

УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ
ФАКУЛТЕТ ПРИМЕЊЕНИХ УМЕТНОСТИ



Миљана В. Раденковић

ВИЗУЕЛНО = ВЕРБАЛНО

*Социолошке девијације материјализоване
графичким симболима*

Докторски уметнички пројекат

Београд, 2016

UNIVERSITY OF ARTS IN BELGRADE

FACULTY OF APPLIED ARTS



Miljana V. Radenković

VISUAL = VERBAL

Sociological deviations materialized

by graphic symbols

Doctoral art project

Belgrade, 2016

Ментор:

Зоран Блажина, ред проф. Факултета примењених уметности у Београду

Чланови Комисије за оцену и одбрану докторског уметничког пројекта:

Ранко Бочина, ред. проф. Факултета примењених уметности у Београду

Слободан Манојловић, ред. проф. Факултета примењених уметности у
Београду

Душан Нешић, ред. проф. Факултета примењених уметности у Београду

Божидар Ђуровић, ред. проф. Академије лепих уметности у Београду

Датум одбране: _____

САЖЕТАК

Докторски уметнички пројекат *ВИЗУЕЛНО = ВЕРБАЛНО, Социолошке девијације материјализоване графичким симболима* има за циљ проучавање графичког симбола као основног облика визуелне комуникације и његове улоге у савременом друштву.

Истраживање полази од тезе да визуелни симболи поседују једнаке комуникационе капацитете као и вербални и бави се испитивањем тих капацитета, као и заједничким компонентама које ова два вида комуникације имају, тј. односом између текстуалног и визуелног садржаја.

Задатак теоријског дела рада је да прикаже развој и присутност визуелних знакова и симбола као основних средстава комуникације од најранијих времена људског постојања, па све до данашњих дана када представљају вид примењених уметности. Рад се користи чињеницом да је графички дизајн, а пре свега графичке комуникације, једно од најмоћнијих средстава масовног споразумевања у савременом друштву и да је неминовно присутан у човековој свакодневици. С тим у вези, изложене су и анализиране неке од водећих теорија проучавања визуелних и вербалних знакова са циљем да се сагледа однос између знака и значења, садржине и форме, конотативног и денотативног у самом знаку и сл.

Практични део пројекта бави се истраживањем комуникационих потенцијала графичких симбола кроз њихову примену на конкретном примеру слања одређене поруке. Креативни рад обухвата низ дигиталних принтова на тему социолошких девијација, са циљем да се општеприхваћеним графичким симболима, једноставним визуелним формама и чистим бојама, укаже на актуелне друштвене проблеме. Идеја је да се кроз уметнички израз заснован на основним геометријским облицима и минималистичком приступу докаже да визуелно има једнаке комуникационе способности као вербално и да су графичке комуникације

једно од најмоћнијих оруђа социјално ангажованог дизајна и креирања масовне свести савременог човека.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: симбол и симболика, знак и значење, визуелна комуникација, визуелни идентитет, савремени графички знак, графички симбол, друштвено ангажована визуелна порука

УМЕТНИЧКА ОБЛАСТ: Примењене уметности и дизајн

УЖА УМЕТНИЧКА ОБЛАСТ: Графички дизајн, Графичке комуникације

ABSTRACT

The doctoral art project *VISUAL = VERBAL, Sociological deviations materialized by graphic symbols* aims to study the graphic symbol as the primary form of visual communication and its role in contemporary society.

The research is based on the thesis that visual symbols have the same communicational capacities as verbal symbols and it deals with the examination of those capacities, as well as common components that these two forms of communications have, i.e. the relationship between textual and visual content.

The goal of the theoretical part of this paper is to show the development and presence of visual signs and symbols as primary means of communication, from the earliest periods of human existence until today, when they represent a form of applied arts. The paper is based on the fact that graphic design, especially graphic communication, is one of the most powerful means of communication in contemporary society and that it is necessarily present in one's everyday life. Taking this into account, some of the leading theories in studying of visual and verbal signs have been presented and analyzed, in order to show the relationship between sign and meaning, content and form, connotative and denotative in the sign itself, etc.

The practical part of the project deals with the studying of communicational potentials of graphic symbols through their application on the concrete example of sending a certain message. Creative work includes a series of digital prints dealing with sociological deviations, aiming to point out current social problems using generally accepted graphic symbols, simple visual forms, and pure colors. The idea is to show that the visual has the same communicational abilities as the verbal through artistic expression based on basic geometric forms and minimalistic approach, as well as that graphic communication is one of the most powerful means of socially engaged design and the creation of mass consciousness of a modern man.

KEY WORDS: symbol and symbolism, sign and meaning, visual communication, visual identity, contemporary graphic sign, graphic symbol, socially engaged visual message

ARTISTIC FIELD: Applied Arts and Design

NARROW ARTISTIC FIELD: Graphic design, Graphic communication

САДРЖАЈ

1. УВОД	1
2. МЕТОДОЛОШКИ ОКВИР ИСТРАЖИВАЊА	3
3. СИМБОЛИ И СИМБОЛИКА	4
3.1. Древни симболи	6
3.2. Најутицајнији религијски симболи	12
4. ТЕОРИЈСКА ОСНОВА	15
5. ЗНАК И ЗНАЧЕЊЕ	17
5.1. Савремени графички знак	17
5.2. Колективни визуелни идентитет	23
5.3. Срп и чекић	24
5.4. Кукасти крст	26
6. ГРАФИЧКЕ КОМУНИКАЦИЈЕ У СРБИЈИ ДРУГЕ ПОЛОВИНЕ 20. ВЕКА	29
6.1. Стварање графичког идентитета	30
6.2. На прагу 21. века	37
7. АНАЛИЗА ДОКТОРСКОГ УМЕТНИЧКОГ ПРОЈЕКТА	41
7.1. Уметност комуникације	41
7.2. Код као јединица масовне комуникације	43
7.3. Конотативно и денотативно значење	44
7.4. Графички знак и симбол као носиоци друштвено ангажоване поруке	44
7.5. Девијације савременог друштва као централна тема пројекта	45
7.6. Психологија облика	47
7.7. Синтеза форме и садржаја	48
7.8. Визуелно размишљање	49

7.9.	Дигитална техника као вид уметничког изражавања	50
7.10.	Оптичке илузије у служби графичке идеје	51
7.11.	Улога боја у креирању визуелних порука	53
7.12.	ВИЗУЕЛНО = ВЕРБАЛНО	57
8.	ПОСТАВКА РАДОВА У ИЗЛОЖБЕНОМ ПРОСТОРУ	60
8.1.	Докторски уметнички пројекат у Галерији <i>Сингидунум</i> , Београд	62
9.	РЕЦЕНЗИЈА ИЗЛОЖБЕ	66
9.1.	Реч ментора	66
10.	УМЕСТО ЗАКЉУЧКА	68
11.	ЛИТЕРАТУРА	70
11.1.	Библиографија	70
11.2.	Изложбени каталози	72
11.3.	Вебографија	72
12.	ПРИЛОГ	74
12.1.	Ауторски радови у склопу докторског уметничког пројекта	74
13.	БИОГРАФИЈА АУТОРА	88

1. УВОД

Докторски уметнички пројекат *ВИЗУЕЛНО = ВЕРБАЛНО, Социолошке девијације материјализоване графичким симболима* заснива се на анализи и сагледавању чинилаца који су допринели важној улози графичког симбола у визуелној комуникацији. Истраживање ће се вршити не само у пракси, већ и у ширем друштвеном и историјском контексту.

Основна теза овог рада базира се на комуникационој улози коју графички знак као универзални визуелни симбол има. Од прастарих времена, много пре развоја писма и словних знакова, коришћене су графичке слике за приказивање доживљеног. У савременом свету, исто тако, знак представља једно од основних средстава споразумевања. Стога је задатак овог рада утврђивање начина на који визуелни знакови комуницирају са посматрачем. Ради што бољег разумевања функције визуелног знака биће речи и о односу садржаја и форме. Интеракција садржаја и форме је неизбежна, а ово истраживање тежи да се позабави управо тим односом, као и међусобним утицајем форме на садржај и садржаја на форму.

Циљ овог уметничко-теоријског истраживања је ближе одређивање функције графичког знака у савременом друштву, као и дефинисање комуникативних својстава овакве врсте уметничког изражавања. Полази се од комуникације као основне уметничке преокупације приликом стварања графичког симбола. Битна тема којом ће се истраживање бавити је и однос текстуалног и знаковног садржаја. Ако графички знак посматрамо као средство масовне комуникације, намеће се потреба његовог упоређивања са словним, тј. текстуалним садржајем, као и уочавања трансформација визуелног у вербално и вербалног у визуелно, уз праћење промена основне информације приликом оваквих трансформација. Наиме, модерно друштво све више постаје друштво визуелног, а све мање друштво текстуалног. Важно је одредити улогу коју визуелна реторика има у свакодневној комуникацији. У истраживању ће бити дијахронијских сагледавања са

посебним освртом на промене и анализу теоријског и уметничког доприноса изабраних аутора. Поред тога, у пројекту ће бити сагледан и развој графичких комуникација у Србији друге половине 20. века.

У уметничком делу пројекта рад ће бити усмерен ка креирању јединствених визуелних концепата чији ће склоп идеја и форми, облика и садржаја, естетике и симбола, на својеврстан начин допринети разумевању централне идеје и практично потврдити комуникациону моћ графичког знака. Тематика радова ће укључивати актуелне друштвене теме које ће бити преточене у јединствене графичке слике. Идеја је да се визуелизацијом вербалног скрене пажња на модерне социолошке девијације. Одређени социолошки феномени биће сведени на ниво визуелне информације растеређене сувишних чинилаца. Циљ је да се минималистичким приступом у изразу и контролисаном стилизацијом укаже на моћ знаковне реторике и могућност графичких знакова да без иједне речи шаљу јасну поруку. Акцент ће бити стављен на садржај, односно на поруку коју треба пренети, те ће на тај начин бити уведене иновације и у погледу форме.

Серија уметничких радова засниваће се на коришћењу једноставних елемената, попут геометријских облика и универзалних симбола, док ће посебна реторичка вредност бити дата употреби боја и њиховим психолошким значењима у одређеном контексту. Усклађивање интернационалног језика визуелног комуницирања са личним рукописом и употреба методологије карактеристичне за стваралачки процес графичког дизајна где се више скупова различитих информација обухвата и обједињује у поједностављени графички знак, допринеће стварању нових јединствених графичких целина. Одређена идеја биће смештена у одговарајући ликовни садржај, који својим једноставним визуелним језиком неће угрозити јасноћу поруке коју носи. У том смислу, акценат ће бити стављен на графички симбол као важно средство скретања пажње јавности на неке од најактуелнијих социолошких тема.

2. МЕТОДОЛОШКИ ОКВИР ИСТРАЖИВАЊА

Сходно природи предмета овог докторског уметничког пројекта у истраживању ће бити примењене следеће методе:

- Теоријска метода – истраживање помоћу стручне литературе из области историје уметности, теорије графичког дизајна, теорије уметности, психологије и социологије
- Емпиријска метода – прикупљање и селектовање репрезентативних примера визуелних симбола кроз историју, као и осврт на студије случаја признатих српских графичких дизајнера
- Компаративна метода – уочавање и упоређивање сличности и разлика између историјских и савремених примена графичких знакова и симбола, тј. сагледавање реторичких и визуелних аспеката друштвено ангажованог креирања кроз временску призму
- Аналитичко-интерпретативна метода – синтеза добијених резултата и њихова анализа са циљем што квалитетнијег уметничког креирања
- Практична метода – израда практичног дела докторског уметничког пројекта, тј. креирање јединствених графичких целина чији склоп идеја и форми, облика и садржаја, естетике и симбола, на својеврстан начин доприноси централној идеји уметничке целине и разумевању теоријског и уметничког у домену графичких комуникација

Целокупно истраживање у оквиру предложене теме докторског уметничког пројекта биће релевантна база за његову практичну реализацију.

Од докторског уметничког пројекта очекује се да тезу *ВИЗУЕЛНО = ВЕРБАЛНО* са темом *Социолошке девијације материјализоване графичким симболима* потврди и у уметничком и у теоријском смислу.

3. СИМБОЛИ И СИМБОЛИКА

Светом владају знакови и симболи, а не речи или закони. Конфучије

Детињство човечанства познаје само слику. Писана реч је дошла много касније и врло дуго била је привилегија одабраних. Слика је међутим, све време била доступна свима, у њој је људско искуство било очигледније.¹ Симболи и симболика стари су колико и људска свест. Много пре развоја писма и бројева људи су користили слике како би се споразумевали и оставили записе о разним догађајима.

Сама реч *симбол* потиче од старогрчке речи *симбалејн* и значи заједно. Реч *симбалејн* везивала се за обичај ломљења глинене плочице као доказа склапања одређеног договора или споразума. Свака од страна које учествују у договору добијала би по један део плочице који би се са другим делом, попут слагалице, могао саставити. Ти делови називали су се *симболе*. Самим тим, реч је упућивала на део који је видљив и на део који недостаје, али се подразумева као део целине.²

Такво поимање симбола распрострањено је и у учењима филозофа Сигмунда Фројда и Карла Густава Јунга који су се бавили проучавањем симболике снова и значењем симбола у човековој свести.

Фројд је сматрао да у човековом уму постоје свесно које он назива *его* и несвесно, тј. *ид*. Симболи представљају делове несвесног који се опажају у свесном стању и помоћу којих несвесно и свесно стање ума међусобно комуницирају. По његовом мишљењу *ид* и *его* комуницирају посредством симбола.³

¹Ђирић, Милош, *Графичке комуникације 1954–1984*, Београд, Издавачка заједница *Вајат*, 1986, стр. 11

²Конел, Марк О, Раје Аире, *Илустрована енциклопедија знакова и симбола*, (прев. Лазар Мацура), Земун-Београд, ИП ЈРЈ, 2007, стр. 6

³Конел, Марк О, Раје Аире, *Илустрована енциклопедија знакова и симбола*, (прев. Лазар Мацура), Земун-Београд, ИП ЈРЈ, 2007, стр. 50

Слично томе и Фројдов ученик Карл Густав Јунг говорио је о колективном несвесном. Он је сматрао да човеков ум поседује свесно, лично несвесно и колективно несвесно, тј. архетипско и условљено пореклом и прецима. Јунг је веровао да се путем симбола које налазимо у сновима може успоставити веза са несвесним стањем ума и тако помоћи решавању неког психичког проблема, који корене има у подсвести. Симболи који потичу из несвесног пружају увид у тренутно емоционално и ментално стање појединца. Поред тога, Јунг је говорио о симболима као средству понирања у колективно несвесно, односно колективно памћење наслеђено пореклом у коме су садржане универзалне људске истине.⁴

За разлику од симбола, који има за циљ да посредством визуелног надражаја у свести покрене низ асоцијација и емоционалних доживљаја, знак има за циљ да пренесе информацију о конкретном предмету или појму. Нпр. реч *голуб* као знак, односи се на птицу одређене расе и карактеристика. Међутим, уколико голуба посматрамо као симбол, он има сасвим другачија значења – голуб вековима представља народни симбол слободе и мира, док је у религијској симболици голуб симбол добрих вести и наде. Такође, у савременом контексту голуб је симбол љубави и привржености породици.

И Јунг је правио разлику између знакова и симбола. По његовом мишљењу знакови су увек повезани са свесном мишљу и увек су само део појма који представљају, тј. имају уже значење од самог појма. Са друге стране за Јунга су симболи увек више од оног што визуелно поимамо. Симболи се јављају спонтано и не могу се створити свесном намером. Они увек упућују на нешто што је непознато и што се налази у личном или колективном несвесном.⁵

⁴Конел, Марк О, Раје Аире, *Илустрована енциклопедија знакова и симбола*, (прев. Лазар Мацура), Земун-Београд, ИП ЈРЈ, 2007, стр. 51

⁵Конел, Марк О, Раје Аире, *Илустрована енциклопедија знакова и симбола*, (прев. Лазар Мацура), Земун-Београд, ИП ЈРЈ, 2007, стр. 51

3.1. Древни симболи

И знакови и симболи су постали део друштвеног и културног идентитета, који се мењају и развијају напоре са нама. Они су преносна средства информација и значења, која делују на различитим нивоима – универзалном и посебном, интелектуалном и емоционалном, просторном и временском, духовном и материјалном.⁶

Знакови и симболи данас представљају саставни и неодвојиви део сваке уметности, како ликовне, тако и музичке, позоришне, књижевне и сл. Међутим, њихов настанак није имао за циљ уметничко стварање. Древни цртежи, фигуре и артефакти пронађени код урођеничких племена у Африци, Аустралији и Америци имали су религијски и магијски карактер. Многи цртежи на зидовима пећина, фигуре или маске и костими имали су функцију у магијским обредима и имали су за циљ да оне који их поседују или носе приближе натприродним силама и обезбеде им заштиту од њих.

У доба праисторије пећине су биле веома посебна и значајна места за племена. Оне су имале функцију светилишта и у њих се улазило при вршењу специјалних обреда и магијских ритуала. Претпоставља се да су управо због тога први симболи и слике животиња или паганских божанстава представљали начин да се човек повеже са натприродним силама које оне означавају. Поред магијских ритуала, бројни симболи везивали су се и за ритуале лова, сахрањивања мртвих, паљења ватре или приношења жртава и они су такође имали за циљ посредовање између човека и сила на које он не може да утиче.

Око пет миленијума пре нове ере настала су прва трајна насеља, тј. градови. Заједнички живот захтевао је интензивнију комуникацију што је довело до потребе стварања писма. Прво писмо било је сликовно писмо и подразумевало је коришћење слика и симбола који носе одређено значење. У то време настали су и први храмови посвећени различитим божанствима

⁶Конел, Марк О, Раје Аире, *Илустрована енциклопедија знакова и симбола*, (прев. Лазар Мацура), Земун-Београд, ИП ЈРЈ, 2007, стр. 6

који су својим пирамидастим обликом и сами били симбол стремљења ка богу. У Месопотамији су се такве грађевине називале *зигурати*.

Сумерско-вавилонска митологија развила је читав систем митолошких бића која имају своју симболику. Најпознатије од њих су *сфинге* и *ламасе* – бића са телом бика или лава, главом човека и крилима. *Глава ових сфинги симболизовала је моћ владара да заштити народ, крила су означавала способност да лети, док су ноге представљале будност против људских и натприродних непријатеља који би могли да нападну из било ког правца.*⁷

Стари Египат и његова цивилизација представљали су право богатство симбола од којих су се неки задржали и до данас. Најзначајнији симбол биле су фараонске гробнице у виду пирамида. Њихов облик имао је за циљ да омогући прелазак душе фараона из једног света у други, са земље на небо. Сходно томе пирамиде су подизане у линији са сунцем и звездама. Богат симболиком је и староегипатски хијероглиф *анк* настао додавањем петље на слово Т. Овај симбол означавао је бесмртност и повезивање са космосом (Т представља човека, а петља космос). Друго значење било је сједињавање мушког и женског принципа, бога Озириса (т) и мајке Изиде (круг).

Класична римска и грчка култура имале су велики утицај на формирање модерне цивилизације, науке, уметности и филозофије. Њихова митологија и систем веровања представљају јединствени систем симбола и значења где је свака земаљска карактеристика обухваћена симболичком везом са неким божанством. Јавља се читава плејада богова у чијим представама су обухваћени различити делови људског живота, људских осећања и међуљудских односа.

Након пада Рима и Западног Римског царства 476. године, на тлу Европе слабио је хришћански утицај, а до изражаја долазила паганска божанства и различите многобожачке религије. Келтска, англосаксонска и

⁷Конел, Марк О, Раје Аире, *Илустрована енциклопедија знакова и симбола*, (прев. Лазар Мацура), Земун-Београд, ИП ЈРЈ, 2007, стр. 13

нордијска племена борила су се за територије, доносећи свака своје симболе и обележја.

Келтски мач сматрао се симболом моћи, власти, храбрости и достојанства, истине и правде, а истовремено се повезивао са фалусом. Са друге стране келтски казан био је важан симбол плодности и изобиља, мудрости и поновног рађања. Сматрало се да нема дно и да на тај начин представља неисцрпни извор хране, пића и живота.

Англосаксонска паганска веровања подразумевала су доминантне симболе животиња. Коњ се сматрао светом животињом и обележјем богатства и високог ранга. Вепар је био симбол достојанства и заштите, па су његове слике ношене на бојним шлемовима као заштита јунака. Јелен је био отмени краљевски симбол којим је обележавана власт, док се плодност везивала за зеца.

Једна од симболиком најбогатијих била је нордијска митологија. Викинзи су веровали у више богова, а врховно божанство био им је бог Один који је владао мудрошћу и памћењем. Нордијска симболика је јако разноврсна, а многи симболи актуелни су и данас у алтернативној култури. Један од најпознатијих симбола нордијског порекла је *мјолнир*, односно чекић бога Тора, бога муње и грома, за који се веровало да пружа заштиту ономе ко га носи.

Блиски исток често се сматра раскрсницом култура и различитих утицаја и са истока и са запада. Централно место заузимали су Персијанци са својим веровањима, а касније и *заратустризм* као главном религијом. Најупечатљивији симбол заратустризма је *фаравахар*. Фаравахар приказује врховног персијског бога Ормузда чија се краљевска фигура издиже из раширених крила. Крила представљају људску тежњу сједињавања са богом, а три реда са перјем представљају три главна идеала пророка Заратустре – *добре речи, добре мисли и добра дела*. Бог Ормузд на симболу држи испружену руку што указује на слободну вољу и људске тежње, а друга рука у којој држи прстен, симбол је циклуса богатства, живота и смрти.

Африка је континент на коме је постојао можда највећи број различитих племена, од којих је свако имало свој језик, ритуале и свој систем веровања. Многа од ових племена и до данас су сачувала своја обележја и нису подлегла модернизацији и индустријализацији. Због толике хетерогености, тешко је наћи универзалне симболе карактеристичне за афрички континент. Можда најспецифичнији симболи присутни у афричким културама јесу маскараде, односно израда и коришћење различитих маски, од којих је свака имала своје значење. Маске су коришћене у различитим магијским и религијским ритуалима у комбинацији са музиком и плесом и имале су за циљ да носиоцу маске обезбеде приступ свету духова и повежу га са натприродним силама.

За Африку се везује и уметност *адинкре*, тј. уметност исписивања симбола на платну. Симболи су се везивали за религију, филозофију, историју, биљни и животињски свет, небеска тела и сл. Визуелни симболи су у виду графички стилизованих геометријских облика, а платно се користи у различитим приликама у зависности од симбола, од покроба за мртвачки сандук, па све до одевног предмета.

Древне цивилизације источне и јужне Азије, пре свега Индија, Јапан и Кина, поседују право богатство симбола и симболике. Многи од тих симбола задржали су се и до данашњих дана и постали национална обележја ових земаља и симболи њихових култура. Оно што је заједничко свим овим културама јесте симболика пиринча и чаја. Пиринач се сматра светом биљком у свим земљама далеког истока и за њега се везују бројни ритуали. Најчешће му се придодају значења плодности, среће, благостања, богатства и сл. Са друге стране чај је познат као симбол пријатељства, добре воље, гостопримства и поштовања.

