

Ivan JurasARHITEKTONSKI FAKULTET SVEUČILIŠTA U ZAGREBU
HR • CRO - 10000 Zagreb, Kačićeva 26Izvorni znanstveni članak • Original Scientific Paper
UDK • UDC 72.036:72.04"19"Primljeno • Received: 15.02.1995.
Prihvaćeno • Accepted: 05.06.1995.**TIPOGRAFSKI ARANŽMANI U
ARHITEKTOVU PRIKAZU ZA RAZDOBLJA
MODERNE****TYPOGRAPHICAL ARRANGEMENTS IN
ARCHITECTURAL DESIGNS IN THE
PERIOD OF ARCHITECTURAL
MODERNISM**

Ključne riječi • Key words

tipografski aranžmani	typographical arrangements
arhitektura moderne	architectural modernism
20. stoljeće	20th century
De Stijl	De Stijl
konstruktivizam	constructivism
futurizam	futurism

Sažetak • Abstract

Način izbora i primjene tipografskih aranžmana nije bila pojava sama po sebi. Slikari kipari bili su neposredno zainteresirani proporcijom plohe, primjenom boje (kolorirani dijagrami) i tipografijom na arhitektonskom volumenu jer su pretpostavljali mogućnost materijalizacije svojih teorijskih postavki. Zato su istraživali ne samo nove načine grafičkog izražavanja, već su u obliku manifesta proklamirali nove vizije arhitekture i grada. Stoga je zahtjev za likovnim izrazom pojedinačnog slova ili skupine slova na određenoj površini bilo odbacivanje gole funkcionalizacije pismene poruke. Arhitekti su ih, kao uvijek, samo slijedili.

The selection and use of typographical arrangements was not an isolated occurrence. Artists-sculptors were directly interested in surface proportions, the use of colour (coloured diagrams) and typography on the architectural volume because they assumed the materialization of their theoretical hypotheses. They did not only study new ways of graphical expression, but proclaimed new visions of architecture and urban planning in manifesto form. Thus their demand that the individual letter or group of letters on a certain surface must include an art component meant their rejection of the mere functionality of the written message. As always, architects only followed suit.

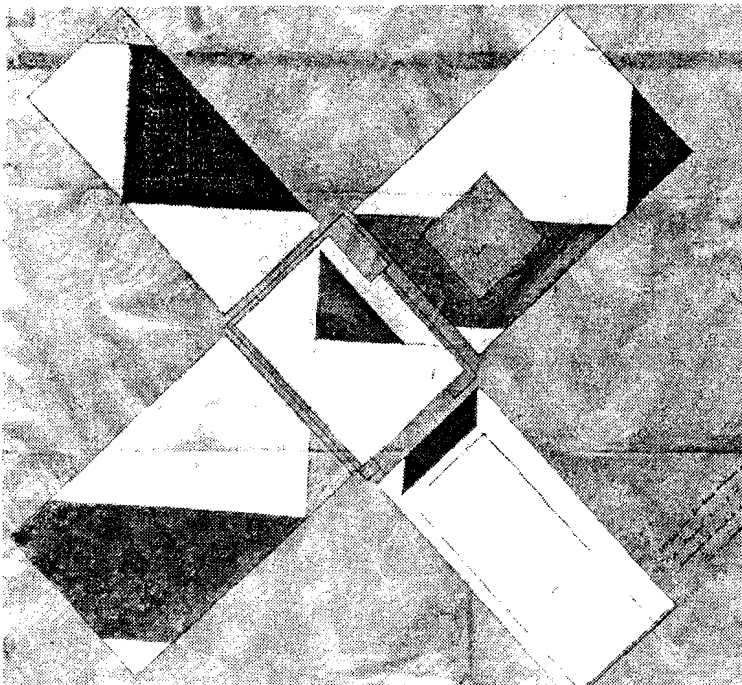
U današnjim grafičkim prikazima tekst i crtež malokad se susreću. Svaki ima svoju strukturu koncepta, posebnu mrežu pravila i svoj jezični habitus. No kad se i susretnu, nema jezične konfuzije iako se teži jedinstvenom prikazu. Ne postoji, dakle, problem relacije između lingvističkoga i slikovnog sustava predočivanja. Kad je crtež bio slika, bio je izdvojen od ostalih priloga i tekst je bio prijeko potreban. Danas je on uvezan u isti svežanj, pa nije ni potreban. Vizualni prikaz i opis u prošlosti su imali jednaku namjenu, premda u postmodernom prikazu arhitekture i grafičkog dizajna mogu imati naznake simboličkih vrijednosti koje se ne moraju pripisati naslovu ili podvesti pod njega. Srodnost oblika može postojati, ali naslov ne može zamijeniti crtež ili kuću. Ni sami grafički znakovi nemaju značenja sami za sebe. Slično (crtež) i predočeno (kuća) nisu isto. Kuća slični samoj sebi, a crtež, bez obzira na tehniku predočivanja, samo je misao o kući. Stoga je nacrtana kuća refleksija stvarnosti, pa je bez zadanog prostora nekakva metarealnost. To je naglašenije pri stapanju vizualnih disciplina (slikarstva, kiparstva, arhitekture i primijenjene umjetnosti) zbog njihove konceptualne interakcije. Stvara se privid funkcionalne dvojnosti i trojnosti, pa je nužan naslov (Kupkina *Studija vertikalna*, 1912; H. Ferrisove *Studije nebodera*; Mies van der Roheove *Studije nebodera*, 1922; Rietveldov *Dječji stolac*, 1919; Robert van't Hoffov, *Stepeničasti stup*, 1918; *Skica za Narodno pozorište u Zenici*, Zlatka Ugljana, 1974).

