup>

## **{2.6} Манович, метамедији и типографија**

Лев Манович (Москва, 1960–) је руско-амерички уметник и теоретичар нових медија. Након основног академског образовања из области класичне уметности, архитектуре и програмирања које је завршио је у Русији, 1981. године одлази у Сједињене Америчке Државе. Тамо се од 1984. године активно бави дизајном, уметношћу, компјутерском анимацијом и програмирањем. Аутор је пројекта “Фројд-Лисицки навигатор” (Freud Lissitzky Navigator) из 1994. године који се сматра првим дигиталним филмом намењеним за интернет.

Ипак, најпознатији је као теоретичар медија и предавач чији су текстови, предавања и књиге превођени широм света. Полазећи из своје позиције теоретичара и уметника, односно неког ко поседује академска сазнања и уметничку праксу, Манович комбинује класичне друштвене науке попут историје уметности, студије медија, друштвену теорију и слично са компјутерском логиком користи за стварање својих теорија.

Своја схватања је покушао да изложи и објасни у књизи “Језик нових медија” (The Language of New Media, 2001). Сматра се да је у њој први пут дата системска теорија нових медија која се, између осталог, састоји и у међусобном односу

---

<sup>25</sup> "The domain may be unfamiliar, but establishing contexts, understanding limitations, and identifying options is a constant in design." Gerry Leonidas

компјутерске логике са широким спектром културних области, и у којој се суштина и основа компјутерске логике упоређује са сликарством, фотографијом, кинематографијом и телевизијом.

У овом делу он поставља пет принципа нових медија, где је први принцип нумеричке репрезентације, што би значило да сви новомедијски објекти постоје као нумерички записи, односно бинарни код, као различити односи комбинација нула и јединица. Други принцип је, према Мановичу, модуларност – појава да су новомедијски објекти састављени од независних модула који су опет састављени од мањих модула. Сликвито би се то могло објаснити дигиталном фотографијом која је састављена од слојева од којих је сваки састављен од пиксела као мањих објеката. Трећи принцип је аутоматизација где се новомедијски објекти могу стварати и модификовати аутоматски, а четврти је варијабилност где новомедијски објекти имају више верзија и умножени су. Последњи принцип, према Мановичевој анализи, би био транскодирање, што би била могућност новомедијских објеката да мењају формате. Он то објашњава као уплив рачунарске логике у наш свакодневни живот и разумевање и представљање себе.

Постављајући нове медије у шири историјски контекст, према Мановичу, постаје могуће повлачити путање према садашњости, што самим тим донекле омогућава да, пратећи их даље, пројектујемо и путање ка будућности. Идући том логиком, у свом тексту “Археологија компјутерског екрана” (Archeology of a Computer Screen) из 1995. године, он нашу еру назива ером екрана и даје линеарну еволуцију кроз фазе. Према његовом мишљењу, развојем комуникационих технологија, екрани данас прете да освоје наш простор а виртуелна стварност, интерактивност и телеприсуство су незаобилазни. Он сматра да је идеја екрана старија него што се можда на први поглед чини и нуди развој кроз четири фазе: доба класичног екрана, доба екрана реалног времена, доба динамичног екрана и на крају – интерактивног екрана. У првобитној фази класичног екрана је екран правоугаона равна површина на одређеној удаљености од посматрача која нуди прозор у неки други простор и/или време – доживљај. Тај други простор јесте место за репрезентацију и има другачије размере од емпиријског простора. Овако описан екран се може односити на ренесансну слику, али и савремени дисплеј. Крајем XIX и почетком XX века класичан екран еволуира у динамични екран

и почиње да приказује слику која се временом мења. Променом садржаја долази и до промене начина посматрања, и посматрач је далеко више фокусиран на екрански прозор, а значајно мање, на оно што се око екрана налази, пре свега помоћу ефеката као што су предимензионираност платна, замраченост просторије, посебни звучни ефекти итд. Према Мановичу, парадокс кинематографије и биоскопа као средишта те фазе јесте тај да публици омогућава да крене на пут ка различитим виртуелним просторима, али само одбацивањем физичке покретљивости. Иде толико далеко да упоређује биоскопске сале са затворима где затвореници не разговарају међусобно нити мењају седишта. Тако покретања у виртуелном простору постају замена за реалну мобилност. Преузимањем технологије радара из америчке војне индустрије и њеном применом у цивилној технологији улазимо у фазу екрана реалног времена, где се слика може мењати у реалном времену у односу на промене у референту. Те промене могу бити промене у позицији (радар), у визуелној реалности (live streaming) или података у меморији. Тада настају и први рачунарски графички програм, а самим тим екран постаје средство непосредног деловања на стварност. У последњој фази, као посебан облик екрана реалног времена, развијена је фаза интерактивног екрана.

Идући даље у својим разматрањима, Манович од Маршала Меклуана преузима кованицу метамедији која се првобитно користила за означавање тотализујућег ефекта медија. Меклуан је 1964. године тим изразом означавао нове односе између форме и садржаја у развоју нових технологија и нових медија. Међутим, крајем XX и почетком XXI века Манович, користећи исти израз, означава стратегију рециклирања и цитирања већ постојећи медијских садржаја. У том смислу, у тексту “Авангарда као софтвер” (Avant-garde as Software) из 1999. године наводи да се нова авангарда више не бави виђењем и представљањем света на нови начин, већ радије приступа и користи на нови начин претходно акумулиране медијске садржаје. На такав начин нови медији постају пост-медији или мета-медији који користе старомедијски садржај као примарни материјал. До овакве промене је дошло прво у уметности, што се може прочитати и из радова Рихтера, Конера, Раушенберга, Розенквиста, а потом и у ширем друштвеном контексту, када се одустаје од идеје стварања “нове” слике или поступака и окреће анализи постојећег и акумулираног. Овај преокрет Манович објашњава прелазом из индустријског у информатичко друштво, где је важније пронаћи начине за ефикаснију

и ефектнију анализу сакупљеног медијског материјала, него осмишљавање новог материјала или начина презентовања. Он сматра да се овакав процес десио упоредо са растом економског значаја анализе у односу на материјалну производњу и оно што је он, у неким другим текстовима, поставио као културни алгоритам стварност-медиј-податак-база података. Као данашња свакодневна потврда Мановичевих ставова рециклаже медија у информатичком друштву и потребу да се „први објавим“, тј. потребу за брзином објављивање рада – имамо веб странице посвећене уметности, портале и форуме посвећене самопромоцији уметника попут Behance, Soundcloud, Pinterest, Facebook, Twitter и друге Интернет форме са опцијама *share, upload, download*, итд.

У том контексту можемо говорити о томе да је наше доба метамедијско, где доминира рачунар, за разлику од медијског друштва, где је филм играо главну улогу. Ове тврдње илуструје примерима 3Д компјутерске анимације које све опонашају изглед класичног филма, укључујући и зрнасту структуру, флеш анимације на интернету, које имитирају стару видео-графику или веб-дизајн који преузима естетику пре-рачунарских штампаних медија са покретним сликама које опет подлежу конвенцијама кинематографије и ТВ стваралаштва.

У овом тексту он даје историјску паралелу између авангардног покрета двадесетих година XX века са новомедијским токовима и начином размишљања. Почетно становиште је било да су авангардни уметници прошлог века стварали у новим медијима свог доба попут филма, фотографије, нове технологије у архитектури и штампи итд. Основни поступци били су колажи, филмска и фотографска монтажа, необично кадрирање, типографска хијерархија, коришћење сексуалности, који су и данас заступљени. Један од основних постулата и принципа уметничке авангарде било је колажирање у најширем смислу, док је то данас пренесено у компјутерски језик опција „cut-paste“ која се може применити на све типове компјутерских података. Манович објашњава падајуће меније и HTML табеле као продужетак модела покретних рамова, које је још 1926. године применио Лисицки на „Међународној уметничкој изложби“ у Дрездену. Такође, идеја сликања по филмској траци, присутна у

авангардним делима Нормана Мекларена и других, унапређена је у софтверске алатке које комбинују анимацију, текст и живу слику.

Поред свега тога, уметничка авангарда 1920-их година је заговарала посебан приступ који се назива *визуелни атомизам*, где се сложена визуелна порука шаље користећи једноставне елементе са психолошким ефектима који се могу претпоставити унапред. Овакав приступ је имао за циљ да се пронађу начини рационализације масовне комуникације и стога су, на пример у совјетској Русији, уметници и дизајнери оснивали психолошке лабораторије. Данас се по овом принципу граде медијске и огласне поруке, а посебан сегмент оваквог атомизма јесте хиперлинковање у веб дизајну где се податак чини независан у односу на структуру, а опет се може бесконачно уклапати у нове структуре. Тако се на много развијенијем техничком нивоу идеје преузете од Лисицког, Родченка, Ејзенштајна, али и Кадинског и Сера преносе у нове медије.

Дизајн модерног интерфејса, према Мановичу, чине две основне филмске технике: временска монтажа, где слике различитих реалности следе једна другу; и монтажа унутар кадра, која омогућава приказ различитих реалности унутар истог кадра. Стога, прелазећи из једног прозора у други на монитору, корисник сам постаје монтажер. Такође, обликовање изгледа интерфејса Манович схвата као природни след историјског развоја типографских принципа и правила графичког дизајна, где су типографска хијерархија података, пажљиво обликовани блокови текста на светлој позадини и употреба сведених геометријских елемената устројени тако да привуку пажњу и пренесу поруку. У почетку, примарна улога графичког дизајна је била да пренесе ограничену количину информација, а касније постаје стварање делотворне естетске и смислене структуре и хијерархије информација и порука. То се огледа у изгледу фолдера, у структурирању информација и апликација, базама података итд. Исто тако, оно што је у уметничкој авангарди био покушај “онеобичавања” угла сагледавања и снимања попут експеримената са птичијим и жаблим перспективама, изразито крупних кадрова, дијагонално позициониране камере, данас је у 3Д софтверу добило нови појавни облик који омогућава сагледавање модела из произвољних углова.

Имајући све то у виду, Манович сагледава нове медије као трансформацију авангардних поступака и техничких решења у софтвер. У даљем објашњењу он тврди

да су авангардне естетске стратегије усађене у компјутерски софтвер па је према томе “*авангарда материјализована у компјутеру*”. Парадоксално је то да уместо да рачунар постане катализатор нових форми, он недвосмислено наставља да оснажује постојеће и постаје нови стадијум авангарде.

Ипак, постоје битне разлике између старе и нове авангарде. Код прве је пресудно било тражење нових начина и форми презентације света, док се новомедијска софтверска авангарда бави анализом и рециклажом акумулираног материјала, као и новим начинима приступања и манипулисања информацијама и садржајима.

У поглављу “Језик нових медија” књиге “Језик културних интерфејса” описује развој односа на релацији *човек-рачунар*, који ословљава акронимом HCI (human-computer interface). Манович тврди да осамдесетих година текст постаје први медиј, који се масовно дигитализовао помоћу софтвера. Он сматра да текст од самог почетка рачунарске културе заузима посебно место: с једне стране он је само један у низу медија, а са друге стране он је метајезик компјутерских медија, јер се на њему базира код који садржи и преноси све остале медије. У почетној фази интернетом је доминирао текст и естетски је подсећао на часописе тог времена. Сlike, фотографије, клипови и звуци су били уоквирени блоковима текста и линковима ка другим текстовима, док је данас првенство на кинематографским елементима које Манович описује као временски базирану аудиовизуелну форму покретних слика у секвенци (form of time-based audiovisual moving image sequences<sup>26</sup>), што данас и јесте доминантна форма нових медија.

У тексту “Схватање метамедија” (Understanding Meta-Media) Манович проширује анализу метамедија до наредног логичког корака, а то је истраживање метамедијске парадигме као центра савремене компјутерске културе. Објашњавајући како медијски објекти постају новомедијски ремапирањем помоћу софтвера. За разлику од медијских објеката, новомедијски објекти имају три нова својства. Прво својство је да из медијског објекта бивају преведени у нови домен, нпр. време се преводи у

---

<sup>26</sup> Manovich, Lev (2001), *The Language of New Media*, The MIT Press, САД, страна 78



дводимензионални простор, дводимензионална слика у тродимензионални простор, звук у дводимензионалну слику и сл. и све то помоћу софтвера. Друго својство је да се медијским објектима може манипулисати помоћу ГУИ техника (Graphical User Interface) као што су „move, transform, zoom, multiple views, filter, summarize“. Треће својство јесте да се медијски објекти могу процесуирати помоћу стандардних рачунарских техника као што су разврставање, тражење, замена и сл.

Манович у тексту “Језик нових медија“ говори и о демократизацији нових медија, као и о односима између медија и публике. Он сматра да се појавом грађанског новинарства и повећаном интерактивношћу моћ померила са аутора у руке публике, па стога он заговара нову теорију ауторства. Идући у прилог томе, већина текстова споменутих и коришћених у овом докторском раду су преузети са сајта [www.manovich.net](http://www.manovich.net) под „creative commons“<sup>27</sup> лиценцом. Такође, он поставља питање, пошто се приближава крај ере нових медија, где ће нас дигитална револуција одвести. Он сматра да нови медији ојачавају постојеће културне форме и језике, а да их истовремено отварају за нова тумачења и дефиниције док елементи интерфејса постају одвојени од целине с којом су првобитно били повезани. Тако се добија једна врста покретљивости и динамике сегмената, где се нешто што је било периферно постаје централно и обрнуто. Он то објашњава примерима где се анимација, која је некад била један сегмент филма данас такмичи и изазива “живу” кинематографију, или примером базе података која се такмичи с наративом, или интернет претраживачи се такмиче с енциклопедијом. Користећи метафору рачунарске културе, Манович закључује да нови

---

<sup>27</sup>

Creative Commons (*заједничко креативно добро*, скраћено *ЦЦ*) је међународна непрофитна организација основана 2001. године у САД, која омогућава континуирану размену креативности и знања посредством бесплатних правних инструмената. Creative Commons има сараднике из целог света, чијом се активношћу постиже међународно важење лиценци и развијање свести о значају овог подухвата. *ЦЦ* лиценцама се пружа подршка онима који желе да подстакну коришћење својих дела давајући их на располагање под флексибилним и стандардизованим условима, онима који коришћењем тих дела стварају нова дела, као и осталима који желе да користе сва та дела. Визија се огледа у подржавању пуне реализације могућности интернета. Постоје 4 лиценце Creative Commons лиценце које се зову **Attribution** (скраћено *by*), **Noncommercial** (*nc*), **No Derivative Works** (*nd*) и **Share Alike** (*sa*). - Извор <http://creativecommons.org.rs/>

медији трансформишу културу и све културне садржаје у “open source”<sup>28</sup> што он сматра најбољим културним ефектом компјутеризације.

Колико год битна и пионирска књига “Језик нових медија” била, не треба заборавити да је писана пре десет година што у брзоразвијајућој области савремене технологије и рачунарске културе предстваља велики временски распон. Пре неколико месеци у Сједињеним Америчким Државама појавио се текст која са временске дистанце од једне декада разматра и коментарише ово дело. То је уводник у књизи “Ефекат интерфејса” (The Interface Effect, Polity Press, 2012) под насловом “Шта су нови медији? Десет година након „Језик нових медија“ теоретичара новије генерације Александра Галовеја (Alexander R. Galloway, 1974) у којем он сматра да је Манович писао у првој фази веб културе која је носила револуционарни импулс. Тада су продукција и дистрибуција знања била знатно другачије него данас. Тај период рачунарске културе назива *калифорнијском идеологијом* где се спајао неолиберални импулс са свиме што је “open source”, и где су информације, жеље и капитал желели да буду слободни и отворени. С друге стране Галовеј сматра да је “Језик нових медија” тежио да постане уџбеник нових медија и да снага ове књиге лежи и даље у томе што дигиталне технологије посматра као поетске и естетске објекте.

---

<sup>28</sup> open source (отворени извор) настао 1998. године из *Open-source software*, односи се на софтвер чији је изворни код доступан унутар "open source" лиценце свим корисницима који могу мењати, преправљати и побољшавати његов садржај. То значи да уз овакве програме долази и читав изворни код у програмском језику, па се може и мењати сам програм што није случај са плаћеним софтвером. Циљ отвореног софтвера је направити програме разумљивијим и доступним. Из те идеје настају open source лиценце попут Apache License, BSD license, GNU General Public License (GPL), GNU Lesser General Public License (LGPL), MIT License, Eclipse Public License и Mozilla Public License (MPL), али и организација под називом *Иницијатива отвореног софтвера* (ен. Open Source Initiative) – извор <https://opensource.org/>

*Tipografija je podsticala modernu ideju  
individualnosti,  
ali je uništila srednjovekovni  
osećaj zajednice i integracije*

Нил Постман<sup>29</sup>

## {3.0} ТИПОГРАФИЈА У ДРУШТВУ

“Слово о слову” је уметнички докторски пројекат који за циљ има истраживање типографије у пракси, али и у ширем друштвеном и историјском контексту. У доба ране штампе, типографија је недвосмислено говорила о географском пореклу и вишем друштвеном статусу, док је савременом добу неизоставан део друштвеног пејзажа, чија је основна функција означавање, обавештавање и усмеравање. Квалитет типографије одражава културу друштва, а разноврсност кореспондира са материјалним и нематеријалним богатством једне средине. Пошто је смислена и уређена сигнализација индикатор бриге и свести о значају визуелне комуникације и приступачности, рад се бави типографијом бави из друштвене, историјске али и онтолошке перспективе.

Као контрапункт типографији која нас у модерном смислу окружује од 1450. године и врло стидљиво се отада мењала, интернет постоји задњих неколико деценија и развија се у знатно бржем ритму, сходно и времену у ком је настао. Заједнички аспект им је свеprisутност и константно свакодневно преплитање. Окосница рада „Слово о слову“ јесте супротстављање ова два концепта и два медија који су знатно различити и са различитим филозофијама и историјама, а опет јако повезани и испреплетени.

---

<sup>29</sup> “Typography fostered the modern idea of individuality, but it destroyed the medieval sense of community and integration” Neil Postman, *Amusing Ourselves to Death: Public Discourse in the Age of Show Business*

Идеја Валтера Бенјамина из 1934. године да „читалац и посматрач постају сарадници и учесници у конструкцији значења“ се у практичном раду огледа у интеракцији и анимацији. Веб садржај уметничког рада је замишљен као серија од осам кратких наративних интерактивних форми и анимација са различитим темама о словима и писму које контролише посматрач – посетилац сајта.

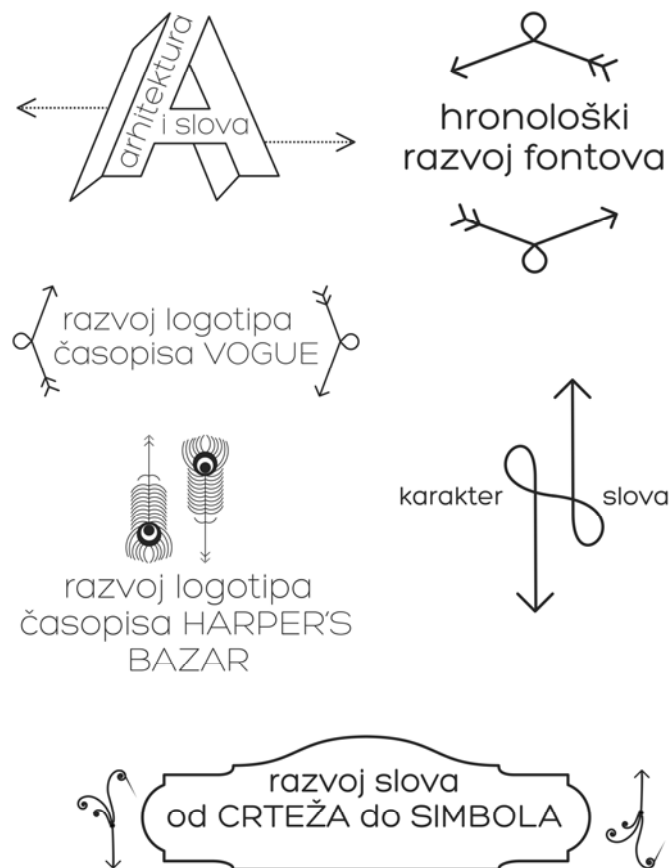
### {3.0.1} СЛОВО О СЛОВУ: Естетика

Уметнички пројекат „Слово о слову“ је урађен као прилагодљив веб сајт који садржи једну анимацију „Слово о слову + анатомија“ и седам интерактивних радова „Слово о слову + архитектура“, „Слово о слову + мода: Вог“, „Слово о слову + мода: Харперс базар“, „Слово о слову + развој слова“, „Слово о слову + карактер слова“, „Слово о слову + развој фонтова“ и „Слово о слову + сликарство“. Анимација је рађена у програму Flash, док су интерактивни радови рађени техником *паралаксе*<sup>30</sup>. У овом конкретном случају коришћен је *спрајт паралакс* где су различити елементи распоређени по слојевима који се померају у различитим правцима и брзинама скроловањем односно померањем миша. У основи свих радова је једна слика издуженог формата, било хоризонталног било вертикалног, са црном основом преко које се крећу други провидни цртежи и елементи у правцу померања миша. Управо та издужена слика се назива спрајт, па је и по њој овај метод паралакс скролинга добио име.

На почетку сваког спрајта постоји заглавље, које у пар речи описује садржај. Око самог исписа постоји одређени линијски “рам” који служи да истакне тих пар речи и издвоји од другог садржаја, али и да на дискретан начин нагласи правац кретања паралакса (видети слику 1). Управо употреба штампарских додатака попут шака са испруженим прстом, стрелица и слично води порекло од историјске авангарде и дадаистичке заоставштине.

---

<sup>30</sup> Parallax scrolling - релативно нова техника која се користи у изради веб сајтова нове генерације у HTML5 и CSS3 и компјутерској графици. У овом облику постоји од 2011. године мада се као идеја појавила и раније у аркадним игрицама из осамдесетих година двадесетог века. Име потиче *παράλλαξις (parallaxis)*, што значи *измена* или *алтерација* и познат је као термин из астрономије а у савременом веб дизајну и дизајну игрица означава различиту брзину померања планова и слојева графике. Постоје различите верзије котрљајућег паралакса као што је паралакс из слојева (*Layer method*), спрајт паралакс (*Sprite method*), растерски паралакс (*Raster method*) и паралакс понављања (*pattern method*).