Од Јапана је неодвојива симболика сунца. Црвени круг на белој позадини представља сунце, а реч *Нипон*, јапанска реч за Јапан значи *земља излазећег сунца*. Сами владари за себе су користили обележја сунца, алудирајући на централно место које заузимају у држави.

Најупечатљивији и данас напознатији симбол Кине је управо змај. Кинески владари сматрају се потомцима *Жутог цара* који је имао главу човека, а тело змаја. Самим тим се и жута боја сматра царском бојом, а змај симболом царства. За Кинеску архитектуру од неоспорног је значаја и Кинески зид који је постао визуелни симбол страдања и тираније, али и једно од седам светских чуда.

Симболика грађевина неодвојива је од Индије и чувеног здања Таџ Махал. Гробница је захваљујући циљу њене градње постала светски познат симбол велике љубави. И сама њена архитектура богата је симболиком, па тако четири канала представљају четири рајске реке из Курана, а вртови представљају места на којима душа борави након смрти.

Код аустралијских домородаца битну улогу играо је сан и симболика снова. Они су веровали да се путем снова повезују са прецима и са земљом, а да је сам сан суштина постанка света, што није далеко од Фројдове теорије о симболима као начину повезивања свесног и несвесног у човеку.

За читаву Океанију карактеристично је присуство тотема и анимализма, тј. упечатљив је култ животиња. Свако братство веровало је да води порекло од неке животиње и поштовало је као свог претка. Та животиња постајала би симбол тог братства и веровало се да га она штити и доноси му срећу. Своје симболе ова, веома бројна и хетерогена племена, приказивала су у различитим облицима, од сликања на платну или урезивања у дрво или камен, тетовирања на кожи, па све до прављења фигурица и споменика.

Ништа мање раскошна је и симболика јужноамеричких урођеника, пре свега Инка, Маја и Астека. Један од најпознатијих симбола који се везују за ово подручје био је јагуар, чија се графичка стилизација налази у различитим облицима. Јагуар је симболизовао снагу, спретност, ловачку способност, али и страхопоштовање. За неке владаре се веровало да имају алтер-его јагуара и да показују особине сличне овој животињи. Мајански календари сматрају се једном од најнапреднијих тековина древних

цивилизација, а они су ништа друго, до симболички прикази времена и односа небеских тела. Најзначајније наслеђе Астека је велики Сунчани камен који симболички представља протицање времена и настанак цивилизације.

Урођеници северноамеричког континента своје симболе и веровања углавном су везивали за природу и њене елементе. Један од најзначајнијих симбола који су користили био је круг, односно враџбински точак за који су везивали човека и његове способности и потребе. Круг као симбол живота постао је архетипски и универзални визуелни симбол широко распрострањен у многим културама и уметностима. Урођеници су сматрали да је природа кружног облика, попут небеских тела, годишња доба су круг подељен на четири дела, а и сам животни циклус је круг. Они су познавали четири стране света и везивали их за четири ветра који дувају са тих страна. У центру круга налази се човек, означен светом ватром помоћу које се повезује са Великим Духом.

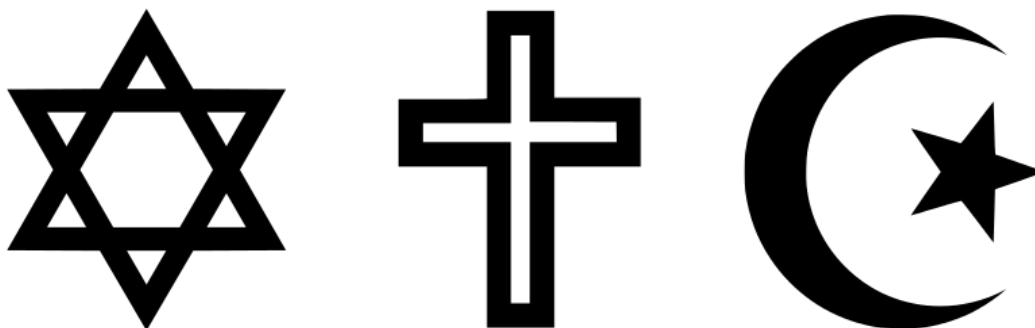
Кроз читаву историју и различите културе појављивали су се и имали примену многи симболи. Њихова улога није била само уметничка и естетска, већ, пре свега, комуникациона. Посредством симбола човек је ступао у везу и комуницирао са вишим силама, природом или сопственом подсвесћу. Мноштво симбола до данас је изгубило своју комуникациону функцију, јер је нестало веровања и ритуала на које су они упућивали. Међутим, многи од њих и даље имају за циљ да пошаљу одређену поруку или изазову у човековој свести одређене асоцијације.

Да резимирамо, симболи нису нешто што је резервисано само за прошлост. Модерно доба ствара нове симболе и формира нова значења која се за њих везују, а њихова примена добија сасвим другачију димензију.

3.2. Најутицајнији религијски симболи

Поред древних симбола везаних за племенску уметност, митологије и веровања као и ритуале различитих култура и народа, многи симболи присутни су у свим светским религијама и у модерној цивилизацији.

Три највеће монотеистичке религије на свету везују се за три симбола, препознатљива свима.



1. Религијски симболи: Давидова звезда, крст, полумесец и звезда

Религија, <https://sh.wikipedia.org/wiki/Religija>

Тако се за јудаизам везује Давидова звезда – шестокрака звезда састављена од два супротно окренута троугла. Верује се да овај симбол води порекло од шестостраног штита који је Давид носио када се борио против Голијата. Такође, два троугла супротно окренута указују на јединство супротности и филозофију дијалектике присутну у свим религијама.

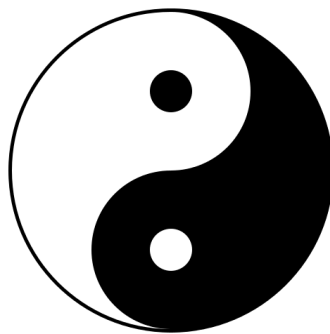
Основни симбол хришћанства представља крст. *Крст је, нема сумње, најдревнији од свих знакова и може се наћи на многим местима, независно од идеје хришћанства.*⁸ Убраја се у четири основна симбола уз тачку, круг и квадрат. Међутим, постао је најпрепознатљивији као централни симбол ове религије. Везује за смрт Исуса Христа, односно за чин његовог страдања, а

⁸Кох, Рудолф, *Књига знакова* (прев. Ђорђе Томић), Нови Сад, Стилос, 2000, стр. 8

самим тим добија и значење жртвовања и светости. Вертикална линија крста симболично представља живот, док је хоризонтална симбол смрти.

Најпознатији симбол ислама сачињавају полумесец и звезда са пет кракова. Овај симбол води порекло још из Османског царства, а данас је један од главних симбола муслиманског света.

Такође, у хиндуизму налазимо симбол богиње Шиве приказане са много руку, а у будизму фигуру Буде.



2. Јин-јанг

Таоизам, <https://sh.wikipedia.org/wiki/Taoizam>

Један од најупечатљивијих и најпрепознатљивијих симбола источњачких религија свакако је *јин-јанг*, пореклом из таоизма, који представља бескрајно преплитање супротности у природи. Симбол универзалног јединства супротности настао је у Кини пре око пет хиљада година. Јин, женски принцип који се сматра негативном, тамном и хладном страном целине и Јанг, мушки принцип, тј. страна светлости, топлоте и позитивне силе, указују на међусобну зависност добра и зла, позитивног и негативног, земаљског и небеског, живота и смрти. Две тачке супротних боја у центру оба, по величини једнака, поља указују на то да свака сила садржи семе оне друге и да ништа у природи и животу није апсолутно позитивно, односно апсолутно негативно. Управо те супротстављене, али

комплементарне силе стварају савршен круг, симбол апсолутне бесконачности.

И знакови и симболи играју виталну улогу у свим светским религијама као предмети на које могу да се усредсреде мисли и молитве. Они показују пут кроз натприродни свет духа, делујући као белези вере, наставна средства и помоћ на путовању према разумевању сложених филозофија.⁹

⁹Конел, Марк О, Раје Аире, *Илустрована енциклопедија знакова и симбола*, (прев. Лазар Мацура), Земун-Београд, ИП ЈРЈ, 2007, стр. 36

4. ТЕОРИЈСКА ОСНОВА

Током 20. века у свету су почеле да се развијају и различите филозофске теорије о пореклу и улози знака и симбола, као и о њиховим значењима. Таква интересовања довела су до настанка науке о знаковима, знаковним системима и њиховим функционисањима у оквиру култура. Као систем који проучава знакове, ова научна дисциплина истражује начине на које прималац дешифрује и интерпретира добијену кодирану поруку. Њеним творцима сматрају се амерички филозоф Чарлс Сандерс Пирс и швајцарски лингвиста Фердинанд де Сосир.

Почетком двадесетог века Де Сосир је увео појам *семиологија* у науку. Под њом се подразумева сваки систем знакова и наука о њима и њиховим значењима. Истовремено, у Америци Пирс је развио општу теорију знакова коју је назвао *семиотика*. Док је Де Сосир наглашавао друштвену функцију знака, Пирс се више фокусирао на његову логичку функцију, али су обојица полазили од способности знака да комуницира и носи одређена значења.¹⁰

У својој теорији Пирс је разликовао три врсте знакова. Једна су сликовни знакови, тј. они знакови који својом формом јасно указују на предмет који приказују. Такви су саобраћајни знакови. Другу врсту знакова представљају садржајни знакови, тј. знакови које смо искуством научили да повезујемо са одређеним појмовима. Тако кашику и виљушку повезујемо са рестораном. Трећу врсту знакова представљају симболични знакови, тј. знакови који својом формом не указују одмах на предмет који означавају, већ их општеприхваћеним конвенцијама за те предмете (појаве) везујемо. Тако је црвено светло на семафору знак за стајање, знак за рециклажу су три зелене стрелице, а ознака за женски тоалет је ципела са потпетицом. *Његов пионирски рад водио је ка категоризацији знакова на три основна типа: иконе, симболе и индексе.*¹¹ Истражујући, Пирс је дошао до закључка да исти

¹⁰Гиро, Пјер, *Семиологија* (прев. Мира Вуковић), Београд, Просвета, 1983, стр. 5-6

¹¹Хенри, Рајан, *Комплетан графички дизајн* (прев. Даниела Нинковић, Ивана Контар), Београд, Дон Вас, 2008, стр. 16

знакови, у различитим културама и традицијама, могу имати потпуно различито значење.¹² Тако је, на пример, у неким културама црна боја жалости, док је у другима бела и сл.

Де Сосир је заступао став да су знакови које користимо производ културне идеологије или система вредности одређене цивилизације. Он је отишао и корак даље, сматрајући да ми не живимо међу предметима, већ у сложеном систему знакова и њихових значења. Та значења, међутим, нису случајна ни природна, већ су усађена у наше вредносне системе и саму друштвену структуру.¹³

Сличан став о одсуству природног у знаковима и симболима имао је и филозоф Ролан Барт. Он је написао циклус теоријских радова и у њима се нарочито позабавио нивоима и системима значења у популарној култури, филмовима, часописима, новинама и сл. Барт је сматрао да у савременој култури владају одређени митови који заједничком знаку намећу различита значења. Тако нпр. и спортски аутомобил и породични ауто служе као превозно средство, али шаљу различите информације о својим власницима. По његовом мишљењу савремено друштво је изграђено на митовима који граде наш свет и место у њему.¹⁴

Ролан Барт сматра да је *предмет семиологије сваки систем знакова, независно од његове супстанце и његових граница: слике, гестови, мелодични звуци, предмети, као и комплекси оних супстанци које налазимо у обредима, у правилима владања или у приказанима, чине ако не језике, а оно системе значења.*¹⁵

¹²Конел, Марк О, Раје Аире, *Илустрована енциклопедија знакова и симбола*, (прев. Лазар Мацура), Земун-Београд, ИП ЈРЈ, 2007, стр. 62

¹³Конел, Марк О, Раје Аире, *Илустрована енциклопедија знакова и симбола*, (прев. Лазар Мацура), Земун-Београд, ИП ЈРЈ, 2007, стр. 62

¹⁴Конел, Марк О, Раје Аире, *Илустрована енциклопедија знакова и симбола*, (прев. Лазар Мацура), Земун-Београд, ИП ЈРЈ, 2007, стр. 63

¹⁵Барт, Ролан, *Књижевност. Семиологија. Митологија* (прев. Иван Чоловић), Београд, Нолит, 1971, стр. 317

5. ЗНАК И ЗНАЧЕЊЕ

Форма одговара на питање КАКО, а садржај на питање ШТА је представљено.¹⁶

Визуелна форма настаје коришћењем различитих начина и средстава за уобличавање знака или симбола. Све оно што је визуелно представљено са собом носи одређено значење и то је заправо језгро његовог садржаја. Знак указује на специфично значење, док је облик начин на који је тај знак приказан. Ниједан облик није сам по себи знак, већ мора бити доведен у везу са неким другим предметом или формом и упоређен са њима, како би то постао. Сваки облик мора указивати на одређени предмет, догађај или поступак, како би постао знак. Мора нешто означавати. Једна од основних карактеристика знака управо је чињеница да знак не проистиче из облика, тј. спољашњег изгледа, већ из унутрашњег садржаја, који је некада видљив, а некада скривен. Управо у садржају, односно у поруци коју носи, је сама суштина знака.

5.1. Савремени графички знак

Модерно друштво неодвојиво је од знакова и не може се замислити без њихове употребе. Графички знакови се користе као средство комуникације (бројеви и слова), као средство обележавања личне својине и стварања визуелног идентитета (заштитни знак), смернице у свакодневном животу (пиктограми) и начин представљања апстрактних појава (симболи). Знакови се према начину настанка деле на природне и вештачке. Вештачки, односно конвенционални знакови, настали су интервенцијом друштва и општеприхваћени су као носиоци одређеног значења.

¹⁶Богдановић, Коста, Бојана Бурић, *Теорија форме*, Београд, Завод за уџбенике и наставна средства, 1999, стр. 128

Минимум визуелног трага којим се обележава нека форма назива се графема. Графеме представљају елементе који још увек немају јасно одређен садржај, али су довољно визуелно самосталне да се могу назвати формом. Графема може одговарати фонему, тј. најмањој језичкој јединици. Ту спадају нумеричке цифре, словни и интерпункцијски знаци.

Симбол је смисаона слика која у себи носи неки апстрактни, мисаони или духовни садржај и он се изражава знаком. Симбол јесте нешто надчулно. Идеал. Симбол има историју која сеже до самих почетака људске цивилизације и представља најуниверзалније средство комуникације. За разлику од обичног знака, симбол у себи носи садржај који надилази просту форму, тј. порука коју носи простире се изван и дубље од онога што је формом приказано. Симбол форму може користити не само као конкретну представу свог садржаја, већ и као метафору која указује на неко много апстрактније и много шире значење.

И сама боја симбола игра улогу у значењу и преноси одговарајућу поруку. Боја престаје да буде само одређена варијација преламања светлости, већ постаје и сама део форме симбола.

Исто тако и геометријски облици који самостално могу да имају различита значења, у функцији симбола добијају специфично значење и конкретизују се само на један појам. Управо то потврђује нам да значење није неодвојиво од форме, тј. да форма сама по себи нема значење, већ јој га симбол додаје. Тако је круг у зависности од културе и контекста симбол различитих ствари: јединства, савршенства, покретности, потпуности, бесконачности и сл.

Знакови елементима који су у њима, односно у њиховој форми садржани, омогућавају стварање комуникационог канала, тј. одређеним склопом преносе неко значење. На тај начин стварају јединствени утисак. Управо због таквих својстава они се масовно користе у индустрији за обележавање специфичних врста производа. Такви знакови називају се заштитни знакови. Циљ коришћења заштитног знака је стварање разлике

између два произвођача истог производа и издвајања сопственог идентитета у односу на конкуренцију. Настанак и употреба заштитног знака може се пратити кроз историју, али он праву експанзију доживљава почетком 20. века, када постаје незамисливо пословање без поседовања истог. Еволуција заштитног знака иде у правцу његовог апстраховања, односно упрошћавања и редуковања елемената на два или три препознатљива, која истовремено задржавају способност преношења садржаја и поруке.



3. Готлиб Дајмлер, Заштитни знак фирме *Мерцедес-Бенц*, 1909.

Mercedes-Benz logo evolution, <http://www.logodesignlove.com/mercedes-benz-logo-evolution>

Мерцедес-Бенц, фирма за производњу возила, добија почетком 20. века свој заштитни знак који је до данашњих дана, и поред минималних измена у свом дизајну, остао један од најпрепознатљивијих визуелних идентитета икада створених. Идејни творац овог знака је инжењер Готлиб Дајмлер. Трокрака звезда у кружници симболично представља производне планове за возила ваздушног, воденог и копненог саобраћаја.

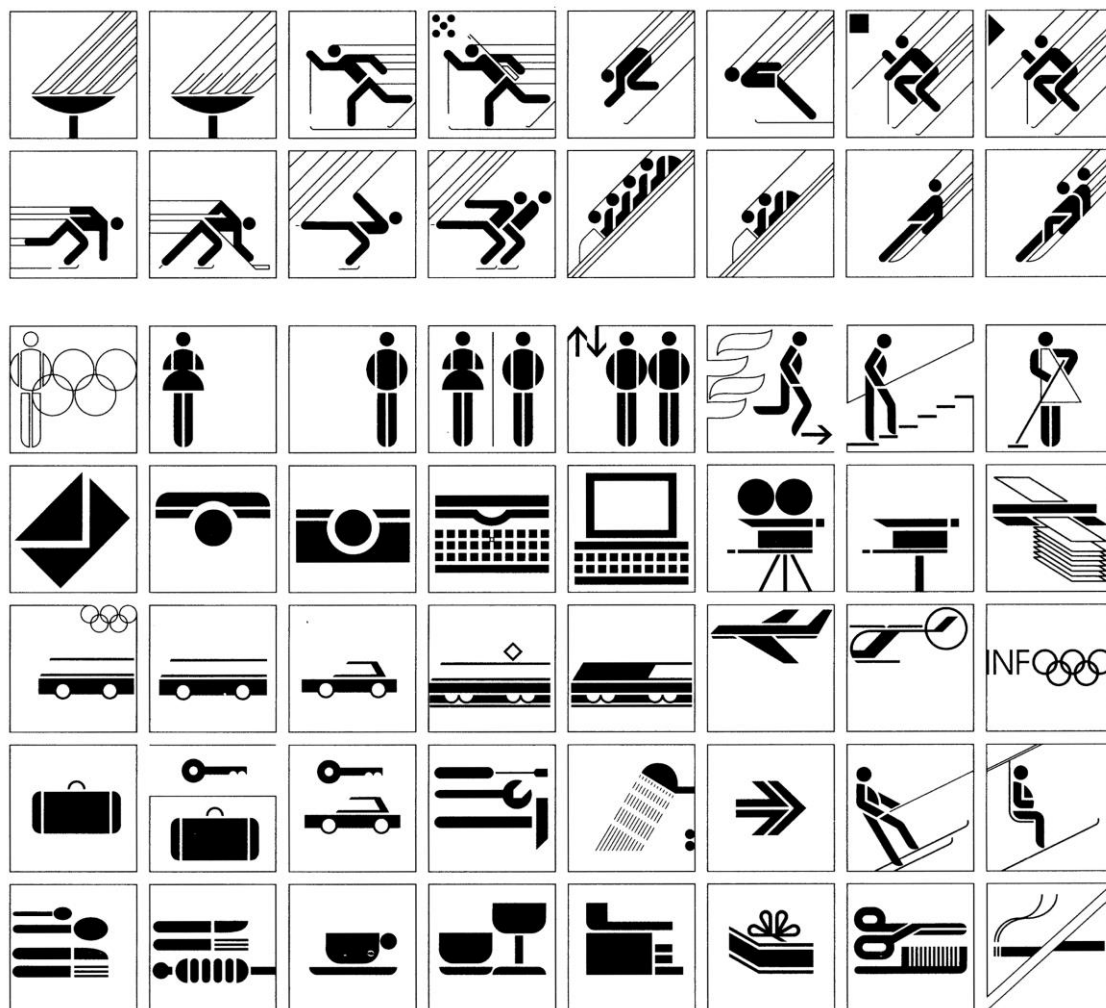


4. Пјер де Кубертен, Заштитни знак *Олимпијских игара*, 1912.

Olympic rings, https://sh.wikipedia.org/wiki/Datoteka:Olympic_rings_with_transparent_rims.svg

Заштитни знак *Олимпијаде* је визуелна форма од пет повезаних гимнастичких кругова истих димензија, али различитих боја. Они упућују на сусрет спортиста из целог света. Плави (Европа), црни (Африка), црвени (Северна Америка), жути (Азија) и зелени (Јужна Америка) кругови симболизују пријатељство и равноправност пет континената и јединство свих нација света. Својом игром, ови графички елементи образују симбол Олимпијских игара, победнички венац.

У савременом свету све више се употребљавају пиктограми. Иако је најмасовнију употребу стекао у 20. веку, пиктограм је заправо веома стара и специфична врста знака. За разлику од симбола који имају универзална и архетипска значења, пиктограми имају јасна и недвосмислена значења. У зависности од тога шта представљају, они углавном имају више детаља и сложенију форму у односу на заштитне знакове. Међутим, од симбола их разликује управо то што имају чисто функционалну намену. Њихова улога је да прикажу или објасне шта се налази у одређеном објекту, којим смером се треба кретати и сл. Њихова сврха јесте да кроз што једноставнију графичку форму прикажу или укажу на конкретан појам (улаз и излаз, тоалет, ресторан, прва помоћ, аутобуска или железничка станица, аеродром итд.). Код серије пиктограма најважније је успоставити визуелни систем целине, тј. одредити се за један стил којим ће се различите форме у датој групи представити (нпр. професије). Сваки пиктограм јесте засебна слика, али сви они заједно морају чинити разумљиву и јединствену стилску целину.



5. Радомир Вуковић, Серија пиктограма за Зимске олимпијске игре у Сарајеву, 1984.

Вуковић, Радомир, *Знаковито Два- педесет година графичких комуникација у Србији 1960/2010*, Београд, Музеј примењене уметности, 2011, стр. 38

Идеограми су упрошћене слике које су се користиле пре појаве и развоја писма, како би се обележиле одређене идеје или збивања. Ове асоцијативне визуелне форме употребљавале су се још у старом веку, а њихова улога била је да се прикажу комплексни садржаји. Најпознатији пример идеограмског комуницирања је кинеско писмо које се и данас користи. Никако не смемо заборавити и арапске бројеве без којих се не може замислити употреба рачунарског система.

Пиктограми и идеограми су, дакле, праоблици писма, који егзистирају и данас, и то на значајнијем нивоу него што је наша спремност да то прихватимо.¹⁷

Писмо које одређеним знаком казује једну реч или део речи назива се сликовно, односно појмовно писмо. Из појмовног писма се затим развило слоговно писмо у коме један знак представља један слог. Такво писмо користи се у кинеском, јапанском, корејском и индијском језику. У другом правцу развијало се фонетско писмо, настало од феничанског, а касније је постало основа за развој данашњег латиничног и ћириличног писма. Римљани су прилагодили форму словних знакова основним геометријским облицима – кругу, квадрату и троуглу, а главна карактеристика оваквих словних знакова јесте та да сваки знак представља један глас. Управо се комбинацијом тих знакова стварају речи. На тај начин добија се систем писања са минимум употребљених словних знакова.