Sam oblik slova ponekad je izmišljen (ne uklapa se u katalogizirani izbor), a ponekad su oblici slova isprepleteni i stvaraju enigmnu ili igru oblika. Nestaje kompaktnosti pojedinoga slova ili skupine slova. U aksonometrijskim prikazima, za razliku od ostalih grafičkih priloga, nije bilo metamorfoze slova jer su obično objašnjavala samo tehnološke sheme i smjer protezanja prostora. Prije su slova upotrebljavana u planimetrijskoj nomenklaturi, sve do crteža P. Solerija i grupe *Archigram*, u kojima ona imaju ikonografsku funkciju popunjavajući ili objašnjavajući smisao promatranih crteža. Slova mogu potencirati fluidnost prostora putem nagnutog reda nizanja i deformacije njihova oblika (metamorfoze Petera Cooka).

Kraj 19. i početak 20. stoljeća označeni su krizom realizma (najprije impresionizmom, zatim secesijom), što je na slikarskom planu značilo razbijanje perspektive (konvencionalnog slijeda vremena), a to se očitovalo i u grafičkom dizajnu. Željka Čorak nalazi dijalektiku pozitivna i negativna, dvoznačnost forme na površini prikaza, bilo slova ili motiva cvijeta, koja relativizira plohu "...očišćenu od dubine nehajno prema konvencijalnom protoku vremena".¹ U arhitektovim prikazima kuća, kao i u tipografskim aranžmanima, toliko je naglašeno odbijanje "gole funkcionalizacije pismene poruke" da su naslovi naglašeniji od samog crteža (Prokop Šupich: *Kuća za iznajmljivanje*, 1898). U studijama pročelja, koje ponekad sadrže blagu centralnu perspektivu, tekst je simetrično postavljen lijevo-desno kako bi naglasio simetriju samog pročelja (Anton Schania: *Projekt crkve*, 1896). Položaj naslova u gornjem dijelu perspektivnog crteža po pravilu je horizontalno variran, ovisno o položaju nedogledane točke ("obrušavajuća" perspektiva). Postava naslova u tlocrtnom prikazu također je ovisila o simetrično ili nesimetrično organiziranom tlocrtu (Antonio Schania: *Ured za socijalnu skrb u Oberndorfu*, 1897. ili Alois Hackl: *Gimnazija u Beču*, 1889). No, ono što je svim projekcijskim prikazima zajedničko jest srodnost oblika slova i arhitektonskih nacrtanih oblika te ortogonalnost položaja koja čuva njihov bivstveni međuodnos: "Grafički dizajn, nominativ genitiva, secesija secesije."² Osnovna informacija o projektu u secesiji i dekoraciji crteža bila je i čimilac figurativnog dizajna. U crtežima Otta Wagnera

¹ Željka Čorak, *Grafički dizajn u hrvatskoj secesiji*, "Život umjetnosti", br. 29/30, Zagreb, 1980, str. 176

² *ibid.* str. 174



SL. 1. THEO VAN DOESBURG:
NACRT U BOJI ZA CVJETNU
SOBU, 1924-1925.

Izvor • SOURCE:
Nancy J. Troy, 1983:61

FG. 1. THEO VAN DOESBURG:
COLOUR DESIGN FOR FLOW-
ER ROOM, 1924-1925

naslov je samo jeka (*projekt za stanicu na Karlplatzu*), a slično je u crtežima C.R. Mackintoscha. Izbor tipova slova u svih je autora jednak, a različit je samo njihov položaj, ovisno o vrsti projekcije. Prema tome, arhitekti u svojim prikazima tipografske aranžmane primjenjuju na isti način, bez obzira na stilsko razdoblje.

De Stijl

Umjetnici De Stijla snažnije razaraju klasičnu perspektivu jer teže apstraktnom izričaju. Oni ne žele tumačiti ili prikazivati stvarnost već odrediti i označiti stanje svijesti. Kubisti su, posebno Picasso, zamijenili "trompe l'oeil" s "tromp l'espirit". Zato su pripadnici De Stijla primjenjivali tehniku prikazivanja "exploded box". Kasnije je napuštaju (Theo van Doesburg) da bi dijagonalnom postavom osnove prikaza stvorili novi energetski naboj. Theo van Doesburg je 1918.g. postavio tezu kojom u monumentalnoj umjetnosti želi smjestiti promatrača unutar prostora slike, umjesto nasuprot njoj (plastična umjetnost), ne bi li on osobno participirao. Mondrianov stav je bio potpuno suprotan. Smatrao je da predodžba o arhitekturi nastaje "multipliciranjem planova". U članku objavljenom u "De Stijlu" 1922. Mondrian piše: "Nova vizija, čak prije neoplasticizma, ne proizlazi iz jedne fiksne točke gledanja: mora se prihvatiti promatranje koje... nije ograničeno prostorom i vremenom (u skladu s teorijom relativnosti, o.p.). Prihvatljivo je samo ono (promatranje) kad se stoji ispred površine (najekstremnija mogućnost plastične intenzifikacije)"³. Mondrian je, dakle, smatrao da čovjek uvijek stoji ispred površine - nasuprot onome što gleda, i pritom intelektualnim procesom proizvodi simultanost prostorne koncepcije. Zato je 1920. g. u "De Stijlu" anticipirao navedenu ideju: "Mi očima razgledavamo sobu i kasnije formiramo unutarnju sliku, kojom se različiti planovi vide kao jedan plan."⁴ Taj je njegov stav na tragu kubističke