{Слика 1. заглавља одвојених сегмената у раду}

Линијска решења и поједностављена, а дискретна естетика доминира целим радом. Сви цртежи су векторски урађени из белих линија које имају две вредности – пуна и испрекидана. Прва се користи за спољну контуру и истакнуте сегменте цртежа и постоји само у две дебљине, а друга за финије детаље. Сведеност је присутна и у одабиру боја. Постоји само три боје које се јављају у целом раду: црна, бела и црвена. Црна је основна боја рада, која је уједно и позадинска боја свих спрајтова и анимације сем “Слово о слову + мода: Харперс базар”. Бела боја је присутна у линијском цртежу, док се црвена јавља у радовима и навигацији сајта, као наговештај интерактивности. Идеја је била да се оваквим изгледом истакне у мору сајтова агресивних боја, затрпаних анимираним ефектима. Поред свега овога, идеја иза оваквог изгледа је лепота једноставности и повратак коренима типографије али естетици историјске авангарде.

Авангарда је присутна и у одабиру старинских предмета који се појављују у раду: неми филм, куцаћа машина, лифт са аналогним показивачем, старинска лупа и други.

Поред ове ретро естетике, у раду су коришћени нови софтверски алати и нови фонтови. Сви радови и све илустрације у књизи су сложени са две типографске фамилије настале у задње две године. Једна је *Sinffonia*, танко декоративно писмо са великим бројем алтернативних слова и лигатура. Аутор је Мануел Коррадин (Manuel Eduardo Corradine, 1973) који је преко своје издавачке куће Corradine Fonts из Колумбије издао почетком 2014. године ову породицу рукописних фонтова са елементима антикве, посебно рано-ренесансног кузива. Ову породицу, што је доста необично, чине пет фонтова, али само у једној тежини и резу, а разликују се једино по степену декоративности (*Sinffonia Basic*, *Sinffonia Titling*, *Sinffonia Swash*, *Sinffonia ExtraSwash*, *Sinffonia OpenType*). Овај задњенаведени фонт има бројне лигатуре и алтернативне сетове који су програмирани тако да не дозволе преклапања лигатура и декорација. Одлика руком писаних слова је немогућност идентичног исписивања истог слова ма колико се трудили и били извежбани. С тога је *Sinffonia OpenType* програмиран тако да опонаша рукопис тако што се наизменично мења иста слова у речи или реченици алтернацијама, како се не би потпуно идентична слова механички понављала, па цео текст изгледа мање савршено и мање механички. По овом принципу су сложени илустровани цитати на почетку појединих поглавља и наслова уз, наравно, контролу слова и моју коректуру као аутора изгледа цитата.

Друга породица писама која се јавља у раду је *Hero*, коју је 2010. године издала бугарска типографска кућа ФонтФабрик (Fontfabric.com) аутора Радомира Тинкова. Херо је бесерифна породица са израженом геометријом, али и врло складна и читљива, која има две тежине: светли и основни рез.

Логотип сајта је урађен употребом само типографског писма Solomon, полутамног реза из 2011. године, чији је издавач ФонтФабрик, а аутор Светослав Симов. Ово писмо је необична комбинација сведеног санс сериф фонтова са врло јаким, али контролисаним декоративним алтернативним додацима са којима ово писмо, иначе модерног изгледа, делује ретро. Испис “Слово о слову” је асиметрично сложен у три

реда, али тако да се слова О (наглашена полуцрним резом Слово **о** слову) стоје тачно једно испод другог са смањеним проредом.



{Слика 2. Лого – српска верзија}

Овако сам обликавала логотип који, на дискретан начин, графички саопштава причу о раду: наговештава временски ток који се наставља јер симболички подсећа на три тачке (...). По начину на који су сложене наговештавају вертикално кретање односно паралакс спрајта које је заступљен у раду, али и инфографски линијски ток који се провлачи кроз све сегменте докторског уметничког пројекта. Логотип је, истовремено, визуелно укореењен у естетици авангарде која је јако битна и заступљена како у уметничком раду, тако и у овом теоријском делу.



{Слика 3. Лого – енглеска верзија}

Енглеска верзија логотипа "Word on Letter" је сложена по истом принципу само је у недостатку слова О у трећем реду искоришћено друго округло слово – е па су слова јаче тежине у испису "Word on Letter" формирале три тачке објашњењене у претходном пасусу као што се и види на слици.

Повремено се као пратећа графика, коју чине црвена слова, типографски знаци и бројеви сложени у круг. То је мали визуелни подсетник да је прича о словима и

типографији много шира и дубља иако се на први поглед не види. Зато се на насловној страни сајта приликом преласка миша преко логотипа појављује из црне позадине та словна групација. Њен центар се у свим применама поклапа не са симетричним центром логотипа већ са средином другог слова о који смислено акцентовани део спрајта и садашњи моменат, ако посматрамо као линијски ток.



{Слика 4. Лого – Српска верзија логотипа са пратећом графиком}

### **{3.0.2} СЛОВО О СЛОВУ: Концепт**

Докторско уметнички пројекат „Слово о слову“ је осмишљен као сведена и сегментирана прича о словима, која сугерише да је типографија огледало друштва кроз историју и да се савремено друштво огледа у употреби интернет садржаја. У основи је комбинација дигиталног наратива, кратке анимиране форме, интерактивног садржаја и анимације повезана у веб сајт. Дигитални наратив се, по дефиницији, базира на хипертексту где се садржај умрежава и рачва, омогућавајући посматрачу да сам креира по сопственом нахођењу селекцију и редослед. Иако у уметничком пројекту „Слово о слову“ постоји моменат описан у дефиницији и већ поменутом цитату Валтера Бенјамина да „*чишалац и њосмаиџрач њосиџану сарадниџи и учесниџи у консиџрукџи џначења*“ овде посматрач односно посетилац сајта диктира правац посматрања, брзину кретања и исчитавања садржаја и на неки начин бива коаутор. И поред тога, рад “Слово



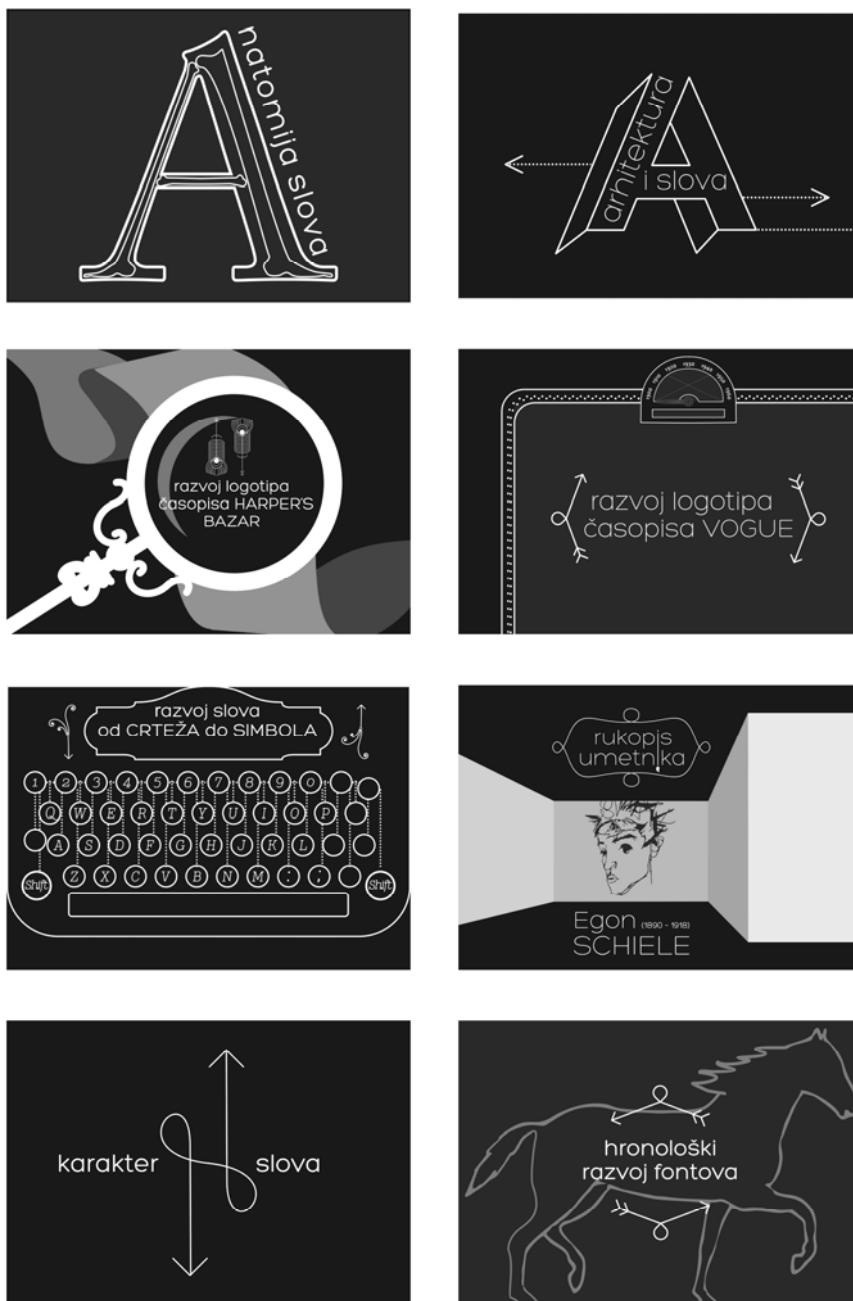
о слову” сам по себи има линеарни низ кретања и естетике који је део мог тока мисли и моје логике редоследа. Донекле је као интерактивна инфографика где су догађаји поређани по хронолошком, логичком или развојном низу.

Веб-сајт је замишљен као платформа која кореспондира са константном и свакодневном колаборацијом интернета и типографије, који би опет био спој на први поглед супротстављених категорија и принципа:

- хипертекст/ линеарни след
- аналогно/ дигитално
- естетика штампарских форми/ динамика интернет форми
- линијски цртеж/ паралакс
- старе технике/ модерне технологије
- старинске направе/ бинарни код.

Овакво деконструктивистичко рашчлањивање довело је до тога да је интернет сајт урађен готово без боја и ферлауфа, да се старински лифт са аналогним показивачем спрата покреће преко кода, да се типке старе писаће машине померају горе-доле померањем миша, да се параксом покреће колаж старих новинских издања кроз лупу с почетка двадесетог века, да је неми филм урађен дигитално у програму Flash. Тако смо добили прерађен дигитални колаж у форми дигиталног линијског сведеног цртежа, који је у духу историјске авангарде, а уз коришћење дигиталних садржаја и записа попут слика, звукова и текста, заснива на комбиновању и преради елемената у нову композицију.

Овакав концепт је врло у складу са Мановичевим метамедијима. Он је сматрао да ће у фази дигиталног екрана старомедијски садржај постати примарни материјал у новим технологијама. Сматра да ће се аутори све више окретати акумулирању и обради већ постојећих садржаја, а мање стварању потпуно нових, па се и у тај аспект “Слово о слову” уклапа супротстављањем ових горенаведених елемената, стављајући их у контекст и повезану целину.



{Слика 5. Почетне графике интеракција}

Према Мановичу, дизајн модерног интерфејса је базиран на смени различитих реалности које следе једна другу, што је присутно у уметничком раду “Слово о слову” – линијским следом, интерактивношћу и дигиталним колажирањем. Други аспект дизајна модерног интерфејса који описује је монтажа унутар кадра, која омогућава приказ различитих реалности унутар истог кадра, па прелазећи из једног прозора у други на монитору, корисник сам постаје монтажер. И то је део овог уметничког рада.

По њему, некада је основни задатак дизајнера био да пренесе ограничену количину информација, а данас постаје захтев да створи делотворну структуру и хијерархију. То се огледа у структурирању информација и апликација па су унутар сајта постављени јасно одвојени делови који се могу гледати на прескок или по нахођењу посматрача, иако сам ја поставила по мом мишљењу адекватан след и хијерархију.

Естетски и смислено, овај рад је повезан са историјском авангардом и преко покушаја “онеобичавања” угла сагледавања и изразито крупних кадрова. То је био мој покушај стварања “*авангарде материјализоване у компјутеру*”. Пратећи Мановичев низ, рачунаром и дигиталним технологијама сам уместо стварања потпуно нових форми, оснажила постојеће и дала им ново савремено рухо, а управо је то, према Мановичу, нови стадијум авангарде. Ипак, постоје битне разлике између старе и нове авангарде. Код прве је пресудно било тражење нових начина и форми презентације света, док се новомедијска софтверска авангарда бави анализом и рециклажом акумулираног материјала, као и новим начинима приступања и манипулисања информацијама и садржајима.

### **{3.0.2} СЛОВО О СЛОВУ: Зашто латиница, а не ћирилица?**

Целокупан докторски уметнички рад сам посветила проучавању писма и већ на самом почетку се јавила дилема који сегмент из те широке области одабрати и како дефинисати и сузити област интересовања. Некако одмах сам се одлучила да то буде област од Гутенберга на овамо и да будем сходно томе окренута Европи и европском наслеђу. Поред мојих личних афинитета, за ову област постоји бројна грађа и бројне могућности. Друга дилема, далеко већа од прве, је било питање да ли рад треба да базирам на ћирилици, латиници или на оба писма. Познато је да је прву књигу на Балкану и то ћирилицом, штампао монах Макарије, а по налогу Ђурђа Црнојевића. Он је, како сам каже „рукоделисао” Октоих од пролећа до 4. јануара 1494. године. Српска ћирилица је за немачком готицом или италијанском антиквом каснила тек коју деценију, што је вредно поштовања и дивљења.

И поред свега овога, као и у многим другим областима, историјска грађа нашег писма је мањкава и са бројним недоследностима. Такође, области сам којима бих упоређивала теорије о ћирилици су врло сужене, а и умањују круг људи који би били заинтересовани за овакав рад, а самим тим и његову референтност. Са друге стране, латиница се сматра најраспрострањенијим и најутицајнијим писмом света у задњих двадесет векова. Поред готово свих европских народа изузев Руса, Белоруса, Бугара, Украјинаца, Македонаца, Грка и Срба, латиница је главно писмо у Европи, али и код 51 народа Азије, 45 Америке, 65 Аустралије и Океаније и 128 народа Африке<sup>31</sup>.

Поред тога, простор за испитивање теорија је сужен бројем корисника и земаља у којима се користи, а уз то, ћирилица има много мање варијација у естетици у односу на латиницу и историјски има много мање диверзитета.

Како у свом тексту “Поглед на латиничну типографију у односу према свету” (*A View of Latin Typography in Relationship to the World*)<sup>32</sup> словачки типограф Петер Билак (Peter Biľak, 1973) говори о историјском потискивању свих не-латиничких писама и потребом за доминацијом западно-европске типографије.

Свој есеј отвара вековним европским подметањем Гутенберга као изумитеља покретног слога, док се у Кини тај поступак појавио пар векова раније и проширио по Азији. Такође, класификација писама на глобалном нивоу се базира искључиво на латиничном писму. Тако су историјски каталози писама издавача French Imprimerie Nationale, the house of Garamont, Didot and Romain du Roi сва друга писма дефинисали као оријентална. Чак и данас у интернет добу електронске продукције фонтова се та писма, била она кинеска, арапска, хинду, бенгали или ћирилична класификују као “не-латинична” (“Non-Latin”).

Даље критикује познате књиге из области типографије попут *Type & Typography* (аутори Phil Baines и Andrew Haslam из 2002), *Printing Type* (аутор Daniel Berkeley Updike из 1922), *A View of Early Typography* (аутора Harry Carter из 1969), *Designing Type* (ауторке Karen Cheng из 2005) или *A Typographic Workbook* (ауторки Kate Clair и

---

<sup>31</sup> Ковачевић, Миљко (1981) *Савремена типографија*, издање аутора, Београд

<sup>32</sup> [https://www.typotheque.com/articles/a\\_view\\_of\\_latin\\_typography](https://www.typotheque.com/articles/a_view_of_latin_typography)

Cynthia Busic-Snyder из 2005. године) јер ни не спомињу историју ван Европе и латинице.

Као посебан парадокс, Билак наводи савремене издаваче фонтова које дозвољавају себи да грчке верзије писама попут Sabon, аутора Јана Чихолда, у разним резovima назову на пример Sabon Greek Roman или Sabon Greek Italic. Латиница је настала из грчког писма управо у Италији, па је овакво именовање доказ покушаја латинизације грчког писма, али и западно-европске типографске агресије. Та два реза требало би преименовати у Sabon Greek Serif или Sabon Greek Cursive, што и јесу званични типографски термини.

*Geometrijom se mogu postići  
čitljiva slova, ali ih samo  
umetnost čini lepim*

Пол Стандард<sup>33</sup>

### {3.1} АНАТОМИЈА ПИСМА

Грађа данашњих типографских слова је настала из вековних пракси руком писаних слова, која је потом настанком и развојем штампарства а потом и електронских медија, усавршавана и дорађивана. Ма колико тај развојни пут био дуг, неки основни елементи у грађи данашњих латиничних слова се нису битно мењали и остају доста повезани са радом средњовековних писара или античких клесара.

Немачки типограф Херман Цаф (Hermann Zapf, 1918-2015) је типографију упоредио са дводимензионалном архитектуром базираном на искуству и машти, а вођену правилима и читљивошћу. Он је сматрао да је обликовање слова једна од највидљивијих и распрострањенијих форми графичке експресије у свакодневном животу. Иако често остаје непримећено од стране читалаца новина, књиге или часописа, оно је добар показатељ времена и културе којем припада.

Дизајнер писма је, по њему, ограничен малим димензијама самог слова али и традиционалном формом писма. Стога је основна функција типографа да дозволи читаоцу да се усредреди на поруку, без непотребног успоравања читања детаљима.

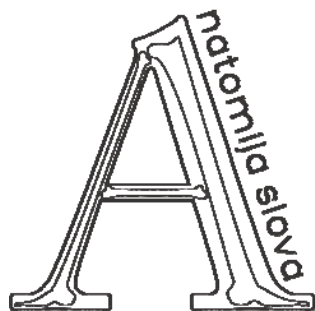
Многи сматрају да је обликовање слова на пола пута између уметности и геометрије. Сва се латинична, ћирилична и грчка слова могу поделити на три геометријска тела која им се налазе у основи: круг, троугао и квадрат. Ово је директно у вези са почетничким часовима цртања. Код слова се потом на ту основу додају или одузимају детаљи који утичу на изглед и читљивост слова. Како је је још 1947. године рекао амерички калиграф руског порекла Пол Стандард (Paul Standard, 1896–1992) ”геометријом се могу постићи читљива слова, али их само уметност чини лепим.

---

<sup>33</sup> “Geometry can produce legible letter but art alone makes them beautiful.” Paul Standard

Уметност почиње тамо где се геометрија завршава и преноси на слова карактер превазилазећи пуне мере“.<sup>34</sup>

### {3.1.1} анализа практичног рада СЛОВО О СЛОВУ + АНАТОМИЈА



Анимирани рад где су се путем анимације приказали основни елементи и термини анатомије слова и фонтова, као уводна прича помоћу које би се појављивали у наредним интерактивним радовима али и теоријском делу. На самом почетку се дефинишу неки основни елементи у грађењу слова који воде порекло још од пре Гутенберга – из руком умножаваних књига. Ти термини су стуб, спојница и сериф. *Стуб* у типографији, баш као и у архитектури је носећи елемент грађе и битно је да буде визуелно стабилан. Назива се још и *основном* или *шемељном линијом* и углавном је вертикалног положаја. Код антикве и других писама са контрастом је дебљи и наглашенији од *спојнице*, другог битног чиниоца грађе. За њих је синоним *спајајуће линије* и могу бити хоризонталне, обле или искошене и код појединих писама могу бити тање него основне линије.

Однос дебљине стубова и спојница, односно основних и спајајућих линија, се назива контрастом. Потиче још од слова писаних пером где је од косине пера зависила дебљина стубова а од дебљине и јачине потеза – дебљина спојнице. Контраст утиче на читљивост и читкост текста, а дефинише да ли слова припадају једном или групацији писама. Контраст такође утиче на употребну моћ писма па се тако писма са умереним

---

<sup>34</sup> “Geometry can produce legible letter but art alone makes them beautiful. Art begins where geometry ends, and imparts to letters a character transcending mere measurement.” Paul Standard

контрастом користе за слагање текста, писма која имају издужене форме и јаке контрасте су карактеристични за модну индустрију у задњих сто година.

Поједина слова на крајевима имају завршетке у облику линија, цртица или капљица који се називају серифима. Назив потиче од холандске речи *schreef* што значи линија, а слова која имају серифе се називају антиквама, док сва друга спадају у групу безсерифних писама. У анимацији се појављује слово **A** где су серифи наглашени серифи црвеном бојом поред које стоји шерифска звезда. То је игра речи где се два појма се у латиници разликују само у квачици тј дијакритичком знаку. Оно што такође имају сериф и шериф јесте увођење реда где серифи држе око у линији што омогућа лакше читање и мање умарање ока. Стога се књиге, новине и дужи текстови слажу управо антиквом која је још назива и *роман* писмом, јер је настала у Риму. На слову **a** се серифи јављају и као капљица која је анимирана као на слици доле.

У анимацији се објашњава разлика између писма и фонта што се често меша или изједначава. Писмо је, у типографском смислу, шири појам од фонта и садржи све словне и друге знакове који су једнообразни и својим обликом одговарају једни другима. Писмо (енг. *typeface*) може бити руком писано, штампано и дигитално обрађено, док је фонт само везан за штампу и дигитални запис. У историјском смислу, фонтовима су се сматрали сетови металних слова из истог писма и исте величине којим се слагао ручни слог. Сваки фонт је тежио по неколико килограма и паковао се у велике, најчешће дрвене кутије ради лакшег отпремања и чувања. Данас, појавом рачунара, фонтом се сматра софтверски запис писма који поред ликова слова садржи записе о белинама, односима, величинама, хинтовању...