Специфичну врсту знака представља монограм. То је знак настао повезивањем, прожимањем или преклапањем два или више слова. Најчешће се користе почетна слова имена и презимена, али некада се у монограму крију и пуно име и презиме. Слова нису увек лако препознатљива и некада су јако испреплетена или непотпуно написана, те њихово ишчитавање изискује одређено искуство. Композиције слова и цртежа представљају графички изазов који захтева дубље промишљање и значајну вештину. Грци се сматрају творцима монограма, али свој пуни сјај овај вид уметности достигао је у Византији.

Сличну улогу имао је и печат. Под печатом се подразумева мали изгравирани предмет који се утискивао у меку глину или восак. На њему су најчешће били угравирани иницијали владара, цитати из свете књиге или имена неких божанстава. Улога печата је била да осигура аутентичност документа који је печатом обележен и повеже га са његовим састављачем.

¹⁷Недељковић, Слободан, Миодраг Недељковић, *Графичко обликовање и писмо*, Београд, Завод за уџбенике и наставна средства, 1998, стр. 156

Некада је имао и облик прстена и користио се као амајлија. Улога печата сачувала се до данас у правним документима.

У модерном друштву, условљеном савременим начином живота, све више се избегавају опширна објашњења и штампани описи и тежи се исказивању што више садржаја што једноставнијом визуелном формом.

*Језик симбола омогућује мултијезичну комуникацију, прелазећи језичне баријере.*¹⁸ Иде се ка томе да се само кроз облик и боју пренесе конкретна информација. Ту на сцену ступају различити графички знакови и симболи. Заједничко свима њима јесу управо функција, тема, садржај, идеја и естетика. Вредност одређене графичке форме огледа се у интелектуалним и емотивним реакцијама које она изазива код реципијента, док је основни задатак сваког знака да јасно и концизно пренесе одређену поруку.

5.2. Колективни визуелни идентитет

*Pod ovim znakom pobićeš!*¹⁹

*Колективни идентитет је појава која одражава основну људску потребу. Племенски инстинкт јесте у свима нама, а испољавање ове психологије сачињава велики и опипљиви део сваке познате културе.*²⁰

¹⁸Келер, Горослав, *Дизајн*, Загреб, Вјесник, 1975, стр. 271

¹⁹*Битка код Милвијског моста се одиграла 28. октобра 312. године, на реци Тибар северно од Рима, између римских царава Константина Великог и Максенција. Победу је однео Константин Велики, чиме је постао неприкосновени владар западног дела Римског царства. Легенда каже да је ноћ пред битку Константин уснио сан у коме му се приказао крст праћен исписом „под овим знаком ћеш победити“. Ова визија је наводно била један од одлучујућих момената који је Константина преобратио у хришћанство. Исход битке код Милвијског моста као непосредну последицу имао је Константиново устоличење као јединог владара западног дела царства, а касније (324. г.) и као јединог суверена целог Римског царства. Далекосежне последице ове битке могу се мерити потезима и делима Константина Великог као једног од најзначајнијих владара старог Рима: престанак прогона хришћана (Милански едикт), оснивање Цариграда као источне престонице, победе над варварским племенима и ширење граница царства, свеобухватна монетарна, административна и војна реформа. Битка код Милвијског моста, [https://sr.wikipedia.org/wiki/Битка код Милвијског моста](https://sr.wikipedia.org/wiki/Битка_код_Милвијског_моста), Википедија, [https://sr.wikipedia.org/wiki/Главна страница](https://sr.wikipedia.org/wiki/Главна_страница), ас. 22. 6. 2016 at 12:30*

Симбол и симболика од раних дана људске цивилизације користе се за обележавање припадности одређеној групи и за грађење колективног идентитета. Групе стварају своје симболе и свој визуелни идентитет без обзира о каквим скупинама је реч. Оне могу бити засноване на родбинским везама, заједничким веровањима, интересима или идеологији. Знакови се јављају у различитим облицима и имају за циљ да групи која их користи повећају видљивост и препознатљивост, али и да изазову одређена осећања код оних који тој групи не припадају као што су страх, поштовање, понос. Могу бити у облику тотема, заставе, грба, кодекса одевања или ритуалних радњи, али сврха им је иста.

Током 20. века нарочиту пажњу привукли су симболи везани за историјска дешавања, пре свега револуције и политичке покрете. Два која су се по свом значају и утицају издвојила свакако су срп и чекић – симбол комунизма и свастика – симбол фашизма.

5.3. Срп и чекић

*Пролетери свих земаља, уједините се!*²¹

Укрштени срп и чекић приказани на црвеној подлози имали су за циљ да укажу на идеологију коју је комунистичка Русија заступала, на чијој застави су се управо и нашли. Чекић предствља индустрију, а срп пољопривреду, док њихово укрштање указује на уједињење пролетаријата и

²⁰Џенкинс, Николас, *Обликовање визуелног идентитета: визуелно преношење корпоративног идентитета* (прев. Јелена Петровић), Београд, Клио, 2002, стр. 9

²¹„Пролетери свих земаља, уједините се!“ (нем. *Пролетариер аллер Лјндер веренингт Еуцх!*) је један од најпознатијих комунистичких узвика, који се први пут појавио у „Комунистичком манифесту“ (1848) Карла Маркса и Фридриха Енгелса. Овај слоган био је државно гесло Савеза Совјетских Социјалистичких Република (рус. *Пролетарии всех стран, соединяйтесь!*), а био је присутан на свим грбовима совјетских република и њихових аутономних јединица, те на насловницама већине совјетских новинских гласила.

Пролетери свих земаља, уједините се!,

https://sh.wikipedia.org/wiki/Proleteri_svih_zemalja_ujedinite_se!, *Википедија*,

https://sh.wikipedia.org/wiki/Glavna_stranica, ас. 30. 6. 2016 at 15:25

сељаштва, односно индустријских и пољопривредних радника и потврђује основну Лењинову идеју. Знак је званично усвојен 1918. године, а идејни творац био је Евгениј Иванович Камзолкин, московски уметник.

Руски филозоф, Алексеј Лосев, о овом знаку је рекао: *То је знак који покреће народне масе. То није само знак него и конструктивно-технички принцип људског деловања и усмерености воље. Пред нама је симбол заједништва радника и сељака, симбол Совјетске државе.*²²



6. Евгениј Иванович Камзолкин, Срп и чекић – визуелни симбол СССР-а, 1918.

Hammer, sickle, svastika, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hammer_sickle_svastika.jpg

Међутим, два оруђа – срп и чекић, основни графички симболи овог знака, имају и сами по себи јако дубоко и комплексно значење присутно у различитим цивилизацијама. Пре свега, срп и чекић се могу повезати са древним симболом масона, укрштеним сечивом и чекићем. У тој симболици сечиво представља јасно предсказан циљ, а чекић његову чврсту манифестацију. Занимљиво је то да се чекић у европској културној традицији често повезује са значењем мушке и рушилачке снаге. Чекић се јављао и у различитим митологијама. Тако се нордијски бог Тор, бог грома, приказивао са истом алатком у руци. У Индији и Кини чекић има разорну моћ зла. Исто тако, и срп се кроз историју јавља у различитим, прилично

²²Хутарев, Владимир, *Срп и чекић: Мистични амблем Совјетског Савеза*, https://hr.rbth.com/arts/2014/08/12/srp_i_cekic_misticni_amblem_sovjetskog_saveza_29359, *Russia beyond the headlines*, <https://hr.rbth.com/>, ас. 2. 7. 2016 at 16:40

негативним контекстима. У хришћанској религији жетва и срп везују се за Косача који људске душе окупља након краја света.

Интересантан је податак да Камзолкин, уметник који је креирао знак, није био комуниста. Сматра се да је, као члан удружења уметника, био прилично упознат са различитим симболима и њиховим значењима. Остаје дилема да ли је он желео да још неко од поменутих значења угради у симбол српа и чекића или се водио искључиво комунистичком идеологијом.²³

Насупрот овом илустративном знаку, али са истим значењем, стоји црвена звезда са пет кракова, такозвана *петокрака*. Знак Међународног радничког покрета је *изражен универзалним и чистим језиком симбола – асоцијативно је представљен револуционарни покрет, крвљу натопљен, који тежи да се прошири на свих пет континената, изражен једнаким и оштрим крацима.*²⁴

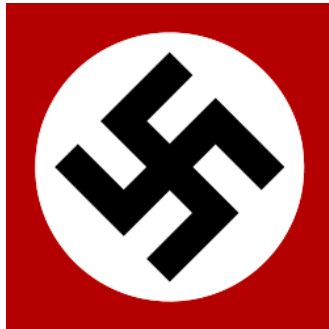
5.4. Кукасти крст

Други јако познати графички знак, који је дефинитивно облежио 20. век, била је *свастика* – кукасти крст као нацистички симбол моћи. Црна свастика у белом кругу ротирана у правцу казаљки на сату под углом од четрдесет и пет степени представљена на црвеној подлози постала је 1935. године званична застава Нацистичке Немачке. Овај симбол је био често коришћен за обележавање различитих предмета, па чак и дечјих играчака, како би се промовисала идеологија и развијала покорност грађана.

²³ Хутарев, Владимир, *Срп и чекић: Мистични амблем Совјетског Савеза*, [https://hr.rbth.com/arts/2014/08/12/srp i cekic misticni amblem sovjetskog saveza 29359](https://hr.rbth.com/arts/2014/08/12/srp-i-cekic-misticni-amblem-sovjetskog-saveza-29359), *Russia beyond the headlines*, <https://hr.rbth.com/>, ас. 2. 7. 2016 at 17:05

²⁴ Ђирић, Милош, *Графички знак и симбол*, Београд, ТК Монт Имиџ и Факултет примењених уметности у Београду, 2007, стр. 66

Кукасти крст је имао одсечност и оштрину пруске дисциплине, а његова чиста геометрија слагала се иронично са баухаусовски модерним укусом функционалног обликовања.²⁵



7. Кукасти крст – верзија коришћена као визуелни симбол Нацистичке Немачке, 1935.

Hammer, sickle, svastika, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hammer_sickle_svastika.jpg

Хитлер је заправо преузео древни сунчани симбол. У оригиналу, овај симбол везан је за природу, а ротиран у смеру супротном од смера казаљки на сату представља пркошење природним силама. У својој основи то је крст који се врти у круг. Изломљене линије симболишу зраке који падају на земљу и струјање сунчеве светлости. Свастика приказана супротно ротирана од смера кретања казаљки на часовнику повезује се са женским принципом, а њено кретање представљено у класичном смеру казаљки на часовнику са мушким принципом. Била је широко распрострањена у Азији, као и у Европи. Најраније се среће на грнчарским производима бронзаног доба, а касније и на неким предметима афричких племена и Маја. Употребљавали су је и стари Грци, а откривена је и у рушевинама древне Троје. Такође, јавља се у будизму и таоизму. У Индији се и даље сматра симболом доброг живота, среће и напретка.

Ипак, значење које је најраспрострањеније свакако се везује за антисемитизам и нацизам. И данас неке неонацистичке групе користе овај

²⁵Арнхајм, Рудолф, *Визуелно мишљење* (прев. Војин Стојић), Београд, Универзитет уметности у Београду, 1985, стр. 121

симбол у различитим варијантама, како би исказале своју повезаност са Хитлеровом тоталитарном идеологијом. Иако је древно значење симбола било превасходно позитивно, везано за светлост, обнављање и цикличност, данас се свастика чита искључиво негативно, као симбол нетрпељивости и предрасуда, мржње и рата, разарања и убијања.

Сваки знак са собом носи одређени садржај, али тај садржај је често условљен културом, историјом и важећим системом вредности. Форма остаје иста, али се порука коју знак преноси мења и преобличава, а некада чак одлази и у своју супротност. Ипак, способност знака да комуницира са посматрачем и шаље информацију остаје непромењена. У једноставној графичкој форми, какве су између осталог срп и чекић или кукасти крст, могу бити садржане читаве идеологије, а поистовећивање са визуелним симболом постаје поистовећивање са читавом групом коју он представља. У том смислу визуелно заиста јесте и вербално.

6. ГРАФИЧКЕ КОМУНИКАЦИЈЕ У СРБИЈИ ДРУГЕ ПОЛОВИНЕ 20. ВЕКА

У свакодневном животу, од политичке пропаганде до рекламног подстицаја, убеђују нас или на нешто наводе. Умберто Еко

Друга половина 20. века у Србији, у историјском погледу, представља период који се опире лакој карактеризацији и сврставању у групе или правце. У овом раздобљу јавља се значајан број графичких дизајнера чији се радови одликују специфичностима које носе јак лични печат, односно карактеристикама и оригиналним приступом којим се не могу повезати ни са једним другим аутором. Ова временска етапа, поред све своје несистематичности, створила је подлогу из које се развила данашња пракса коришћења визуелних комуникација.

Основни проблем који се намеће у истраживању овог временског раздобља и мапирања његових најзначајнијих представника јесте управо разумевање улоге и утицаја које визуелне комуникације имају у одређеном тренутку. Експанзија нових комуникационих средстава довела је у први план комуникацију сликом користећи њену способност да у једном тренутку пренесе огроман број информација огромном броју корисника. Напредна технологија заслужна је за развој специфичне гране графичког дизајна, која директно комуницира са конзументом и преноси одређене поруке – до графичких комуникација.

Графичке комуникације заправо су унапређена верзија онога што је раније постигано штампом и графичким отисцима на различитим материјалима. Потреба да се једно дело штампа у огромном броју примерака како би се њиме пренела одређена информација суштински је изменила однос према уметничком делу. Док се класично уметничко дело посматра као уникат и јединствени одраз уметниковог надахнућа, у савременом добу јавља се тенденција да се једном створено дело умножава и дели путем много идентичних копија. Стварањем услова да се то и постигне на лак и брз

начин, дошло се до тога да графичке комуникације постану центар сваке пропаганде и пројекта масовног ширења конкретне информације. У том тренутку порука коју треба пренети, управо због своје способности да комуницира, постаје суштина и јединица којој је све подређено. Могућношћу да се изради огроман број идентичних отисака значајно је проширено поље деловања одређене идеје. У том смислу, *графички дизајн постаје алатка за обликовање поруке како би се остварила комуникација*²⁶ и тиме добија још једну значајну димензију.

Моћ коју графички знакови имају препозната је од стране многих државних и приватних институција. Оне су уочиле потребу и значај тога да буду на неки начин обележене, тј. да читаво поље њиховог деловања буде синтетисано у једну препознатљиву визуелну форму која ће истовремено слати велики број информација – назив, поље деловања, традицију и сл. Управо овакве тенденције довеле су до стварања нове врсте идентитета – графичког идентитета.

6.1. Стварање графичког идентитета

До првог значајног корака за развој примењене уметности у Србији долази 1953. године, оснивањем УЛУПУС-а – Удружења ликовних уметника и примењених уметника Србије. Ово друштво утемељено је у време првих наговештаја слабљења актуелне социјалистичке идеологије и политике диригованог стваралаштва. *Прву ликовну манифестацију која се усталила као најважнија годишња изложба УЛУПУДС-а – Мајска изложба, Удружење је организовало 1955. године у Музеју примењене уметности у Београду.*²⁷ До званичног препознавања графичког дизајна и његовог уврштавања у примењену уметност, долази 1963. године, када је у скраћеницу УЛУПУС

²⁶Вуковић, Радомир, *Знаковито Два- педесет година графичких комуникација у Србији 1960/2010*, Београд, Музеј примењене уметности, 2011, стр. 8

²⁷*О нама – Историјат*, <http://www.ulupuds.org.rs/Istorijat.htm>, УЛУПУДС, <http://www.ulupuds.org.rs/index1.php>, ас. 25. 8. 2016 at 11:15

додато слово Д које означава дизајн. Дизајн се најчешће обележава одредницама намера, план, циљ. *Тиме се реч дизајн дефинише као системски процес којим се долази до циља.*²⁸

Током педесетих и шездесетих година двадесетог века долази до појаве нових тенденција у графичком стваралаштву. Јављају се нови принципи у компоновању, али и у читању визуелних знакова. Знакови који су били неизбежни у реалном социјализму попут пионира, српа и чекића престали су да буду приказивани на устаљени начин, већ су њихове поруке добиле нови начин интерпретирања. *У раним новинским рекламама, већ око 1950. године, појављују се карактеристични логотипи Југолека, Партизанке, Зорке из Шапца, Југословенске књиге, а који ће се задржати и у наредним деценијама.*²⁹



8. Драгослав Стојановић Сип, Графички идентитет предузећа *Рад*, 1956.

Вуковић, Радомир, *Знаковито Два– педесет година графичких комуникација у Србији 1960/2010*, Београд, Музеј примењене уметности, 2011, стр. 14

Графички идентитет предузећа *Рад* који је израдио Драгослав Стојановић Сип 1956. године сматра се претечом нових креативних тенденција. Знак приказује савијену гвоздену арматуру постављену у круг (њен технички пресек), што истовремено представља и новину, али и технолошку логичност.

²⁸Вуковић, Радомир, *Знаковито Два– педесет година графичких комуникација у Србији 1960/2010*, Београд, Музеј примењене уметности, 2011, стр. 10

²⁹Поповић Васић, Гордана, *Између страха и одушевљења: примери графичког дизајна у Србији 1950 – 1970*, Београд, Галерија Графички колектив, 2009, стр. 29

Како је у ово време држава била окренута социјалистичком ликовном стваралаштву, недостајала је техничка подршка за израду заштитних знакова, пиктограма и словних симбола. Њихова израда сводила се на могућности ручне типографије и ручног исцртавања симбола и исписивања наслова. До бољих услова за ангажовано креирање долази тек увиђањем суштинске разлике између графичког дизајна и уметности. За разлику од уметничке слике или цртежа који представљају естетску категорију, код знака је суштина у значењу, тј. у поруци коју шаље. Стога се графичке комуникације могу посматрати као поданица потрошачког друштва која испуњава комерцијалне циљеве.

Седамдесетих година дошло је до потпуног преокрета и експанзије стваралачких иновација које су се умногоме разликовале од дотадашње стваралачке праксе. Одбачена су претходна визуелна остварења и представљен је нови начин изражавања, може се рећи интернационални, који се толико разликовао од претходног да је прокрчио пут новој уметничкој дисциплини.

Током ових година, масовно се јављају нови стилови и стваралачки принципи код дизајнера. За разлику од слободних линија и импресионистичких форми какве су доминирале педесетих година, сада се јављају геометријски облици, конструкције и форме сведене на основне графичке елементе. Таквом стилу допринела је и чињеница да се велики број архитеката, којима геометрија и сведене форме представљају природно окружење, бавио овим видом уметничког креирања. Јавио се велики број нових уметника који су своју праксу ослањали на интернационалне тенденције у стварању. Иновативним радовима, у којима се јасно назире њихова архитектонска струка, они коначно одвајају графички дизајн од примењене уметности и издвајају га не као подврсту примењене уметности, већ као засебну област.

Тих година велики број институција приступио је измени свог визуелног идентитета.

Догодило се то да визуелна комуникација све више замењује вербалну и писану комуникацију.

Током овог периода у Србији јача међународни утицај и мења поглед на улогу коју дизајн има у друштву. Из западних земаља до нас стиже појам *рекламне поруке* и постаје средиште дизајнерског делања. Графички дизајн, односно графичке комуникације постају средство убеђивања и промоције производа на тржишту, као и битан елемент економске пропаганде који игра важну улогу у остваривању профита.

Осамдесете године довеле су до јачања и ширења медијских простора као и до јављања великог броја дизајнера који се баве искључиво графичким комуникацијама. У том погледу значајна је књига професора Павла Васића *Примењене уметности у Србији 1900 – 1978*³⁰, због тога што представља прво дело у којем се на неки начин класификују радови графичких дизајнера на овим просторима. Као засебан одељак ту се јавља и део посвећен графичким комуникацијама, мада доста оскудно и сведено на навођење имена аутора. У тој књизи Васић је препознао интернационални утицај на дела српских уметника који су дошли у прилику да се упознају са радом графичара и дизајнера у иностранству. Он је истакао све већи развој примењене графике, пре свега графичког дизајна. *Њиме се бави велики број архитеката који уносе нешто ново: одсуство фигуративности, а много више сажимања израза у словна решења композиционог распореда, у односе слова и празног простора, тежиште се управо ставља у равнотежу позитивних (испуњених) и негативних (празних) површина.*³¹ Васић сматра да је управо захваљујући томе дизајн постао дизајн у правом смислу те речи, да је постао структурално сложенији и стилски богатији и разноврснији.

Други важан допринос развоју графичког дизајна дао је историчар уметности Коста Богдановић који је почетком осамдесетих покренуо први *Семинар за визуелну културу* у Музеју савремене уметности у Београду, са циљем да да теоријску основу дизајнерском раду и уђе у проблематику

³⁰Васић, Павле, *Примењена уметност у Србији 1900 – 1978*, Београд, УЛУПУДС, 1981.

³¹Васић, Павле, *Примењена уметност у Србији 1900 – 1978*, Београд, УЛУПУДС, 1981, стр. 57

појаве и функције графичког знака. Богдановић је дошао до закључка да је у савременој класификацији графичког значења могуће разликовати више група и да урбани начин живота тај систем непрекидно проширава. Он објашњава да *превођењем дневне реалности у знак и у симбол и стварањем конкретних пројеката за лакше и лепше комуницирање, рад и одмор, обликовањем разних олакшица, а понекад и судбоносних проблема у стандардима савремене цивилизације, дизајн није одавно ствар пропагирања самог себе, већ саставни део савремених облика живљења.*³²

Својим књигама *Графичка идентификација 1961 – 1981*³³ и *Графичке комуникације 1954 – 1984*³⁴, Милош Ђирић даје значајан допринос историјском сагледавању развоја графичког дизајна код нас и развоју графичких комуникација као уже уметничке области графичког дизајна. Аутентичним уметничким изразом и преданим стваралачким радом, овај надарени и надахнути уметник допринео је успостављању темеља струке.

Графичке комуникације јесу део визуелних комуникација, које заправо представљају појаву стару колико и људска врста. Први цртежи на зидовима пећина, ознаке у камену или глини заправо су праоблици графичких комуникација, јер је њихова улога била управо да шаљу неку поруку или дају неку информацију. Појава писма и слова представља надоградњу и другачију везу слике и значења, али заправо је и то вид визуелних комуникација. Веза између језика, односно вербалног, и слике, односно визуелног, је нераскидива – језик омогућава стварање менталних слика у глави, док слика носи значење које је могуће изговорити и забележити словним знаковима, тј. описати речима. Графичке комуникације биле су све време присутне у животу људи, али је тек друга половина 20. века препознала и развила овај сегмент примењених уметности као битан део савременог друштва.

³²Богдановић, Коста, *Облици, појаве, стања као могућности визуелних значења; Семинар за визуелну културу*, Београд, Музеј савремене уметности Београд, 1984, стр. 6

³³Ђирић, Милош, *Графичка идентификација 1961 – 1981*, Београд, Српска књижевна задруга и Музеј примењене уметности, 1982.