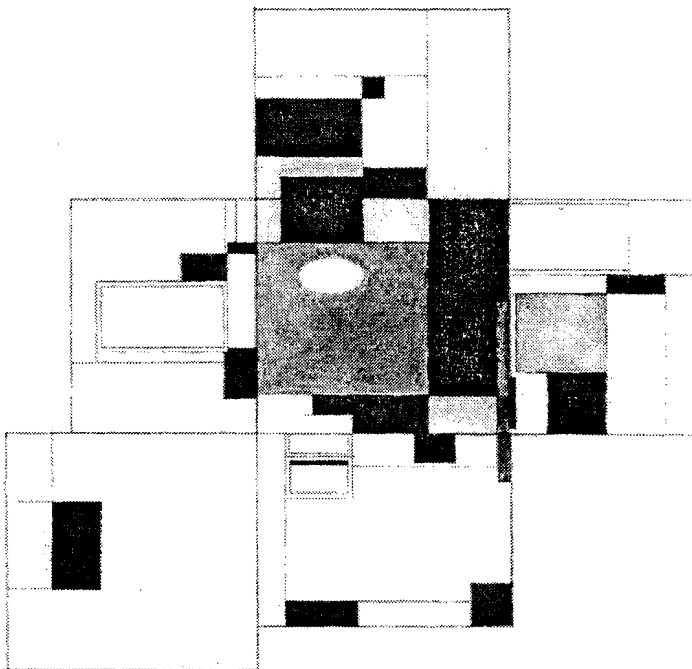
³ Nancy J. Troy, *The De Stijl environment*, The MIT Press, Cambridge-London, 1983, str. 63

⁴ *ibid.*, str. 63

SL. 2. PIET MONDRIAN: EXPLODED BOX PLAN, SALON DE MADAME B..., 1926.

Izvor • Source
Nancy J. Troy, 1983:147

FG. 2. PIET MONDRIAN: EXPLODED BOX PLAN, SALON DE MADAME B..., 1926.



teorije što ju je postavio Albert Gleizies i Jan Metzinger (*Du Cubism*, 1912).

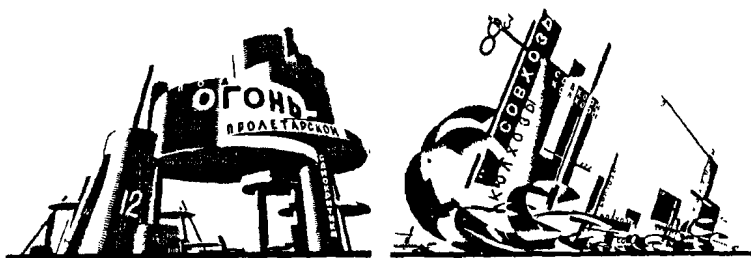
Sam Mondrian je odbacivao kubizam (provincijalizam), pa kad je J.J.P. Oud glorificirao kubizam u arhitekturi i na poseban način rješavao problem ugla, onda je to za Mondriana bila čista izdaja. "Da bi se razlikovala primijenjena forma, pored vizualne funkcije i sposobnosti kretanja, izvjestan je razvoj mišljenja; u očima većine ljudi svijet je amorfan."⁵ Kubisti, dakle, nikad nisu tražili istinu u vizualnom iskustvu. "Ima mnogo slika jednog predmeta, koliko i očiju koje ga gledaju; koliko ima slika toliko ima i mišljenja koja ih prihvaćaju."⁶

Mondrian je prihvatio ne vizualno već intelektualno promatranje realnosti. Umjetnik, jednostavno, destilira trodimenzionalne forme i vraća ih na dvodimenzionalno platno. On ustrajava na "plastičnosti plohe" kao fundamentalnome konstitutivnom elementu oslikanog interijera arhitekture, pa tako i grafičkog dizajna. Sve to navodi na postavku da masa (volumen) nije bitna karakteristika arhitekture, te stoga "...mora biti shvaćena u terminima površinske kompozicije."⁷ Zato je on 1926. g. njemačkim novinarima izjavio kako je pogrešno govoriti o dizajnu interijera kao o prostornoj umjetnosti jer apstraktni umjetnik kroz "gledanje" i mentalno kretanje vidi unutamjost kuće kroz presječene planove, a da je pri tome sačuvana bivstvena ortogonalnost (*Salon de Madame B...*, 1926). To malo podužc objašnjenje bilo je nužno da bismo shvatili kako slikari arhitekti (Mondrian: *Pročelje crkve* 1912-1914; Theo van Doesburg je prema Arganu nizozemski arhitekt) zadržavaju koncept plošnosti i ortogonalnosti s nabojem geometrijske energije, kako u prikazanoj kompoziciji arhitektonskih oblika, tako i u postavljenom tipografskom aranžmanu. Iako su proklamirali novu dinamičnost, prisutna je