Породица фонтова садржи више резова истог писма. Сматра се да је Клод Гарамонд први креирао фамилију која се састојала од усправне антикве и курзива у међусобно хармоничном односу. Данас најчешће основни облик носи ознаку нормал или регулар, а онда се на основу њега праве други фонтови. Рез писма је варијација у оквиру једног типографског писма нпр. *јолуцрно* (bold), *сужено* (narrow), *курзив* (italic), *свејло* (light). Резови у породици се могу разликовати по *тежини* где пропорције, потези и ликови слова остају исти а ширине пера се мењају, па су онда варијације *јолуцрно* (bold), *свејло* (light), *зацрњено* (black) или на пример *књижно* (book). Резови унутар породице се могу разликовати и по *најбу* па онда имамо три могуће: *усправно*



(normal), *курзив* (italic) и *искошено* (oblique). Ову последњу опцију чине усправна слова искошена за најчешће 8–12 степени и без промена у изгледу курента која постоје у курзиву. Те промене су посебно видљиве у латиничним самогласницима и словима *f*, *g*, итд. Још једна подела у породици писама је по *пропорцији* где ширине пера, потези и ликови слова остају исти, а пропорције се мењају, па тако имамо на пример *основно* (нормал), *сужено* (narrow или condensed) или *проширено* (wide односно extended).



{Слика 6. Кадрови из анимације СЛОВО О СЛОВУ + АНАТОМИЈА }

Сви фонтови се деле на оне грађене по четворолинијском или петолинијском систему. У оба случаја постоји основна линија или база на којој леже сва слова, затим горња линија малих слова која се у енглеском зове *x-height*. Ову висину одређујемо помоћу висине малог слова *x* односно словима која немају горње продужетке (*n*, *m*, *i*, *t*, итд) а не словима попут *h*, *h*, *t*, *l*. Поред тога, постоји и горња линија великих слова (*caps height*). Линије висине малих и великих слова одређене су положајем хоризонталних серифа. Слова која су заобљена или која имају косе серифе одступају од ове линије за једну малу вредност, подједнако са доње и горње стране. Ово одступање обезбеђује да сва слова оптички имају исту величину и углавном износи до 4% .

Висина или величина писма која се у енглеском назива *M-square* је растојање између линије доњих и линије горњих продужетака. Њена вредност једнака је збиру

висина асцента и десцента. Десцентом се често назива линија доњих продужетака и представља линију до које допиру доњи продужеци малих слова као код слова *ћ, ј, р, ф, ф, g* и слично. Ове висине мере се почевши од базне линије надоле, односно код асцента који се још назива и висином горњих продужетака малих слова – нагоре. Управо је присуство асцента или његово преклапање са висином верзала – великих слова чини разлику између четворолинијских и петолинијских фонтова.

Битно је напоменути да се у типографији оно што колоквијално називамо *малим словима* (попут а, д, г, итд) назива *куренијима*, а велика слова као што су А, Д, Г зовемо *верзалима*, што води порекло од римске капитале. Постоје и слова између ове две вредности која се називају капителхен или мала капитала (small caps). То су слова која изгледају као верзали, али су висине курента.

Још један битан термин је лигатура која представља два или више словна лика спојена у један. Сматра се да су још стари Египћани поједностављивали и скраћивали честе комбинације у писму, а слично се јавља и у кинеском писму. У Европи се у латинском јављају честе спојнице као *Æ, fl, &* и слично. У ћирици су лигатуре Вуковом реформом постала слова. Слова Љ и Њ, како Вук Стефановић Караџић објашњава у првом “Српском буквару” из 1827. године, настала су спајањем слова л, односно н, са њ (старословенским »танким« јер). Ово није радикална новина, јер су се ова два словна знака јављала као лигатуре у нашим старим рукописима: лигатура *љ* на крају потписа краља Стефана на Повељи Дубровачкој општини из 1235. године и лигатура *њ* из наслова у Зборнику Владислава Граматика из 1469. године. Један од најпознатијих примера лигатура у српској историји је потпис светог Саве где су словни ликови А и В спојени стубовима.

Средином деведесетих појавио се на тржишту компјутерски програм LIGATURE MAKER, који кориснику омогућава да у било ком тексту, али само са датим типом слова изради изабране лигатуре. Породица фонтова Sinffonia којом су рађени уметнички рад и цитати обилује лигатурама.

Tipografija je  
dvodimenzionalna arhitektura,  
bazirana na iskustvu i mašti,  
a vodena pravilima i čitljivošću

Херман Цаф<sup>35</sup>

## {3.2} АРХИТЕКТУРА И ПИСМО

На први поглед грађевинарство и штампарство немају баш пуно додирних тачака, али суштински типографија и архитектура имају неке запањујуће паралеле. Оно што је доста упадљиво је то да обе области имају функционалну и естетску одговорност. Архитектура је игра светлости и материјала, као што је у типографији плес слова и белина. Поред естетике и практичности, за обе дисциплине је битно техничко познавање и одабир материјала, али и статистика, статика, оптичке илузије, односи позитива и негатива.

У својој књизи “Архитектура у доба штампарства: усмено, писано, типографија и штампана слика у историји архитектонске теорије”<sup>36</sup> (која је 1998. године издата у Италији да би 2001. била преведена на енглески<sup>37</sup>) Марио Карпо обрађује однос штампарства и типографије са архитектуром у задњих пет векова. Као најаву преплитања ове две област наводи да је још 1516. Томас Мор (Thomas Moore, 1478–

---

<sup>35</sup> “Typography is two-dimensional architecture, based on experience and imagination, and guided by rules and readability” – Hermann Zapf

<sup>36</sup> Carpo, Mario (1998) “ L'architettura dell'età della stampa: oralità, scrittura, libro stampato e riproduzione meccanica dell'immagine nella storia delle teorie architettoniche” Jaka Books, Italia

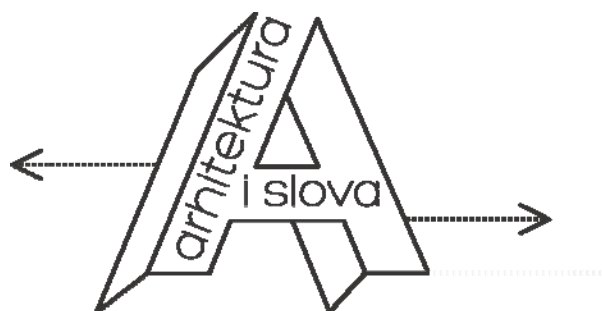
<sup>37</sup> Carpo, Mario (2001) “Architecture in the Age of Printing” MIT Press, USA

1535) у свом делу “Утопија” најавио појаву конструкције истоветних кућа и градова, али је то постало могуће тек када су се створиле техничке могућности за такав приступ. То је заправо омогућила индустријализација, чији је један од покретача била појава модерније штампе половином петнаестог века. Карпо такође истиче да су се први архитектонски планови и детаљна објашњења нацрта грађевина појавила управо паралелно са појавом покретног слога у доба ренесансе, те је потпуно природно ове две области стваралаштва посматрати као паралелне, али и преплетене области деловања. Описујући ручни слог као прву медијску револуцију, он наводи да је тек наредна степенница у развоју штампе и медија била појава уводног енциклопедизма у Француској у тринаестом веку, која је опет значајно промовисала техничке илустрације и умножавање детаљних научних цртежа, па самим тим промовисала архитектонско размишљање и идеологије. Енциклопедизам ће се, према Карпу, много јаче и шире поновити у осамнаестом веку. До готике се сматрало да су грађевинари припадници „maitre-mason“ (срп. мајстори-градитељи, прото-мајстори) еснафа који своје тајне преносе у оквиру своје бранше и не остављају описе или детаљне планове и нацрте грађевина. Тек се у четрнаестом веку појављују ксилографије, дрворези цртежа и записи прво на текстилу, а потом на папиру као увод у детаљне и лепе листове архитектонских планова који ће се проширити Европом у наредним вековима.

Од деветнаестог века до данас, заједно са растом градова писање постаје саставни део градског пејзажа. Слова су се са страница папира преселила на зидове, рекламе, билборде, постере, одећу, киоске, кесе, неонске рекламе и сл. Једна од најпознатијих ауторки која је унапредила и популаризовала овај вид комуникације је Пола Шер.

### **{3.2.1} анализа практичног рада**

## **СЛОВО О СЛОВУ + АРХИТЕКТУРА**



Веза архитектурних стилова и стилова обликовања слова је доста пута обрађивана у стручној литератури, док се у савременом дизајну ове две гране преприпућу појавом просторне графике у двадесетом веку. Докторско уметнички пројекат је урађен тако да су истакнуте ликовно и текстуално карактеристике појединих праваца у архитектури и упоређене са словима из исте ере. Тако имамо однос готске архитектуре и готице као доминантног писма; ренесансе и антикве кад је и пројектована и уведена у европску културу, затим неокласицизам и класицистичке антикве, сецесије и декоративних писама те ере, али и баухауса са гротеск типографијом тог доба. Писма и правци у архитектури одабрани су према основној подели типографских писама на:

Антикву (са подподелом на: рана, новинска, прелазна и касна);

Гротеск;

Египатска писма;

Рукописна;

Украсна писма.

Антикву, а посебно рану антикву, у архитектури представља ренесанса док је касна антиква настала у периоду неокласицизма са којим има бројне додирне тачне, гротеск је оличење баухаус принципа, рукописно писмо је готика, а украсна писма су представљена кроз архитектуру сецесије. Египатска група писама и њена подгрупа италијанска писма немају очигледне парњаке у архитектури, па стога нису обухваћене радом.

У својој књизи “Знакови и симболи: њихов дизајн и значење”<sup>38</sup> Адриан Фрутигер (Adrian Frutiger, 1928–2015) издваја и анализира епохе романике, готике, ренесансе, баухауса и савремене архитектуре. Истиче да су штампана типографија и архитектура одрази *духовне и интелектуалне климе своје епохе*, те се тако готска архитектура баш као и штампарство тога доба пре свега бави црквом, и сходно томе да се одликује шпицастиим луковима и издуженим формама, како у писму тако и у градњи. Фрутингер сматра да су оба сегмента тежила да се докаже средњовековна побожност и припадност култу, да су читљивост и функционалност биле секундарне и мање битне ставке. Издуженост форме у писању, према њему, потиче од тога што су калиграфи покушали што економичније да искористе скупи пергамент и сужавали су слова како би што више текста стало, а временом да се тај манир задржао и после промене подлоге за писање. Насупрот томе у романици лукови су стабилнији и са облијим елементима. У ренесанси долази до изласка из строгог оквира цркве, па то доводи до штампања и нерелигиозних текстова и књига, док врхунски неимари граде цркве упоредо са световним грађевинама. Долази до повратка грчко-римских идеала, што се у архитектури огледа у опонашању грађевина тог доба, а у типографији кроз повратак римској капитали. Оба сегмента се базирају на правилима и идеалима златног просека, као и лепоти пројектовања и естетике. У том духу настају *роман* писма, односно антиква која се задржала до данашњих дана, и која представља основ европског штампарства и дизајна.

У двадесетом веку долази до преокрета у естетици архитектуре и типографије појавом новог функционализма, када се појављује покрет баухаус у Немачкој који пропагира рационалност и строгу функционалност без непотребне декорације како у архитектури тако и у типографији. Фрутигер као последњи пример наводи савремену архитектуру и типографију која се ослобађа класичне естетике путем нових материјала и могућности како у грађевинарству тако у штампарству и медијима.

---

<sup>38</sup> Frutiger, Adrian (1989) *Signs and Symbols: Their Design and Meaning*’, prevod Andrew Bluhm, Studio Editions London, UK

Књига која је такође послужила као потпора за уметнички рад је и “Типографија: визуелни мост уметности и архитектуре кроз време”<sup>39</sup> ауторке Андрее Хаверман, која се бави упоредном анализом естетских одлика сликарства, архитектуре и слова кроз векове и стилске правце. Тај рад је докторска теза на Рочестер институту за технологије из 1997. године и она се одлучила за правце готика, ренесанса, барок са рококоом, неокласицизам и модерно доба. Упоређивала је три аспекта (архитектура, типографија и сликарство) сваке епохе по шест основа: геометрија, комплексност, симетрија, ритам, контраст и усмерење.

Имајући у виду наведену литературу, одлучила сам се да слова и архитектуру упоредим и анализирам преко карактеристичног писма и грађевине из којих се издаваја специфична декорација, неколико вербализованих одлика стилских карактеристика оба аспекта, као и карактеристичан прозор који одговара белинама унутар слова и пропорцијама самих слова.

Рад базирам на епохама:



**Готика:** траје у периоду од дванаестог до четрнаестог века у Европи и представља последњу епоху средњег века када настаје прво штампарско писмо које се у различитој литератури назива *гошиком*, *шексјуром*, *блеклейером* и сл. Према подели представља рукописно писмо, а у архитектури је представљено катедралом, у француском граду Амијену, која је грађена 1220–1270. године. Као доминантан детаљ коришћена је розета са детаљима на

прозорима који стилским елементима подсећају на отворе унутар слова. Као заједничке особине слова и грађевина истичу се издужене форме, драматични контрасти, шиљасте лукове, засићеност декоративним елементима, издужени отвори, ...

---

<sup>39</sup> Haveman, Andrea (1997) “Typography: Visual Connection to Art and Architecture“, thesys, Rochester Insititute of Technology, USA



**Ренесанса:** траје од петнаестог до седамнаестог века у Европи и означава повратак са црквених тема на човека и грчко-римске идеале. Повратак на класичне пропорције и лепоту свега што је природно, огледа се како у типографији, тако и у архитектури, ликовним уметностима и књижевности... Грађевина која је карактеристична за ову епоху је црква светог Петра у Риму, чији је аутор Браманте која је грађена у периоду 1506 - 1626 године.

Уметници који су такође битно утицали на ову грађевину су Микеланђело и Бернини. Као детаљи епохе коришћени су прозори и цртеж витрувијског човека, а писмо епохе рана антиква, чији представник је Јенсон (аутора Николаса Јенсона из 1470. године) који се одликује пажљиво обликованим и конструисаним словима и пропорцијама. У оба аспекта су карактеристике: повратак грчко-римским идеалима, златни пресек и пажљива конструкција, једноставне композиције, симетрија, док се доминација купола и стубова у архитектури у типографији осликава кроз кружнице, стубове и контрасте, као и тежња за јасноћом и читљивошћу писма, тј. препознавања грађевина. Сама зграда има натпис на фасади IN HONOREM PRINCIPIS APOST PAVLVS V BVRGHESIVS ROMANVS PONT MAX AN MDCXII PONT VII који је сложен писмом из породице антиква.



**Неокласицизам:** траје током осамнаестог и деветнаестог века и одлике су грандиозност, драматични контрасти, ослањање на античке идеале, геометрија и симетрија, као и прецизно математичко пројектовање и понављање елемената. Пример архитектуре је зграда Конгреса САД у Вашингтону изграђена је у периоду 1792–1800.



Првобитни архитекта, који победио 1792. године на конкурс је др Вилијем Торнтон<sup>40</sup> (Dr. William Thornton) мада је његов пројекат доста мењан од стране других аутора који су касније водили пројекат. Понајвише трага је оставио Џејмс Хобан (James Hoban)<sup>41</sup>, архитекта задужен и за Белу кућу. Писма тог периода припадају прелазној антикви која је искорак ка гротескним писмима, а препознатљив представник је писмо Бодони које је пројектовао 1789. године Ђамбатиста Бодони.



**Сецесија:** оквирно траје од 1880. до

1910. године у Европи и у различитим земљама се различито назива: југендстил, арт нуво, сецесија. Овај уметнички правац уводи ослобађање форме и строгих стилских правила, а одликује се слободоручно цртаним формама, флоралним елементима и изразитом декорацијом. У архитектури мурали и мозаици постају популарни, а појавом комерцијалне уметности и оглашавања, типографија постаје

део урбаног пејзажа. Тад се јављају декоративна писма, међу којима су најпознатија она из париског метроа, која представља један од првих тотал дизајна урбане железнице коју је пројектовао Хектор Гимар, или са радова Алфонса Мухе. У архитектури је добар представник стамбена зграда-атеље Коши из 1905. године у Бриселу чији је пројектант Пол Коши (Paul Cauchie, 1875 - 1952). Она обилује декорацијом, муралима, исписима на згради, плитком пластиком, уникатном дрвенаријом и детаљима. За сецесију се може рећи да је, условно речено, први светски тренд, с обзиром на то да није био ограничен на западну и централну европу са територијама њихове интересне сфере, већ да се проширио ван тих граница и независно развијао широм света европске цивилизације. Такође, флоралне мотиве који одликују сецесију су унели уметници словенског порекла, што представља њихов први излазак на, тада, светску уметничку сцену.

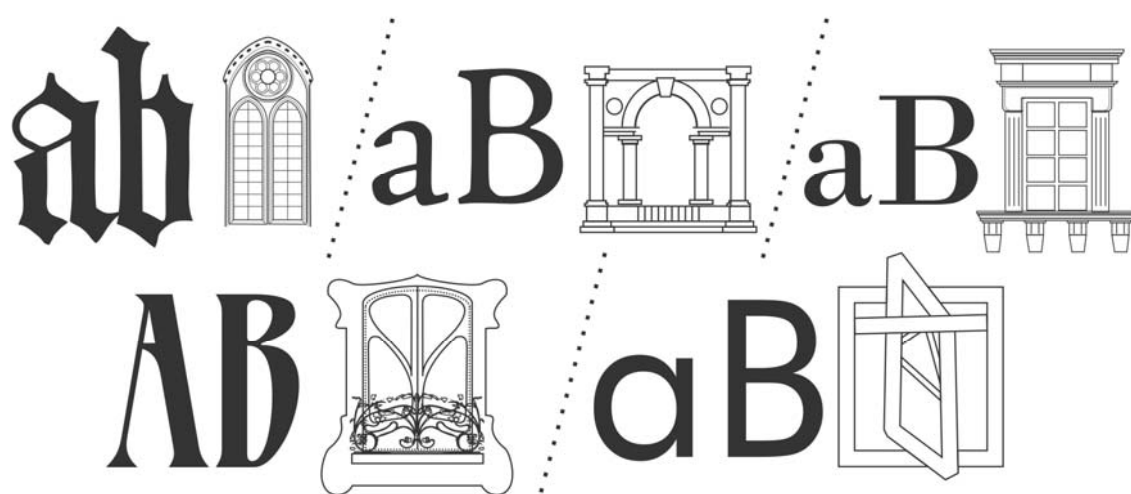
<sup>40</sup> <http://www.aoc.gov/facts/capitol-hill#question-512>

<sup>41</sup> [http://www.capitol.gov/#TIME\\_2010061487014|EVT\\_2010092304548](http://www.capitol.gov/#TIME_2010061487014|EVT_2010092304548)



**Баухаус:** сам покрет активно траје 1919–1933, мада је оставио богато наслеђе и дан-данас има бројне следбенике. Тада активна истоимена школа у Немачкој поставља филозофију *нове функционалности* која захтева функционалност без непотребне декорације, употребу нових материјала и чисте геометријације. Један од оснивача правца, архитекта Валтер Гропијус пројектује 1925–1926. године зграду школе која осликава све

оно за шта се залаже. Писма која су обележила ову епоху су безсерифни гротеск (фр. grotesque – ружан, смешан, неприродан, претеран), која су дотад сматрана само писмима инжењера и улазе у ширу употребу, а касније појавом швајцарског стила у графичком дизајну постају врло популарна. Једно од првих и најпопуларнијих писама ове групе је Футура, аутора Пола Ренера из 1927. године.



{Слика 7. Односи стила у писму и архитектури}

### {3.2.2} СУПЕРГРАФИКЕ + Пола Шер

Пола Шер (Paula Scher) је америчка уметница, дизајнерка и типографкиња која је већ четрдесет година у самом врху креативне индустрије. Рођена је 1918. године у држави Вашингтон. Дипломирала је графички дизајн на Уметничкој школи Тајлер

(Tyler school of Art) у Филаделфији и додељена су јој два почасна доктората – Коркоран колеџа за уметност и дизајн (Corcoran College of Art and Design) и Колеџа уметности Мериленд института (Maryland Institute College of Art) у Сједињеним Америчким Државама. У својој дводеценијској педагошкој пракси предавала је на њујоршкој Школи визуелних уметности (SVA - School of Visual Arts), а гостовала је као предавач на Универзитетима Јејл (Yale University), Купер Унион (Cooper Union) и Уметничкој школи Тајлер. Аутор је великог броја чланака и стручних текстова за часописе AIGA Journal of Graphic Design, Print, Graphis итд. Издавачка кућа Универзитета Принстон (Princeton Architectural Press) је 2002. године објавила њену монографију “Make It Bigger” а 2011. године другу публикацију „Мапе“ (Maps).

Чланица је еснафског удружења Alliance Graphique Internationale (АГИ) од 1993. године, а за председницу је изабрана 2009. године. Чланица је Управног одбора Јавног позоришта у Њујорку, а 2006. године је постала секретар за културу Њујорка<sup>42</sup>. Њени најпознатији пројекти су: визуелни идентитет Музеја модерне уметности у Њујорку (МоМА, Museum of Modern Art), визуелни идентитет њујоршке Метрополитан Оперe (Metropolitan Opera), визуелни идентитет њујоршког Балета (New York City Ballet), визуелни идентитет Филхармоније Њујорка (New York Philharmonic), визуелни идентитет Симфонијског оркестра Детроита (Detroit Symphony Orchestra), визуелни идентитет New Jersey Performing Arts center, визуелни идентитет Ботаничке баште Њујорка (New York Botanical Garden), визуелни идентитет Меморијалног музеја Холокауста САД (United States Holocaust Memorial Museum). За визуелни идентитет за Јавног позоришта у Њујорку је освојила Бикон награду за целокупну корпоративну дизајн стратегију (Beacon Award for integrated corporate design strategy). Поред ове, Шер је носилац бројних награда за дизајн и типографију међу којима се посебно истичу Art Directors Club Hall of Fame, Chrysler Award for Innovation in Design, AIGA Medal, Type Directors Club Medal. Њени радови уврштени су у сталне поставке Музеја модерне уметности МОМА и Купер-Хјуит националног дизајн музеја<sup>43</sup>, оба са седиштем у Њујорку, Библиотеке конгреса у Вашингтону (Library of Congress), Музеју уметности у

---

<sup>42</sup> Art Commission of the City of New York

<sup>43</sup> Cooper-Hewitt National Design Museum

Денверу, Музеја обликовања у Цириху<sup>44</sup>, Националне библиотеке Француске и Центра Жорж Помпиду<sup>45</sup> у Паризу.