³⁴Ђирић, Милош, *Графичке комуникације 1954–1984*, Београд, Издавачка заједница *Вајат*, 1986.

Милош Ђирић својим радом и пројектима представља пионира савремених графичких комуникација у Србији. Био је редовни професор Факултета примењених уметности у Београду и академски сликар – графичар. Излагао је на бројним самосталним, националним и међународним изложбама и добитник је бројних признања. Он уводи појам *графичка идентификација* којим означава онај део графичких комуникација који се односи на заштитни знак, графички симбол, монограм, иницијал, хералдички знак – *све оно што се графичким поступком поново налази и препознаје, тј. идентификује.*³⁵

Ђирић сматра да је основни захтев који мора испунити визуелна порука графичког знака *јединство функције, теме и естетике.*³⁶ То је усаглашено и са мишљењем које је имао Јусаку Камекура да графички знакови *не илуструју, већ наговештавају. Они нису репрезентативни, већ сугестивни.*³⁷



9. Милош Ђирић, Заштитни знак Универзитета уметности у Београду, 1966.

Ђирић, Милош, *Графичка идентификација 1961 – 1981*, Београд, Српска књижевна задруга и Музеј примењене уметности, 1982, стр. 44

Стога се Милош Ђирић и графички дизајнери који припадају његовој генерацији сматрају заслужним за враћање графичких комуникација њиховом основном значењу, што подразумева одбацивање ликовне

³⁵Ђирић, Милош, *Графичка идентификација 1961 – 1981*, Београд, Српска књижевна задруга и Музеј примењене уметности, 1982, стр. 11

³⁶Ђирић, Милош, *Графичка идентификација 1961 – 1981*, Београд, Српска књижевна задруга и Музеј примењене уметности, 1982, стр. 12

³⁷Ђирић, Милош, *Графичка идентификација 1961 – 1981*, Београд, Српска књижевна задруга и Музеј примењене уметности, 1982, стр. 12

оптерећености и буквалног представљања и окретање ка визуелно чистом и функционалном графичком језику.

Деведесете године прошлог века донеле су велике политичке и друштвене преокрете што је умногоме утицало на уметност и дизајн. Пад Берлинског зида 1989. године имао је утицај на стварање нових међународних односа, а дешавања на Балкану и грађански рат довели су до распада Југославије. Током ратних деведесетих дошло је до нестајања југословенске културе, али и друштвеног и интелектуалног посрнућа које је неминовно допринело слабљењу креативног стваралаштва и мртвилу у уметности. Велики број уметника напустио је земљу у потрази за бољим животом што је додатно допринело трансформацији графичке уметничке сцене.

Јачањем пропагандних кампања и економског маркетинга, и у Србији се јављају агенције које се баве осмишљавањем и промоцијом различитих производа и послова. Потреба да се увећа продаја производа довела је до појаве великог броја графичких дизајнера који су били вођени искључиво маркетиншким успехом и економском добити и губили у процесу свој ауторски печат. *Негде средином деведесетих година догодила се и карактеристична фаза дигиталног претеривања и еуфорије, када су многи дизајнери могућности које пружају компјутери користили до екстрема, слично возњи адолесцената који тек добију дозволу – резично и до даске.*³⁸ Као реакција на то Графички колектив у Београду 1996. године покреће селекторску бијеналну изложбу *Грифон* која је додељивала награде најбољим ауторима и имала за циљ да представи најуспешнија графичка решења, издвоји из масе оне најоригиналније идеје, истакне креативну слободу стваралаца и промовише квалитет изнад масовног коришћења рачунарских ефеката.

³⁸Пурешевић, Данијела, *ГРИФОН – 4. Југословенски конкурс за најбољи графички дизајн у 2000 и 2001. години*, Београд, Галерија *Графички колектив*, 2002, стр. 3

6.2. На прагу 21. века

Током првих година 21. века поново на сцену ступа лични визуелни израз и аутентичност која је прилагођена употреби рачунара. Овај период управо одликују усклађивање дигиталне технологије са ауторским стваралаштвом и иновације на пољу графичког дизајна.

Долази до повезивања дизајнера и графичке индустрије. Појединци почињу да отварају приватне штампарије, што је проширило простор за објављивање и презентацију дизајнерског рада.

Истовремено, отварају се и бројне приватне образовне институције које нуде едукацију различитих видова дизајна, што је додатно довело до популаризације ове гране примењене уметности.

Крајем 20. века, тачније 1993. године, основана је уметничка група *ФИА* која је покренула значајан, ако не и најзначајнији, графички пројекат тог турбулентног времена. Групу су оформили Ђорђе Милекић (алиас Станислав Шарп) и Нада Рајичић, а пројекат се тицао штампања новогодишњег календара у коме су представљани водећи аутори ове струке у земљи, али и неколицина аутора из иностранства. Календар је израђивала штампарија *Публикум* и у то доба представљао је највиши домет визуелног стваралаштва истичући се високом артистичком нотом.

Почетак 21. века окарактерисала је смена генерација и нове технике графичког обликовања охрабрене новим друштвеним околностима. Напуштају се једноставни геометријски облици и стварају се нови модели изражавања. Бришу се визуелна правила компоновања и у средиште пажње долази експозициона типографија. Стваралачки простор отвара се ка новим интернационалним искуствима која, заједно са младим ауторима, доносе и освежење у дотадашњу затворену стваралачку праксу.

Томе сведочи и књига *фетиша* под називом *ФЕНОМАН: СЛАВИМИР*³⁹, софистицирани приказ аутобиографије, графизирани на високом апстрактном нивоу⁴⁰, једног од најуспешнијих српских дизајнера, Славимира Стојановића.

Након деценије од настанка пројекта *Публикумови календари*, 2014. године почиње нови стваралачки циклус. *Пројекат ФЕНОМАН* представља нове визије и визионаре у визуелним комуникацијама – дизајнере, илустраторе, фотографе, уметнике... професионалце својственог рукописа и става чији радови превазилазе границе струке и где они исказују личности које инспиришу и мотивишу.⁴¹



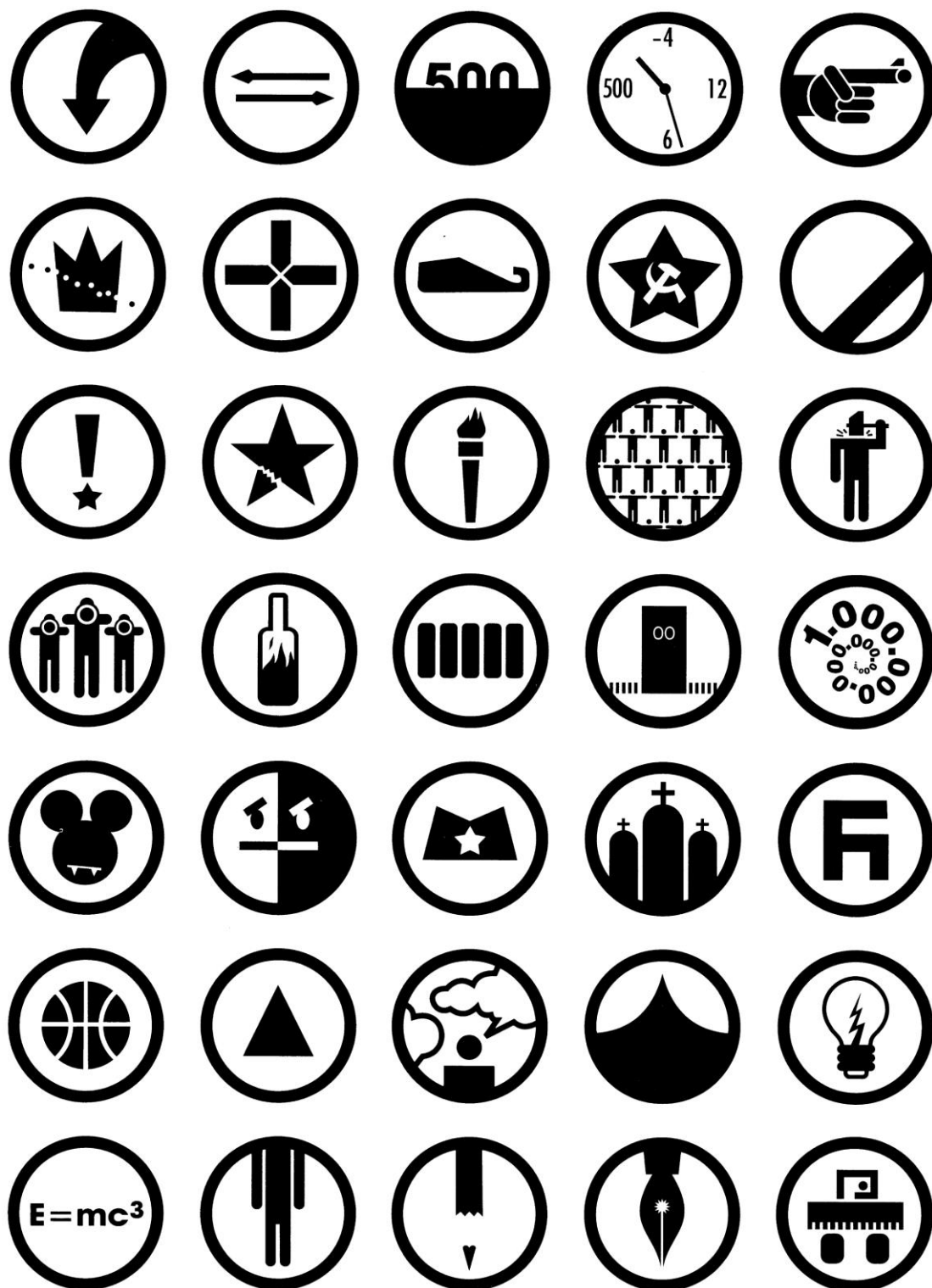
10. Славимир Стојановић, *Својом главом* за *Публикум календар*, 2004.

Вуковић, Радомир, *Знаковито Два- педесет година графичких комуникација у Србији 1960/2010*, Београд, Музеј примењене уметности, 2011, стр. 66

³⁹Стојановић, Славимир, *Феноман: Славимир* (пратећа књига *Публикум календара 2004*), Београд, Публикум, 2004.

⁴⁰Вуковић, Радомир, *Знаковито Два- педесет година графичких комуникација у Србији 1960/2010*, Београд, Музеј примењене уметности, 2011, стр. 63

⁴¹Стојановић, Славимир, *ФЕНОМАН: СЛАВИМИР* (пратећа књига *Публикум календара 2004*), Београд, Публикум, 2004, стр. 2



11. Славимир Стојановић, Мирко Илић, *Историја српског народа* (ауторски пројекат), 2000.

Вуковић, Радомир, *Знаковито Два- педесет година графичких комуникација у Србији 1960/2010*, Београд, Музеј примењене уметности, 2011, стр. 89

Битна ствар која се јавља са овим променама је поновно окретање артизму и самосталном ауторском изразу. Захваљујући могућностима интернета, постаје природно објављивање радова који нису искључиво производ односа клијент – дизајнер, понуда и потражња, већ су самостални креативни израз и резултат маштовитих графичких вежби.

Јављају се и бројне манифестације које су се разликовале по свом облику, али су имале заједнички циљ да промовишу дизајн као комуникационо средство будућности и да укључе младе ауторе у токове светске праксе.

Радомир Вуковић у каталогу изложбе *Знаковито два*⁴², издатом 2011. године поводом обележавања педесет година графичких комуникација у Србији, графички дизајн нашег века види као неминовну потребу и универзално средство комуницирања, јер порука коју знак шаље не наилази на језичке баријере. *Некада давно начињен је покушај да се промовише есперанто - као међународни језик. Идеја није успела, али зато је као глобални модел споразумевања и вредновања успостављен дизајн као интернационална категорија. Слика ове судбине неминовно је прекрила и нашу средину. То значи да наши дизајнери своје креативне капацитете прилагођавају већ виђеним менталним сликама технолошки развијеног света. У свему томе, проблем бити и остати свој, односно достићи ниво ауторске препознатљивости у ширем временском и географском контексту, постаје изазов вишег реда. Проналажење некакве заједничке одреднице која би објаснила свеукупно деловање аутора у једној малој средини, једноставно није могуће. А ни потребно. Оно што објашњава њихов рад је чињеница да је у протеклом периоду дошло до друштвених промена које су, између осталог, експлицитно довеле до увећања дизајнерске продукције. Дизајн је постао потреба, а његова употреба начин комуницирања.*⁴³

⁴²Вуковић, Радомир, *Знаковито Два – педесет година графичких комуникација у Србији 1960/2010*, Београд, Музеј примењене уметности, 2011.

⁴³Вуковић, Радомир, *Знаковито Два – педесет година графичких комуникација у Србији 1960/2010*, Београд, Музеј примењене уметности, 2011, стр. 71

7. АНАЛИЗА ДОКТОРСКОГ УМЕТНИЧКОГ ПРОЈЕКТА

Све је знак ко хоће да гледа. Све је порука ко уме да чита. Све је смисао ко може да разуме. Радомир Вуковић

7.1. Уметност комуникације

Појмови *комуникација* и *информација* неодвојиви су један од другог. У сржи сваког облика комуникације налази се информација и она чини основу којом се комуникација зачиње и даље шири. Реч *комуникација* води порекло од латинске речи *communicare* што значи *поделити*, тј. *саопштити*. У етимологији ове речи налази се глагол *општити* који подразумева прелазак од индивидуалног ка колективном, тј. интеракцију појединца и заједнице што заправо представља основу комуникације.⁴⁴

У процесу комуникације врши се преношење одређене информације од појединца ка колективу или другом појединцу, те су на тај начин ова два појма неодвојива. Комуникација не постоји уколико нема одређене информације коју треба пренети или поделити. Сама реч *информација* води порекло из латинског језика и значи *обликовати, образовати, представити, обавестити*. Информација није исто што и податак. Док податак представља просту чињеницу или инструкцију, информација обликује тај податак у облик погодан за интерпретацију, тј. у средство комуникације.⁴⁵

Језик је у основи вербалне комуникације. Сам језик заправо се састоји из система знакова који носе одређена значења. Сваки знак је носилац значења и посредник између тог значења и реципијента, тј. онога ко прима информацију садржану знаком. Према томе, сваки знак је комуникационо способан, јер има функцију да саопштава идеје путем порука. Он се тумачи као комплексни систем који се састоји из предмета о коме се говори, кода, тј.

⁴⁴Томић, Зорица, *Комуникација и јавност*, Београд, Чигоја штампа, 2007, стр. 7

⁴⁵Томић, Зорица, *Комуникација и јавност*, Београд, Чигоја штампа, 2007, стр. 17

средства за преношење поруке, пошиљаоца и примаоца. Комуникациона способност знака доводи до појаве да знак може и без ослањања на језик концизно преносити поруке. Он има задатак да у свести човека створи менталне слике управо на основу информације коју сам носи и тако пренесе одређене идеје.

Управо у уочавању те везе између визуелног и вербалног, и у испитивању комуникационих капацитета визуелног знака и симбола, лежи основни задатак овог докторског уметничког пројекта.

Само смислене визуелне представе имају визуелну снагу. Сходно томе, визуелни знак као базична јединица симболичког изражавања мора поседовати склад емотивног и рационалног садржаја, односно мора имати и функционалну улогу и емотивно дејство путем којих ће на лапидаран начин саопштити централну идеју.

Основни изазов од којег овај уметнички рад полази је како претворити вербалну комуникацију у визуелну и како више различитих информација објединити у јединствен и јасан визуелни израз, тј. у визуелни садржај који ће комуницирати са емпријским бићем и стварати менталну слику са одређеном поруком. Важан проблем који се намеће јесте како изједначити језик са сликом и како без иједне речи испричати читаву причу. Да би визуелна порука коју желимо послати била јасна и недвосмислена, најпре је неопходно из низа информација издвојити искључиво оне које су битне за посматрача. Од те суштинске и кључне информације затим треба створити графичку слику која у посматрачу може изазвати одређене асоцијације и на тај начин са њим комуницирати. Доказати да је визуелно = вербално, главна је теза овог рада.

7.2. Код као јединица масовне комуникације

Умберто Еко сматра да је најбитнији елемент комуникације *код*. За њега информација није јединствена и непроменљива порука, већ могућност одлучивања и селекције једне поруке из низа различитих могућности. Управо постојање кода регулише и ограничава те различите могућности. *Код представља систем вероватноће који је претпостављен једнаким вероватноћама почетног система, што омогућава да се он комуникационо савлада.*⁴⁶ Другим речима, код у постојање свих могућности уводи систем вероватних могућности и тако сужава и прецизира изворну информацију. Постојање кода и даље подразумева постојање различитих комбинација, али комбинација које чине систем и имају своја правила комбиновања. Међутим, да би порука била пренета, и онај ко је шаље и онај ко прима поруку морају поседовати исти код. Кодом се сматра оно што је општеприхваћено и друштвенопознато.

Еко знаковима сматра све визуелне појаве које нешто показују и које се могу протумачити. *Сваки визуелни показатељ нам нешто саопштава, помоћу више или мање слепог импулса...*⁴⁷ Да би знак био препознат иза њега мора стајати систем прихваћеног искуства и конвенција. Човек у свом искуству повезује знак и оно што он означава, те на тај начин чим види знак у глави ствара менталну слику онога што тај знак представља.

У визуелној комуникацији улогу кода имају симболи и знакови. Међутим, битно је разумети да је знак представа синтезе означеног и означитеља. План означеног заправо представља план садржине, односно поруку или информацију која треба да стигне до реципијента. План означитеља представља план изражаја, тј. оно што је предмет нашег визуелног или аудитивног опажања.

⁴⁶Еко, Умберто, *Култура, информација, комуникација* (прев. Мирјана Дрндарски), Београд, Нолит, 1973, стр. 34.

⁴⁷Еко, Умберто, *Култура, информација, комуникација* (прев. Мирјана Дрндарски), Београд, Нолит, 1973, стр. 119.

Ролан Барт каже: *Знак је режањ са два лица. Значење се може схватити као процес; то је чин који повезује означавајуће са означеним, чин који производи знак.*⁴⁸

7.3. Конотативно и денотативно значење

Како би радови слали јасну поруку велики изазов је био балансирати њихово конотативно и денотативно значење. Денотативно значење или денотација односе се на основно, дословно, објективно значење. Са друге стране, конотативно значење везује се за шире и апстрактно значење, симболичко и пренесено значење.

Пјер Гиро истиче да *денотација и конотација чине два основна и супротна облика значења; иако се комбинују у већини порука...*⁴⁹

У одабиру симбола коришћених у пројекту, полазишна тачка била је у денотативном значењу, које је затим уметнички надограђено како би се коначна визуелна порука могла прочитати и у конотативном значењу. Сlike живота доведене су у везу са графичким знаковима и симболима који ће свима бити препознатљиви.

7.4. Графички знак и симбол као носиоци друштвено ангазоване поруке

Данас, у 21. веку, графички дизајн постао је средство масовне комуникације са израженом улогом у креирању друштвене свести. Овај уметнички пројекат полази од осећања одговорности да се то моћно визуелно средство искористи у сврху истицања друштвених мана и

⁴⁸Барт, Ролан, *Књижевност. Семиологија. Митологија* (прев. Иван Чоловић), Београд, Нолит, 1971, стр. 349

⁴⁹Гиро, Пјер, *Семиологија* (прев. Мира Вуковић), Београд, Просвета, 1983, стр. 36

развијања човекове свести о њиховом постојању, а све то са циљем препознавања истих и покушајем да се оне искорене. Из тог разлога у пројекту су доминантни графички симболи као чисте комуникационе форме, које имају задатак да упозоре, истакну и нагласе.

Тема социолошких девијација приказана је путем графичких симбола као упечатљивих знакова који ће омогућити да се креативним визуелним тумачењима друштвени проблеми приближе савременом човеку.

У практичном делу овог докторског уметничког пројекта употребљени су општепознати визуелни облици са јасним задатком да се аутентичним уметничким изразом уведу новине у визуелно представљање актуелних друштвених тема.

Графички дизајн посматран је као креативна платформа. Уметничка графичка решења заснивају се на експериментисању и комбиновању основних графичких елемената. Из мноштва информација узете су само оне које су испливале као најпродорније и као такве најважније за посматрача. Тежња је на приказивању суштине. Стога су форме сведене, облици једноставни, а површине чисте.

Овај уметнички рад обилује графичким знаковима и симболима чији се комуникациони потенцијал користи како би се сажето пренела важна друштвено ангажована порука. На иновативан начин доводе се у везу и комбинују различити симболи са циљем да се код посматрача покрене низ асоцијација и апстрактног закључивања.

7.5. Девијације савременог друштва као централна тема пројекта

Социолошке девијације су веома актуелна и битна тема за модерно друштво. Као друштвено биће, човек тежи ка успостављању одређених норми и моралних стандарда којима уређује своју коегзистенцију. У таквом систему постоји понашање које је морално, обичајно и друштвено

прихватљиво, али постоје и примери понашања које од тога одступа. Такво, друштвено неприхватљиво, понашање називамо социјалним девијацијама. *Социјалне девијације означавају понашања појединца и друштвених група која одступају од нормативних моралних, религијских и обичајних норми и вредности (нпр. криминал, малолетничка делинквенција, самоубиство, проституција, болести зависности, просјачење, друштвене дезорганизације и сл.).*⁵⁰ Истовремено, постојање девијација подразумева и постојање одређеног моралног суда који обележава неприхватљиве облике понашања и означава их као нешто супротно стандардима, кодексу и владајућим конвенцијама. Свако друштво и култура успоставља своје норме и своје друштвено прихватљиве стандарде и они се могу међусобно јако разликовати, па чак у неким случајевима и сукобљавати. У сваком случају, социјалне девијације подразумевају активну вољу појединца и његово свесно предузимање одређених активности које се косе са стандардима тог друштва. По томе их треба разликовати од психопатолошких девијација код којих актер није свестан свог деловања.

Овај докторски уметнички пројекат мапира неке од најактуелнијих и најраспрострањенијих облика социолошких девијација у савременом добу. Појаве попут наркоманије, алкохолизма, коцке и других облика зависности, као и проституција и криминал долазе у фокус. Са друге стране, пројектом су обухваћене и неке од актуелних појава кршења људских права и личних слобода попут дискриминације, сексизма и сл. Пројекат тежи сагледавању урбане средине из ширег социолошког и културолошког угла и слању јасне и упечатљиве поруке о њиховом постојању и актуелности. Одабиром овакве друштвено ангазоване теме наглашена је утилитарна функција графичког дизајна у креирању друштвене свести. Управо из тог разлога употребљен је графички симбол као јасна и сведена форма која има моћ да и без речи шаље конкретну и концизну поруку.

⁵⁰Стевановић, Зоран М, *Социјалне девијације и друштвена реакција*, Београд, Институт за криминолошка и социолошка истраживања, 2013, стр. 13

7.6. Психологија облика

Односом форме и суштине бави се психологија облика, тј. гешталт психологија. *Гешталт* је реч немачког порекла и означава *облик*, тј. *форму*. *Поставка да цјелина има другачије квалитете од њених саставних дијелова, да је цјелина пуно више од самог зброја елемената од којих се састоји, је темељна идеја гешталт психологије.*⁵¹

Гешталт је интердисциплинарна теорија која представља базу за разумевање многобројних процеса у области психологије, социологије, филозофије, уметности, етике и естетике. Ова теорија је посебно применљива у визуелним уметностима, прецизније, у анализи односа између саставних елемената одређене композиције да би се уочило како они функционишу као целина. Суштина је у томе да јединствену целину не треба гледати кроз појединачне елементе из којих је сачињена, већ се треба фокусирати на њихову повезаност и међусобан утицај.