⁵ Edward F. Fry, *Cubism*, Thames and Hudson, London, 1966, str. 106

⁶ *ibid.* str. 111

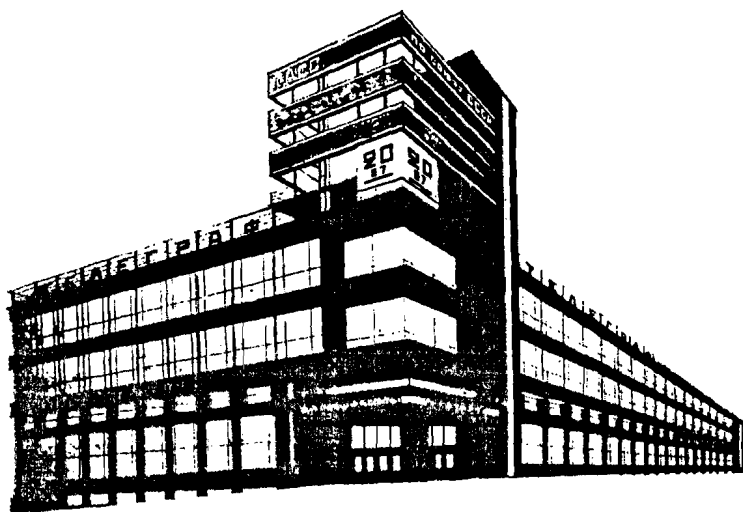
⁷ Nancy J. Troy, *The De Stijl environment*, The MIT Press, Cambridge-London, 1983, str. 63



SL. 3. JAKOV ČERNIHOV: KAZALIŠNA PROSTORNO-KONSTRUKTIVNA SCENOGRAFIJA

Izvor • Source: J. Černihov, *Konstrukcije arhitektonskih i mašinskih formi*. Građevinska knjiga, Beograd, str. 100

FG. 3. JAKOV ČERNIHOV: SPATIAL-CONSTRUCTUAL THEATRE SET



SL. 4. SHCHUSEV: NATJEČAJNI NACRT ZA MOSKOVSKU SREDIŠNJU TELEGRAFSKU CENTRALU, 1925.

Izvor • Source: "Architectural Design", 1983.

FG. 4. SHCHUSEV: COMPETITION SCHEME FOR MOSCOW CENTRAL TELEGRAPH, 1925.

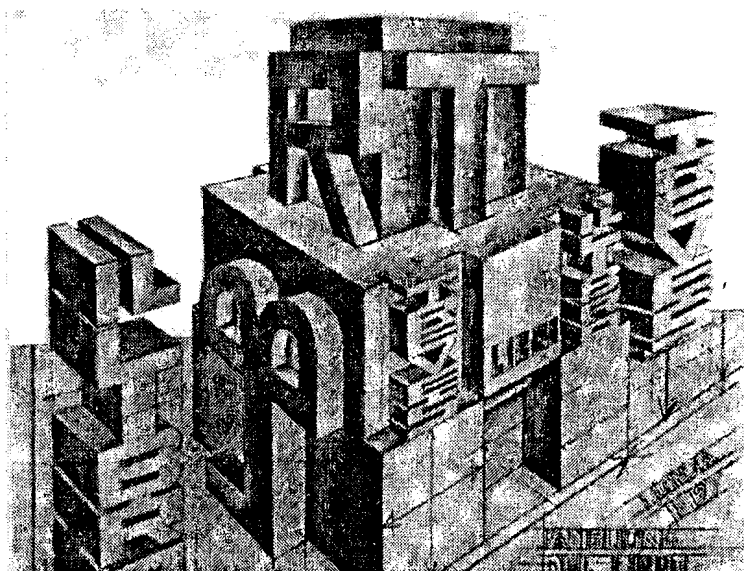
"klasična" simetrija postavljenog teksta i njegovo zrcaljenje po obje ortogonalne osi (Theo van Doesburg; *Mecano*, 1922, dadaistički pamflet u kojemu se može prepoznati utjecaj El Lissitzkyog i Schwittersa, s elementima konstruktivističkog izraza). Čak i Bart van der Leek, koji je odbijao ideju da se neoplastična konstruktivnost može preslikati na arhitekturu, primjenjuje baš arhitektonsku konstruktivnost u cjelokupnome grafičkom prikazu (*Poster za Batavier-lin*, 1916). Arhitekti, koji nisu bili toliko zaokupljeni teorijskim postavkama poput Cornelisa van Eesterena u aksonometrijskom prikazu (*Ulaz u Rokin B*), organiziraju slova na način kako to uobičajeno rade arhitekti (nepretenciozni tipovi slova). Arhitekt J.J.P. Oud za *Café De Unie*, 1925, ipak rješava tekstualni dio onako kako zahtijevaju slikari. Još se nije potpuno odvojio od grupe De Stijl. Slova su mu umetnuta u dvodimenzionalne geometrijske likove, koji se ne dodiruju niti preklapaju i respektiraju već spomenutu ortogonalnost kompozicijskih elemenata, uz poznatu primjenu primarnih boja (crvene, žute i plave).