Уметнички директор и партнер у чувеном и утицајном Пентаграму постаје 1991. године. Кроз вишедеценијски рад у овој фирми обликује велике идентитете Њујорка попут МоМА, Мет опере, Линколн центра и даје ново рухо чувеним америчким гигантима попут Тифанија<sup>46</sup> или Сити Банке<sup>47</sup>, као и претходно поменутих установама. Њен рад се у овом најутицајнијем и још увек актуелном раздобљу одликује еклектичним и илустративним приступом типографији којим слова не губе на једноставности и читљивости. Њен дизајн је најбољи пример сарадње и поштовања слова и фотографије. Она илуструје типографију фотографијом, стварајућу привлачну иконографску конотацију и везу с публиком. Због тако добро и органски повезане слике, поруке и слова њен рад се укратко може насловити као „типо-фото“. У стручној литератури се неретко спомиње да је она предводник њујоршког ретро покрета (енг. NY retro movement) који она објашњава као својеврсан отпор швајцарском стилу обликовања који се формирао око типографског писма Хелветика Макса Мједингера. Академизам у графичком дизајну који је тад преовладавао у уметничким школама превише је глорификовао ово писмо, иако она не спори да је било лепо, али очишћено од сваког индивидуализма. Стога је Шерова истраживала илустративност слова, испрва онога што ју је окруживало – улична типографија, музичка издања 1960-тих и естетика психоделије, а касније се окренула истраживању словних облика мање доступних ствари попут старе амбалаже које је проналазила по антикварницама, као што су старе конзерве дувана Бакингам (енг. Buckingham) или теглице млечних производа са викторијана типографијом. Битно је рећи да се у то време удала за Сејмора Шваста (Seymour Chwast), оснивача Push Pin студија који се бавио обликовањем декоративних

---

<sup>44</sup> Museum für Gestaltung Zürich

<sup>45</sup> Centre Georges Pompidou

<sup>46</sup> Tiffany & Co

<sup>47</sup> City Bank

фонтова. Распротрањено је мишљење да Пола у свом раду комбинује у савременом паковању типографско наслеђе викторијане, арт декоа и сецесије.

Многи сматрају да је њен препознатљив израз постао на неки начин типографски и визуелни идентитет града Њујорка. Такође се може рећи да поред утицаја који је имала на штампану и визуелну естетику Њујорка, Пола Шер је донекле утицала и на архитектонски изглед, јер је међу првим дизајнерима типографију спојила са просторном графиком и архитектурним уређењем, како је преувеличаним словима бојила и поставила на фасаде. Један је од првих графичких дизајнера са таквим поимањем простора, као и једна од првих која је кретанула у обликовање просторне графике (environmental graphics) или суперграфике (supergraphics), како она сама свој рад назива. Један од првих послова тог типа је било Јавно позориште у Њујорку, јер је главни архитект позоришта хтео да се слова и тај гласни и дрски идентитет појави и у простору саме зграде. Можда најпознатији пројекат суперграфике је Њу Џерзи центар за извођачке уметности (New Jersey Performing Arts Center) из 2001. године где слова буквално описују елементе екстеријера и затрпавају олуке, зидове, балконе. Како Шер сама признаје *“Суштински, прецирала сам целу зграду словима”*. Овакав поступак даје разиграност простору и представу пребацује у екстеријер (видети слику 8).

Један од скорашњих занимљивијих пројеката Поле Шер типографије у простору је обликовање ентеријера основне школе Achievement First Endeavor Middle School у Бруклину, где је обликовала просторну графику која попуњава зидове старијих разреда (видети слику 8). Цео пројекат реконструкције постојеће зграде је водио биро Rogers Marvel Architects, а Пола је замислила ентеријер као весео простор пун афирмативних речи и слогана учитеља којем би се деца радо враћала. Слогани попут „Образовање = Избор“ и „Образовање = Слобода“ (“Education = Choice”, “Education = Freedom”) се појављују у свим просторијама где бораве ученици. Занимљив је и ентеријер студентског дома у Квинсу у Њујорку (Queens Metropolitan Campus) из 2010. године, где су у средњој школи урађена два мурала од слова укупне површине од око 226 квадратна метра. На њима је неправилна и руком исписана мапа града Њујорка која у интензивним бојама грли зидове и плафоне у ходнику школе.

За нас у Србији је занимљив и уметнички пројекат обликовања календара за штампарију Публикум који је Шер радила 2007. године. Као основ је узела наша ћирилична слова и од њих обликовала простор, не толико просторном графиком или суперграфиком већ пре свега намештај и декоративне предмете. Како је сама истакла у књизи “Phenowoman” пошто не познаје ћирилично писмо нити српски језик, наша слова је посматрала као апстрактне објекте којима се играла и давала ново значење. Тако су слова постала орнаменти на тањирима или комади намештаја који слободно стоје у простору.

Како сама каже једна од главних инспирација јој је био рад Деборе Сусман (Deborah Sussman) за Олимпијске игре 1984. године у Лос Анђелесу, мада како сама признаје, никад није мислила да ће радити на тродимензионалним пројектима. Шерова је једна од првих која је словима умотала екстеријер и ентеријер зграда, иако су дизајнери и пре ње користили зидове за графику која се превасходно базирала на геометрији. Њени суперграфика радови се одликују јаким бојама и агресивном типографијом.

Пола Шер је за четири деценије бављена дизајном успела да се етаблира у највиши ранг професије и да остави траг у еснафским круговима. Више од тога, успела да донекле измени панораму града у коме живи, као и да свој начин размишљања и естетику уврсти у главне дизајн токове. Померила је стандарде професије и постала део популарне културе искључиво својим радом, мислећи комерцијани успех и корпоративни дизајн са високим естетским стандардима и уметничким донетима у потрошачком друштву, као што је Америка. Због свега овога не чуди што ју је угледни часопис Обсервер пре две године уврстио у 100 најутицајнијих људи у задњих 25 година.



{Слика 8. Пола Шер и њене просторне графике}

*Zašto su Bodoni i Didot toliko korišćeni u modi,  
osim zbog svoje otmenosti i pedigreea?  
Može li biti da u okviru samih oblika pisama  
dočaravaju preciznost krojenja,  
glatkost tkanine i dinamiku skupljanja i savijanja?*

Тобијас Фрер-Џонс<sup>48</sup>

### **{3.3} МОДА И ПИСМО**

Мода је стил и обичај који преовладава у датом тренутку. У најширем смислу, "мода" означава популарни стил и израз се обично примењује на одевање, фризуру, покућство, накит, правила јавног понашања, начине забављања и сл. Назив потиче од латинске речи "модус" која је изворно означавала "врсту и начин живота једног народа" па се тако први пут појављује у шеснаестом веку израз "ал модо италиано" када се Марија Медичи удаје за Хенрика IV и сели за Француску. Стога је зачетак данашњег поимања моде у ренесансној дворској свити, а основни покретач је константна жеља за новинама и индивидуализацијом. Сматра се да је прелазом са готике и доминације цркве, у ренесансној Европи дошло до ослобађања тела, духа и мишљења, што доводи до тога да одећа полако пролази кроз секуларизацију, хуманизацију и повећање естетике, и представља прелаз са религиозног односа према телу на световни. Тад долази и до идеја напретка, великих друштвених и духовних промена, али и великих открића у разним наукама, што доводи до многих детаља који подржавају идеју напретка попут капа налик рогу, разне кукице и куглица као естетска потврда нових сазнања о планети. У бароку је тако дошло до претеривања у естетици,

---

<sup>48</sup> "So why are Bodoni and Didot used so much in relation to fashion, apart from their stylishness and pedigree? Can it be that within the very forms of these typefaces they evoke the precision of tailoring, the flatness of fabric, the dynamics of gathering, draping and folding?" Tobias Frere-Jones



после Бечког конгреса се корсет и наглашени струк враћају у моду, док се у XIX веку буржоазија и монденски кругови јако намећу својим стилем који се често мења, а тридесетих година XX века се жене ослобађају стега хаљина и тад се јављају *вруће њанишалоне*.

Социологија сматра да је укус друштвено одређен и да није ствар универзалног осећаја за лепо, већ да различите друштвено-економске групе имају различите естетике и укусе, и стога је укус друштвено-емпиријска категорија. Дуго се сматрало да је укус владајуће класе једини ваљани и прихваћени укус, док ниже класе опонашају естетику виших, уз константо наметање изнова нових стандарда и трендова. Венс Пакар (Vance Packard) је то назвао “ловци на статус”, где се у естетици и манирима увек тежи представљању вишег слоја него што се реално припада и да су хобији и манири који захтевају више времена и комплекснији су више на лествици луксуза. Испрва се сматрало да је првобитна идеја одеће била да се заштити људско тело од спољних утицаја, међутим археолози и антрополози су тумачећи слике у пећинама дошли до закључка да су природна склоништа и ватра првобитно били заштита тела, а да је првобитна одећа – јеленске и друге животњске коже – заправо служила у магијско-ритуалне сврхе. Такође, у једном броју примитивних и првобитних заједница су људи живели наги у заједницама, што додатно потврђује теорију да је одећа одувек представа за друштво, а не пука телесна потреба.

Фокус је на жељи, а не толико на поседовању жељеног, иако је се мода често понавља и рециклира. Тако се у осамнаестом веку јављају у новинским модним огласима и плакатима исписи попут: “*иобољшано*”, “*стїаромодно*”, “*најновија мода*”, “*нови итрендови*” итд. Хегел је тврдио да постоји *ипројсїиво духа, ишела и одела* који су у спрези.

Како у својој књизи „Мода“ из 1991. године наводи Ингрид Лошчек<sup>49</sup> (Ingrid Loschek, 1950–2010) „мода је врста и начин спољног животног држања које почива на нагону за импонирањем, важењем и опонашањем, на потреби за украсом (стваралачка креативност), еротској привлачности, од историјског – на очувању друштвених до

---

<sup>49</sup> Loschek, Ingrid (1991) „Mode“, Munchen, Deutschland, 1991

савременог на очувању финансијских разлика”<sup>50</sup>. Напомиње да је мода “*усиановљење ипролазности*” и потеже питање о крају моде “*будући да данас у илуралистичким друштвеним облицима многи трендови иеку једни иоред друих, често је мишљење да моде заправо више нема (у смислу модној диктаиша) неіо је све доиуишено*”<sup>51</sup>.

Немачки философ Валтер Бенјамин (Walter Benjamin, 1892–1940) је у својим делима разматрао разне аспекте друштва и културе, а пошто је живео у раздобљу када су масовна култура и културална индустрија биле тек у зачетку – сматра се за једног од првих теоретичара студија медија и масовне културе. За пресудно дело из те области узима се његов рад “Уметничко дело у доба механичке репродукције” из 1935. године, где се превасходно бави променама у уметности и њеној перцепцији као последици индустријализације и промени у начину израде уметничког дела и начину његовог умножавања. Сматрао је да дело губи на аутентичности, коју је он именовано ауром, уколико није у телесном контакту с аутором, тј. уколико се аутор не “уписује” у материјал приликом стварања. У тексту се Бенјамин пре свега осврће на филм и фотографију као релативно нове форме уметности које имају једноставан начин репродукције у одређеном тиражу. Међутим, његова запажања се могу применити и на друге области уметности и медије који ће се тек накнадно развити. Иако се мода као уметничка форма не спомиње у тексту, свакако се може посматрати као једна од тих области.

У свом никад завршеном делу “Пројекат аркаде”, које нема хетерогену форму већ га чине белешке и размишљања о различитим темама, Бенјамин у више наврата спомиње моду и то пре свега као друштвено-политички чинилац друштва, као економску силу и визуелни означавач. У делу “Париз, престоница деветнаестог века” спомиње париске аркаде – велике простране хале за трговину оковане стаклом, мермером и челиком, које представљају претече робних кућа и тржних центара. Оне настају у време експанзије текстилне индустрије, при чему се први пут у архитектури

---

<sup>50</sup> Galović, Milan (2001) „Moda: zastiranje i otkrivanje“, Jesenjski i Turk, Zagreb, Hrvatska

<sup>51</sup> Galović, Milan (2001) „Moda: zastiranje i otkrivanje“, Jesenjski i Turk, Zagreb, Hrvatska

користи челик као вештачки материјал, а такви центри представљају места за трговину луксузном робом.

Моду назива „*уметношћу њродавца*“ и сматра да она „*диктира ритуал којим би фејшиш робе желео да буде обожаван*“<sup>52</sup>. Према Бенјамину, фетишизам достиже свој врхунац на Светским изложбама (1855. и 1876) које назива „*ходочашћима њоклоника робе као фејшиша*“<sup>53</sup>. Сматрао је да у тим приликама капиталистичка фантазмагорија, односно опсена, доживљава свој врхунац и да се Париз тада потврдио као центар луксуза и моде.

Такође, једно од занимљивији становишта моде које је обрадио у тексту “Париз, престоница двадесетог века” јесте појам *њињровој скока* (нем. Tigersprung) у моди који означава спој прошлости, костима и модерности у еклектични круг различитих елемената.

### {3.3.1} анализа практичног рада СЛОВО О СЛОВУ + МОДА

У самом уметничком раду, за моду су одабрана заглавља и логотипи два угледна модна часописа где је по декадама праћен изглед графичких решења и одеће како би се утврдиле паралеле естетика. Један је сматран за најугледнији, а други за најстарији модни часопис на свету, а оба имају публику широм света, као и франшизе на више језика и континената. Вог (енг. Vogue) многи сматрају најутицајнијим модним часописом са 23 франшизе. Настао 1892. године док је Харперс базар (енг. Harpers Bazaar) најстарији модни часопис на свету, настао 1867. године, који је поставио стандарде естетике и садржаја таквих часописа, посебно у време уметничког уредника Алексеја Бродовича, али и сарадника Ман Реја, Ендија Ворхола, Ертеа и многих других. Зато сам и одабрала да пратим Вог кроз декаде и упоређујем логотипе и доминантне хаљине тог доба, док сам се код Харперс базара бавила заглављем и преломом страна.

---

<sup>52</sup> Fashion prescribed the ritual by which the fetish Commodity wished to be worshiped.

<sup>53</sup> World exhibitions were places of pilgrimage to the fetish Commodity.



## razvoj logotipa časopisa VOGUE

**VOGUE:** У почетку су оба заглавља била јако декоративна и пуна детаља, баш као и мода тог доба. У првој декади XX века у моди су били наборани материјали, класичне форме до земље и високо закопчане хаљине са пуно детаља и карнера, а са наглашеним струком. Баш као и у одевању, у писму је тад преовладала класична форма антиква са декоративним серифима. У моди наредне декаде (1910–1919) јавља се сведенија форма са јачим контрастима, као и почетак геометризације, како слова тако и одевних предмета. Наведено је пропраћено и лаганијим отварањем деколтеа и скраћивањем сукњи. До тоталне геометризације долази у периоду 1920–1929, али и до ослобађања традиционалне форме и хаљина и писама; превладава преобликовани гротеск. Наредну декаду означавају наборани материјали и разигране форме са пуно декоративности, како у писму тако и у одевању, а ослобођене су драматичне форме са откривеним леђима, ногама, деколтеима. Драматичне форме су и у писму, где се поиграва експресивним рукописима, а док се у периоду 1940–1949. године униформисаност моде полако разблажава, модни трендови су микс старог и новог, а заглавље више није део фриза насловне стране, већ је саставни део креативног и разиграног решења. У раздобљу од 1950–1956. године је тражена форма за трајно заглавље, а решења су усаглашена са модом тог доба – издужене форме наглашеног струка и јаким контраста.

По завршетку рада “Слово о слову + Vog” сам сазнала да су студенти Линдзи Кинг (Lindsay King) и Петер Леонард (Peter Leonard) са америчког Јејл универзитета (Yale University) обавили слично истраживање. Они су целокупну историју насловних страна овог часописа анализирали, не само са становишта заглавља већ са становишта комплетне естетике насловне стране. Тема њиховог рада је била објашњење насловница као увод и наговештај целог броја, али и окидач за куповину часописа. Релацију између спољашњег и садржаја код магазина су назвали *индексивним односом* (енг. *indexical*

relationship). Њихов рад је насловљен “Роботи читају *Vog*” (енг. *Robots reading Vogue*<sup>54</sup>). Са сајта ProQuest су преузели преко 2700 дигитализованих издања овог часописа са преко 440.000 страна, тешких преко 6 терабајта, насталих у 122 године дугој историји часописа *Vog*. Поделили су насловне стране по декадама и поређали их у оквиру исте деценије, једне преко других, називајући свој поступак *деценијским узорковањем* (енг. *decennial sampling*). Рачунару су задали свођење свих података на исте димензије и распоређивање на исти фајл са одређеном транспаренцијом. Овако су дошли до *збирне слике* – насловнице која илуструје десет година моде. Њихово истраживање је довело до неких занимљивих закључака. Приметили су да су током 1940-их и 1950-их не постоји никакав устаљени манир обликовања насловнице и да је уметницима, фотографима и илустраторима тог доба била дата слобода обликовања стране. Само у издањима 1946. године су сарадници биле величине попут Салвадора Далија, Ирвинга Пена и других. Насупрот томе, током 1970-их и 1980-их настаје апсолутни шаблон који се примењује не само у заглављу часописа већ и у одабиру и кадрирању фотографије насловне стране. У том периоду је готово по правилу женско лице излази из леве маргине и горњи део косе иде улази у горњи марго насловнице.



{Слика 9. Односи стила у писму и моди}

<sup>54</sup> <http://dh.library.yale.edu/projects/vogue/coveraverages/>



razvoj logotipa  
časopisa HARPER'S  
BAZAR

**HARPERS BAZAAR:** Како наводи Марина Коцарева у књизи „Мода и одевање“<sup>55</sup>, први модни бакрописи су се јавили почетком седамнаестог века у Европи, где је посебно истакнут Жан Кало (Jacques Callot, 1592–1635), чији радови су илустровали савремени живот и обичаје па тек онда одевање. Многи сматрају да су дела француског рококо сликара Ватоа (Jean-Antoine Watteau, 1684–1721) заправо модни аристократски прикази у пасторалном пејзажу. Касније се јављају модне табле као гласило модних трендова аристократије, да би до великог преокрета дошло на крају деветнастог и почетком двадесетог века, кад долази до стварања публициитета моде и луксузне робе. Мода, као растућа индустрија почиње да зависи од моћи графичке комуникације и медија, а управо тад настаје концепт модног магазина. Најстарији модни часопис на свету, Харперс базар, настао 1867. године у САД.

Убрзо модни магазин постаје главни промотивни алат у модној индустрији где фокус више није материјал, квалитет и функција одевног предмета као што је то био случај у деветнаестом веку, већ је показатељ естетских и животних вредности. Одевање, као одлика стила, постаје економски, емоционални и друштвени показатељ живота индивидуе. У социолошком смислу, модни часописи не продају одећу већ преносе естетске и животне вредности на читаоце. Занимљиво је да је козметика 1890. оглашавала „физичку чистоћу“, а само пола века касније „магичну виталност“ и „унутрашњу лепоту“<sup>56</sup>. Порастом графичке улоге у модној индустрији, мода постаје раширенија, доступнија али и бржа у променама. Кроз историју, модни трендови су се

---

<sup>55</sup> Коцарева, Марина (2010) Мода и одевање, Службени гласник, Београд

<sup>56</sup> Коцарева, Марина (2010) Мода и одевање, Службени гласник, Београд

смењивали и мерили деценијама, а данас се мењају по сезонама па како сматра Коцарева мода постаје „краткотрајни производ модне културе“<sup>57</sup>

Харперс базар се рекламира као часопис за “жене које прве купују најбоље од свакодневне до високе моде”<sup>58</sup>, а циљна група им је виша средња класа. Овај часопис је поставио стандарде естетике и садржаја модних часописа посебно од кад је део Херст публикација ангажовањем познатих уметничких уредника попут Алексеја Бродовича, и уметника-сарадника попут Ман Реја, Ендија Ворхола, Ертеа и многих других.



{Слика 10. Хронолошки развој типографије у заглављу Харперс базара}

На почетку је Харперс базар био часопис који је фотографијом и илустрацијом преносио вести из високог друштва и стидљиво уводио моду. До 1920. године, жене

<sup>57</sup> Коцарева, Марина (2010) Мода и одевање, Службени гласник, Београд, страна 237

<sup>58</sup> "women who are the first to buy the best, from casual to couture."

нису имале права гласа или су имале мања права, па је у викторијанском раздобљу управо Харперс базар промовисао промену облачења стукираних хаљина и јакни коју су тада протумачене као манифестација феминизма. Часопис у периоду 1933–1957 уређује Кармел Сноу (Carmel Snow) која је прешла из Вога и унела велику промену кад је са фоторепортером Мартином Мункачијем (Martin Munkacsı) направила едиторијал купаћих костима ван студија и то на плажи са манекенкама које трче ка камери. Те фотографије су промениле естетику модне фотографије, јер су до тад модне фотографије настајале искључиво у студију и биле врло изрежиране. Поред овога, њен посебан таленат је био да препозна и однегује младе таленте. Тако је она открила Алексеја Бродовича и довела га у часопис, баш као и Дајану Вриланд (Diana Vreeland) која је ту радила од 1936. до 1962. године, као и фотографа Ричарда Аведона.