*Структурална основа и визуелне карактеристике облика дају одређени склоп који олакшава уочавање, а слојевитост односа мањих и већих делова у односу на целину продубљује се повезивањем истурених и пратећих карактеристика.*⁵²

Ликовно-графичка структура ових радова редукована је до те мере препознатљивости да над њом почиње да влада мисао. Структура добија особину графичког симбола, док мисао бива социјално ангажована. На тај начин директно се делује на посматрача.

⁵¹*Гешталт психологија*, <http://www.psiholoskicentar-razvoj.hr/?p=40>, Психолошки центар – Развој, <http://www.psiholoskicentar-razvoj.hr/>, ас. 14. 8. 2016 at 18:25

⁵²Митровић, Милун, *Форма и обликовање*, Београд, Виша економска школа, 1979, стр. 34

7.7. Синтеза форме и садржаја

Естетика начела су принципи и поступци уз чију помоћ се усклађују међусобни односи унутар сваке композиције. Она се темељи на:

- *Сређивању оптичке хармоније унутар сваког ликовног (графичког) простора*
- *Успостављању равнотеже свих детаља композиције*
- *Установљавању јединства деловања садржаја и форме у оквиру сваког графичког простора.⁵³*

Сваки симбол поседује форму и садржај. Форма јесте оно што се може описати без икаквог утицаја субјективног. Садржина представља супстанцу, оно што нам форма казује. Она нужно садржи субјективни доживљај и промишљање реципијента. Овај пројекат предност даје садржини и информацији, али не занемарује ни форму. Заправо, одабран је минималистички приступ раду са циљем да форма буде што сведенија и јаснија и да на тај начин не оптерећује конкретну поруку коју треба послати.

Суштина је не угрозити поруку коју радови шаљу, али дати јој нови, атрактивнији израз. Композиција је сведена на основне геометријске облике, чисте боје и редуковане површине. Тежи се томе да се слике из живота доведу у ниво симбола који ће сви разумети. Самим тим, јавља се потреба да се елементи кондензују и транспонују у што једноставнији графички облик. Сјединити форму и садржај значи створити интердисциплинарну креацију која поседује визуелну снагу већу од речи, креацију која у једној слици прича причу, описује проблем, тражи узрок и нуди решење.

Још је Георг Фридрих Хегел, немачки филозоф и естетичар, истицао нужност јединства између форме и садржаја уметничког дела. За Хегела су

⁵³Недељковић, Слободан, Миодраг Недељковић, *Графичко обликовање и писмо*, Београд, Завод за уџбенике и наставна средства, 1998, стр. 61

*оба ова елемента равноправна по важности, при чему самом садржају даје извесну предност истичући да „у уметничком делу као и у сваком људском делу одлучује садржина – унутрашња вредност“.*⁵⁴

Кроз читав пројекат провлачи се мали број основних елемената који се на различите начине комбинују и тиме добијају другачија значења и преносе одређену информацију. Квадрати час представљају екран компјутера и виртуелну мрежу интернета, час карте, час стакло флаше алкохола или аутентичан облик дечје игре *школица* исцртан кредом. У следећем случају квадрат је просјачка кутија или пак образује полни орган. Циљ је кренути од једноставних геометријских облика и истражити до максимума значењске потенцијале које могу носити, дати им нова значења и нове функције. Њихова веза на емотивном и интелектуалном нивоу од кључног је значаја за разумевање овог пројекта. Тако је круг час таблета, час нишан оружја, час глава човека или пак женске груди. Експериментисати, пронаћи нова значења, а опет послати јасну и недвосмислену поруку главни је задатак, али и својеврстан изазов оваквог вида уметничког изражавања.

7.8. Визуелно размишљање

*Мишљење почива на ликовима, а ликови садрже мисао. Стога, визуелне уметности су право место за визуелно размишљање.*⁵⁵

У овим уметничким радовима акценат је стављен на симбол као носиоца универзалног значења и његову могућност да комуницира са посматрачем и тиме изазива код њега различите утиске. Одређена стања преображена су у динамичну визуелну апстраховану форму, са циљем да иста изрази тренутну препознатљивост и емотивну повезаност са оним што

⁵⁴Фрухт, Мирослав, Милан и Ивица Ракић, *Графички дизајн: креација за тржиште*, Београд, Завод за издавање уџбеника, 2003, стр. 22

⁵⁵Арнхајм, Рудолф, *Визуелно мишљење* (прев. Војин Стојић), Београд, Универзитет уметности у Београду, 1985, стр. 208

приказује и тиме изазове размишљање. Тежња је на томе да се у свакој графичкој слици испрати њен смисао. Оне су чисте и искрене. Опажања и осећања транспонована су у јединствене и уравнотежене ликовне целине. Коришћене су равне линије, геометријски облици и сведене површине, што по својој прецизности и симетрији технику приближава формализму. Међутим, и поред тежње да се истакне облик, овде се пре свега маркира порука коју ова група радова шаље. Тиме су у везу доведени идеја и форма, облик и садржај, естетика и симболика, што такође на својеврстан начин доприноси централној идеји пројекта и његовом разумевању.

7.9. Дигитална техника као вид уметничког изражавања

Векторска графика као начин уметничког изражавања омогућава да се брже и прецизније дође до жељене форме. Рачунар јесте савремена алатка за остваривање замишљеног у домену примењених уметности и дизајна, али је неопходно да аутор свесно и сукцесивно гради и дефинише своју визију избегавајући замке електронских и технолошких достигнућа.

У овом пројекту могућности дигиталне технике користе се искључиво зарад представљања оног суштинског у смисленом уметничком концепту. Прецизност у изразу која води техничкој перфекцији штампаних векторских графика у супротности је са хаосом савременог живота представљеним на изложеним радовима. С намером је направљен такав раскорак између апстрактне форме и конкретног садржаја, како би се и у самој реализацији потенцирала основна идеја пројекта.

Слика се заснива на имагинацији. Дигитална техника само нуди начин да се створи слика, али не и мисао. Суштина је у идеји. Потребно је представити је без улепшавања. Што се више сувишних елемената уклони, већа је снага онога што остане. Само на тај начин мисао може бити веродостојна и јасна. Циљ је да се јединствена ликовна целина растерети сувишних чинилаца и сведе на ниво јасне визуелне информације која није

прекривена дебелим слојевима јефтиних рачунарских ефеката. Смиленост односа међу графичким елементима у самој визуелној поруци и сведеност у изразу, доприносе разумевању ангажованих тема преточених у векторске графике. Више различитих информација обједињује се у коначну самосталну слику чија визуелна форма приказује степен прочишћености и има особину савременог графичког знака.

7.10. Оптичке илузије у служби графичке идеје

Примењена уметност неодвојива је од перцепције и визуелног утиска који изазива код реципијента. Свака уметничка креација представља својеврсно поигравање илузије и стварности, привида и реалности, ониризма и прагматизма. Попут перцептивних варки, свака креација игра се перцепцијом посматрача што се управо кроз серију радова *Болести зависности* доводи у аналогију.

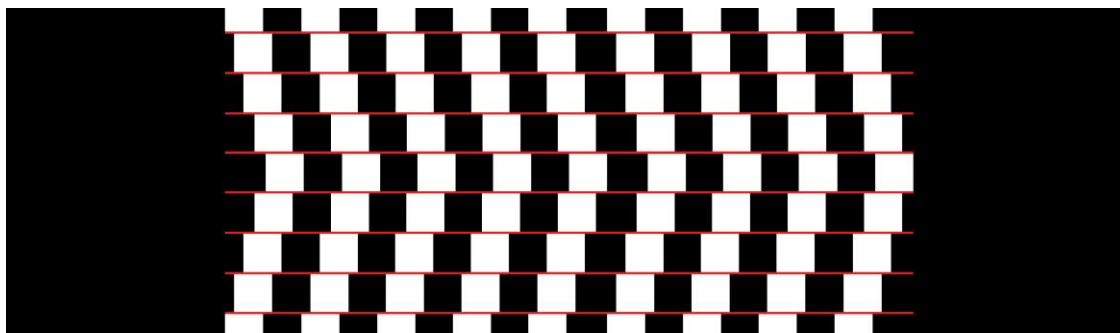
Оптичке илузије су субјективни визуелни утисци који настају као резултат борбе нашег визуелног апарата против претеране геометризације света око нас.⁵⁶ У присуству интензивног надражаја видних рецептора великим бројем истоветних облика, јарким бојама или великим контрастом долази до замора и субјективног доживљаја који се разликује од објективног. Оптичке илузије настају и као резултат специфичних естетских, емотивних и психичких законитости заснованих на хармонији, дисхармонији, контрасту, равнотежи и доминацији ликовних елемената унутар ликовног простора.⁵⁷ Таква појава сматра се природном и рефлексном одбраном нашег мозга од психичког дезинтегритета.

Серија *Болести зависности* заснива се управо на графичким визуелним варкама. Овај поступак одабран је са идејом да се нагласи

⁵⁶Недељковић, Слободан, Миодраг Недељковић, *Графичко обликовање и писмо*, Београд, Завод за уџбенике и наставна средства, 1998, стр. 101

⁵⁷Недељковић, Слободан, Миодраг Недељковић, *Графичко обликовање и писмо*, Београд, Завод за уџбенике и наставна средства, 1998, стр. 101

контраст између субјективног и објективног поимања света. Код оптичких илузија наше око субјективно перципира објективну стварност и доживљава је другачије, искривљено. На исти начин наш ум се понаша приликом употребе опојних средстава. Губитак објективне стварности, потонуће у илузију и халуцинацију, као и потпуно замућење ума, неизбежни су пратиоци ове друштвене девијације. Геометријски облици имају улогу да прикажу стварно, чврсто и непроменљиво, док њихово доимање у оквиру оптичке варке показује да се веза са реалним, објективним и чврстим губи. Квадрати губе праве углове, паралелне линије више нису паралелне, а равне линије доживљавају се као таласасте. Оваква комбинација форми и значења има за циљ да пошаље јасну поруку о животу на опијатима.



12. Детаљ, Ауторски рад у склопу докторског уметничког пројекта базиран на *Илузији зида*

Оптичке варке испрва делују јако интересантно и привлачно за гледање. Међутим, како се визуелни апарат замара, оне постају напорне и неиздрживе за посматрање. Реципијент добија утисак да халуцинира, губи равнотежу или пропада. На тај начин порука, коју серија носи, бива пренесена директно на субјективно биће посматрача, који добија жељу да се удаљи од графика, зажмури или скрене поглед. *Наши визуелни доживљаји нису само просте оптичке регистрације спољних догађаја, већ и компликовани и хумани процеси естетског проживљавања визуелно*

примљених предметности и њихово свођење на мере и односе који нас мање угрожавају.⁵⁸

За сваки од пет облика зависности одабрана је по једна општепозната оптичка варка, као асоцијација на вид илузије коју одређена болест зависности ствара код човека. *Решеткаста оптичка илузија* коју је осмислио Лудимар Херман⁵⁹ употребљена је у раду *Зависност од интернета. Светлуцајућа мрежаста илузија* је модификована верзија *Херманове решетке* коју је открио Е. Лингелбах⁶⁰ и она је послужила као темељ за рад *Зависност од седатива*. Визуелна варка у виду шаховског поља Хуга Минстерберга⁶¹ искоришћена је као адекватна основа за рад *Зависност од коцке*. Запостављена варијација ове геометријске оптичке варке, такозвана *Илузија зида*, опет откривена од стране Ричарда Грегорија⁶², представља базу за реализацију рада *Зависност од алкохола*, док је *Золнерова илузија* са паралелним линијама, названа по свом проналазачу Јохану Карлу Фридриху Золнеру⁶³, полазна тачка за креирање рада *Зависност од дрога*.

Бели кругови таблетоманије трепере непрекидно пред очима, црне и беле линије наркоманије међусобно плешу и разилазе се, мрежа компјутерског екрана се извија и деформише, флаша као централни симбол алкохолизма креира осећај нестабилности, губитка разума и равнотеже, а коцкарске карте стварају утисак пропадања и потонућа. Порука је послата, визуелно јасно комуницира са реципијентом.

⁵⁸Недељковић, Слободан, Миодраг Недељковић, *Графичко обликовање и писмо*, Београд, Завод за уџбенике и наставна средства, 1998, стр. 101

⁵⁹*Grid illusion*, https://en.wikipedia.org/wiki/Grid_illusion, *Wikipedia*, https://en.wikipedia.org/wiki/Main_Page, ac. 19. 8. 2016 at 14:45

⁶⁰*Grid illusion*, https://en.wikipedia.org/wiki/Grid_illusion, *Wikipedia*, https://en.wikipedia.org/wiki/Main_Page, ac. 19. 8. 2016 at 13:10

⁶¹*Café wall illusion*, https://en.wikipedia.org/wiki/Caf%C3%A9_wall_illusion#cite_note-3, *Wikipedia*, https://en.wikipedia.org/wiki/Main_Page, ac. 10. 9. 2016 at 12:20

⁶²*Café wall illusion*, https://en.wikipedia.org/wiki/Caf%C3%A9_wall_illusion#cite_note-3, *Wikipedia*, https://en.wikipedia.org/wiki/Main_Page, ac. 10. 9. 2016 at 10:25

⁶³*Zöllner illusion*, https://en.wikipedia.org/wiki/Z%C3%B6llner_illusion, *Wikipedia*, https://en.wikipedia.org/wiki/Main_Page, ac. 21. 8. 2016 at 10:05

7.11. Улога боја у креирању визуелних порука

Поред облика, код визуелних симбола важну функцију има и боја. Боје саме по себи носе одређену симболику и изазивају одређена осећања код посматрача. Боја кореспондира са обликом и допуњује га. Тако и она постаје саставни и неодвојиви део форме неког визуелног симбола. Гете је сматрао да су боје *кључ за разумевање света*⁶⁴, а у данашње време боја постаје средство за креирање света. Свака боја и свака нијанса изазивају различита осећања и делују на психолошко стање човека. *Боје непосредно изражавају дубоке слојеве душе.*⁶⁵ Око несвесно повезује боје са одређеним расположењима и ствара несвесне реакције и асоцијације.

Користећи та сазнања, психологија боја има битну примену у графичком дизајну и визуелним комуникацијама. Дизајнери свесно користе поједине боје како би постигли жељени циљ и послали јасну поруку. Боје визуелно комуницирају са човековом свешћу, изазивају психолошке и физиолошке ефекте и буде емоције на основу којих он формира закључке. Топле боје опуштају и смирују, а јарке боје скрећу пажњу и упозоравају. Неке комбинације боја стварају склад и хармонију, док друге изазивају несклад и хаотичност. Свака боја шаље поруку и преноси информацију.

Овај пројекат сведен је на свега три боје: белу, црну и црвену. Свака је употребљена са идејом да у симбиози са конкретним геометријским обликом визуелно комуницира са реципијентом.

Бела боја представља светлост. У нашој култури бела се углавном везује за позитивна значења као што су невиност, чистота, нежност, чедност, сјај. Поред тога, бела боја често има и значења попут стерилности, хладноће, елитизма и моћи. Међутим, у неким културама бела се сматра и бојом смрти. Присутна је у многим митологијама и религијама као боја блиска божанству

⁶⁴Фолмар, Клаусбернд, *Велика књига о бојама* (прев. Душица Милојковић), Београд, Лагуна, 2011, стр. 10

⁶⁵Фолмар, Клаусбернд, *Велика књига о бојама* (прев. Душица Милојковић), Београд, Лагуна, 2011, стр. 10

и духовности. Том бојом означавају се често и ширина, пространство, празнина или бескрај.

Црна боја је контраст беле боје. Њена негација. Она представља одсуство светлости, јер не рефлектује ниједан део спектра. Распрострањена је претежно негативна симболика ове боје. За црну се везују симболи смрти, таме, мрака, туге, незнања, ништавила, сенки и страха. Истовремено, црна симболизује и моћ, снагу, самоувереност, елитизам и елеганцију. У модерном контексту црна боја се везује за технологију, бизнис и гламур, као и за сексуални нагон и еротичност.

У тумачењу симболике и тражењу значаја, ова боја најчешће се посматра у односу на белу боју као њен опонент. Ове две боје везују се за два краја постојања. Једна се везује за живот и светлост, друга за таму и смрт. Међутим, истина је да су оне неопходне једна другој. Нераскидиве су као јин и јанг. Белој је потребна црна да би јаче сијала, док је црној потребна бела како би до изражаја дошла њена дубина и мистичност. *Живот се одиграва између црног и белог.*⁶⁶

Овај пројекат користи управо тај однос ове две боје и њихово међусобно подржавање и истицање. Црна боја позадине представља мрак, немоћ и ништавило у које се неминовно тоне (*Болести зависности*), као и еротски набој (*Проституција, Педофилија*) или пак смрт, мртвачки сандук и раку (*Малолетничка делинквенција*). Насупрот црној позадини коришћене су беле праве линије и геометријски облици који овде имају задатак да акцентују проблем. Бели елементи безазлене дечје игре *школица* (*Малолетничка делинквенција*) симболизују невиност и детињство, али црна подлога указује на потонуће у мрак и смрт. Бела боја покерашких карата, флаше алкохола, компјутерског екрана или таблета (*Болести зависности*) има за циљ да заслепи и упозори. Истовремено она указује на празнину, бескрај и бесмисао живота изван реалности. Супротност, али и неодвојивост ове две боје присутна су значења код два краја магнета, два пола, два рода

⁶⁶Фолмар, Клаусбернд, *Велика књига о бојама* (прев. Душица Милојковић), Београд, Лагуна, 2011, стр. 348

исте ствари (*Родна равноправност*). Оне се међусобно привлаче и доводе до изражаја једна другу.

Са друге стране, бела позадина указује на свеprisутност и пространство, на живот и постојање. На слободу. Наспрам беле позадине истичу се црни елементи. Црни редови текста наспрам беле подлоге (*Цензура*) указују на немогућност да се саопшти све. Црни понори комуникације. Депресија. Безнадежност. Истовремено, црни текст алудира и на решетке затвора, супротстављајући се белој слободи која остаје изван. Црни знак једнакости (*Инвалидитет*) поставља питање да ли је та једнакост заиста једнакост са свим оним што представља бела позадина.

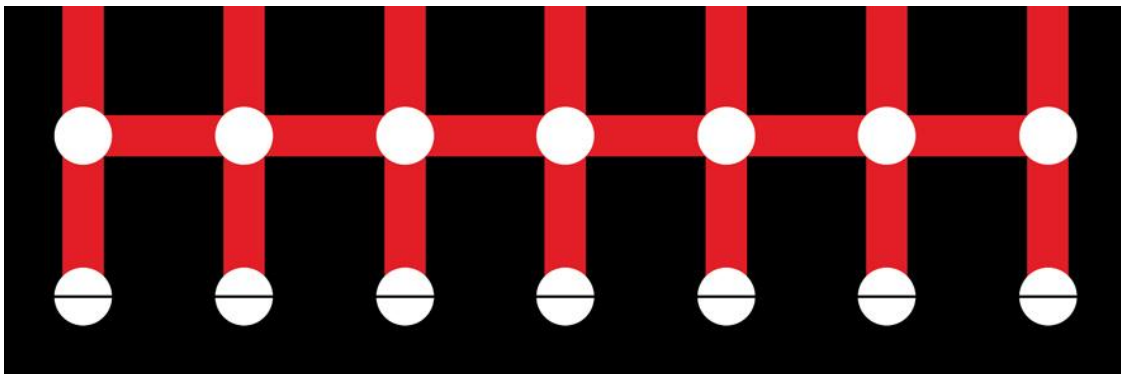
Трећа боја која доминира принтовима је црвена. Црвена је топла боја са јако разноврсном симболиком. Темпераментна је и интензивна. Црвена као жар спада у један од најупечатљивијих и најекспресивнијих тонова.

То је боја која се архетипски везује за крв и ватру. За живот. Њено значење позитивне оријентације повезује се са страшћу, радошћу, плодношћу, блискошћу и топлотом. Као и остале боје, црвена се повезује и са негативним значењима као што су рат, пакао, грех и смрт. Ова динамична боја код посматрача изазива осећање узбуђења, страсти и енергије, али уколико је има превише, може да води и у агресивност. Због свог стимулативног дејства, црвена се употребљава као боја акцента. У модерној култури користи се у значењу скретања пажње и опреза, као што је случај са саобраћајним знаковима, рекламама и различитим упозорењима. Доминантан политички симбол једне револуције постао је симбол једне сасвим другачије, маркетиншке.

Управо на тој симболици заснива се употреба црвене боје на овим векторским графикама. Црвеном су приказани детаљи, који имају за циљ да се посебно истакну у црно-белом окружењу. Знак X црвене боје (*Педофилија, Криминал, Проституција, Просјачење*) симболизује тело човека, особу, појединца изгубљеног и занесеног проблемима. Исту симболику има и

црвени квадрат, тј. круг (*Алкохолизам, Интернет, Коцка*). Драматична црвена указује на човека који се губи у илузији, тоне и нестаје.

У односу на белу боју, црвена представља својеврсну супротност у значењима. Оне се међусобно допуњују, али и антиподирају једна другој. Бело је боја раја, црвено пакла, црвено означава пожуду, бело невиност, бело небо, црвено земљу. Бела боја симболизује дух, а црвена тело. Овај контраст значења управо је примењен у пројекту. Боја крви на белој позадини истиче, упозорава, опомиње. Бела је боја празнине, ништавила, стерилности, црвена алудира на материју, на телесно и страствено.



13. Детаљ, Ауторски рад у склопу докторског уметничког пројекта базиран на *Светлуцајућој мрежастој илузији*

Црвена и црна боја у комбинацији најчешће се значењски повезују са нагонским, сексуалним, мрачним и перверзним. То су боје порнографије, демона, сексуланих ритуала, ђавола и пакла. У модерном добу то је комбинација сексепила, екстраваганције и пожуде. Црвени акценти на црној подлози дигиталних принтова шаљу идентичну поруку. У комбинацији са оптичким варкама они изазивају нелагодност код посматрача и буде осећања тескобе.

*Мешањем црне, беле и црвене боје може да се дочара боја људске коже: треба само да на бели папир нанесете танак слој црне, а преко њега танак слој црвене.*⁶⁷

Спој ове три боје представља једну од најпознатијих симболичких комбинација у историји, уметности и митологијама. Ове три боје заједно су коришћене на многим заставама и симболима, али и за обележавање етапа човековог животног пута (бела – младост, црвена – зрело доба, црна – старост). Принтови се поигравају овим значењима и представљају животну дилему и недоумице. Шта изабрати? Пороци су продукти страсти и хедонизма, али они неминовно вуку у црnilo, таму и бездан. Истовремено, јавља се и бела која нуди излаз и могуће решење, али и указује на изгубљену невиност и чистоту.