Utjecaj tipografije De Stijla (kao i Moholy Nagya) nalazimo i u Herberta Bayera, na *Projektu kioska za novine* (1924), i to dok je još djelovao u Bauhausu. Čvrsta arhitektonska forma satkana je na jasnim pravilima, asimetričnoj kompoziciji i naglašenim tonovima primarnih boja. Tekstualni je dio složen na jednak način kao za *Café De Unie*.

SL. 5. FORTUNATO DEPERO:
TIPOGRAFSKA ARHITEKTURA,
1927.

Izvor: *Source*
"Controspazio", IV-V/1971:40

FG. 5. FORTUNATO DEPERO:
TYPOGRAPHICAL ARCHITECTURE,
1927.



Konstruktivizam

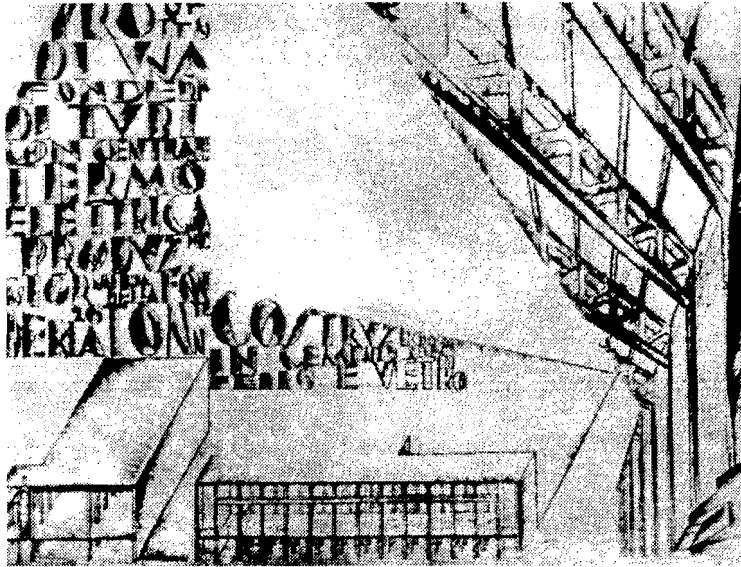
Ruski konstruktivisti koriste se tipografijom na dva načina:

- da bi označili namjenu pojedinih zgrada, pa je naziv zgrade uklopljen u geometrijske likove koji čine dijelove strukturnih elemenata (Braća Vesnin: *Lenjin-gradska zgrada "Pravde"*, 1924, *Ivanovo-Voznesensk*, 1926; Barkhin: *Predionica u Ivanovo-Voznesensku*, 1926; Shchusev: *Natječajni projekt za glavnu moskovsku poštu*, 1925; Chernikhov: *Kazališna kompozicija kompleksne organizacije i konstrukcije* i dr.)
- za razne političke parole (Liubov Popov: *Politički slogan za Zemlja Dybom*, 1923; Chernikhov: *Kazališno-volumenska konstruktivna instalacija "Dolje s bezvrijednim buržujima"*, *Tribina proleterskih svečanosti, Trijumfalna kapija* i dr.).

Oni, kao i pripadnici grupe De Stijl, u tipografskim aranžmanima na arhitektonskom platnu primjenjuju ista pravila i kolorirane dijagrame. Ono po čemu se razlikuju jesu naglašene rešetkaste konstrukcije i strojarski detalji kojima su Rusi bili posebno zaneseni.

Futurizam

U razdoblju futurizma apoteoza brzine postala je smisao ljudskog življenja s izravnim odrazom na arhitekturu, grad i cjeloviti dizajn. Naglašenim dinamičnim agresivnim linijama konture otkrivaju se nove perspektivne vrijednosti. Nedogledna točka zenita narušava poznatu konvenciju o vertikalama. Pokret je bio tema koja je stimulirala slikare De Stijla i futurizma na nova istraživanja izričaja, a arhitekthe na istraživanja nove protočnosti grada i potpune slobode u grafičkom izražavanju. U tim prvim razdobljima napor se svodio na prikaz dvodimenzionalnih oblika s naglašenom dinamičnošću linije, arhitektonske forme i slova, ali i prikaza u kojima očiste ima statičan karakter, a geometrijski se kubični volumeni kreću kroz prostor



SL. 6. GIUSEPPE TERRAGNI:
PROJEKT LJEVAONICE, 1927.

Izvor: *Source*
"Controspazio", IV-V/1971:91

FG. 6. GIUSEPPE TERRAGNI:
DESIGN FOR FOUNDRY, 1927.

i dekomponiraju svoje oblike. Iako tema sukcesivnosti prikaza primarno obilježava futurističko slikarstvo i slikarstvo De Stijla, ona je prisutna u nekim crtežima arhitekata u kojima se rezonancijom oblika aproksimira samo urbani pejzaž oko kuće (N. Duigheroff: *Svjetionik pobjede stroja*, 1927. i Tulio Crali: *Zaranjenje u grad*, 1938). Ta svojevremena "urbana umjetnost" neosporno je proizašla iz otkrića E. J. Mareya, koja slikom želi predočiti prostor i vrijeme. Koliko god je kronofotografski prostor bio nepokretan ekvivalent stvarnog kretanja, ipak sugerira prikaz četiriju dimenzija, pa je tako znanstveno otkriće još jedanput utjecalo na umjetnikovo izražavanje.