### {3.3.2} “Кроз сито и решето: Мода и слова”

У свом ауторском текст у магазину Ај (Eye Magazine) у јесен 2007. године под називом “Кроз сито и решето: Мода и слова” (енг. Through thick and thin: fashion and type) амерички типограф Тобијас Фрер Џонс (Tobias Frere-Jones, 1970) поставља питање типографске униформисаности модне индустрије, примећујући да већина логотипа у козметичкој и модној индустрији попут Almay, L’Oréal, Revlon, Cover Girl, Maybelline и других има високо контрастни, најчешће серифни, фонт. Због често коришћења тих фонтова у тој индустрији посебно Бодонија и Дидоа, инстинктивно смо почели да серифне фонтове сматрамо “женским”. У задњем веку су се, по њему, модна и козметичка индустрија поделиле на оне који користе издужену контрастну антикву и оне које користе гротескне авангардне фонтове.

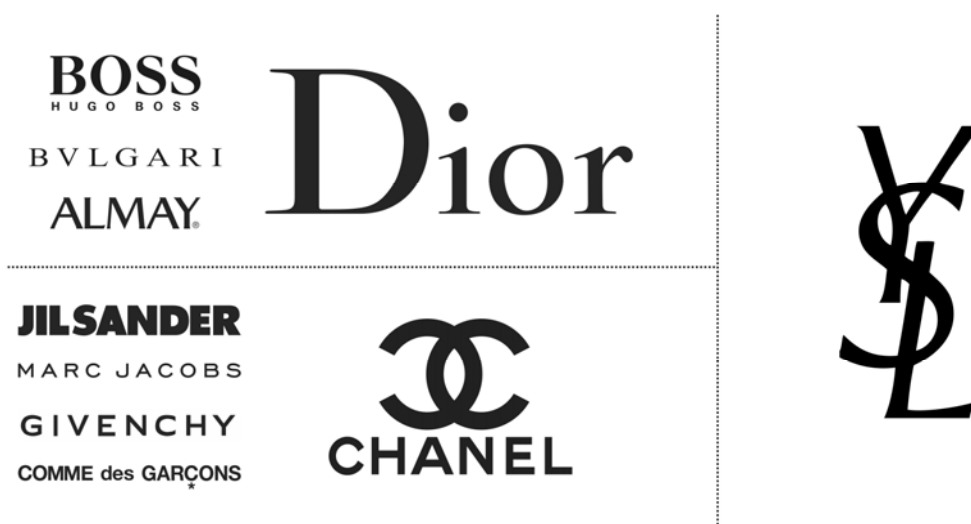
Дидо и Бодони су били врло популарни у деветнаестом веку а посебно у време *Покрећа уметности и занатлијства* (енг. Arts and Crafts). Након тога полагано клизе у заборав да би Бодони био дорађен 1901. године, а дефинитивно га уводи у модну арену Алексеј Бродович чинећи да препознатљивим писмо свог графичког стила али и Харперс базара.

Дидо се враћа званично 1955. као званично заглавље *Vogue* магазина. Дотад се писмо у њиховом заглављу из броја у број прилагођавало илустрацији или фотографији



на насловној страни. Од тада па до сада је ово писмо канонизовано од стране Вога и његови верзали се не померају са насловне стране.

Као контратежа овој естетици Коко Шанел се готово од почетка одлучила за аванградни бесерифни логотип од ког ова фирма не одустаје као ни од своје “мале црне хаљине”. Како Фрер-Џонс наводи, мушкобањаст бели Шанел лого на црној позадини и апотекарској флашици парфема Број 5 је асоцирао на мистичност парфема и радикалан став према моди. Жена која је поставила радикално нове стандарде у женском одевању, поставила је нове стандарде и у графичкој идентификацији модне индустрије, па сад сличну естетику у логотипу прате и Comme des Garçons, Jil Sander, Helmut Lang, Fendi, Givenchy и Marc Jacobs.



{Слика 11. логотипи великих модних кућа подељених у три категорије по Фрер-Џонсу}

Фрер-Џонс сматра да је логотип креатора Ив Сан Лорана (Yves Saint Laurent), који се појавио касније, прокрчио пут за трећу опцију у обликовању модних потписа. Пред лансирање самосталне модне куће, њему је био понуђен лого урађен у фонту Дидо којим није био задовољан. Тад је ангажовао остарелог пионира плаката Касандреа (A. M. Cassandre) да му уради нови предлог. Он је уместо тога сложио три асиметрична слова-иницијала YSL где слова нису ни са ни без серифа, нити рукописна нити из неког фонта. Тако је створена трећа модно-типографска опција, а то је хибридна типографија.

### {3.3.3} УМЕТНИЧКА ДИРЕКЦИЈА МОДНОГ ЧАСОПИСА +Алексеј Бродович

Алексеј Бродович (рус. Алексей Чеславович Бродович, енг. Alexey Cheslavovich Brodovitch, 1898–1971) је амерички дизајнер, фотограф и уметнички уредник рођен у Руском царству, данашњој Белорусији, у имућној породици. После завршене средње војне школе, постаје део Царске војске и одлази у Први светски рат на фронт са 16 година. По завршетку рата, заједно са породицом је принуђен да емигрира у Париз, где открива свој ликовни таленат, наслеђен он мајке – сликарке. Први већи успех у новој средини је прво место на конкурс за плакат локалног позоришта, где је другу награду освојио Пикасо. Почиње да се бави професијом која је тек у фази настанка – графичким дизајном – током двадесетих и тридесетих година двадесетог века у Паризу, после чега се сели за Њујорк.

Харперс базар је настао као мала компанија 1867. године која је грцала да се одржи све док је 1913. године није купио Вилијам Рендолф Херс (William Randolph Hearst). У издавачку кућу 1933. године долази Кармела Сноу, чији је концепт био да ангажовањем познатих европских аутора први модни часопис на свету постане авангарднији и препознатљиви. Тако је уметнички уредник постао управо Бродович, а ангажовани су аутори попут: Мартина Мункачија, Херберта Бајера, Касандреа, Салвадора Далија, Анрија Картије Бресона, Мана Реја, док су најбитнији послератни амерички фотографи Ричард Аведон и Ирвинг Пен учили занат под уредништвом Бродовича.

У каријери дугој преко 40 година, у Харперс базару провео је 24 (1933–58). Многи сматрају да је управо он творац естетике модерног часописа. Приписује му се и обликовање две суседне стране као јединствене композиције која се прелива, мада је доказано да је то радио часопис *Вог* док је Бродович још живео у Француској. Његов сарадник из Харперс базара Робин Муир је рекао „*да му је намера била да модернизује њрелом часописа и да избаци фотграфују у њрви њлан*”<sup>59</sup>. Дистанцирао се од, дотадашњег, статичног прелома и студијске фотографије устаљених поза какве су се

---

<sup>59</sup> “He went on to modernize the magazine’s graphics and bring photography to the fore.”

виђале тридесетих година двадесетог века. Уместо тога, његов препознатљив стил се базирао на игри три елемента, а то су фотографије, текст и белине на две суседне фолио стране које чине једну естетску и смислену целину. У часопис долази инспирисан идејама европског модернизма, али и еклектичним смислом естетике арт декоа, дадаизма, баухауса и надреализма. Његово омиљено типографско писмо је било *Бодони*, мада је у зависности од потребе користио често *Стиенцил*, или разна рукописна писма. У одабиру писма му акценат није био првенство на читљивости, већ на ефекту који цела композиција треба да остави на посматрача. Његови радови се одликују великим белим површинама које су испрва, колеге из других часописа, сматрали елегантним, али и непотребним трошењем вредног простора док таква естетика није постала општеприхваћена.

Бродович је постао препознатљив по томе што је прекадрирао и фрајштендовао<sup>60</sup> фотографије, често их постављао у марго и ван центра. Фотографије које је бирао су често изгледале као ухваћени тренутак пре него испозирана ситуација, а неретко је постављао неколико фотографија сликаних у континуитету једну поред друге да изгледају као кадрови који имају ток – тако је уносио нову динамику у прелом. Управо је ток био јако битан у прелому, како у распореду елемената на фолио странама, тако и у часопису у целости. Често би постављао макете страна по поду, слажући редоследе и покушавајући да нађе одговарајући ток, али не као јединствени усаглашени проток, већ као „*визуелно искуство са врховима и долинама*“. Посматрао је странице часописа као филмски сплет сцена, а познати су и његови цитати „*часописима и књијама, баш као и филмовима, се враћамо мало по мало кроз време*“<sup>61</sup> као и „*морамо открити нове начине комуникације*“<sup>62</sup>.

Био је пионир и кад је у питању образовање – пресељењем у Америку позван је да формира Одсек за оглашавање на Филадельфијском музеју уметности (Philadelphia

---

<sup>60</sup> фрајштендовати (нем. Freistehend) буквалан превод значи слободно-стајећи. Чест поступак у графичком дизајну и издаваштву за укидање позадине на фотографијама, опсецање по контури.

<sup>61</sup> “magazines and books, like films, are experienced sequentially over time,”

<sup>62</sup> “We must discover new ways of communication”

Museum of Art), који касније постаје Филаделфија факултет уметности (Philadelphia college of Art), где америчким студентима приближава европски дизајн. Тако је постао један од првих предавача нових огранака уметности које су тек у настајању – графички дизајн и оглашавање.



{Слика 12. Бродовичева решења за Харперс базар}

У Њујорку оснива Дизајн лабораторију (Design Laboratory), која је постојала од 1936 до 1959. године. Иновативан приступ образовању који је гајио у лабораторији је заправо отворена радионица за напредне дизајнере и фотографе који већ имају

формално образовање и/или искуство, а где се ценила индивидуалност, рафинираност и јасноћа укуса, тренирала потреба за открићима и истраживањем, али и техничка поткованост. Те идеје су донекле инспирисане постулатима Баухаус школе.

Упоредо са сталним послом, радио је доста самосталних ауторских пројеката и послова, а по напуштању Харперс базара обликује нови часопис „Портфолио“, где му је идеја да изгледа другачије од свих осталих. Рад на часопису је трајао свега пар година и познат је по томе што је то прва потпуно типографска насловна страна у Америци. Поред тога, обликовао је књигу – монографију „Балет“ за који је и сам радио фотографије, као и никад објављено издање Трумана Капотиа „Доручак код Тифанија“.

*Tipografija se koristi da se zalaže,  
komunicira, slavi, obrazuje, objašnjava,  
prosvetli i proširi. Na tom putu  
reči i stranice postaju umetnost.*

Џејмс Феличи<sup>63</sup>

### {3.4} РАЗВОЈ СЛОВА

Како Јохана Друкер (енг. Johanna Drucker) наводи у својој књизи „Алфабетски лавиринт: слова у историји и имагинацији“<sup>64</sup>, слова каквим их данас доживљавамо су у непрекидној употреби више од три хиљаде година, али су њихова историја и развој значајније истраживани тек од XX века. Основни елемент у истраживањима писама је визуелни приказ, тј. облик слова, оријентација, смер писања, материјали и медији. Први системи писања су се базирали на пиктограмима – поједностављеним цртежима који су представљали појмове или идеје, док је алфabet најекономичнији и најефикаснији начин преношења језика и мисли кроз простор и време. Под појмом „алфабета“ се подразумева писмо које је, по многим, било основа већине индоевропских писама и има заједничке корене са семитским. Основни принцип овог писма је у начелу да је једно слово један глас, мада није у свим језицима једнако присутно правило. Управо због те економичности и ефикасности се систем писања пренео са Блиског истока, преко Старе Грчке, до Европе.

Наука није усаглашена око тога које је прво писмо и кад је настало – неки наводе сумерско клинасто писмо (3,100 година п.н.е.) затим прото-еламитско (3,000

---

<sup>63</sup> Typography is the use of type to advocate, communicate, celebrate, educate, elaborate, illuminate, and disseminate. Along the way, the words and pages become art.” — James Felici, *The Complete Manual of Typography*

<sup>64</sup> Druker, Johana (2006) „Alfabetski lavirint: slova u istoriji i imaginaciji“, Stylos, Novi Sad

година п.н.е.), па хијероглифе (хетитске – 1500 година п.н.е. и египатске – 3,000 година п.н.е) или пак писма критско-минојске културе – пиктографско или линеарно која датирају 2000 пре нове ере. Поред ових писама, постоје и открића система писама ван овог жаришта културе, попут кинеског писма (1700 година п.н.е.) или писма из долине Инда (2000 година п.н.е.). У последње време се историчари и археолози баве могућношћу да је и долина Дунава на Балкану имала своје писмо (5500 п.н.е.).

Неподељено је мишљење да је систематизовани и опште прихваћени алфавет на једном подручју настао између 1700-1500 године п.н.е. у оквиру семитске културе, које је захватало подручје од Синаја на југу, дуж обале Медитерана, преко Леванта па све до Сирије и ушћа Еуфрата и Тигра. Семитски језици су добили име по Сему (понегде и Шем), једном од Нојевих синова, и данас су најпознатији хебрејски и арапски из те групе језика, а територија је мост између цивилизација Месопотамије и Египта. Опште је прихваћени став у научној заједници да су творци прве форме алфавета Феничани, мада је порекло овог народа поприлично неистражено. Они су свакако говорили северно-семитски језик око XI века п.н.е на територији данашње Сирије, Либана и Израела који се касније проширио се по целом Медитерану. Из овог система писања се развило старогрчко с једне стране, који је био основа за латинично, ћирилично и грчко писмо, и арамејско писмо који се разгранало временом у хебрејско, арапско, монголско и разне деривате индијског писма.

За развој оба писма којима се у српском језику служимо, и латинице којом се овај рад бави, значајнија је хеленска линија развоја. Према Друкеровој, један од првих историчара који се бавио историјом *grammata* или *stoichea*, како су древни Грци називали слова којима се бавио Херодот у петом веку пре нове ере. Он је сматрао да су су Феничани донели језик и писмо са собом кад су се преселили и да се из тога развило хеленско писмо које се одвојило од феничанског развојем језика. С друге стране, Платон је проналазак слова повезао са легендом о египатском богу Тоту. Ни у једном моменту историјског следа није било сумње да је грчки алфавет настао из феничанског јер редослед, изглед и називи слова су само грчке интерпретације који на грчком немају семантичко упориште у грчком језику.

Феничански језик и писмо су временом запостављени кад су у седамнаестом веку поново пронађени, да би тек у деветнаестом веку били доведени у везу са египатским хијероглифима. Тек кад су хијероглифи дешифровани, не само као пиктографско писмо већ као рана алфabetска култура, и кад се установило да слике представљају гласове, почело је са озбиљнијим истраживањем и откривањем феничанског писма.

### {3.4.1} анализа практичног рада СЛОВО О СЛОВУ + РАЗВОЈ СЛОВА



У основи рада је визуелно истраживање развоја латиничних слова од цртежа до апстрактних форми каква су слова. Истраживање почиње од феничанског, северно семитског језика насталог око једанаестог века п.н.е. на територији данашње Сирије, Либана и Израела, а проширио се по целом Медитерану. УНЕСКО (Организација Уједињених нација за образовање, науку и културу) је 2005. године уврстио феничанско писмо у „Програм памћења света“ као културно наслеђе Либана.

Сматра се да су поједина слова још старијег порекла попут сумерског, хијероглифског и слично, па се сматра да нпр. слово „А“ води порекло од феничанског „алефа“ што значи бик, али још даље од египатског „аписа“ које је божанство у облику бика. Писмо се пренело даље на сва индоевропска и семитска писма, па се феничански језик користио у целом Средоземљу – од Марока, Туниса, Малте, преко Иберијско полуострва, јужне Француске, Сицилије све до I века нове ере. Стога и не чуди да су за поједина слова нађени различити преводи из различитих области и периода феничанске писмености. Феничанско писмо имало је 22 слова и било је без самогласника, а пошто се писало иглом слова су углавном оштра и права. Поједини лингвисти сматрају да распоред слова није случајан, већ да представља логички след положаја уста при



изговору гласова, те су се уста тако затварала за изговор алефа, за бет су била у положају отварања који би се померањем језика постајала позиција за изговор гимела (алеф, бет и гимел су прва три слова у прото-синајском писму).

Слова и значења феничанског писма:

*Alef* – **во**, односно воловска глава, мада се у појединим изворима наводи и справа за мерење слична данашњем шестару, из овог слова је настало верзално **А** у ћирилици, латиници и грчком алфабету;

*bet* – **кућа**, мада има списка из овог слова је настало верзално **Б б** и **В в** у ћирилици, **В** у латиници **В β** у грчком алфабету;

*Gimel* – **камила**, а сама слова асоцирају на камиљу грбу, мада има списка који наводе да је у питању штап за бацање, из овог слова су настала **С с** и **Г** у латиници, **Г г**, **Г г** у ћирилици и **Г γ** грчком алфабету;

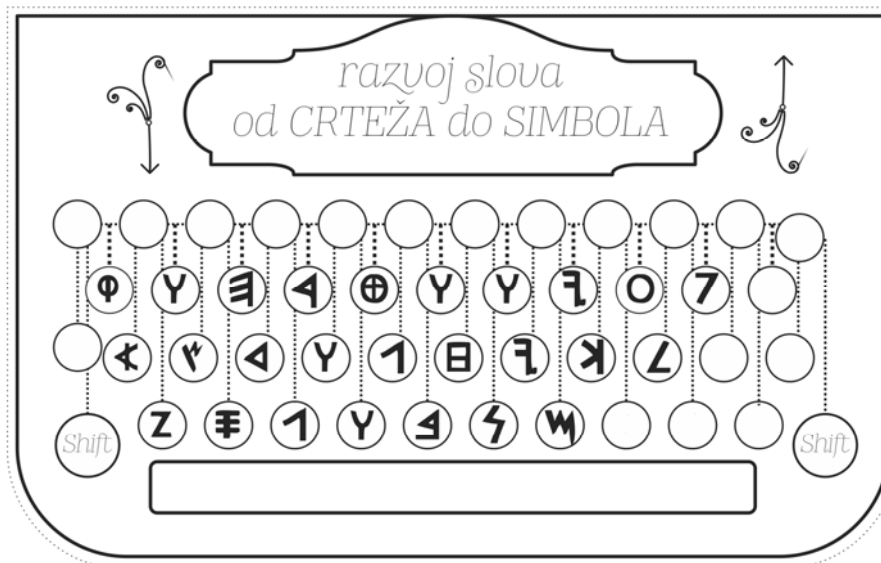
*Dalet* – **врата**, из овог слова је настало **Д д** у ћирилици, **Д** у латиници и **Δ δ** грчком алфабету;

*He* – **прозор**, из овог слова је настало **Е е** у латиници, **Е е**, **Є є** и **Э э** ћирилици, и **Ε ε** у грчком алфабету;

*Waw* – **кука**, из овог слова је настала група слова **F f**, **U u**, **V v**, **W w** и **Y y** у латиници, **У у** и **Ў ў** у ћирилици и **Υ υ** у грчком алфабету;

*Zayin* – **оружје**, из овог слова је настало **Z z** у латиници, **Ж ж** и **З з** у ћирилици, и **Z ζ** у грчком алфабету;

*Heth* – **ограда**, често се наводи и као **зид** а понегде као **двориште**, из овог слова је настало верзално **Н** у латиници, **И и** и **Й й** у ћирилици, и **Н η** у грчком алфабету;



{Слика 13. положај феничанских слова на писаћој машини}

*Teth* – **точак**, из овог слова је настало верзално **T** у латиници, **Т т** у ћирилици и **Θ θ** у грчком алфabetу;

*Yodh* – **рука**, из овог слова настају **I i** и **J j** у латиници, **И и, Ј ј** и **Ї ї** у ћирилици, и **Ι ι** у грчком алфabetу;

*Kaph* – што значи **шака** из њега настаје **K k** у латиници, **К к** у ћирилици, и **Κ κ** у грчком алфabetу;

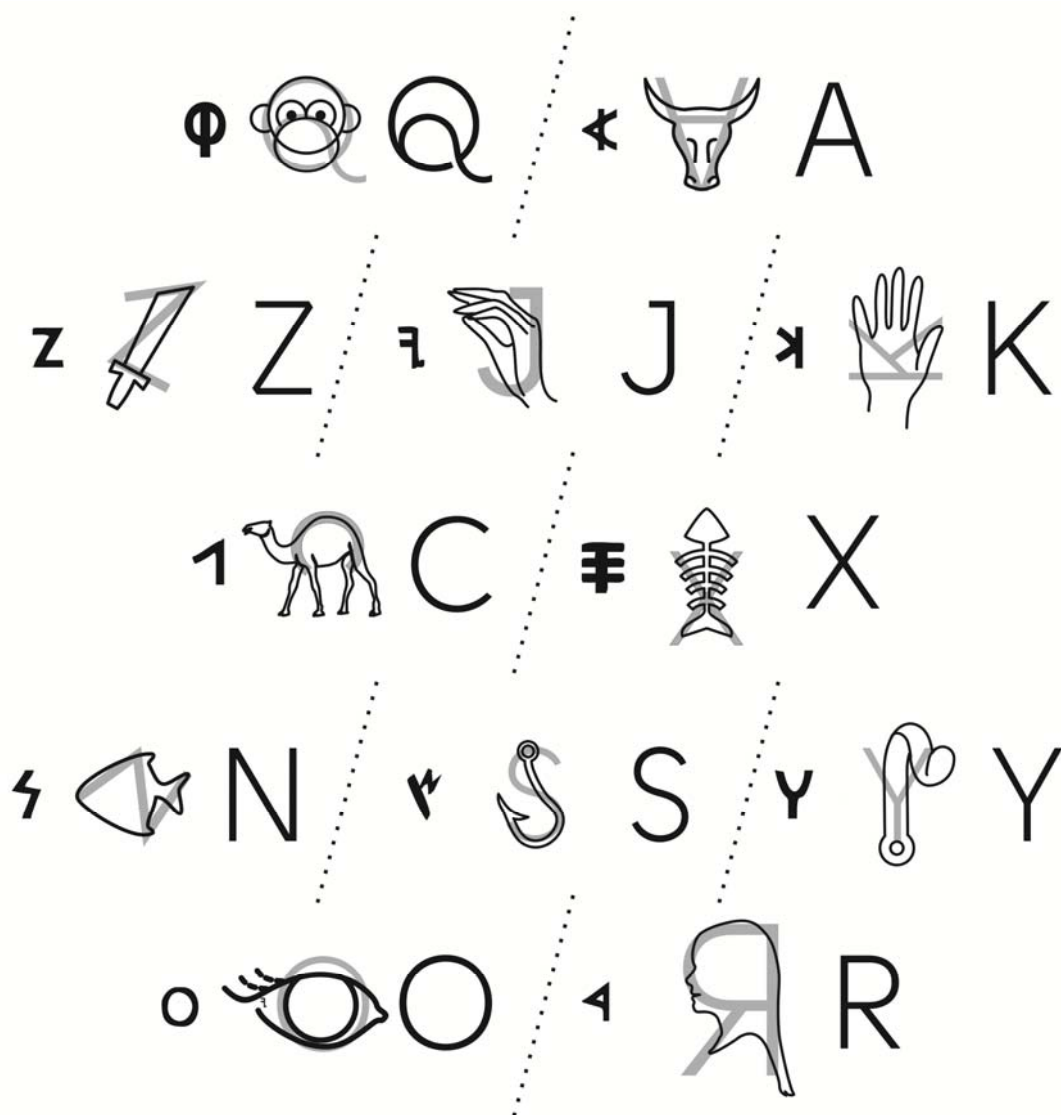
*Lamedh* – **пастирски штап**, али и **бич за терање стоке** и из овог слова је настало **L l** у латиници, **Л л** у ћирилици и **Λ λ** у грчком алфabetу;