7.12. ВИЗУЕЛНО = ВЕРБАЛНО

*Уметност је људска делатност или производ људске делатности која има за циљ стимулисање људских чула као и људског ума и духа; према томе, уметност је активност, објекат или скуп активности и објеката створених са намером да се пренесу емоције или/и идеје.*⁶⁸

Уметност је одувек била важан сведок друштвених кретања, док је примењени уметник преузео одговорност да као друштвено активно биће утиче на своју околину. Визуелне комуникације јесу снажно средство информисања сваке социјалне средине, а самим тим и идеалан вид социјалне критике са одговорном улогом у креирању свести друштва.

Уметност визуелних комуникација, као језик симбола са универзалним визуелним значењима који доприноси социјалној

⁶⁷Фолмар, Клаусбернд, *Велика књига о бојама* (прев. Душица Милојковић), Београд, Лагуна, 2011, стр. 156

⁶⁸Уметност, <https://sr.wikipedia.org/sr/Umetnost>, *Википедија*, https://sr.wikipedia.org/wiki/Glavna_strana, ас. 5. 8. 2016 at 14:10

интеракцији изражавајући етичку и естетичку димензију, једнак је вербалном језику.

Визуелни акценат на актуелним проблемима савременог друштва има за циљ да стимулише, нагласи, упозори. Модерне социолошке девијације као неизбежна савремена појава тумаче се кроз лични уметнички израз, који се заснива на графичком симболу као основном облику масовне комуникације.



14. Детаљ, Ауторски рад у склопу докторског уметничког пројекта

Имплементирањем одређених друштвено прихваћених симбола у дат контекст даје се критички осврт на неке од најупечатљивијих социолошких проблема. Минималистички приступ у изразу спречава да се угрозе јасноћа и читљивост поруке која се упућује конзументу. Садржај се наглашава као примарни циљ. Притом се не занемарује ни форма. Редуковани графички елементи, контролисана стилизација и чврста линија, визуелно реагују на врло одговоран и друштвено ангажован начин. Општепризнати визуелни симболи инкорпорирани су у свега неколико црних и белих површина са драматичним упливима црвене. Једноставна игра ритмова, компактних облика и ахроматске контрасти је управо оно што даје на аутентичности овим визуелним тумачењима.

Графички дизајн је уметност комуникације, уметност слања порука и уметност размене информација, а уметник је појединац са способношћу да те поруке визуелно уобличи и учини примамљивим, питким и упечатљивим.

Свака графичка слика носи смисао, а сваки смисао део је неке поруке. Она има за циљ да наговести и подстакне. Дакле, свака слика комуницира и сваки знак нешто говори посматрачу. То нам потврђује да визуелно јесте једнако вербалном и да прожимајући и допуњујући се, остварују максималне резултате.

Текст не „објашњава“ слике. Слике не „илустрирају“ текст: свака слика била је за мене полазиште неке врсте визуалног колебања аналогна губљењу смисла...; текст и слике, међусобно се испреплићући, желе осигурати кретање, размјену ових означитеља: тијела, лица, писма и у њима желе читати узмицање знакова. Маурицеу Пингуету⁶⁹

⁶⁹Барт, Ролан, *Царство знакова* (прев. Ксенија Јанчин), Загреб, Аугуст Цесарец, 1989, стр. 5

8. ПОСТАВКА РАДОВА У ИЗЛОЖБЕНОМ ПРОСТОРУ

Чујем и заборављам. Видим и памтим. Радим и разумем. Кинеска пословица

Код одабира изложбеног простора за ову поставку трагало се за оним који ће на адекватан начин корелирати са радовима. Галерија *Сингидунум* у Београду наметнула се као адекватно решење да се пошаље права порука. Смештена у самом центру главног града, у Кнез Михаиловој улици, заправо се налази у срцу модерног Београда. Док дође до ње, посетилац изложбе проћи ће поред безброј атрактивних радњи, урбаних локала и кафића пробијајући се кроз масу људи која се ужурбаном креће. Такво окружење неминовно шаље поруку велеградске средине и савременог начина живота што је у потпуној сагласности са темом изложбе.

У приземљу галерије налази се продајни салон кроз који сви посетиоци морају проћи. Овај ниво простора уводи у сферу уметности, али и даље задржава дух модерног потрошачког друштва нудећи идеју активне улоге уметности у животу човека. Са тим утиском посетилац се спушта у подземну галерију где се налази ова изложбена поставка. Сам силазак испод нивоа улице оставља утисак да се улази у нешто скривено и мрачно, али свеprisутно. Силазак у наличје живота, у подземље савременог друштва и скривене кутове човечанства.

Бела боја зидова галерије има за циљ да заслепи посматрача и остави утисак стерилности и празнине. Са истим циљем је и велики број зидова остављен празан како би својом белином потврдио утисак да у том свету сем девијација и илузија нема ничега више. Живот је испразан и безбојан. Увучени зидови галерије заправо су места на којима су изложени дигитални принтови. Сваки открива по један проблем савременог друштва и представља један џеп у коме су скривене девијације о којима се мало прича, али које су свеprisутне. Управо увучени зидови онемогућавају да велики

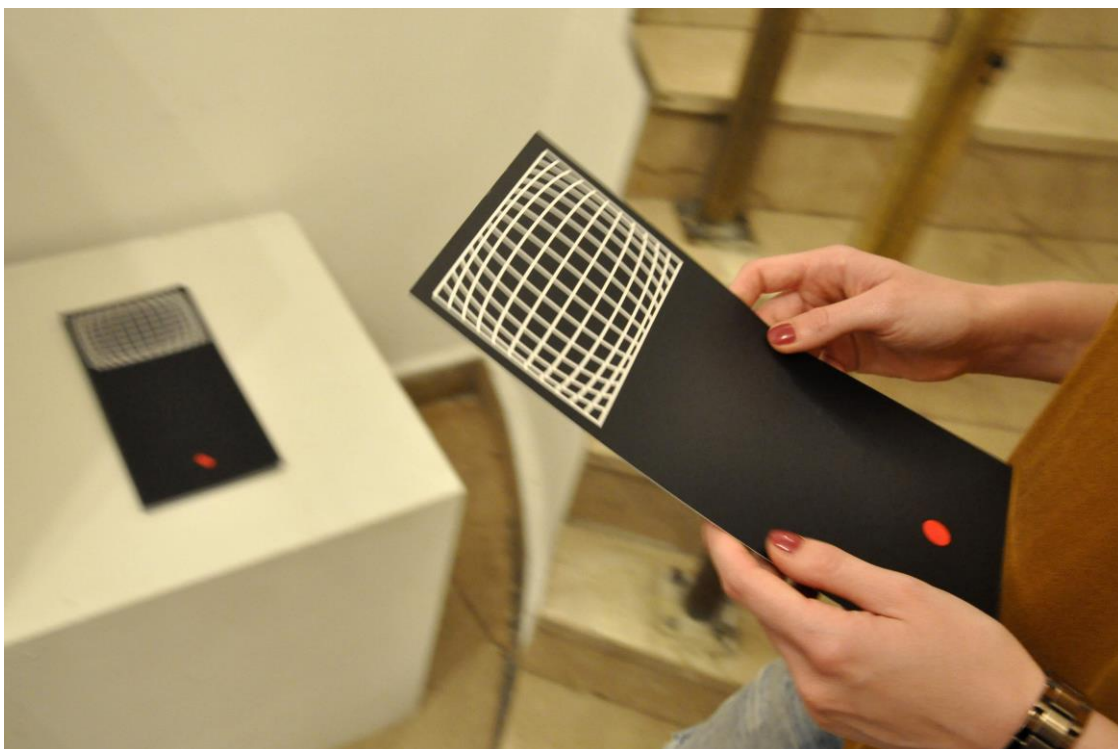
број људи одједном посматра једну векторску графику висине сто шездесет центиметара и ширине осамдесет центиметара. Посматрач мора пред радом да остане сам и тако огољен се суочи, очи у очи, са суровом истином, преиспита себе и замисли се. На тај начин порука коју принтови шаљу бива још субјективнија. И сама таваница, не тако висока, као да се обрушава на посматрача. Идући кружно, од зида до зида, он се редом сусреће са разним социјалним девијацијама и проблемима савременог друштва, почевши од разних облика зависности, преко проституције и педофилије, док се на крају не суочи са малолетничком делинквенцијом. Овај рад својом тамном позадином са централним симболом у облику крста заправо симболизује смрт и гроб који искачу пред очима посматрача уместо безазлене дечје игре *школица*. Посетилац остаје шокиран и преплављен осећањима тескобе и nelaгоде, али шокирати можда и јесте прави начин да се порука дословно схвати.

И само време отварања изложбе смештено је у сумрак, доба када дан прелази у ноћ и када светлост прелази у таму, што симболично указује на мрачну истину која ће искрснути пред посетиоцем.

По изласку из галерије, посетилац ће се у трен ока поново наћи под светлима велеграда, пред сјајем многобројних реклама и жагором људи и осетити олакшање, али циљ је да у његовој свести остане траг и спознаја проблема са којим се сусрео.

Изложбена поставка настала је као продукт суочавања са трауматичним и негативним искуствима савременог човека, која су условила жељу за активним ставом и ангажовањем да проблеми буду препознати, названи правим именом и транспарентни у јавности, јер је то једини начин за њихово решавање. Радови теже да буду етичко и уметничко сведочанство о суровој страни данашњице, о проблемима урбаног човека и злоупотреби човековог бића. Читав пројекат проистекао је из дубоког личног уверења да је уметничко дело хроничар времена, али и да примењена уметност има друштвено одговорну улогу у савременом свету.

8.1. Докторски уметнички пројекат у Галерији *Сингидунум*, Београд



15. Отварање изложбе, Лична архива







16. Поставка радова у изложбеном простору, Лична архива

9. РЕЦЕНЗИЈА ИЗЛОЖБЕ

9.1. Реч ментора

ВИЗУЕЛНО = ВЕРБАЛНО

Социолошке девијације материјализоване графичким симболима

Поставке и претпоставке

- Дизајнер подједнако вешто комуницира вербално и визуелно.
- Вештина превођења вербалне у визуелну комуникацију је одлика мајстора графичког дизајна.
- Елоквенција је једнако машта, а машта је предуслов визуелне креативности.
- Успешно слање кодиране визуелне поруке је спој емпиријског поступка и луцидног стваралачког тренутка.
- Свет визуелног је готово универзалан за разлику од света вербалног.
- Постојање свести о семиотичким амплитудама у рецепцији визуелних порука као последице цивилизацијског, културног, верског или неког другог контекста.
- Апстраховање као начин визуелног размишљања је плод еволуције људског ума, таленат да се дође до суштине и схвати несхватљиво.
- Могућност апстрактног мишљења идентификује степен развоја и политичку зрелост појединца или друштва.
- Циљ докторског пројекта није истраживање, већ и проналажење.

Пулсирамо окружени визуелним сензацијама графичких комуникација. Визуелно је доминантно и моћно. Успелим и неуспелим апстрактним формама информације путују најкраћим путем ка свом циљу. Такав је данас свет.

Ако поставимо да је циљ Миљаниног докторског уметничког пројекта истраживање и преиспитивање егзистенцијално битних апстрактних форми наше свакодневице, логично је да претпоставимо да ће их она обогатити својим оригиналним виђењима, размишљањима и визуелним тумачењима.

Поставивши за циљ тему *Социолошке девијације материјализоване графичким симболима*, аутор је преузео обавезу да у артефакте унесе енергију која мења подсвест, да површини да асоцијацију, а геометрији емоцију, да вербално преведе у визуелно, одричући се наратије. Тежак задатак је Миљана узела на себе.

Ако тврдимо да наслов апстрактног дела проистиче из читања његове форме, а не да некој форми наслов даје одређење, онда је аутор овога пројекта успео у својој намери.

Зоран Блажина,

ред. професор

декан Факултета примењених уметности у Београду

10. УМЕСТО ЗАКЉУЧКА

ВИЗУЕЛНО = ВЕРБАЛНО, Социолошке девијације материјализоване графичким симболима је докторски уметнички пројекат замишљен као синтеза теоријских, историјских и емпиријских сазнања о функционалној употреби графичког симбола, потврђена серијом ауторских радова као личним визуелним тумачењем актуелних друштвених тема.

У самој основи овог докторског уметничког пројекта јесте значај апстраховане форме у креирању оригиналног визуелног концепта. Анализа чинилаца који су допринели важној улози симбола у визуелној комуникацији има за циљ да ближе одреди функцију графичког знака у савременом друштву, као и да дефинише комуникативна својства овакве врсте уметничког изражавања. Дијахронијска сагледавања са посебним освртом на иновације, као и редефинисање и надградња већ оствареног у домену графичких комуникација, употпуњују ово уметничко-теоријско истраживање.

Комуникација као основна уметничка преокупација инспирација је за изложбу радова заснованих на коришћењу универзалних општеприхваћених симбола стављених у одређене контексте. Практични део пројекта усмерен је ка креирању јединствених визуелних атракција теоријски и емпиријски утемељених.

Минималистичким стилем и контролисаном стилизацијом потврђена је снага знаковне реторике и доказана је теза да је визуелно једнако вербалном, тј. да графички знак има способност да и без додатног објашњења пошаље јасну поруку и, самим тим, утиче на реципијента. Визуелизацијом вербалног скренута је пажња на модерне социолошке девијације. Путем дигиталне технике, актуелне друштвене теме сведене су на јединствене графичке слике, док је посебна реторичка вредност дата употреби боја и њиховим психолошким значењима. Тиме је практично

приказана комуникациона моћ графичког симбола као основног облика масовног комуницирања.

Овај пројекат је по својој тематици и за уметничку и за друштвену средину актуелан. Концизно сагледавајући еволуцију визуелног симбола кроз историју, уочавајући и маркирајући преломне тренутке у развоју графичких комуникација у Србији друге половине 20. века, осврћући се на чиниоце који су допринели важној улози графичког знака у креирању препознатљивог визуелног идентитета и анализирајући његову функцију у савременом друштву, дошло се до базичног текста погодног за дубља проучавања ове теме и његову примену у наставној пракси.

Интердисциплинарност овог уметничког пројекта огледа се у његовом повезивању и прожимању са научним дисциплинама као што су историја, психологија и социологија. Управо то пружа могућност да он послужи као основа не само за практично, већ и за теоријско упознавање са визуелним и реторичким аспектима друштвено ангажованог креирања. Увођењем у педагошки рад, овај докторски уметнички пројекат дао би теоријско утемељење графичким комуникацијама, указујући на потенцијал ове уже уметничке области примењених уметности у савременом графичком дизајну.

11. ЛИТЕРАТУРА

11.1. Библиографија

- Арнхајм, Рудолф, *Визуелно мишљење* (прев. Војин Стојић), Београд, Универзитет уметности у Београду, 1985.
- Барт, Ролан, *Књижевност. Семиологија. Митологија* (прев. Иван Чоловић), Београд, Нолит, 1971.
- Барт, Ролан, *Царство знакова* (прев. Ксенија Јанчин), Загреб, Аугуст Цесарец, 1989.
- Богдановић, Коста, Бојана Бурић, *Теорија форме*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд 1999.
- Богдановић, Коста, *Облици, појаве, стања као могућности визуелних значења; Семинар за визуелну културу*, Београд, Музеј савремене уметности Београд, 1984.
- Васић, Павле, *Примењена уметност у Србији 1900 – 1978*, Београд, УЛУПУДС, 1981.
- Гиро, Пјер, *Семиологија* (прев. Мира Вуковић), Београд, Просвета, 1983.
- Еко, Умберто, *Култура, информација, комуникација* (прев. Мирјана Дрндарски), Београд, Нолит, 1973.
- Келер, Горослав, *Дизајн*, Загреб, Вјесник, 1975.
- Конел, Марк О, Раје Аире, *Илустрована енциклопедија знакова и симбола* (прев. Лазар Маџура), Земун-Београд, ИП ЈРЈ, 2007.
- Кох, Рудолф, *Књига знакова* (прев. Ђорђе Томић), Нови Сад, Стилос, 2000.

- Митровић, Милун, *Форма и обликовање*, Београд, Виша економска школа, 1979.
- Недељковић, Слободан, Миодраг Недељковић, *Графичко обликовање и писмо*, Београд, Завод за уџбенике и наставна средства, 1998.
- Стевановић, Зоран М, *Социјалне девијације и друштвена реакција*, Београд, Институт за криминолошка и социолошка истраживања, 2013.
- Стојановић, Славимир, *ФЕНОМАН: СЛАВИМИР* (пратећа књига *Публикум календара 2004*), Београд, Публикум, 2004.
- Томић, Зорица, *Комуникација и јавност*, Београд, Чигоја штампа, 2007.
- Ђирић, Милош, *Графичка идентификација 1961 – 1981*, Београд, Српска књижевна задруга и Музеј примењене уметности, 1982.
- Ђирић, Милош, *Графичке комуникације 1954–1984*, Београд, Издавачка заједница *Вајат*, 1986.
- Ђирић, Милош, *Графички знак и симбол*, Београд, ТК Монт Имиџ и Факултет примењених уметности у Београду, 2007.
- Фолмар, Клаусбернд, *Велика књига о бојама* (прев. Душица Милојковић), Београд, Лагуна, 2011.
- Фрухт, Мирослав, Милан и Ивица Ракић, *Графички дизајн: креација за тржиште*, Београд, Завод за издавање уџбеника, 2003.
- Хембри, Рајан, *Комплетан графички дизајн* (прев. Даниела Нинковић, Ивана Контар), Београд, Дон Вас, 2008.
- Џенкинс, Николас, *Обликовање визуелног идентитета: визуелно преношење корпоративног идентитета* (прев. Јелена Петровић), Београд, Клио, 2002.

11.2. Изложбени каталози

- Вуковић, Радомир, *Знаковито Два– педесет година графичких комуникација у Србији 1960/2010*, Београд, Музеј примењене уметности, 2011.
- Поповић Васић, Гордана, *Између страха и одушевљења: примери графичког дизајна у Србији 1950–1970*, Београд, Галерија Графички колектив, 2009.
- Пурешевић, Данијела, *ГРИФОН – 4. Југословенски конкурс за најбољи графички дизајн у 2000 и 2001. години*, Београд, Галерија Графички колектив, 2002.

11.3. Вебографија

- *Битка код Милвијског моста*, [https://sr.wikipedia.org/wiki/Битка код Милвијског моста](https://sr.wikipedia.org/wiki/Битка_код_Милвијског_моста), *Википедија*, [https://sr.wikipedia.org/wiki/Главна страница](https://sr.wikipedia.org/wiki/Главна_страница)
- *Гешталт психологија*, <http://www.psiholoskicentar-razvoj.hr/?p=40>, *Психолошки центар – Развој*, <http://www.psiholoskicentar-razvoj.hr/>
- *Grid illusion*, [https://en.wikipedia.org/wiki/Grid illusion](https://en.wikipedia.org/wiki/Grid_illusion), *Wikipedia*, [https://en.wikipedia.org/wiki/Main Page](https://en.wikipedia.org/wiki/Main_Page)
- *Zöllner illusion*, [https://en.wikipedia.org/wiki/Z%C3%B9llner illusion](https://en.wikipedia.org/wiki/Z%C3%B9llner_illusion), *Wikipedia*, [https://en.wikipedia.org/wiki/Main Page](https://en.wikipedia.org/wiki/Main_Page)
- *Mercedes-Benz logo evolution*, <http://www.logodesignlove.com/mercedes-benz-logo-evolution>, *LogoDesignLove*, <http://www.logodesignlove.com/>
- *О нама – Историјам*, <http://www.ulupuds.org.rs/Istorijat.htm>, *УЛУПУДС*, <http://www.ulupuds.org.rs/index1.php>

- *Olympic rings*,
https://sh.wikipedia.org/wiki/Datoteka:Olympic_rings_with_transparent_rims.svg, *Википедија*, https://sh.wikipedia.org/wiki/Glavna_stranica
- *Пролетери свих земаља, уједините се!*,
https://sh.wikipedia.org/wiki/Proleter_i_svih_zemalja_ujedinite_se!,
Википедија, https://sh.wikipedia.org/wiki/Glavna_stranica
- *Религија*, <https://sh.wikipedia.org/wiki/Religija>, *Википедија*,
https://sh.wikipedia.org/wiki/Glavna_stranica
- *Таоизам*, <https://sh.wikipedia.org/wiki/Taoizam>, *Википедија*,
https://sh.wikipedia.org/wiki/Glavna_stranica
- *Уметност*, <https://sr.wikipedia.org/sr/Umetnost>, *Википедија*,
https://sr.wikipedia.org/wiki/Glavna_strana
- *Hammer, sickle, svastika*,
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hammer_sickle_svastika.jpg,
Wikimedia Commons, https://commons.wikimedia.org/wiki/Main_Page
- Хутарев, Владимир, *Срп и чекић: Мистични амблем Совјетског Савеза*,
https://hr.rbth.com/arts/2014/08/12/srp_i_cekic_misticni_amblem_sovjet_skog_saveza_29359, *Russia beyond the headlines*, <https://hr.rbth.com/>
- *Café wall illusion*,
https://en.wikipedia.org/wiki/Caf%C3%A9_wall_illusion#cite_note-3,
Wikipedia, https://en.wikipedia.org/wiki/Main_Page

12. ПРИЛОГ

12.1. Ауторски радови у склопу докторског уметничког пројекта

- ЗАВИСНОСТ ОД АЛКОХОЛА / ALCOHOL ADDICTION
- ЗАВИСНОСТ ОД ДРОГА / DRUG ADDICTION
- ЗАВИСНОСТ ОД ИНТЕРНЕТА / INTERNET ADDICTION
- ЗАВИСНОСТ ОД КОЦКЕ / GAMBLING ADDICTION
- ЗАВИСНОСТ ОД СЕДАТИВА / SEDATIVE ADDICTION