Osim toga, ekspresivne deformacije (Virgilio Marchi), koje gotovo karikiraju fotografsku stvarnost, pokazuju neku vrstu arhitektove zasićenosti i euforičnosti koja proizlazi iz insuficijencije. Ta nemoć u socijalnim okolnostima odražava arhitektovu želju za destrukcijom postojećeg svijeta arhitekture, kao oblika polisinkretičke vizije (ekspresivno pražnjenje).

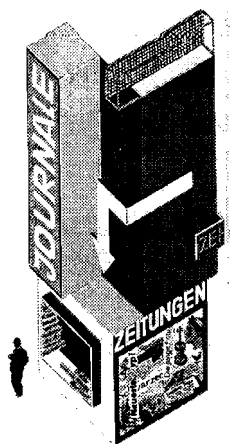
Arhitektov crtež, dakle, nema toliko naglašenu vibraciju oblika koje proizlazi iz impresionističko-svjetlosnog dinamizma, već je bliži kubističkom dekomponiranju volumena s izrazitim elementom osjećaja prostora određenom vrstom "mehaničke senzualnosti" u "kući stroju" (ili gradu kao "gigantskom stroju").

Arhitektura i kiparstvo imobilne su umjetnosti, za razliku od teatra i plesa koji su nudili polidimenzionalnu scenu. Valentine de Sint-Point u svom *Manifestu požude* smatra da samo požuda mora biti prisutna u umjetničkom djelu.

Apstraktni trenutak kretanja u gradu Theo van Doesburg traži na drugi način. On odbacuje misaonost koja upućuje na simbolizam bez funkcije, upućen na kontemplaciju (kritika Berlageova *Panteona*), već inzistira na neoplasticizmu kojim se apstraktno želi pretvoriti u realno.

Optužuje Berlagea koji podržava dualnost ideje i materije jer "...moderno doba eliminira dualitet pretvarajući ga u materiju i materiju u misaonost"⁸. Picasso je 1922. g. tražio da mu netko navede barem jedno umjetničko djelo koje je proizvela priroda.

⁸ Cees Boekraad, *Theo van Doesburg and Architecture*, Delft University Press, 1983, str. 54



SL. 7. HERBERT BAYER: PROJEKT NOVINSKOG KIOSKA, 1925.

Izvor • Source:

F. Whitford: *Bauhaus*, Thames and Hudson, London, 1984, str. 169

FG. 7. HERBERT BAYER: DESIGN FOR NEWSPAPER KIOSK, 1925.

Kako je van Doesburg rastao na kubizmu, futurizmu, ekspresionizmu i dadaizmu, sasvim je razumljivo da relativizira utjecaj prirode jer je umjetnost stvorena intelektualnom željom. Berlage je duboko poštovao prirodu, na koju ljudski duh nema utjecaja. Za van Doesburga, arhitekt ne stvara umjetnost kao patetični objekt već "... zastupa kulturu mišljenja koja je u suprotnosti sa samom umjetnošću: anti-umjetnost, ... arhitekt stvara objektivnu ljepotu: ravnotežu organiziranog prostora na osnovama konstrukcije"⁹. Osim svega, on ipak inzistira na nejasnoj mogućnosti da se statična konstrukcija pojedine kuće pretvori u dinamični koncept gradskog prostora. "Statični koncept prostora pojedine kuće... otvara put prema dinamičnom konceptu prostora, koji je izveden u cjelini u slici grada. Urbani arhitekt tako realizira vrijeme kao ekspresivni faktor prostora."¹⁰ Otkrićem stroja otkriveni su novi čovjekovi osjećaji kojima on uspostavlja novu plastičnost, a time su pobijedeni i prostor i vrijeme. Vidljivo je da pripadnici moderne nisu prihvaćali simbolizam u arhitekturi, ali se on ipak vratio u obliku stroja i kubističke forme.

"Slikari futurizma..., mnogi od njih, okušali su se u svojim slikama vratiti realnom kretanju različitih objekata; percepcija realnog kretanja pretpostavlja znanje jedne fiksne točke u prostoru koja će služiti kao referentna točka za sva ostala kretanja. Ali ova točka ne postoji."¹¹ Bez obzira na silan zanos otkrićem teorije relativnosti, umjetnici su ipak pokušavali na dvodimenzionalnoj plohi prikazati nekoliko dimenzija u obliku pokreta, pa bilo ono mehaničko ili kemijsko. Naravno da o teoriji relativnosti nisu imali pojma, ali je dirljiv silan napor kojim su to pokušavali ostvariti. Zato je "Rubens naslikao opću ideju kretanja kao vječne idealne kategorije, a ne neko konkretno kretanje promatrano u određenom trenutku."¹²

Arhitekt je svojim prikazom kuće putem nekoliko pročelja (razaranjem klasične fizičke strukture grada) uvijek navodio promatrača da putuje oko kuće, pa se i na taj način uprostoruje vrijeme. Ta fragmentarna stanja mentalnim se projekcijskim aparatom pretvaraju u jedinstvenu predodžbu. Sam postupak čitanja grafičkih priloga (tlocrta, presjeka, pročelja itd.) mogao bi se nazvati simultanim, ako se simultanost ne shvati strogo jednoznačno. Čitanje navedenih priloga nije sukcesivno od početka prema kraju, već se slika o kući neprestano dograđuje listanjem priloga naprijed-natrag. Tako je bilo u svim vremenskim razdobljima.