*Mem* – **вода** и из овог слова је настало **M m** у латиници, **М м** у ћирилици и **Μ μ** у грчком алфabetу;

*Nun* – **риба**, мада по појединим тумачењима је **змија** и из овог слова је настало **N n** у латиници, **Н н** у ћирилици и **Ν ν** у грчком алфabetу;

*Šāmek (samekh)* – **риба** или **подршка/кичма**, из овог слова је настало **X x** у латиници и ћирилици, али и слова **Ξ ξ** и **Χ χ** у грчком алфabetу;

*Ayin* – **око**, из овог слова је настало **О о** у латиници и ћирилици, баш као и **Ο ο** и **Ω ω** у грчком алфabetу;



{Слика 14. Илустративни развој од цртежа до слова}

*Pe* – **уста**, из овог слова је настало **Р р** у латиници, **П п** у ћирилици и **Π π** у грчком алфabetу;

*Sadhe (Tsade)* – **удица**, па је овог слова настало **S s** у латиници, а **Ц ц**, **Ч ч** и **Ц ц** у ћирилици;

*Qoph* – мајмун, мада поједини извори наводе да је у питању глава игле, из овог се сматра да је настало **Q q** у латиници, **Ф ф** у ћирилици, а **Φ φ** и **Ψ ψ** у грчком алфabetу;

*Rēš* – глава, из овог слова је настало **R r** у латиници, **Р р** у ћирилици, баш као и **Ρ ρ** у грчком алфabetу;

*Šīn* – из овог слова је настало, по неким теоријама, **Š š** или само **S s** у латиници, **С с**, **Ш ш** и **Щ щ** у ћирилици, али и **Σ σ** и **ς** у грчком алфabetу;

*Posao dizajnera odnosno tipografa je  
da uskladi formu sa sadržajem,  
da stvori autoritativan dokument*

Ник Шин<sup>65</sup>

### {3.5} КАРАКТЕР СЛОВА

Један од најзначајних текстова о типографији, који се често цитира и на који се стручни текстови често осврћу је предавање, касније преточено у текст „Кристални пехар: или зашто би штампа требало да буде невидљива“<sup>66</sup> ауторке Беатис Ворд (Beatice Warde, 1900–1969) из 1930. године. Ова ауторка, иако није била ни дизајнер нити типограф, је у периоду од 1930. до 1950. године држала предавања о функционализму, историји типографије и новим тенденцијама, и тиме масама приближила професије које су се мењале попут типографије или биле у настанку попут графичког дизајна. Горепоменути текст је касније постао део њене књиге из 1956. године „Кристални пехар: 16 есеја о типографији“<sup>67</sup>, где је повезала своје текстове о типографији, укључујући и оне које је писала под мушким псеудонимом Пол Божон (Paul Beaujon). Она упоређује правилно одабрану типографију са пехаром из ког се пије вино. Сматрала је да је улога типографије да открије, пре него да сакрије, стога је том аналогијом сматрала да иако можете пити вино из дивног сребрног пехара, прави познаваоци вина знају да је за процену и лепоту вина најбитнија његова боја, која је у том случају скривена у дивном сребрном пехару, али је јасно видљива у лепо и пажљиво одабраној стакленој чаши. Тако је и са словима и штампом – нема сврхе ако је

---

<sup>65</sup> "It is the designer/typographer's task to match form with content; to create an authoritative document."  
Nick Shinn

<sup>66</sup> The Crystal Goblet: or why printing should be invisible

<sup>67</sup> The Crystal Goblet: 16 essays on Typography

смисао претрпан естетиком јер их заклања, а сврха слова је читљивост. Зато она заговара функционализам попут провидног стакла.

Она наводи: „Читљивост типографског писма може се упоредити са звучношћу људског гласа. Предавач мора сваку реч изговорити разговетно и јасно. Чак и у ограниченом звучном спектару лежи читава скала говорних тонова, од оних метално једноличних отезања до бескрајно флексибилних и убедљивих тонова доброг говорника. Слово, глас одштампане стране, може бити читко и досадно или читко и очаравајуће, у зависности од његовог изгледа и начина коришћења. Другим речима, оно што заљубљеници у књиге зову читљивост није синоним за оно што оптичари зову читкост.”<sup>68</sup>

Вордова иде даље у својој јако разрађеној и маштовитој аналогiji речима да “чаша има дуг, танак врат, који спречава отиске прстију на горњем делу. Зашто? Зато што никакав облак не сме доћи између ваших очију и ватреног срца течности. Нису ли маргине на књижној страни слично замишљене да сачувају текст од прстију? Даље: чаша је безбојна, или само мало затамњена при дну, зато што зналац процењује вино делом по боји, и нетрпељив је према свему што је мења. Постоји хиљаду маниризама у типографији који су једнако бесрамни и насилни као сипање порта у велике чаше од црвеног или зеленог стакла. Када чаша има стопу која изгледа премалена за стабилност, није важно колико је мудро избалансирана; стално сте уплашени да се не преврне. Постоје начини компоновања текста који могу довољно добро да функционишу, а да опет читалац има подсвесни страх од „дуплирања” редова, читања три речи као једне и тако даље”<sup>69</sup>.

У тексту под називом “Деконструкција и графички дизајн: историја сусреће теорију” (Deconstruction and Graphic Design: History Meets Theory)<sup>70</sup> америчка графичка дизајнерка и кустоскиња Елен Луптон (Ellen Lupton, 1963) разматра теорију

---

<sup>68</sup> Armstrong, Helena (2009) “Graphic Design Theory, Readings from the Field”, Princeton Architectural Press, New York, SAD, strana 42

<sup>69</sup> Armstrong, Helena (2009) “Graphic Design Theory, Readings from the Field”, Princeton Architectural Press, New York, SAD, strana 42

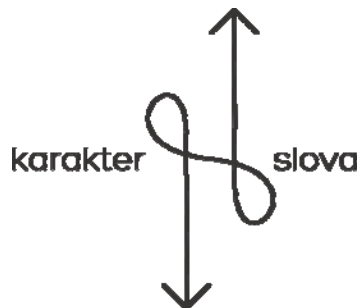
<sup>70</sup> [https://www.typotheque.com/articles/deconstruction\\_and\\_graphic\\_design\\_history\\_meets\\_theory](https://www.typotheque.com/articles/deconstruction_and_graphic_design_history_meets_theory)

деконструкције кроз призму графичког дизајна. Деконструктивизам је шездесетих година прошлог века поставио француски филозоф Жак Дерида (Jacques Derrida, 1930–2004). На изворишту говора није реч него изворно писмо архе-писмо и стално се постављају супротстављени парови попут:

говор/писање  
природно/вештачко  
оригинал/копија  
унутрашње/спољашње

Ови парови супротстављају појаву и суштину, презентацију и реалност, па тако на пример идеја природе зависи од идеје културе, а која је опет део природе. Луптонова у деконструктивистичком духу испитује идеју графичког дизајна и типографије супротстављајући слику и реалност, унутрашње и спољашње, и појаву и суштину. У том смислу, у графичком дизајну посматрамо текст споља и изнутра кроз граматиологију, односно студију писања као специфичног начина представљања. Луптонова се враћа на кристални пехар и посматра слова и текст и као форму и као суштину. Свестан те паралеле, сам Дерида је за своју књигу „Глас“ из 1980. године ангажовао Ричарда Екрслија (Richard Eckersley) као коаутора који је блокове текста обликовао различитим фонтовима. Они су представљали различите ставове и аспекте, а били постављени једни поред других. Тиме је драматизовао различитим естетикама другачије ставове. Тако је доказао да су прореди, уоквиравања, типографски стилови, шпиглови заправо алатке у конструкцији интерфејса писања. Луптонова текст завршава констатацијом да дизајн може значајно да се укључи у механику репрезентације, јасније окривајући идеолошке предрасуде, као и да може да преобликује граматику комуникације.

### {3.5.1} анализа практичног рада СЛОВО О СЛОВУ + КАРАКТЕР СЛОВА



Италијанско амерички дизајнер Масимо Вињели (Massimo Vignelli, 1931–2014) је духовито једном рекао “можете *Волим ње* саопштити писмом Хелветика. Можете користити Helvetica Extra Light, ако желите да изгледа монденски. Можете то саопштити и Extra Bold ако је заиста интензивно и страствено. И знате, то може да успе.”<sup>71</sup>

Рејмонд Кено (Raymond Queneau, 1903–1976), француски авангардни писац и песник познат по свом циничном хумору написао је 1947. године “Стилске вежбе” (*Exercices de style*). То је заправо једноставна прича о сукобу два путника у градском превозу, испричана на 99 начина, односно из визуре сваког очевица појединачно. Идући том логиком, као илустрација варијација на тему облика слова и њиховог карактера, стилизовала сам једноставну слику као што је фотографија птице, на различите начине које одговарају променама облику слова. Ако се пође од претпоставке да је основна мера слова *анићиква*, која је најзаступљенија и прва се самостално оформила од настанка покретног слога, онда су други облици слова попут рукописног, гротеска, декоративних, али и различитих тежина и резова само стилизације тог основног облика. Они дају карактер целокупном изгледу текста и поруке.

---

<sup>71</sup> “You can say, *I love you* in Helvetica. And you can say it with Helvetica Extra Light if you want to be really fancy. Or you can say it with the Extra Bold if it's really intensive and passionate, you know, and it might work.”





{Слика 15. почетни стадијум стилизације: фотографија и антиква}

Стога су стилизације одређених типова слова дате у поређењу са стилизацијом насумично одабраног препознатљивог појма – птице. На овакав начин се објашњава да је стилизација заправо наговештај карактера и угла посматрања. Мењајући изглед и стилизацију птице и постављајући је поред фонта сличних карактеристика хтела сам да нагласим да слова имају карактер и дају тон испису “слова имају карактер”. Па тако врло геометризована стилизација стоји уз сличан геометризован фонт, илустрација рађена врло слободним покретима пера прати исту естетику писма, док пикселизовани фонт стоји поред пикселизоване фотографије. Тако илустрација, кроз чисто ликовни доживљај прати типографску естетику. Историјски гледано, баухаус типографија је праћена тамном и геометризованом птицом, а писмо из доба сецесије има поред себе илустрацију птице слободне форме која одступа, али подсећа на птицу с фотографије. Овако се визуелно доказује да слова имају карактер и да дају тон поруци коју преносе.



{Слика 16. Односи стилизације и различитих форми слова}

Računar dozvoljava da oblikujete  
najbolju tipografiju ikad ali isto tako  
i najgoru tipografiju ikad.

Масимо Вињели<sup>72</sup>

### {3.6} ФОНТ И ПИСМО

У доба настанка типографије, Гутенберг је развио поступак израде металних слова за ручно слагање, који се није битно променио све до појаве машинске технологије. Поступак је почињао резањем печата у тврдом металу, на коме је изрезиван огледалски лик слова у правој величини. Откивањем у мекшем металу добијана је матрица која се стављала у калуп у који је уливана посебна легура. Тако је вековима добијано слово. Комплет одливених слова истог стила и величине називан је фонтом, а сама реч фонт означавала је резултат процеса ливења (*found*). Историјски су се сматрале сетовима металних слова из истог писма и исте величине којим се слагао ручни слог. Сандуци који су садржали такве фонтове били су тешки по неколико килограма а обликовали су се и производили у словоливницама (*foundry*). У штампарији би слова стајала у отвореном дрвеном сандуку на полици где би верзали – велика слова била распоређена у горњем делу кутије (*upper case*), а куренти – мала слова су стајала на доњем делу кутије (*lower case*). Ови термини се и данас користе у савременом електронском издаваштву, само су променили форму. Данас, фонтом се сматра софтерски запис писма који поред ликова слова садржи записе о белинама, односима, величинама, хинтовању... У већини програма у којима можемо обрађивати и преламати текст имамо опције *upper case* и *lower case* за куренте и верзале, а

---

<sup>72</sup> „The computer allows you to do the best typography ever, but it also allows you to do the worst ever“  
Massimo Vignelli

електронске издавачке куће где група дизајнера компјутерски обликује фонтове се и даље зове *foundry* што је енглески назив за словоливницу. Овакав прелаз у развоју технологије су још 1978. године типографи Николас Негропонтe (Nicholas Negroponte) и Мјуријел Купер (Muriel Cooper, 1925–1994) назвали “soft copy” типографијом. То је заправо игра речи, јер се у енглеском језику штампани материјал назива *џвергим џпримерком* (енг. hard copy), па би се онда електронско издаваштво могло дефинисати као *мекано издање*. Они су сматрали да оваквом тексту мања фиксног типографског уређења. Soft copy тече директно од аутора ка дизајнеру где дизајнери много слободније обликују текстове, не марећи за устаљене форме и са могућностима за дораде детаља до последњег момента продукције.

У ауторском тексту под називом “Не требају нам нови фонтови...” (енг. We don’t need new fonts...) <sup>73</sup> из 2011. године, Петер Билак представља садашњи момент као златно доба типографије. Он тврди да данас постоји више издавача и произвођача фонтова него икад у историји. У моменту писања текста је било преко 150.000 фонтова доступних на интернету. Историјски, аутори фонтова су издавачима и словоливницама подносили решења која су морала да прођу строге контроле и да задовоље уметничке и техничке критеријуме. Данашњим, самосталним интернет фонт-издаваштвом ове препреке могу бити прескочене, што доводи до несавршености решења и осредњег квалитета, без великих доприноса професији. Оно што Билак замера колегама – савременим типографима је недостатак оригиналности. Критикује пречесто обликовање сличних фонтова или дигитализацију историјски писама. Међутим, постављајући паралелу с другим уметничким областима попут музике или филма, примећује да и ту ремикс традиционалних форми доминантан приступ у задњих неколико година, пре неко стварање потпуно нових дела, па не чуди да се и типографија бави рециклажом.

---

<sup>73</sup> [https://www.typotheque.com/articles/we\\_dont\\_need\\_new\\_fonts](https://www.typotheque.com/articles/we_dont_need_new_fonts)

### {3.6.1} анализа практичног рада СЛОВО О СЛОВУ + РАЗВОЈ ФОНТОВА



Уметнички рад је стилизована прича о спором историјском развоју и иновацијама на пољу штампаних писама од Гутемберга до убрзаности данашњице, испричана кроз кретање коња и карактеристична писма која су обележила поједине епохе. Кретање се мења од лаганог корака, преко касе, до галопе, која се и сматрају за три основне брзине кретања коња, а одговарају различитим брзинама у развоју фонтова. Овде се појам фонта узима у првобитном облику, јер су то сви словни и остали знакови (бројке, знакови интерпункције, специјални симболи итд.), којима је заједничка особина једнообразност и да својим обликом одговарају један другом, и то не само у савременом смислу као електронски запис писма спремног за коришћење на електронским уређајима.

Естетика покрета и дизајн концепт су базирани на радовима Едварда Мајбрица (*Eadweard Muybridge*, 1830–1904), енглеско-америчког фотографа, чији је рад претеча филма. Он је осмислио зоопраксископ – уређај за пројектовање покретних слика који се користио пре целулоидне филмске траке. Он је фотографисао више пута животиње и људе у кретању или некој сличној динамици, а затим је на уређају пројектовао готово реално кретање. Често се у стручној литератури наводи Мајбриц као пионир у биомеханичким истраживањима, а један од најпозантијих његових радова је управо кретање коња. Њега је 1872. године, гувернер Калифорније и власник коњског тркалишта, Лиланад Станфорд ангажовао да реши опкладу у вези са положајем ногу коња приликом трка. Наиме, Станфорд је тврдио да у галопу постоји моменат кад су коњу све четири ноге у ваздуху. Да би решио то питање, Мајбриц је разрадио шему за

тренутно снимање покрета, укључујући ангажовање других инжењера, прављене посебне хемијске формуле за развијање фотографија и електрични окидач.

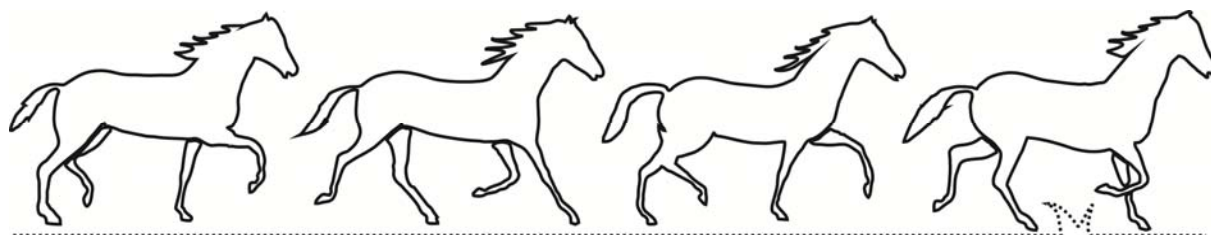
На овом принципу и са жељом да се створи ефекат покрета коња као естетски омаж Мајбрицовом раду, а да смислено и историјски прати развој фонтова кроз три брзине и три фазе у трку коња (корак, кас и галоп). Фонтови, било метални било електронски, који се појављују у раду су:

1450 готица – прво писмо штампано покретним слогом, иако је пре тога коришћено као рукописно и писмо штампано дргим техникама

1469 Jenson

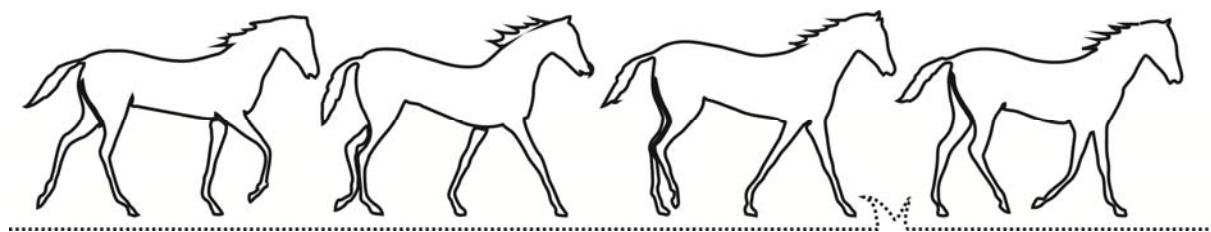
1497 Aldus Manucius – италијански издавач који је осмислио како да антикву која је тек настала приближи рукописном писму и уз помоћ типографа Франческа Грифоа увео курзив

1501 Grifo



{Слика 17. први сегмент у развоју фонтова је представљен кроз кас}

1525 Garamond – Гарамонд је први креирао фамилију која се састојала од усправне антикве и курзива (*roman*, *italic*) у међусобно хармоничном односу. Пре њега ова писма су коришћена независно.



{Слика 18. други сегмент развоја фонтова је представљен преко лаганог корака}

Почетком осамнаестог века штампарство је већ постала индустрија са 250 година традиције, па се, поред типографа који цртају и изрезују слова, словоливача и

штампара, јављају нова занимања попут трговаца и дистрибутера фонтова. У рекламне сврхе се штампају огледни листови са словима, а примећује се и пораст типографских стилова – како по врстама тако и по величинама самих слова. Тад настају и велике словоливнице које ће радити вековима, попут Дидо и Баскервил. Тад настају слова која се одликују јачим контрастима и елегантнијим формама и које ће представљати прелаз према гротеску који ће се појавити касније.

1724 Caslon

1754 Baskerville

1784 Didot

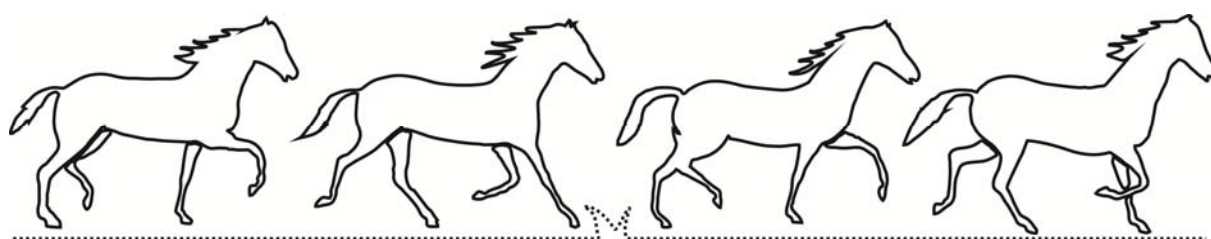
1796 Bodoni

1817 Caslon Sans

1845 Clarendon

1898 Aksidens

1901 Cooperplate



{Слика 19. трећи сегмент у развоју фонтова је представљен кроз кас}

Средином деветнаестог века долази до индустријске револуције. Тад се брзина штампе пење на 250 страна на сат, а развојем технологије штампе и напретком у производњи папира, сама цена штампе и производње опада. Тад полако почиње да се развија и индустрија оглашавања, па се поред досадашњих књига и новина, уведе у оптицај нови графички производи попут плаката, огласа, летака и сличних рекламних материјала.

Преласком у двадесети век у Европи се јавља авангардна типографија која се, као и у другим областима уметности, залаже за радикалну промену естетике. Намеће правила нове функционалности где доминирају гротеск слова без непотребне декоративности и са наглашеном геометријом.