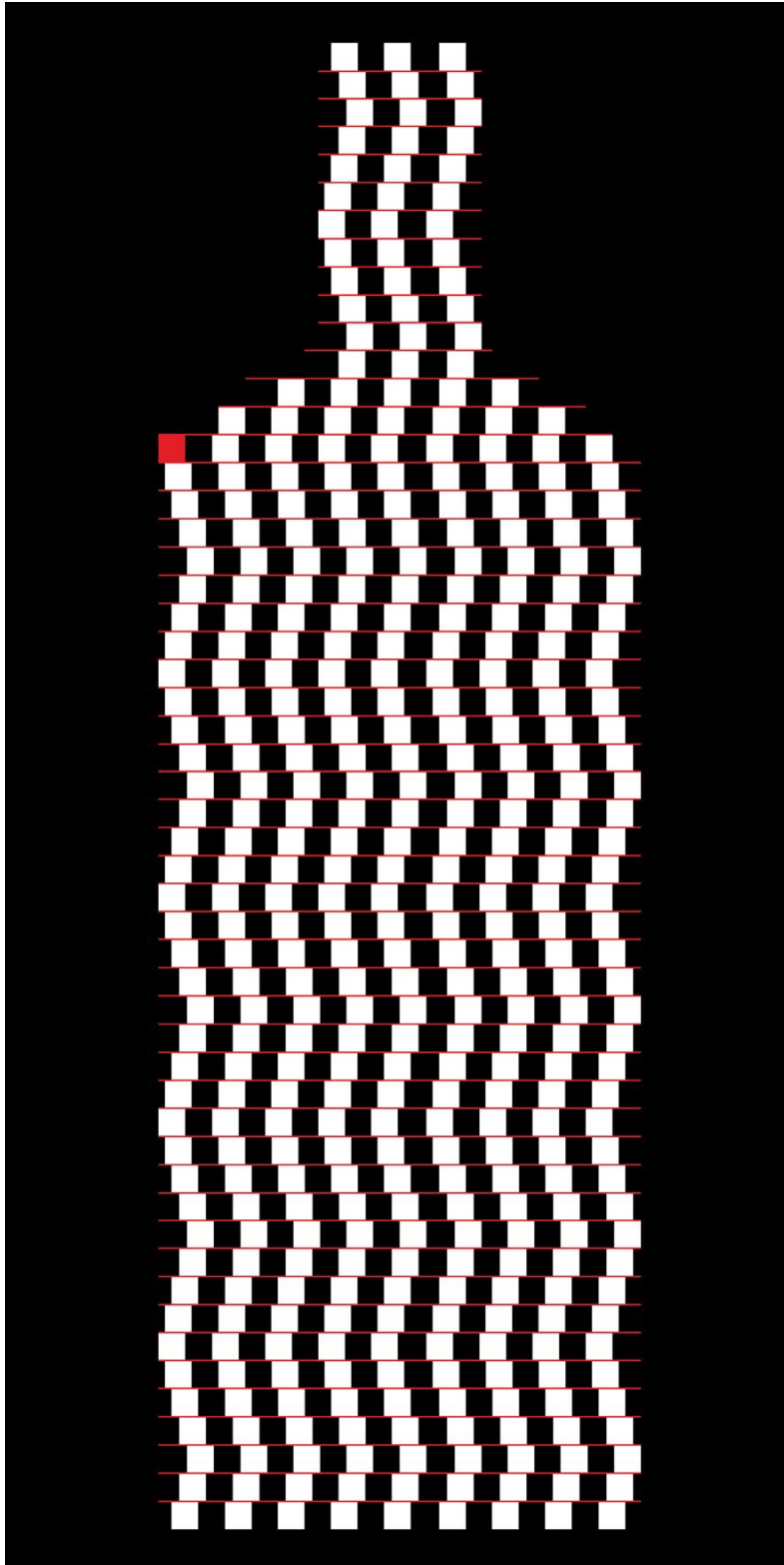
- ПЕДОФИЛИЈА / PEDOPHILIA
- ПРОСТИТУЦИЈА / PROSTITUTION
- ПРОСЈАЧЕЊЕ / BEGGING
- КРИМИНАЛ / CRIME

- МАЛОЛЕТНИЧКА ДЕЛИНКВЕНЦИЈА / JUVENILE DELINQUENCY

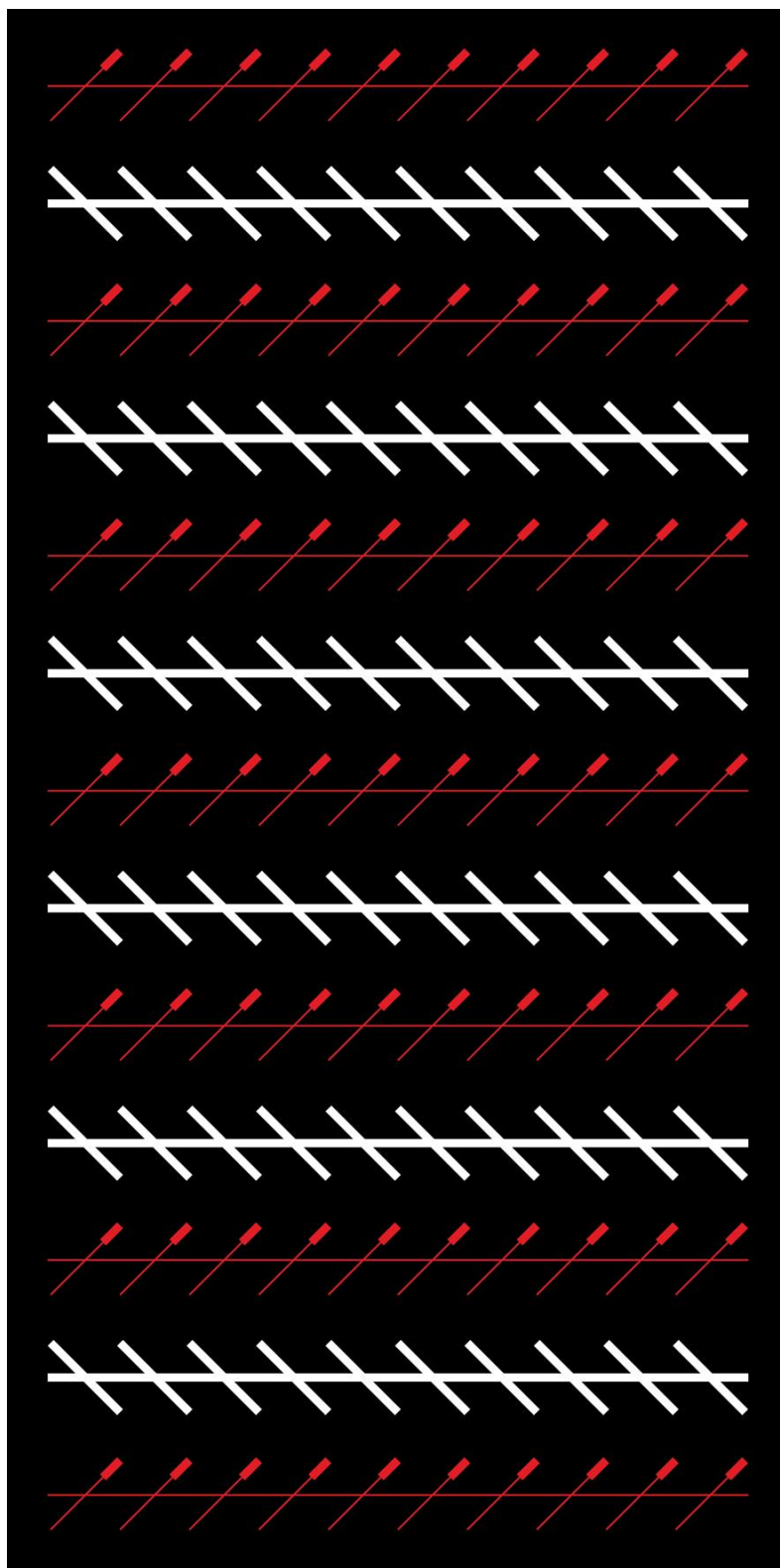
- РОДНА РАВНОПРАВНОСТ / GENDER EQUALITY

- РАВНОПРАВНОСТ ОСОБА СА ИНВАЛИДИТЕТОМ /
EQUALITY OF PERSONS WITH DISABILITIES

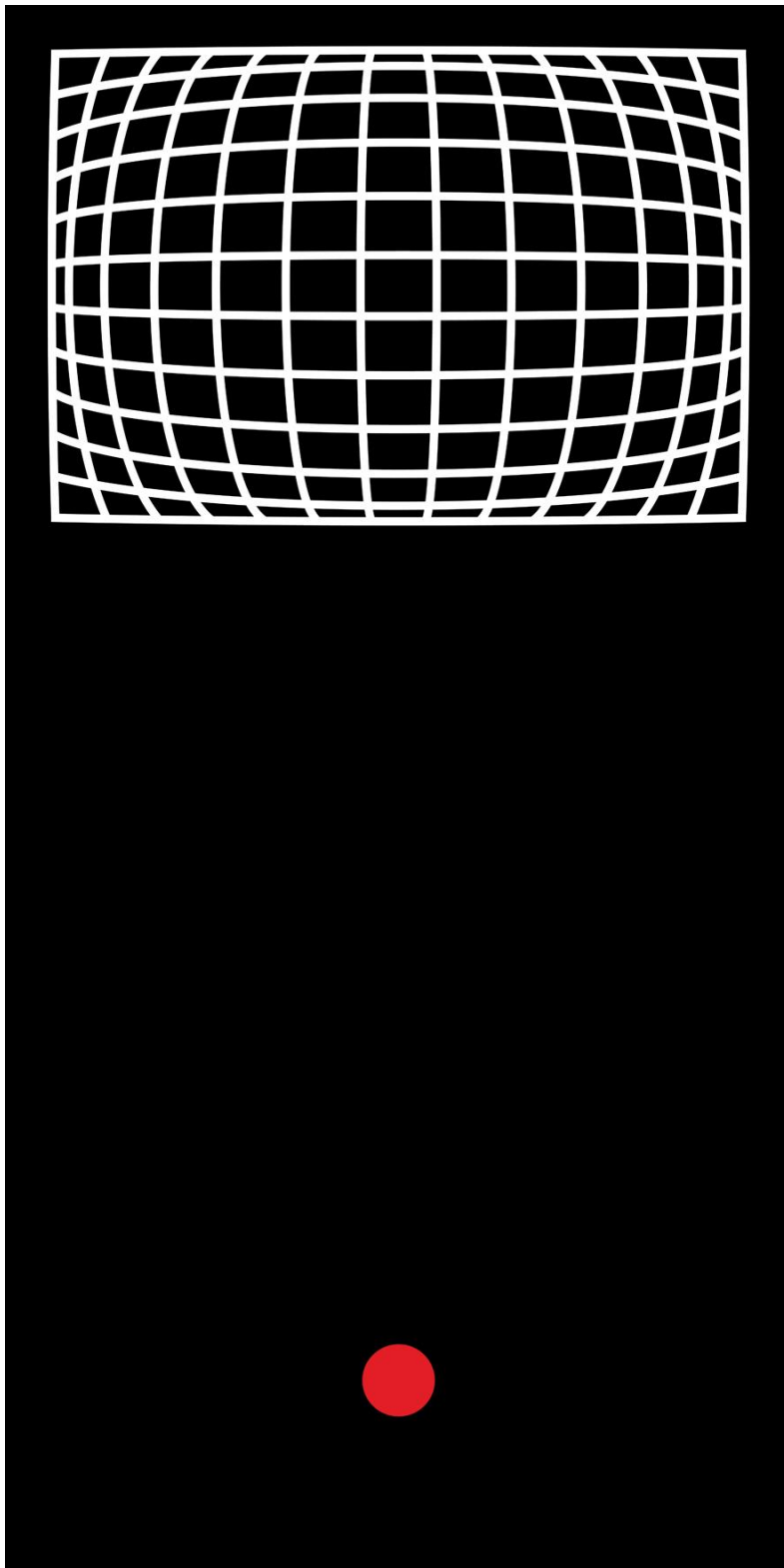
- ЦЕНЗУРА / CENSORSHIP



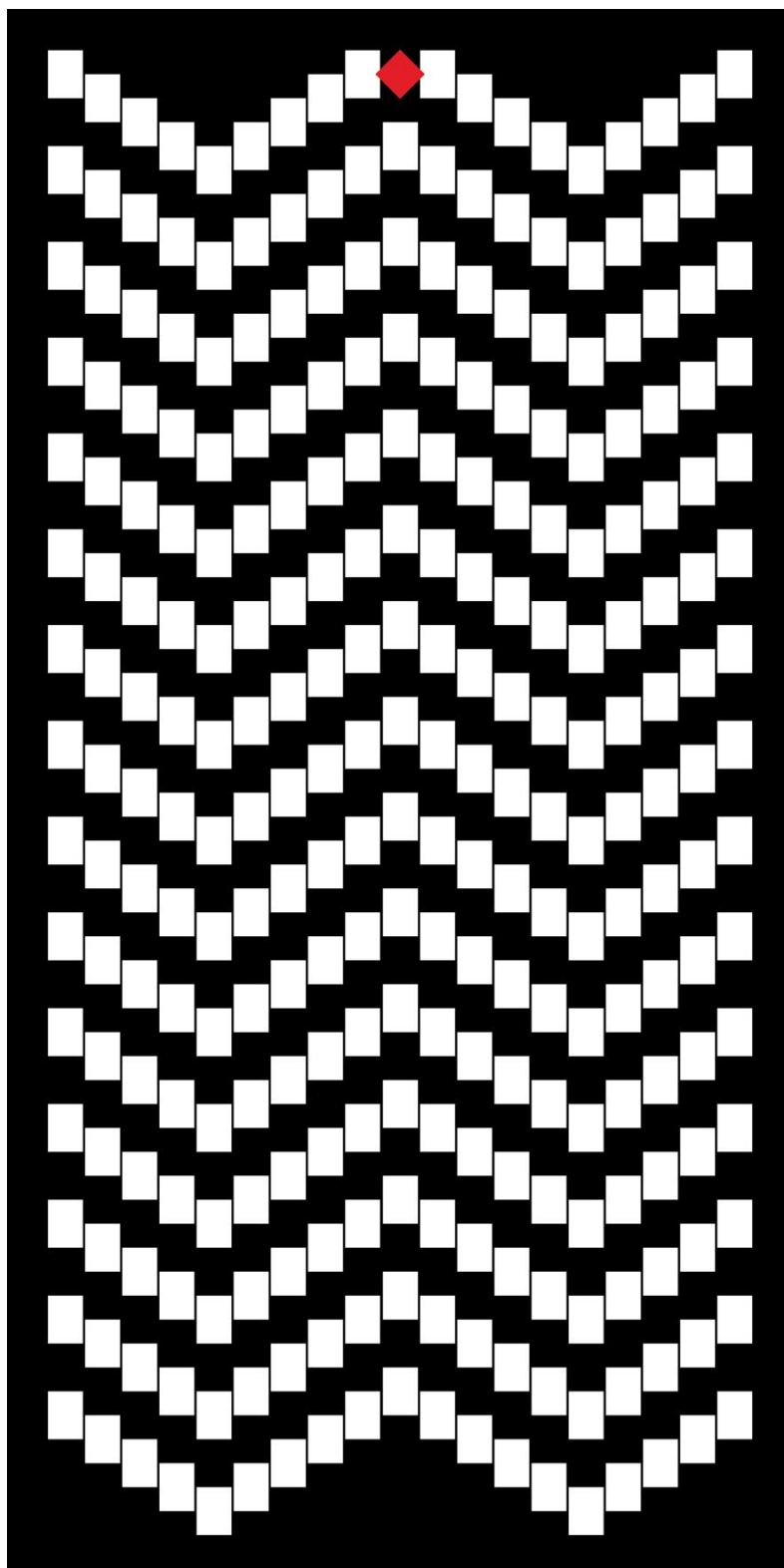
ЗАВИСНОСТ ОД АЛКОХОЛА / ALCOHOL ADDICTION



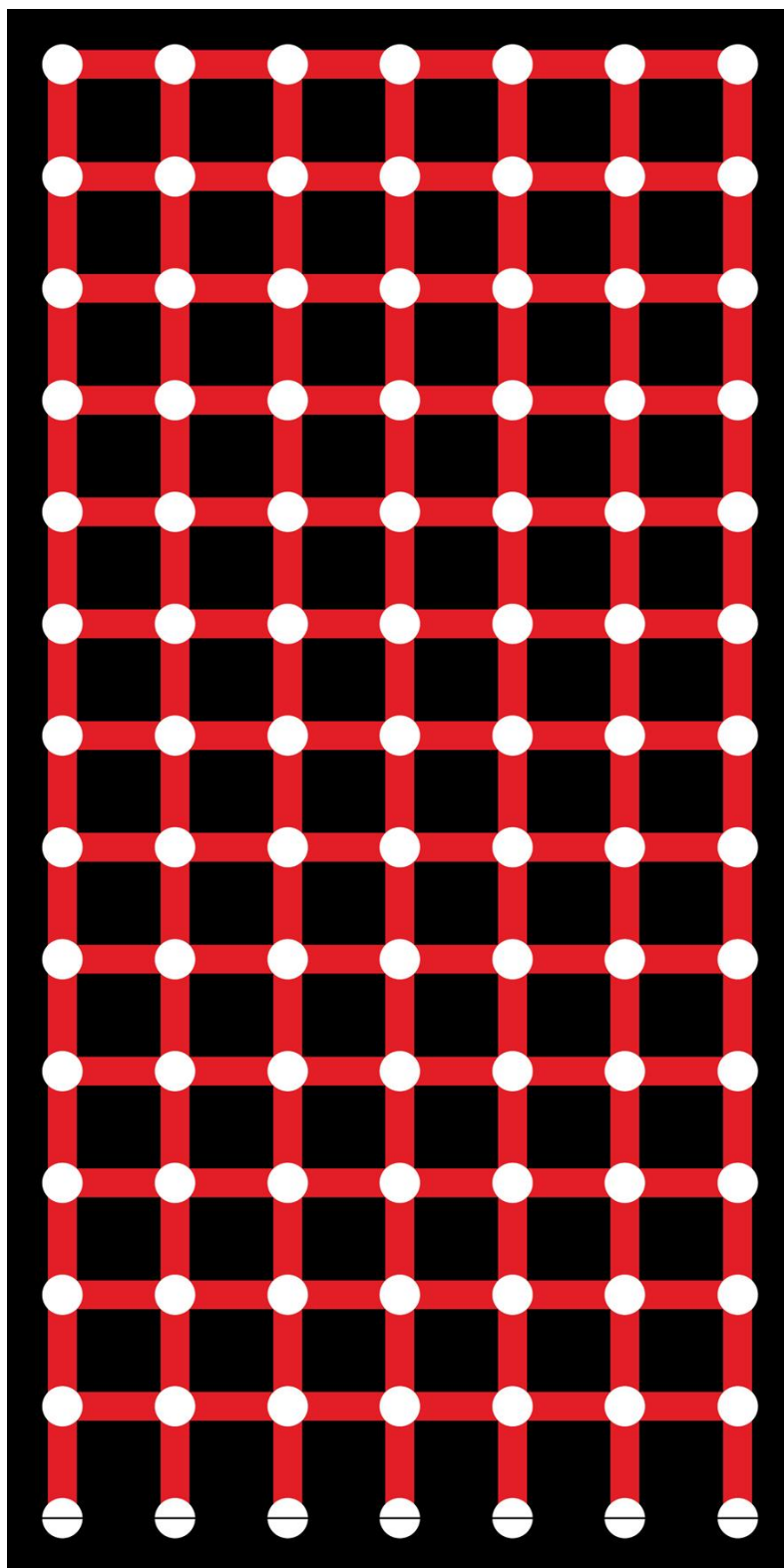
ЗАВИСНОСТ ОД ДРОГА / DRUG ADDICION



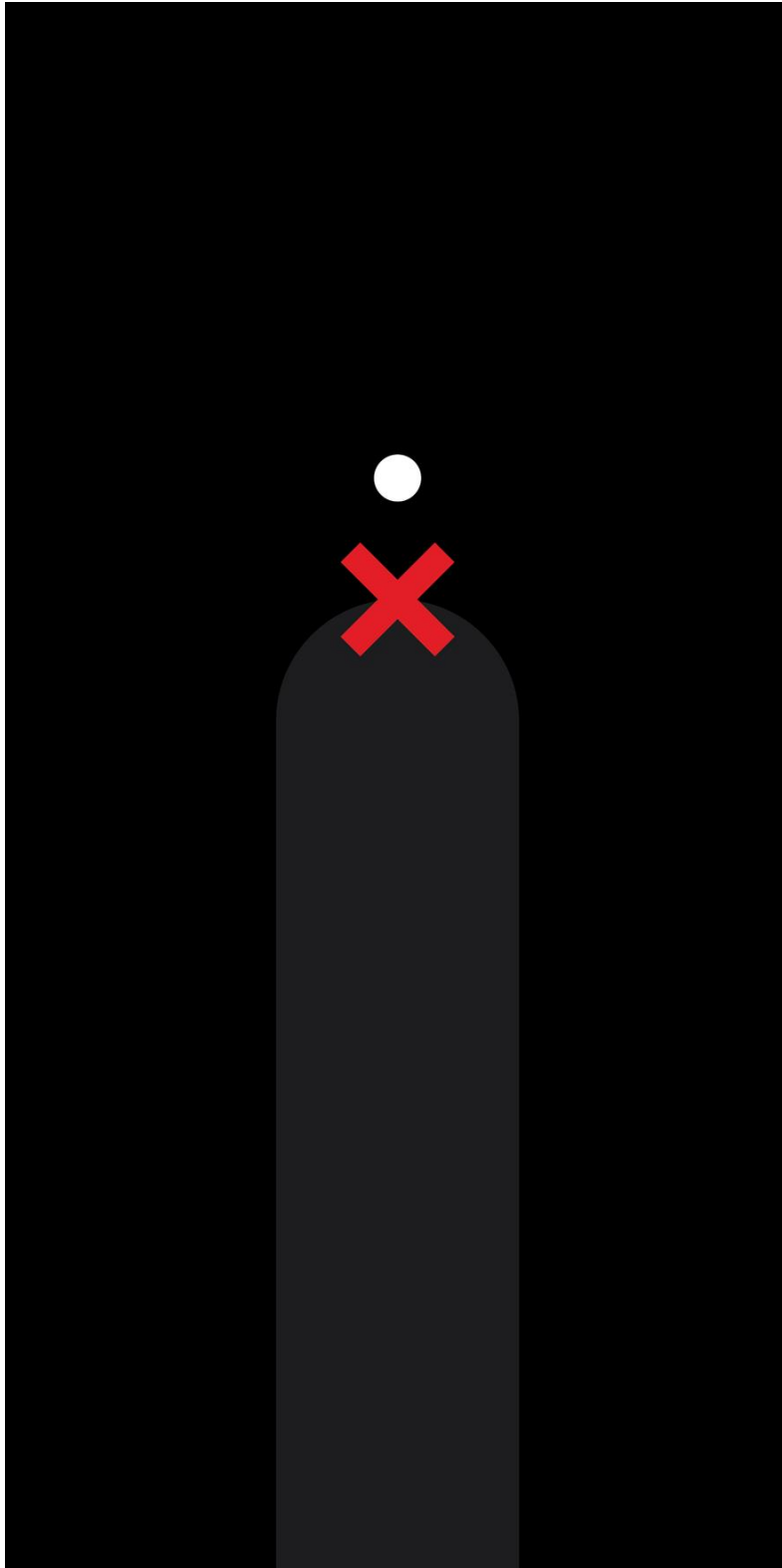
ЗАВИСНОСТ ОД ИНТЕРНЕТА / INTERNET ADDICITON