U futurističkom razdoblju umjetnici teže potpunoj slobodi izražavanja. Poseban zanos iskazan je "paroliberismom" (words-in-freedom), kojim se odbacuju različite sintakse i pasatističke gramatičke konvencije. One žele uništiti sintaksu, beskraju upotrebu glagola, punktaciju, postupnu analogiju, bilo kakvu kategoriju slika, uvođenje maksimalnog nereda u aranžman slike, te unošenje težine zvuka i mirisa objekta u prostor prikaza.

No sve je to bilo poznato iz francuske poezije (Hugo, Baudelaire, Rimbaud i Mallarme). Fascinaciju simultanosti tipografskih aranžmana pokazao je Apollinaire sa *Cubist Associate calligrames*. Ezra Pound je već 1914. g. u svom manifestu *Vortex* pozdravila futurizam "kao jednu vrstu akcelerirajućeg impresionizma". Papini i Soffici govore o "deskriptivnom naturalizmu". Tek kasnije sve to preuzimaju Tzara i Breton.

Metaforu novog življenja moraju potvrditi riječi i slova koja postaju generator zbivanja i naznaka očekivanih promjena (F. Depero: *Paviljoni za Biennale u Monzi*, 1923. i 1927). Bile su to vizije kuće - tipografska arhitektura koja je satkana od oblika pojedinog slova ili skupine slova. Protagonisti te nove slobode izražavanja bili su Marinetti, Balla, Canguilio, Severini, Soffici i dr. U Govanija

⁹ ibid. str. 55

¹⁰ ibid. str. 55

¹¹ Maurice Raynal, *Conception and Vision 1912*, Edward F. Fry: *Cubism*, Thames and Hudson, London 1966, str. 95

¹² Linda Nichlin, *Aspekti realizma*, Treći program Radio Zagreba, 6/1981, Zagreb, str. 79



SL. 8. J.J.P. OUD: CAFÉ DE UNIE, 1925.

Izvor • *Sarajevo*
"Domus", No 682, IV/1987:77

FG. 8. J.J.P. OUD: CAFÉ DE UNIE, 1925.

složene riječi stvaraju dojam raznih predmeta ili krajolika (planine, mora), pa se čak može prepoznati figura čovjeka (Guillerma: *Iznenadujuća abeceda*). Česte su teme futurističke arhitekture razni izložbeni paviljoni, pa nad kućama dominiraju pismene poruke koje, zakrivljene, prate perspektivno skraćanje i volumen kuće (Nicola Duigherooff: *Padiglione alla Fiera di Bari*, 1934/1935). Zاتمnjeni rubovi slova potenciraju plastičnost naslova, armiranobetonskog portala i drugih oblika. Slova djelomično prekrivaju arhitektonsko platno (Gio Dazzi: *Padiglione pubblicitari*, 1938) do njegova potpunog prekrivanja (Eugenio Faludi: *Padiglione pubblicitario*, 1934). U perspektivnom crtežu G. Terragnija (*Projekt za lijeva-*

SL. 9. JOOST SCHMIDT: PLAKAT BAUHAUSA 1923. GODINE.

Izvor • Source:
F. Whitford: *Bauhaus*, Thames and Hudson, London, 1984.

FG. 9. JOOST SCHMIDT: POSTER FOR THE BAUHAUS EXHIBITION OF 1923.



onicu) trećinu površine prikaza ispunjava tekst, ali kao likovno obrađeni dio površine. Enrico Prampolini je projektirao *Paviljon Futurismo* u Torinu (koji su 1927/1928. realizirali Fillia, Duigheroff, Ambrosino, Gaudenzi, Gambetti, Mazzesi i Mizzau). Bila je to originalna neofuturistička arhitektura.

Vidljivo je da slova mogu imati dvostruku pojavnost:

- tipografski aranžman traži jasnoću i optimalnu čitljivost; slova i njegov materijal krajnje su diskretno postavljani prema crtežu
- tipografija ima sasvim autonomnu ulogu kojom se ističe "vizualna potencijalnost teksta", simbolične, asocijativne i ekspresivne mogućnosti; takvo naglašavanje pojedinih slova može osnažiti, ali i oslabiti smisao samog teksta.

"Važno je da je korisnik svjestan oblika i funkcije svakog slova i posljedica mogućeg izražaja u dizajnu, kao i aranžmana teksta koja su otvorena čitaocu i promatraču."¹³ Klasična tipografija, neosporno, čuva proporcije baznog oblika