1903 Franklin Gothic

1926 DIN

1927 Futura

1930 Gill Sans

1931 Times New Roman – фонт којим је преломљен овај теоријски део, обликовао га је Стенли Морисон (Stanley Morison) за лондонске новине *The Times*, чије је званично писмо било скоро 40 година и коначно замењено 1972. године. Важи за једно од најчешће коришћених типографских писама свих времена, посебно захваљујући присутности у Мајкрософт апликацијама и програмима.

1934 Rockwell

1941 Coronet

1952 Melior

1953 Mistral

1955 Courier

1957 Universe

1957 Helvetica

1958 Optima

1963 Compacta

1970 Avant Garde

1976 Eras

1979 Zapf

1982 Arial

1985 Lucida

1987 Фонтографер – први програм за електронску обраду фонтова који означава прелаз ка електронском издаваштву

1988 Rotis Semi Serif

1989 Flora

1992 Myriad

1993 Interstate

1994 Caecillia

1995 Base

1995 Dax



1996 Verdana

2000 Sauna

2001 Cocoon

2001 Cronos

2002 Prokyon

2002 Bryant

2002 Fedra

2004 Klavika

2004 Bello

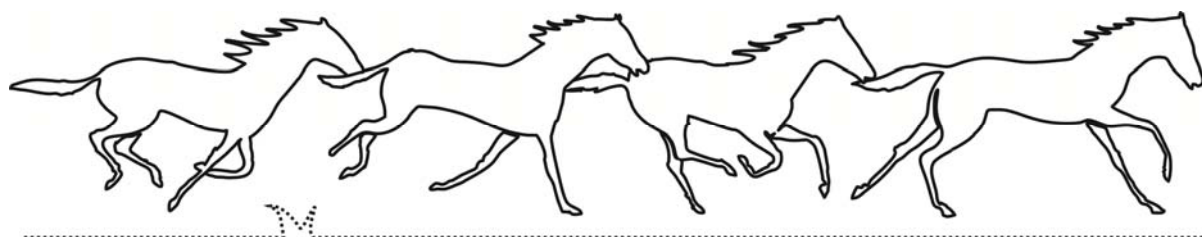
2005 Museo

2005 Calibri

2007 Helvetica филм – први документарни филм о неком фонту. Режирао га је Гери Хаствит (Gary Hustwit), а промовисан је у оквиру прославе педесетогодишњице објављивања фонта.

2008 Museo

2012 Balkan – фонт Николе Ђурека, хрватског прослављеног типографа који обједињује ћирилицу и латиницу истовремено где су истоветна слова дупле висине а слова различитог изгледа стоје једно испод другог. Овакав фонт слави балканску мултикултуралност и два заступљена писма на један свеж начин.



{Слика 20. четврти сегмент развоја је галоп}

Оваквим поступком хтела сам да нагласим кретање развоја фонтова и да инфографику представим на један интерактивнији и динамичнији начин. Посматрач се креће кроз више од 550 година историје повлачењем миша, а основна мера је 25 година, која се убрзава како се мења брзина кретања коња.

Листа писама која су одабрана за овај сегмент рада није насумична, већ је настала на основу сличних истраживања најбитнијих и најкоришћенијих фонтова заступљених у анкети “Die 100 Besten Schriften” ([www.100besteschriften.de](http://www.100besteschriften.de)), али књигама попут “Мали речник писма и типографије” аутора Радета Николића у издању Нове просвете из 1996. године, “*Encyclopaedia of Typefaces*” ауторског тима Jaspert, Berry и Johnson у издању Cassel Paperbacks из 2001. године, затим “*Типографско писмо: препознавање и његова примена*” аутора Милана Ђ. Јовановића из 2007. године у издању Више политехничке школе и “Пут до књиге” аутора Милета Грозданића у издању Публикума из 2007. године.

*Tipografiju treba čuti.  
Tipografiju treba osetiti.  
Tipografiju treba iskusiti.*

Хелмут Шмид<sup>74</sup>

### **{3.7} СЛИКАРСТВО И ПИСМО**

У овом сегменту бавим се улогом пароле и вербалног у савременој уметности. Тема мог истраживања није парола у смислу текста, изјаве, манифеста, садржаја, смисла, мисли или теоријског списа уметника, већ у смислу вербалне поруке која треба да буде саставни део уметничког дела.

Писмо и слика су заједно настали, па су потом у западноевропској култури били раздвојени вековима да би појавом модерне уметности били спојени поново. Такође, парола у модерној и савременој уметности није више само опис или објашњење, већ је симбол и пре свега изражајно средство у савременом, глобалистичком друштву и уметности, које се користи било у комерцијалној (пре свега графичком дизајну) било у ликовној уметности; парола као код или симбол постаје преодминантна док визуелни садржај може варирати.

Уплив пароле у савремену уметност и у однос који релација слика-реч има на теоритичаре је честа тема пре свега Мишела Фукоа (фр. Michel Foucault, 1926–1984). Углавном ћу се позивати на његову књигу „Обмана слика“ (фр. La trahison des images) на којој пише „Ceci n’est pas une pipe“, а које се заправо бави односом и одвајањем лингвистичких знакова и физичких одлика дела у раду пре свега Ренеа Магрита (René Magritte, 1898–1967).

---

<sup>74</sup> "Typography needs to be audible. Typography needs to be felt. Typography needs to be experiences." Helmut Schmid, "Typography Today", Idea mag.

Иако су писмо и слика у свом почетку били недвосмислено повезани, током развоја су се одвојили, да би се у савременој уметничкој теорији и примени спојили. Како Данто наводи у свом делу „Крај уметности“, у периоду од древне Грчке до краја деветнаестог века, уметност је опонашала природу, односно поступала је по идеологији мимезиса, у непосредном предочавању и опонашању видљивог. У таквом начину уметничког деловања у сликарству, употреба вербалног се своди на тек повремене личне приче (писма, дневнике, белешке) или топографске и друге ознаке на самом делу. Појавом нових медија, пре свега филма и фотографије, технички и медијски проблеми приказивања су решени и долази до историјског краја уметности. По Дантоу, то је период 1970–80 година у коме долази до преображаја визуелног приказивања у теоријско (текстуално, рефлексивно, мисаоно, епистемолошко, дискурзивно). Седамдесетих година прошлог века, уметници почињу да пишу и излажу теоријска дела из филозофије и науке, објављујући манифесте, изјаве, теоријске списе. После овог периода, по Дантоу, би требало да наступи постисторијски период, односно период после краја уметности.

У својој књизи „Аналитичка линија модерне уметности“ Филиберто Мена (итал. Filiberto Menna) објашњава појаву нових техника у уметности као ослобођење уметника да слободно користе различите вербалне, сликарске, реалне елементе, са намером да отворе расправу о општеприхваћеним, концептуалним и визуелним навикама. Ту цитира и италијанског футуристу Умберта Боћонија (итал. Umberto Boccioni) у својој преписци са Папинијем (итал. Giovanni Papini) „Il cerchio non si chiude“ (итал. „Круг се не затвара“ прим. аут.) где тврди да су традиционална средства исцрпљена и да се новим средствима, створеним модерним животом, креативне могућности још више отварају. Он то назива „процесом деконструкције старих изражајних средстава“<sup>75</sup>.

Такође, то поглавље Менове књиге се завршава епитафом Жана Коктоа (фр. Jean Cocteau) „*Насликани проздови више не привлаче пјенице*“<sup>76</sup> који отвара питање

---

<sup>75</sup> Мена, Филиберто, (2001) „Аналитичка линија модерне уметности“, Клио, Београд, страна 41

<sup>76</sup> Мена, Филиберто, (2001) „Аналитичка линија модерне уметности“, Клио, Београд, страна 39

дводимензионалне слике и представе, а које је централна тема Фукоове књиге „This is not a pipe“ („Ово није лула“ прим. аут.).

Мишел Фуко је француски филозоф и професор. Умногome је обликовао мисао постмодерне и својим делом али и аскетском појавом постао икона савремене мисли. Његова дела су имала огроман утицај на хуманистичке и друштвене науке друге половине XX века. Његов рад се односи на области филозофије историје, студија културе, социологије, образовања, теорије књижевности, филозофије као и на многе друге. Фуко је познат по својим критикама друштвених установа, понајвише медицине, болница и казног система, по својим идејама историје сексуалности, теорије моћи, односа знања и моћи, као и идеје о говору.

Стивен Кеџ (Steven T. Katz) у свом тексту поделио је целокупно Фукоово дело на четири области. По њему, прва област су материјалне праксе и односи моћи који леже испод успона западне филозофије, историје, политике и књижевних проучавања. Друга је обнова професионалних поља попут урбаног планирања, медицине, криминологије, менталног здравља, образовања, менаџерских студија, државне политике и социјалног рада. Трећа област је суочавање са главним критичким традицијама, као што су структурализам, марксизам и хуманизам, као и витална критика њихових ограничења. Последњи сегмент Фукоовог деловања, по Кеџу, је дојам да је постао јавни интелектуалац који је пркосио владајућој култури путем својих политичких удруживања, предавања и друштвеног деловања.

Фуко је превасходно од области уметности био заинтересован за поезију, мада је у више наврата писао и о сликарству, пре свега о Манеу и Магриту, али и савременој сликарској пракси. Прво његово дело које доживљава муњевит успех у интелектуалним круговима “Речи и ствари” (“Les mots et les chose”, енг. “The order of things”) управо почиње анализом Веласкезове слике “Пратиље” (Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, “Las meninas”, 1650. год).

Фуко даље у свом опусу предлаже анализу слике која је истовремено и археолошка и естетска. Естетски аспект се опрезно излаже у „Археологији знања“, док је археолошки аспект дат описима техника, односима статуса, перцепције и рецепције.

Можда је Фуково дело које је најнепосредније повезано с темом овог докторског рада књига „This is not a pipe“ из 1973. године, где се он првенствено бавио парадоксом објекта и представе. У наведеној књизи је тема у жижи анализа слика белгијског надреалистичког сликара Магрита, а илустрације је радио сам сликар. У уводном делу се наводи предисторија сусрета и ове сарадње. Магрит је запазио младог филозофа који је већ с поприличним успехом објавио „Histoire de la folie“ („Историја лудила“, 1961) и „Naissance de la clinique“ („Рађање клинике“, 1963). Његова наредна књига која га је утемељила у француским интелектуалним круговима је била „Les mots et les choses“ која се бавила односом речи и ствари. Потпуно истог назива је била и Магритова изложба у Њујорку! Њих двојица су почели да се дописују и 1968. године Фуко, након текста о надреалисти Рејмонду Руселу (фр. Raymond Rousset), пише краћи текст о Магриту под насловом „Ceci n'est pas une pipe“ за часопис „Les cahiers du chemin“. Тек ће пет година касније овај текст бити проширен и уобличен у истоимену књигу.

У горепоменутој књизи Фуко, користећи Магритову слику „La trahison des images“ („The treachery of images“ – „Издаја слика“) из 1928. године, продубљује проблем сличности. На овој слици, али и неким другим сликама из те Магритове фазе, представљен је увећани објекат, у овом конкретном случају лула, испод које је написано „ово није лула“ (фр. ceci n'est pas une pipe). Како је сам Магрит навео – то је представа луле а не сама лула. Ово је основ Фукоове проблематизације сличности и раскида са сличношћу где је примарни однос сличност луле и сличност слика постављених унутар Магритових слика. Фуко поставља питање односа *“кружења симулакрума као бесконачној и повраћеној односа од сличној ка сличном”*<sup>77</sup> између представе луле, луле и исписа *“ово није лула”*. Прво би требало објаснити Фукоово тумачење термина сличности. Он објашњава овај појам узимајући за пример Бекона: људски разум, захваљујући својој необичној природи, претпоставља неки већи ред и сличност међу стварима од оног на који заиста наилази; и док су многе ствари у природи јединствене и прилично неправилне, он и даље повлачи паралеле, налази

---

<sup>77</sup> Foucault, Michel, „This Is Not a Pipe“, University of California Press, 1983, strana 5

сличности и односе који не постоје. Одатле та „фикција да сва небеска тела у свом кретању описују савршене кругове“<sup>78</sup>.

У уводном делу књиге “Ово није лула” стоји тврдња да су се Магрит и Фуко препознали као истомишљеници. Фуко уводи појам *хетеротопије* који представља комбинацију појма хетерогености са марксистичким појмом утопије. У том смислу, сматра Фуко, утопија је још неостварени идеал, нуди утеху и припада будућности, док је хетеротопија присутна у стварности, и то као 'цеп' или 'аномалија' у владајућем поретку. Она је гора врста нередица од инконгруентности и своди се на повезивање ствари које су неподобне: неред у којем фрагменти великог броја могућих поредака слободно клизе у простору, не подлежући законима геометрије, хетероклитичности. То су стања у којима се ствари постављају, аранжирају на позиције међусобно толико различите да им је немогуће наћи место, дефинисати их. Стога, Фуко је сматрао да су хетеротопије узнемиравајуће зато што подривају језик, зато што онемогућавају именовање једнога и другог; зато што унапред уништавају синтаксу, и то не само ону помоћу које градивимо реченице, већ и ону мање очигледну синтаксу која омогућава да се речи и ствари (једна до друге и једна насупротив другој) држе на окупу.”<sup>79</sup> У даљем разматрању овог односа Фуко именује себе и Магрита као “картографере Хетеротопије”<sup>80</sup> због своје укључености у критику језика, испрва историјско-епистемолошке, а потом и визуелне.

У даљем тексту књиге, Фуко наводи два принципа која су по његовом мишљењу владала западно европским сликарством од XV до XX века. Први је принцип одвајања пластичне презентације која наговештава сличност и лингвистичке референце која искључује сличност. Та два система се не спајају нити преклапају. Он сматра да или текст влада сликом, као у примерима илустрација књига, исписа или потписа, или да слика влада текстом. Овај принцип, по Фукоовом мишљењу, први је укинуо швајцарско-немачки сликар Паул Кле (Paul Klee, 1879–1940), постављајући једно

---

<sup>78</sup> Маринковић, Душан; Миленковић, Павле (2005) “Мишел Фуко, 1926-1984-2004, Хрестоматија”, Војвођанска социолошка асоцијација

<sup>79</sup> Foucault, Michel (1983) *This Is Not a Pipe*, University of California Press, USA

<sup>80</sup> Foucault, Michel (1983) *This Is Not a Pipe*, University of California Press, USA

наспрам другог облике и синтаксе у „несигурном, променљивом, плутајућем простору“<sup>81</sup>. Други принцип који Фуко наводи јесте принцип изједначавања између чињенице сличности и потврђивање споне. То се огледа у томе да је за сликарство тог периода било довољно да фигура подсећа на објекат. Дакле, слика је изјава сама по себи – банална, очигледна, поновљена и готово увек нема. Дакле, спона између сличности и потврђивања не може бити прекинута. Према Фукоу, почев од Клеа и Кадинског ка садашњости, модерна уметност је прогласила да је слика ништа друго него слика, независна од језика који је прекривен реализмом достојног држања. Углавном се та независност приказивала као апстрактна, међутим, у делима Ренеа Магрита, уметник користи паролу како би подривао. Магрит се игра речима и сликом, а у делу „Издаја слике“ *“приказује ујлиив дискурса у облик сѝвари и оѝкрива двосмислену моћ да неѝира и ѝреисѝиѝује”*<sup>82</sup>. Фуко означава „сценом енигме“ поступке описа где језик функционише само као одбачено значење.

Поред Фукоовог теоретског разматрања улоге писане речи у модерној уметности, у овом делу текста сматрала сам да је битно споменути рад британске уметничке групе „Art & language“ (срп. Уметност и језик). Ова група је основана 1968. године и доследно траје више од четрдесет година. Истакнути чланови су били Тери Еткинсон (Terry Atkinson, 1939), Дејвид Бејнбриџ (David Bainbridge, 1941), Мајкл Болдвин (Michael Baldwin, 1945) Харолд Харел (Harold Hurrell, 1940) Чарлс Харисон (Charles Harrison), Ијан Берн (Ian Burn), американац Џозеф Косут (Joseph Kosuth), као и други.

Уједно "Art & language" био је и наслов часописа посвећеног теоретским и критичким питањима концептуалне уметности. Рад ове групе уметника је битан, како због свог теоријског деловања, тако и због примене радова. У раду под називом „Air show“ је по први пут забележено излагање текста као „ready-made“ у галеријском простору. То је неутралним писмом откуцан текст без неких посебних литерарних квалитета. Овај текст на зиду се гледа као слика али га посматрач и чита, и због тога

---

<sup>81</sup> Foucault, Michel (1983) This Is Not a Pipe, University of California Press, USA, страна 33

<sup>82</sup> Foucault, Michel (1983) This Is Not a Pipe, University of California Press, USA, страна 37



функционише као и сваки други текст и поставља питање да ли се рад мора извести како је описан у тексту, или рад може функционисати само као текст. Рад ове групе који функционише на сличној линији размишљања је рад под називом „Индекс“, где су различити сегменти текста разбијени на фрагменте и сложени у осам ормарића за датотеке са по шест фиока. Посматрачу је дато на слободну вољу да уклапа и ствара сопствене текстове. У свом раду „Слика“ из 1968. године Џозеф Косут ставља поднаслов „Уметност као идеја, као идеја“ где је слика заправо пуки одломак из речника где је постављена дефиниција слике, визуелно врло неутрална. Тако уметник поставља једну врсту ланца замена и знакова између себе и поретка, између вербалног и визуелног језика.

### {3.7.1} анализа практичног рада СЛОВО О СЛОВУ + СЛИКАРСТВО



Аустријски сликар Егон Шиле (нем. Egon Schiele) и његови потписи на сликама су доказ да се слова и писмо мењају временом, не само на ширем друштвеном нивоу, већ и на онтолошком. Његови потписи на делима су варирали од јако слободних до јако сведених и геометризованих, како се његов стил и живот мењао.

Егон Шиле је рођен у Тулну 12. јуна 1890. године и са 16 година се сели у Беч и уписује сликарство и цртање на Академији лепих уметности. Тад је његов потпис, по аутоматизму, само презиме са скраћеном годином (само задње две цифре), где је слово С издужено.

Три године касније се разочарао конзервативизмом бечке Академије лепих уметности и напустио школовање. Оснива Нову уметничку групу са другим незадовољним студентима 1909. године, кад учествује на сецесионистичкој изложби

Кунштшау (Kunstschau) у Бечу. Убрзо упознаје сликара Густава Климта (нем. Gustav Klimt, 1862–1918), који је надаље утицао на његов рад и живот. Сликао је углавном у маниру сецесије, под Климтовим утицајем. Већ око 1910. слика портрете, пејзаже у експресионистичком маниру и постаје тражен и препознатљив аутор. У овом периоду његов потпис постаје саставни део слике и композиције, уместо исписа презимена као до тад постаје врло сведени сигнум – знак састављен од иницијала који чине форму затворену са три стране и са задње две цифре године додате у наставку.

Напушта Беч 1911. године са својом музом и љубавницом, седамнаестогодишњом Вали (нем. Walburga „Wally“ Neuzil), која је прво позирала Климту, и живи у малим местима – прво у Чешком Крумлову (Český Krumlov), родном месту своје мајке, а потом се селе у Ноленгбах (нем. Neulengbach), свега 35 километара удаљеног од Беча, где га хапсе 1912. године због завођења малолетнице. Приликом претреса атељеа, нађен је велики број еротских цртежа и слика, а суд га не осуђује због завођења, већ због порнографије. Тад је осуђен на 24 дана затвора, које је одслужио и вратио се у Беч. У том периоду његов потпис еволуира и постаје по први пут пуно име и презиме из верзала, што остаје карактеристика до краја живота. Током 1911. године слова С, Ц, Л у пуном имену постају издуженија и усаглашених висина, док су насупрот њима Е и Н шира, а наредне године његов потпис полако почиње да добија форму печата – слова су извучена или избрисана из форме кружног наноса боје, и у негативу су. Може се можда расправљати да ли појава потпуно затворене форме која се од 1912. године па до смрти окружује и затвара његов потпис коинцидира са његовим боравком у затвору исте године.

Наставља да излаже са својом Новом уметничком групом: у Прагу 1910, у Минхену 1911. и Будимпешти 1912. године. Прву самосталну изложбу имао је у Минхену 1913. године, а следећу у Паризу наредне године. У овом периоду оквири око његовог потписа постају све дебљи и јаснији, док 1914. слова и оквир не постану једна масивна правоугаона целина и саставни део слике. У том периоду се над Аустроугарском надвија Први светски рат, који званично почиње 28. јуна 1914. године, што можда доприноси да се Шиле и његов потпис још више изолују од спољашњег света.

Шиле се 1915. године жени комшиницом Едит Хармс (нем. Edith Harms), која је потекла из средњег сталежа и далеко је мање друштвено оспоравана од Вали, која га тад напушта, а убрзо одлази на фронт, где ради као болничарка и умире у Сплиту. Исте године мобилисан је у аустријску војску, пребачен је да служи у Прагу, без додира са фронтом, где је наставио да слика брзим темпом углавном портрете руских заробљених војника.

Велику славу доживео је на 49. изложби Сецесије у Бечу 1918. године, кад је прихваћено чак педесет радова. У Европи тад хара шпанска грозница која је до момента кад је стигла у Беч однела већ 20 милиона живота. Његова супруга у шестом месецу трудноће обољева и умире. Неутешни Егон умире три дана после ње, 31. октобра 1918. године, а последње дело које је насликао је „Срећна породица“ где је представио себе, супругу и дете 1918. године.