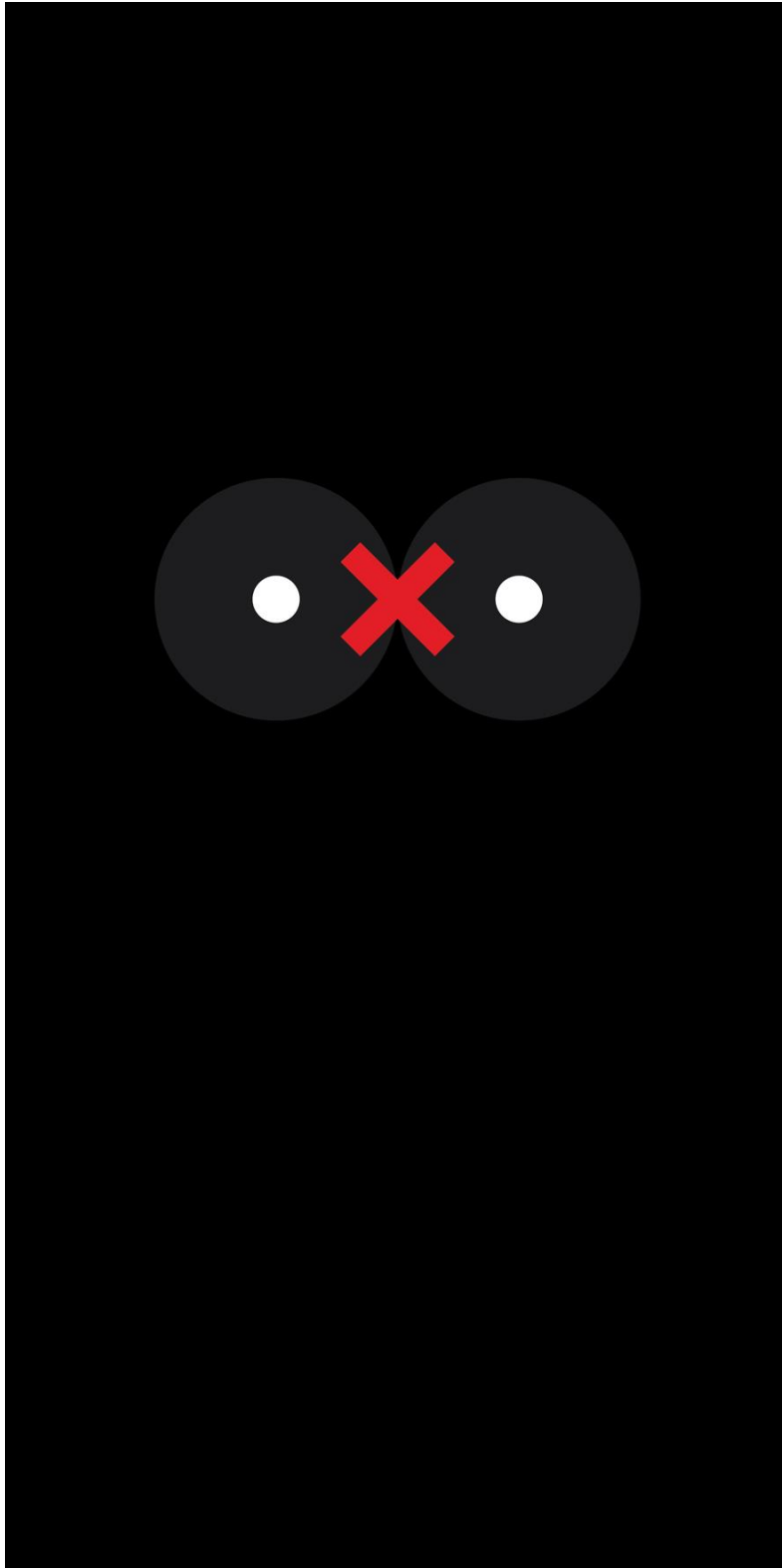
ЗАВИСНОСТ ОД КОЦКЕ / GAMBLING ADDICTION



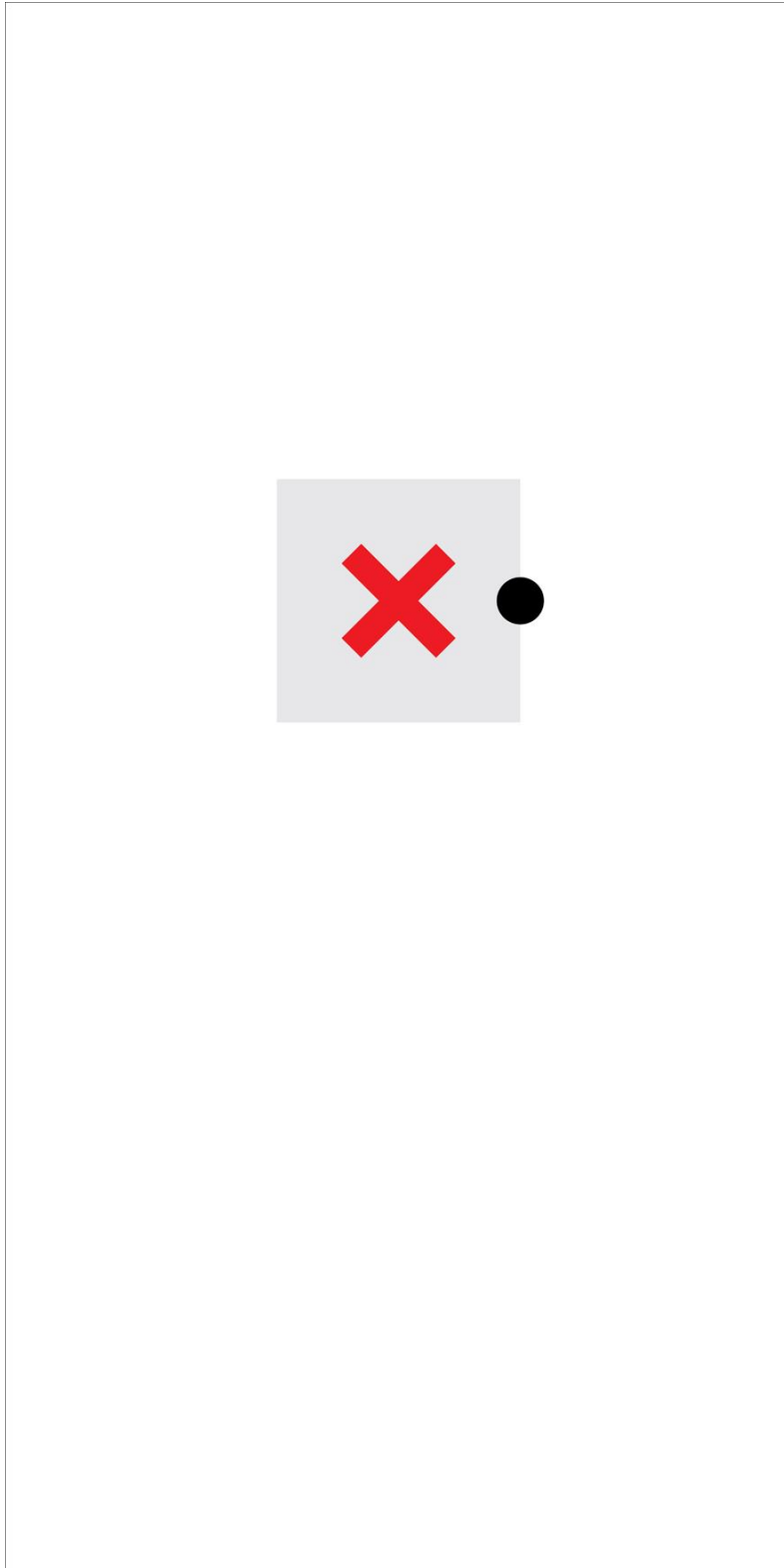
ЗАВИСНОСТ ОД СЕДАТИВА / SEDATIVE ADDICITON



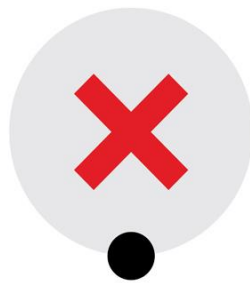
ПЕДОФИЛИЈА / PЕDOPHILIA



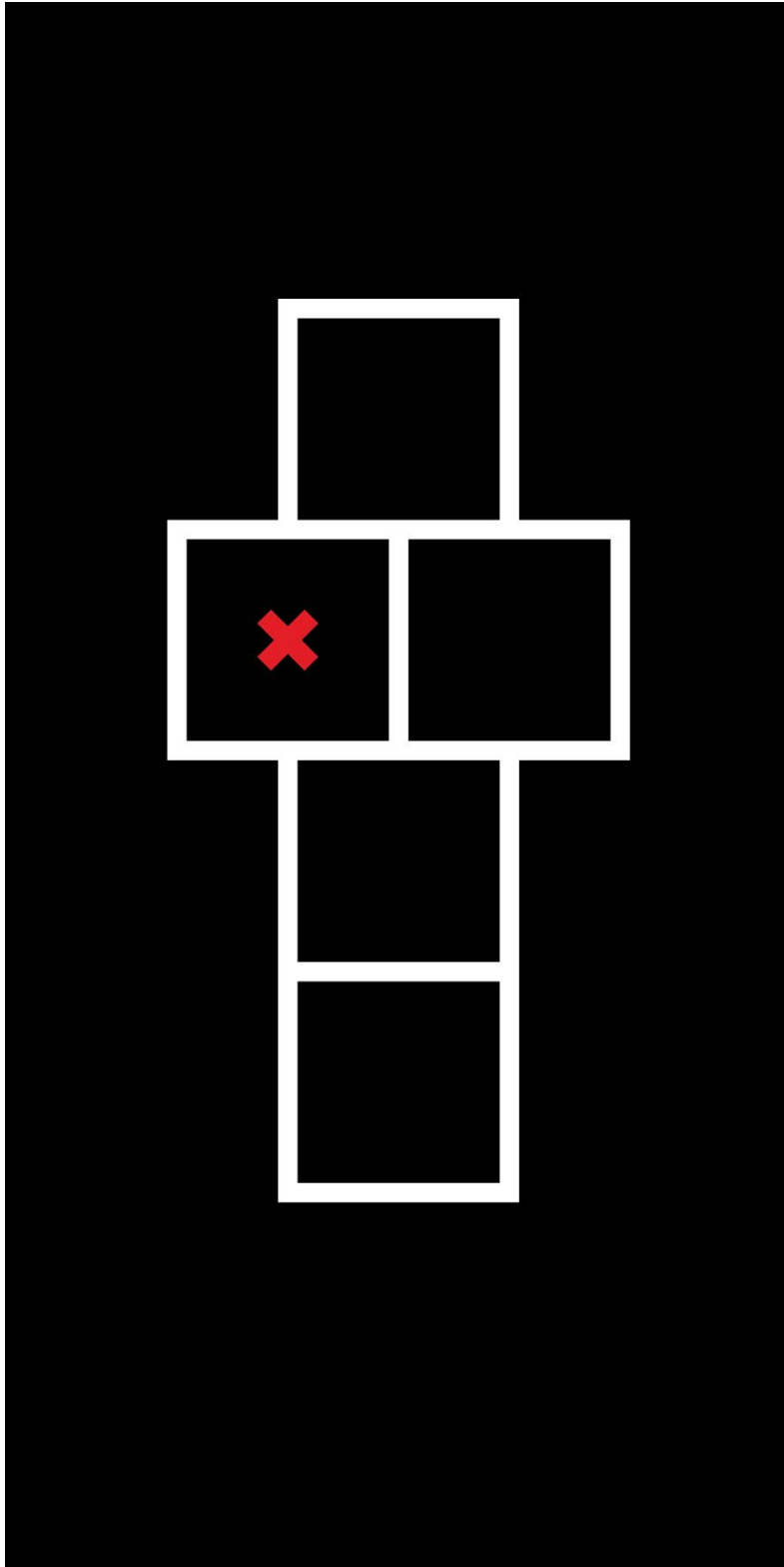
ПРОСТИТУЦИЈА / PROSTITUTION



ПРОСЈАЧЕЊЕ / BEGGING



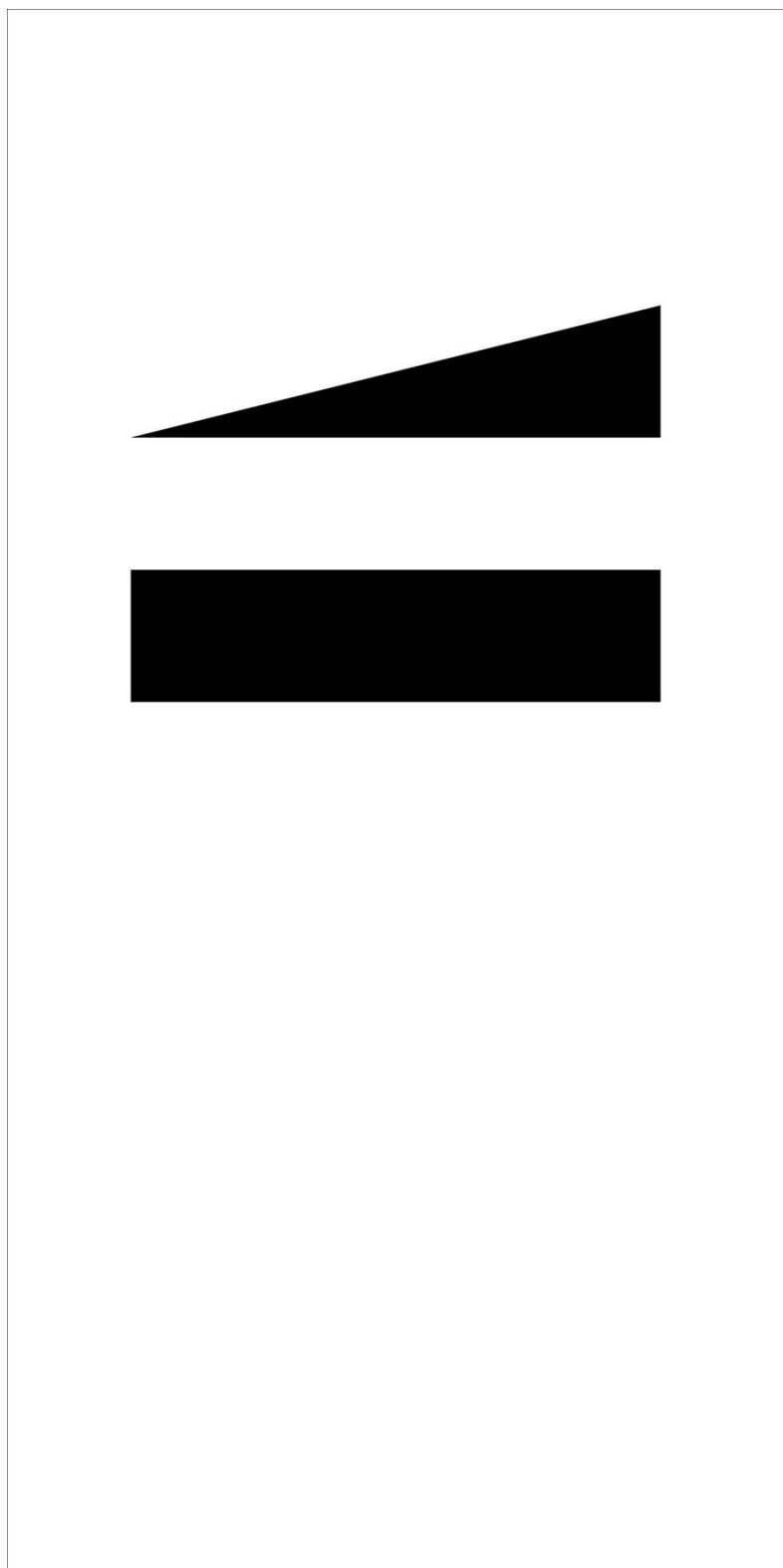
КРИМИНАЛ / CRIME



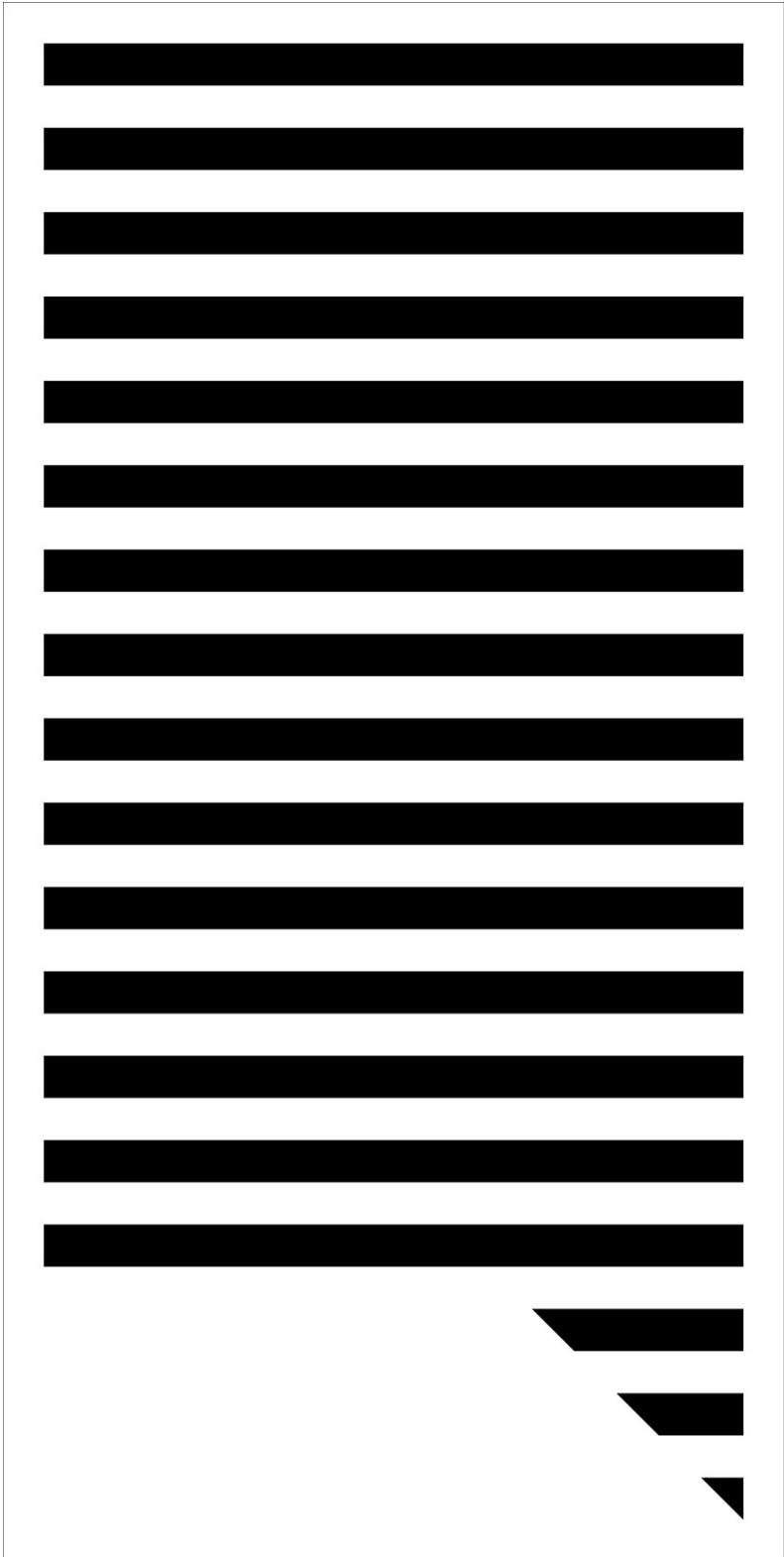
МАЛОЛЕТНИЧКА ДЕЛИНКВЕНЦИЈА / JUVENILE DELINQUENCY



РОДНА РАВНОПРАВНОСТ / GENDER EQUALITY



РАВНОПРАВНОСТ ОСОБА СА ИНВАЛИДИТЕТОМ / EQUALITY OF PERSONS WITH DISABILITIES



ЦЕНЗУРА / CENSORSHIP

13. БИОГРАФИЈА АУТОРА

Миљана Раденковић (1989) дипломирала је на Факултету уметности у Нишу на студијском програму Графички дизајн. На истом факултету завршила је и мастер академске студије. У току школовања била је корисник студентске стипендије Министарства просвете и науке Републике Србије, као и стипендиста Фонда за младе таленте *Доситеја*. Ради као асистент за ужу уметничку област – Графички дизајн, Графичке комуникације на Департману за примењене уметности Факултета уметности у Нишу.

Остварила је низ реализованих пројеката и публикованих радова из области графичког дизајна (идејна решења и графичко обликовање корица књига, омота за музичке компакт-дискове, плакета и захвалница, каталога и плаката за изложбе, друштвено ангажованих плаката, заштитних знакова и пројеката визуелног идентитета).

Добитник је више награда у домену примењених уметности и графичког дизајна међу којима су и прва награда на *Палети младих 2015* у Врбасу и трећа награда у категорији Дизајн плаката на *PDP Conference 2014* у Новом Саду.

Приредила је петнаест самосталних изложби у земљи (Београд, Јагодина, Врбас, Ћуприја, Лазаревац, Врање, Краљево, Нови Сад, Панчево, Смедеревска Паланка, Бела Паланка, Крагујевац, Ниш). Излагала је на више од седамдесет колективних изложби у земљи и иностранству (Бразил: Сао Пауло, Португал: Лисабон, Босна и Херцеговина: Сарајево, Хрватска: Загреб, Бугарска: Софија, Орјахово, Лом, Велико Трново, Србија: Београд, Сремска Митровица, Панчево, Зрењанин, Петровац на Млави, Мајданпек, Нови Сад, Краљево, Горњи Милановац, Ниш, Крагујевац, Велика Плана, Зајечар, Лесковац, Врбас, Нови Пазар, Димитровград, Ваљево, Шабац, Бела Паланка).

Учествовала је на радионицама и конференцијама о графичком дизајну, разним семинарима, предавањима и уметничким колонијама.

Члан је УЛУПУДС-а од 2015. године.

Изјава о ауторству

Потписани-а **Миљана Раденковић**

број индекса **3 / 2013**

Изјављујем,

да је докторска дисертација / докторски уметнички пројекат под насловом

ВИЗУЕЛНО = ВЕРБАЛНО

Социолошке девијације материјализоване графичким симболима

резултат сопственог истраживачког / уметничког истраживачког рада,

- да предложена докторска теза / докторски уметнички пројекат у целини ни у деловима није била / био предложена / предложен за добијање било које дипломе према студијским програмима других факултета,
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио интелектуалну својину других лица.

Потпис докторанда

У Београду, _____

Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторске дисертације / докторског уметничког пројекта

Име и презиме аутора **Миљана Раденковић**

Број индекса **3 / 2013**

Докторски студијски програм **Примењене уметности и дизајн**

Наслов докторске дисертације / докторског уметничког пројекта

ВИЗУЕЛНО = ВЕРБАЛНО

Социолошке девијације материјализоване графичким симболима

Ментор **Зоран Блажина, ред. проф. ФПУ у Београду**

Коментор /

Потписани (име и презиме аутора) **Миљана Раденковић**

изјављујем да је штампана верзија моје докторске дисертације / докторског уметничког пројекта истоветна електронској верзији коју сам предао за објављивање на порталу **Дигиталног репозиторијума Универзитета уметности у Београду**.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора наука / доктора уметности, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета уметности Београду.

Потпис докторанда

У Београду, _____

Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитет уметности у Београду да у Дигитални репозиторијум Универзитета уметности унесе моју докторску дисертацију / докторски уметнички пројекат под називом:

ВИЗУЕЛНО = ВЕРБАЛНО

Социолошке девијације материјализоване графичким симболима

која / и је моје ауторско дело.

Докторску дисертацију / докторски уметнички пројекат предао / ла сам у електронском формату погодном за трајно депоновање.

У Београду, _____

Потпис докторанда