slova, a moderna tipografija iskrivljuje tu bazu u oba smjera. Prijašnja plošno postavljena i simetrično organizirana tipografija smjera prema asimetričnoj, pa čak i dijagonalnoj organizaciji (Vilmos Huszar: *Plakat za izložbu suvremene industrijske umjetnosti*, 1929). Konstruktivisti, futuristi i umjetnici De Stijla smatrali su da slova trebaju tvoriti "estetsku harmoniju i jedinstvo sa slikarstvom". Arhitekti su, kao u svemu, slijedili takav poticaj. Slova i sliku treba osloboditi međusobne ravnoteže, pa su slova, iako jasno oblikovana, više stvarala apstraktne kompozicije samo unutar ortogonalne geometrijske matrice. U kratkom članku o Rietveldovu namještaju van Doesburg se koristio postojećim tipovima slova, ali je kombinirao njihove različite veličine s namjerom da istakne posebna značenja riječi. "Već se dugo koristi pojedino slovo koje stvara 'atmosfera' ili 'asocijaciju' prije nego organizaciju (i skalnu slova i riječi na jednoj stranici), naglašavajući potrebu zadovoljavanja teksta i značenja samih riječi."¹⁴ Tako su van Doesburgove *X-images* (kao i one V. Huszara) navodile na kaligramiju kojom se ne inzistira toliko na samom značenju, koliko na zvučnom učinku (kao i Marinetti i Apollinaire). Bila je to vizualno naglašena poezija ritma. "Umjetnost nije umrla, ona se samo preobrazila, tj. izrodila u književnost reklama i u slikarstvu firmi."¹⁵

Arhitekti se danas u grafičkim prikazima koriste tipografijom kao oblikom gole funkcionalne informacije, izborom šabloniziranih tipova slova raznih veličina. Variranje veličine slova ovisi o zadanom formatu prikaza, pri čemu ne pokazuju skrivenu misao. Moderna je donijela tipizaciju (namještaja, kuće i sklopa kuća-kranski urbanizam) te prefabrikaciju, ne samo u arhitekturi i urbanizmu, već i u izborima tipografskih aranžmana. Kreativniji pristup tom izboru javlja se tek u dizajnu naslova tvrtki, kojim se, za razliku od slikarskoga, ne stvara nikakva atmosfera ili navedeno skriveno značenje. Važan je samo prepoznatljiv oblik tvrtke, makar bio (tekstualno) nejasan. U prvom je planu nagon za likovnim načinom izražavanja.

¹³ Kees Broos, *From De Stijl to a New Typography, De Stijl 1917-1931*, Phaidon-Oxford, 1982, str. 147

¹⁴ *ibid.* str. 158

¹⁵ Aleksandar Flaker: *Ruska avangarda*, Liber, Zagreb, 1984, str. 131

Literatura • Bibliography

1. Cees Bockraad, *Theo van Doesburg and Architecture*, Delft University Press, 1983.
2. Kees Broos, *From De Stijl to a New Typography, De Stijl 1917-1931*, Phaidon-Oxford, 1982.
3. Željka Čorak, *Grafički dizajn u hrvatskoj secesiji*, "Život umjetnosti" br. 29/30, Zagreb, 1980.
4. Aleksandar Flaker, *Ruska avangarda*, Liber, Zagreb, 1984.
5. Edward F. Fry, *Cubism*, Thames and Hudson, London, 1966.
6. Linda Nichlin, *Aspekti realizma*, Treći program Radio Zagreba, 6/1981.
7. Maurice Raynal, *Conception and Vision 1912, Edward F. Fry: Cubism*, Thames and Hudson, London 1966, str. 94-96.
8. Nancy J. Troy, *The De Stijl environment*, The MIT Press, Cambridge-London, 1983.

* * *

Sažetak · Summary

TYPOGRAPHICAL ARRANGEMENTS IN ARCHITECTURAL DESIGNS IN THE PERIOD OF ARCHITECTURAL MODERNISM

The selection and use of typographical arrangements on architectural designs was always connected with the visions of artists and their explanation of spatial perception psychology. The great interest of artists in architecture stemmed from the concept of "urban art" that could only be realized through abstract expression. They did not want to present reality but to determine or record a state of consciousness. Members of De Stijl, constructivists, futurists (even expressionists) wrote numerous manifestos in which they explained not only their "aesthetics (of the machine)", but expressed a deep belief that architecture would change the world and create a new, happier society. Intentions were one thing, reality another, because it was not possible to remain in the realm of pure abstract expression. Painters-architects (Mondrian and Theo van Doesburg) supported the concept of planar and orthogonal relationships charged with geometric energy, both in architectural composition and in typographical arrangements. The new dynamism they proclaimed was reduced to the classical symmetry of composing a text and its mirror reflection along both axes. Architects followed artists. For the *Café De Unie* (1925) J. J. P. Oud inserted text into two-dimensional geometrical figures that respected orthogonality, using primary colours. He was not yet completely divorced from De Stijl. Cornelis van Eesteren used letters through the pure functionalization of the written message. Russian constructivists used typography to define the purpose of a specific building, or to emphasize their right way of thinking through political slogans. The typographical arrangements of both groups follow the same rules. Futurists aspired to complete freedom. Through "paroliberalism" they wanted to reject all old syntactical and grammatical conventions. They designed typographical architecture (F. Depero, N. Duigheroff, G. Dazzi) whose usual subject were exhibition pavilions. Part of the technical description was included in the architectural design (G. Terragni - *Industrial Building Design*).

Letters have a twofold meaning: when clarity and optimum readability is demanded, and when typography plays an autonomous role. Modernism brought typification and prefabrication in town planning, architecture and design, and the same can be seen in typography. Various kinds of models are offered (catalogue, selection).

Varying letter size depends on the format of the design and has no other purpose. Only in designing logos for firms is there an artistic approach, which means complete freedom in the arrangement of a letter or group of letters, even as pure association.

Ivan Juras