{Слика 21. хронологија потписа на сликама Егона Шилеа}

### {3.7.2} СЛИКАРСТВО СЛОВА + Бора Иљовски

Бора Иљовски (1942–2013) је представник домаће ликовне сцене која се базира на словима и инкорпорира их у свој рад. Рођен је 17. јула 1942. године у грчкој области Егејској Македонији у селу Дренова. Према једном извору рођен је под именом Периклис Иљопулос, а према другом као Борис Иљовски. Као избеглица 1949. године са бабом и дедом је пребачен прво за Пољску, да би тек 1956. године стигао у Србију. Завршио је Средњу уметничку школу у Новом Саду и Факултет ликовних уметности у класи Ђорђа Бошана 1968. године

Иако је добио низ награда у свом четрдесетогодишњем стваралаштву укључујући Награду за сликарство на изложби УЛУС 68 (1968), Откупну награду града Чачка на 15. Меморијалу Надежде Петровић (1989), Награду Горки лист компаније Синалко за остварење у области културе и уметности (2006), Политикину награду за ликовну уметност из Фонда Владислав Рибникар 2007. године, био је и представник Југославије на Венецијанском бијеналу 1982. године. Многи сматрају да је његов рад скрајнут и потиснут, а тек на махове присутан у јавности и прихваћен.

Иљовски, као један од најаутентичнијих и најбољих протагониста српског модернизма, после факултета се кратко бавио предметном уметношћу и актовима-фигурама, а затим свакодневним умноженим преплетеним предметима попут наочара, да би такву естетику потпуно напустио почетком седамдесетих година и отада постепено и без наглих преломних тренутака и дела проналази свој аутентични стил. Објашњавајући свој рад у једном од својих првих објављених интервјуа, под називом “Мистерија наочара” (Политика експрес, 1972) изјавио је да га „не занима шта се кроз наочаре види већ оно шта се дешава на њима“. Његов развојни пут се чини као логички след и еволуција где је свака наредна слика почињала тамо где се претходна завршила. Како је показала ретроспектива овог уметника под називом „Поново и увек“, на којој је у септембру 2006. године у Музеју савремене уметности у Београду, представио слике и цртеже настале од 1967. до 2005. године, он се служи језиком апстракције како би пренео нека своја искуства и осећаје у разиграни колоплет. Како је то дефинисао Бранислав Димитријевић<sup>83</sup> у уводнику каталога ретроспективне изложбе – његов опус

---

<sup>83</sup> Димитријевић, Бранислав (2006) “Поново и увек”, каталог, Музеј савремене уметности, Београд

припада „високом модернизму“ постављајући питање да ли је његов рад *геометријска ајстракција, декоративно сликарство или хармонија дезена*. Јасно је да је Иљовски страх од белог платна решавао попуњавајући га системом шара, мустри, дезена који су у својој основи једноставни елементи који се понављају, не прорачунато, већ у некој слободном, „дезираном“ или још тачније „синкопираном ритму“<sup>84</sup>. У његовом опусу је нагласак на дуготрајном процесу, а не на коначном резултату и зато је он сам свој рад називао „*интимном аваншуром*“.

Посебно занимљив је сегмент од средине до краја седамдесетих година XX века где је Иљовски, прелазећи са фигуративне ка апстрактној уметности, умножавао слова. Једна од првих слика тог периода је слика “99 Т” из 1974. године, где је умножио слово Т деведесет и девет пута стварајући колористичку апстрактну решетку. Касније се нижу слике “Радост је освежење и обрнуто” из 1976. године, “Напуштена реченица” и “Фирма” из 1977. године, где се разазнају слова расута по великим платнима, чинећи разиграну површину, а посматрач, навикнут на урбане исписе, повезује слова у шири концепт, тражећи речи које нису ту или су врло разграђене. Код Иљовског, постоји сличност код процеса писања и процеса сликања, а слова нису присутна у смислу познате комуникације, већ су дезинтегрисани материјал, од ког се гради ткиво нове слике. Тако настаје духовита потрага за баналним написаним контекстом и стварање ритма доживљаја пре него игра усвојеним кодовима. Преплиће слику и слово, знак природе и знак културе, разбијајући комуникативни клише.

У наредним сликама као што су “Ритмичке вежбе” и “Активно дно” настале 1977. године, или “У пет редова” из 1976. године, или пак “У четири и по реда” насликане 1978. године, слово је готово потпуно разграђено и геометризовано и Иљовски прелази у наредну етапу ауторског истраживања и откривања – мирнију линијско-колористичку потку коју ће развијати од осамдесетих до своје смрти 2013. године и по којој је постао препознатљив.

---

<sup>84</sup> Димитријевић, Бранислав (2006) “Поново и увек”, каталог, Музеј савремене уметности, Београд



{Слика 22. Типографске слике Боре Иљовског }

Многи у овим делима виде савремену верзију илуминација – минијатура средњовековних писара, који су илустровали и декорисали слова ручно писаних књига, а у ширем опусу препознају на подсвесном нивоу урбану фолклорну орнаментику карактеристичну за југ Србије, каква се може видети на пиротском ћилиму.

У свом раду “Радост је освежење и обрнуто – дело Боре Иљовског”<sup>85</sup> из 2008. године Јана Оршолић примећује једну занимљивост – сем на сликама са почетка уметничке каријере, Иљовски се нигде не потписује са предње, видљиве стране дела. Сматрао је да се потпис одвлачи пажњу од сведености, као и да се не уклапа у жељену естетику и ритам.

Преминуо је у својој 71. години остављајући иза себе изоловани ауторски опус који је тешко сврстати у категорије, већ постоји као континуитет мисли и естетику изван праваца и стилова.

---

<sup>85</sup> [issuu.com/janaissuus/docs/bora-iljovski](http://issuu.com/janaissuus/docs/bora-iljovski)

## {4.0} Закључна разматрања

Основна теза овог докторског уметничког рада јесте да је типографија одраз друштва. У пројекту “Слово о слову” типографија је обрађена из друштвене, историјске, али и онтолошке перспективе. Истраживање сам конципирала од настанка покретног слога у Европи па до данас, а базира се на латиничном делу европског континента. Кроз њега сам хтела да покажем да су писмо и слова потцртавали и пратили процесе у друштву. У почетку штампарства, писменост је недвосмислено говорила о вишем друштвеном слоју читаоца, а естетика писма о његовом географском пореклу. У раним декадама покретног слога се Европа делила на *романски културни простор* који се користио новоосмишљеном антиквом, као наследником римске капитале, и на *германске и околне земље* у којима је доминирало готско писмо. Касније, усаглашавањем стилова и изгледа слова преовладава антиква, кад су се по изгледу самих слова и серифа могли одредити временски оквири штампе самог текста у оквирима декада. Трендови у оквирима типографије вековима прате трендове у архитектури, док почетком двадесетог века открића нових материјала у архитектури мењају трајно изглед самих слова, али и прелома текста. Авангарда разбија дотадашње устаљене форме обликовања, а типографија се групише на страници, не по аутоматизму, већ се сегментира по битности и значењу. Развојем технологије и порастом битности усмеравања пажње, слова излазе из оквира штампане странице и постају део урбаног пејзажа, са задатком означавања, обавештавања, усмеравања и оглашавања. Што је та просторна типографија уређенија, јаснија и смисленија то је друштво у ком се развијала и у ком функционише уређеније, има јачу свест о хијерархији и битности информација, комуникација и приступачности.

Након индустријске револуције средином деветнаестог века, процеси штампе бивају све бржи и јефтинији. Истовремено, европско друштво се развија и већи је број писмених људи, што доводи до још већег замаха издаваштва и пораста броја различитих издања. Тад настају и модни часописи чији основни задатак било пласирање нових трендова и производа у одевању, стилу живота и козметици. Женско



одевање је начин спољне манифестације ставова, друштеног положаја и тежњи, а типографија тих часописа је из броја у број покушавала да прати модне диктате. Појавом антимоде – где не постоје јасне смернице у облачењу и где се модни диктати смењују на сваких пар месеци – типографија је престала да се труди да прати модне тенденције на досадашњи начин.

Фиксне и чврсте форме попут штампаног текста су, у савременом дигиталном свету који се константно мења и дорађује, можда превазиђене. Већ споменути Маршал Маклуан је сматрао да ће успон аудио-визуелних медија довести до елиминације штампе. Како предвиђа у делу “Гутенбергова галаксија” (The Gutenberg Galaxy) из 1962. године, доћи ће до превазилажења централизоване контроле текста која је карактеристична за штампане технологије. Он је то видео као потенцијал за једно *ошворено друштво* путем умрежавања. Маклуан је битан због тога што је тридесет година унапред предвидео светску глобалну мрежу, а сковао је израз и концепт глобалног села (енг. *global village*), које је настало управо захваљујући интернету и електронским медијима. Управо је централна идеја докторског уметничког рада “Слово о слову” да се наше данашње друштво *умреженог глобалног села* прелама преко интернета и огледа у електронској типографији. Ова два медија – типографија и интернет су знатно различити и са различитим филозофијама и историјама, а опет јако повезани и испреплетени. Заједничка им је свеприсутност и константна свакодневна кохабитација. У самом раду сам идејно и визуелно исплела повезану, нелинеарну причу о старинском и савременом, о типографији и интернету, о бинарном и аналогном.

#### **{4.1} Уметничко-истраживачки допринос**

Уметнички пројекат „Слово о слову“ је осмишљен као сведена и сегментирана прича о словима која се већински заснива на векторској графици и стилизацији. У основи је била комбинација дигиталног наратива, кратке анимиране форме, интерактивног садржаја и типографске анимације повезана у оквирима веб сајта.

Дигитални наратив се базира на хипертексту где се садржај умрежава и разгранави и омогућава посматрачу-читаоцу да сам креира по сопственом нахођењу селекцију и редослед прегледања страница, линкова и других садржаја. Док се дигитални колаж, у

духу историјске авангарде, а уз коришћење дигиталних садржаја и записа попут слика, звукова и текста, сазнива на комбиновању и преради елемената у нову композицију. Кратке анимиране форме, интерактивни садржај и типографске анимације уоквирују већ споменути идеју Валтера Бенјамина да „*читалац и посматрач постану сарадници и учесници у конструицији значења*“, па би један део садржаја припадао мени као аутору пројекта, док би посматрач имао удео у процесу одлучивања. Стога је сам рад донекле колаборација, што кореспондира са константном колаборацијом интернета и типографије чега смо сведоци свакодневно.

# Кратка биографија

Јелена Дробац је графичка дизајнерка, рођена 1. септембра 1982. у Београду.

Дипломирала је на Вишој политехничкој школи у Београду, а потом и на Факултету примењених уметности, одсек Графика, атеље Графички дизајн. Ради као самостални дизајнер и спољни сарадник на пројектима бројних београдских и иностраних агенција од 2004. године, са наручиоцима из 13 земаља укључујући Немачку, САД, Канаду, Јужноафричку републику, Италију, Мађарску, Кипар, Ирску итд. Радови су јој објављени у преко 35 часописа, књига и критика у Немачкој, Словенији, Шпанији, Русији, САД, Великој Британији, Кини, Мађарској, Италији и Србији, укључујући монографије о историји графичке идентификације у Србији *Знаковићо 2* и *Знаковићо 3*; књиге *Logolounge IV* и *Decoding design* из САД; домаћи часописи *Квадарт* (број 26) и *Taboo* (бројеви 15, 17, 23, 26, 32) као и многи други. Учествовала на преко 40 изложби и фестивала у Словенији, Русији, Великој Британији, Кини, Мађарској, Италији и Србији попут *Грифон – најбољи графички дизајн у Србији, Републици Српској и Црној Гори (2006, 2008, 2010, 2014)*, *Design and advertising* (2006, 2008), Stocus-Expo Center, Москва, *финалистички HiiiBrand* 2011. године широм Кине и три самосталне изложбе: *Pickled Ideas*, Арт кафеу Коцка у Београду, 2006, затим *Decade* у оквиру *Месеца српске културе* у Мађарској 2014, галерија Српског културног и документационог центра у Будимпешти и *Декада графичког дизајна* у галерији Студентског културног центра у Београду у 2014. години.

Добитница је више награда на годишњим конкурсима попут: *Short List Magdalena festivala* у Словенији 2008. године; 2. награда *Identity: Best of Best 2008* за корпоративни идентитет културне институције или догађаја за идентитет позоришта Дадов, Русија; *Short List Identity: Best of Best 2008* за корпоративни идентитет културне институције или догађаја за идентитет изложбе Пут Сахаре, Русија; Награда за презентационо писмо "Пиши ћирилицом", БК Фондација 2006; *Silver Bra for Logotype*, Магдалена фестивал, Словенија, 2006; 2. награда *Identity: Best of Best 2006* за робну марку за логотип винарије Еленов у Русији; али и награда на позивним и јавним конкурсима попут: ТВ *Thalia*, 1. награда на конкурс за корпоративни идентитет; Велико ратно острво; 3. награда на конкурс за корпоративни идентитет; 50 година Универзитет

уметности, Београд; 3. награда на конкурс; New Leaders Conference; 2. награда на конкурс за корпоративни идентитет; Монус, 1. награда на конкурс за корпоративни идентитет; Монус, 2. награда на конкурс за амбалажу; 3. награда на конкурс за дизајн цигарета Fast Supreme; 1. награда на конкурс за знак јубилеја 70 година НИН и многе друге.

Од 2005. је сарадник и повремени аутор текстова на сајту Типометар ([www.tipometar.org](http://www.tipometar.org)), од 2008. је предавач на Високој школи струковних студија Београдска политехника, предмети Слог, Уметнички пројекат и Дизајнирање амбалаже.

Чланица УЛУПУДС од 2008. до 2014. године; била и члан комисије за одбрану магистарског рада кандидата Аделе Зејниловић на тему „Црна Гора у писму – од личног до званичног“, Факултет ликовних умјетности Цетиње, Црна Гора. Одржала је предавање „Glocal Design: Newly Polished Heritage“ у Централном дому уметника (Централный Дом Художника) у Москви у оквиру конференције „Design and Advertising“ 8. априла 2010. године, а била је и чланица разних жирија попут *Regizajn: Stvaramo nove brendove* (организатор СИЕПА) 2009. и 2010, Дан за планету, 2015, Плакат за ОКО, 2015, чланица међународног жирија *Identity: Best of Best 2010* у Москви.

# Литература:

1. Друкер, Јохана (2006) „Алфаветски лавиринт: слова у историји и имагинацији“, Стулос, Нови Сад
2. Bringham, Robert (2004) “The Elements of typographic style”, Hartley and Marks, САД
3. Браун, Френк Шуто (2008) „Слова и резови“, Службени гласник, Београд
4. Батајић-Срећковић, Оливера; Ераковић, Ведран; Стојадиновић, Оливера (2011) „Пун кофер слова“, Типометар, Београд
5. Срећковић, Оливера Батајић; Стојадиновић Оливера (2008) „Свакодневна типографија“, Типометар, Београд
6. Берг, Худерт ван ден; Фендерс, Валтер (2013) „Лексикон авангарде“, Службени гласник, Београд
7. Beirut, Michael (2007) “79 Short essays on Design”, Princeton Architectural Press, New York, САД
8. Armstrong, Helena (2009) “Graphic Design Theory, Readings from the Field”, Princeton Architectural Press, New York, САД
9. Frutiger, Adrian (1989) “Signs and Symbols: Their Design and Meaning”, Van Nostrand Reinhold, САД
10. Чекић, Јован; Благојевић, Јелисавета (2012) „Моћ и медији“, Центар за медије и комуникације Факултета за медије и комуникације, Универзитет Сингидунум, Београд
11. Шуваковић, Мишко (2009) „Фигуре у покрету“, Вујичић колекција, Београд
12. Шуваковић, Мишко (2010) „Дискурзивна анализа“, Орион Арт, Београд
13. Мена, Филиберто (2001) „Аналитичка линија модерне уметности“, Клио, Београд
14. Бугарски, Ранко (1997) „Писмо“, Чигоја штампа, Београд
15. Бугарски, Ранко (1997) „Језици“, Чигоја штампа, Београд
16. Јовановић, Милан (2001), “Слог са елементарном типографијом“, уџбеник, Виша политехничка школа, Београд

17. Јовановић, Милан (2007), “Типографско писмо: препознавање и његова примена“ - уџбеник, Виша политехничка школа, Београд
18. Ђаловић, Драган (2009), Увод у теорију медија, Мегатренд универзитет, Београд
19. Manovich, Lev (2000) „Language of New Media“, The MIT Press, САД
20. King, Emily (1999) “New Faces” (PhD thesis) Kingston University, САД
21. Foucault, Michel, (1983) „ This Is Not a Pipe“, University of California Press, САД
22. Маринковић, Душан; Миленковић, Павле (2005) “Мишел Фуко, 1926-1984-2004, Хрестоматија”, Војвођанска социолошка асоцијација, Нови Сад
23. Calinescu, Matei (1987). *The Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*. Duke University Press, САД
24. Gronow, Jukka (2000) „Sociologija ukusa“, Jesensi i Turk, Zagreb, Хрватска
25. Galović, Milan (2001) „Moda: zastiranje i otkrivanje“, Jesensi i Turk, Zagreb, Хрватска
26. Арнхајм, Рудолф, (2003) „Нови есеји о психологији уметности“, Студентски културни центар, Београд
27. Ruder, Emil (2001) „Typographie: A Manual of Design“, Verlag Niggli AG; 7th Revised edition; Немачка
28. Muller-Brockmann, Josef (1996), “Grid Systems in Graphic Design”, Braun Publish,Csi; Bilingual edition, Немачка
29. Fleischmann, Gerd (1997) “Bauhaus: Drucksachen, Typografie, Reklame”, Oktagon, Stuttgart, Немачка
30. Gill, Eric, (1993)“An Essay on Typography”, Penguin Modern Classics, УК
31. Carpo, Mario (2001) “Architecture in the Age of Printing” MIT Press, САД
32. Haveman, Andrea (1997) “Typography: Visual Connection to Art and Architecture through Age” RIT, САД
33. Creeber Glen, Royston Martin, (2009) Digital cultures, Understanding new media, Open university press, САД
34. Kroker, Arthur, Marilouise Kroker (2008), Critical Digital Studies: A Reader, University of Toronto Press Incorporated, Канада
35. Alexander R. Galloway (2012) The Interface Effect, Polity Press, УК

36. Коцарева, Марина (2010) *Мода и одевање*, Службени гласник, Београд
37. Ракић, М.; Ракић, И.; Фрухт, М. (2004), *Графички дизајн, креација за тржиште*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд
38. Николић, Раде (1996) “Мали речник писма и типографије”, Нова просвета, Београд
39. Jaspert, Berry, Johnson (2001) “Encyclopaedia of Typefaces” Cassel Paperbacks, UK
40. Грозданић, Миле (2007) “Пут до књиге” Публикум, Београд
41. Берг, ван дер Хуберт; Фендерс, Валтер (2013), *Лексикон аванграде*, Службени гласник, Београд
42. Димитријевић, Бранислав (2006) “Поново и увек”, каталог, Музеј савремене уметности, Београд

## Вебографија:

1. [www.typotheque.com](http://www.typotheque.com) (прегледано 13.11.13)
2. <http://manovich.net/> (прегледано 13.11.13)
3. [www.leonidas.org](http://www.leonidas.org) (прегледано 21.03.14)
4. [www.academia.edu](http://www.academia.edu) (прегледано 21.03.14)
5. [fashion-era.com](http://fashion-era.com) (прегледано 19.08.14)
6. <http://forums.thefashionspot.com/f109/vintage-harpers-bazaar-covers-59770-13.html> (прегледано 28.06.2014)
7. <http://www.pinterest.com/calliescalico/history-of-fashion-harpers-bazaar-covers/> (прегледано 28.06.2014)
8. [www.100besteschriften.de](http://www.100besteschriften.de) (прегледано 05.03.15)
9. <http://www.aoc.gov/facts/capitol-hill#question-512> (прегледано 05.03.15)
10. [http://www.capitol.gov/#TIME\\_2010061487014|EVT\\_2010092304548](http://www.capitol.gov/#TIME_2010061487014|EVT_2010092304548) (прегледано 05.03.15)
- 11.

12. <http://www.crystalinks.com/phoenician.html> (прегледано 05.03.15)
1. <http://www.omniglot.com/writing/phoenician.htm> (прегледано 05.03.15)
2. [http://www.krysstal.com/writing\\_evolution\\_latin.html](http://www.krysstal.com/writing_evolution_latin.html) (прегледано 05.03.15)
3. <http://terpconnect.umd.edu/~rfradkin/latin.html> (прегледано 05.03.15)
4. [http://phoenician.org/alphabet\\_phoenician\\_letters.htm](http://phoenician.org/alphabet_phoenician_letters.htm) (прегледано 05.03.15)
5. [designhistory.org](http://designhistory.org) (прегледано 17.09.14)
6. [designhistory.com](http://designhistory.com) (прегледано 22.09.14)
7. [typetheory.com](http://typetheory.com) (прегледано 22.09.14)
8. [www.tipometar.org](http://www.tipometar.org) (прегледано 02.09.14)
9. [www.100besteschriften.de](http://www.100besteschriften.de) (прегледано 02.09.14)
10. <http://designhistorymashup.blogspot.com/2008/04/alexey-brodovitch.html>  
(прегледано 14.08.2015)
11. <http://designhistorymashup.blogspot.com/2008/04/brodovitch-bazaar-and-beyond.html> (прегледано 14.08.2015)
12. [issuu.com/janaissuus/docs/bora-iljovski](http://issuu.com/janaissuus/docs/bora-iljovski) (прегледано 20.08.2015)
13. <http://www.eyemagazine.com/feature/article/through-thick-and-think-fashion-and-type> (прегледано 08.11.2015)
14. <http://dh.library.yale.edu/projects/vogue/coveraverages/> (прегледано 07.09.2015)
15. [http://three.org/ippolito/writing/ten\\_myths\\_of\\_internet\\_art/](http://three.org/ippolito/writing/ten_myths_of_internet_art/) (прегледано 07.09.2015)
16. [http://www.mission17.org/documents/Foster\\_NeoAvantGarde.pdf](http://www.mission17.org/documents/Foster_NeoAvantGarde.pdf) (прегледано 21.11.2015)



# Veliko hvala

mojoj mentorici Aleksandri Jovanić na  
vremenu, znanju i trudu dok me je vodila  
kroz ovaj složeni proces.

Mojim najdražima: Milančetu, Miši i roditeljima  
na strpljenju, ljubavi i podršci.

Veliko hvala Ivanu na drugarstvu, strpljenju i  
pomoći. Zahvalnost dugujem i  
Beogradskoj politehnici što  
mi je omogućila studije i pomogla u izradi  
doktorata