

# ПЛАКАТ СПОРТСКОГ ВАЗДУХОПЛОВСТВА ЈУГОСЛАВИЈЕ 1950 - 2000 ИЗ ЗБИРКЕ МУЗЕЈА ВАЗДУХОПЛОВСТВА У БЕОГРАДУ

## ТЕОРИЈСКИ ОКВИРИ ЗА ПРОУЧАВАЊЕ

**Апстракт:** У тексту се разматрају теоријски оквири за проучавање плаката спортског ваздухопловства у Југославији током друге половине 20. века. Тежиште се ставља на ликовну компоненту плаката. У њој се препознају уметнички елементи. Затим се у њима траже и оцењују вредности – естетска, историјскоуметничка, као и културна, која је и највећа. На тој основи се разматра допринос ових плаката ликовној култури. Указује се на основе развоја плаката, као што су уметник (школовање и пракса), публика и наручиоци, и теорија; такође се оцртавају главне координате развоја ликовног језика у овој врсти плаката (од илустровања, преко стилизације, употребе фотографије и искустава графике, избора визуре и тачке посматрања, до стварања динамичких склопова, симбола и исказа).

**Кључне речи:** плакат, Југославија, 20. век, Музеј ваздухопловства, примењена уметност, теорија

Осим оригиналних летелица – које јесу највреднији, најатрактивнији и главни део његове збирке – Музеј ваздухопловства у Београду поседује и читав низ предмета који се на различите начине везују за ваздухопловство, а могу се разумевати скалом појмова која иде од *примењене уметности*, преко *уметничког заната* до *индустријског дизајна*.<sup>1</sup> У тој групи предмета је и веома богата збирка ваздухопловних плаката, која није највећа (спада, по свој прилици, међу две или три најбогатије збирке плаката у Србији), али је најконзистентнија, јер обухвата међусобно тематски најсродније радове. У оквиру те збирке, плакати спортског ваздухопловства Југославије из друге половине 20. века јесу најобимнија, а у хронолошком и географском смислу најповезанија целина. Настајали су поводом разних ваздухопловних такмичења у падобранству (укључујући групне скокове и параглајдинг), једриличарству, акробатском летењу, сигурној вожњи (авио-рели) и летењу балонима, која су се – на републичком, савезном и међународном нивоу – одржавала на територији Југославије (ФНРЈ, СФРЈ и СРЈ) до 2000. године.

Као предмети примењене уметности, ови плакати имају бар три основне компоненте од којих може

започети њихово проучавање: функцију или намену (која се најбоље тумачи у контексту историје ваздухопловства); конструкцију или материјалну и техничку компоненту; и декорацију или ликовну, естетску и уметничку компоненту. Две последње компоненте сачињавају визуелну страну плаката.

**Техничка компонента**, која подразумева одабир и поступак обраде материјала, проистекла је из захтева функције (једнократно и краткорочно информисање људи на јавним местима о предстојећем догађају). Али, она није само унапред задата материјална основа, чије елементе уметник или дизајнер “модулише” у складу са задатком, него и сама носи поруку: открива степен цивилизацијског развоја друштва, као и економско стање организатора приредбе, а носи и визуелну страну плаката. Већ и папир (формат, квалитет, тежина, трајност), штампарске боје (тонови, постојаност, интеракција са папиром), технике штампања (ручно наношење, вишебојна, офсет, сито, компјутерска...) и квалитет штампе (уклапање боја, јасноћа клишеа, чистоћа отиска, резолуција репродукције) шаљу одређену визуелну поруку, независно од естетске компоненте, чија су основа.

**Декоративна компонента** ових плаката може се пратити већ од обликовања *слова*, али се ту могу приметити незнатне “уметничке” амбиције. Слова различитих величина, боја и слогова употребљена су зависно од важности текста који сачињавају; речи су прегледно распоређене, али је то све у служби преношења информације и не одаје утисак посебног дизајнирања или неке “естетски” обликоване целине. У ранијим примерцима слова су рађена руком, а у каснијим слагана у штампарији.

Амблеми удружења–организатора чине, као комбинација слова и цртежа (знака), могући прелаз ка ликовном. Али, амблем је схваћен само као ознака надлежности, те је и постављан или “ударан” преко плаката такорећи као печат. Амблеми имају унапред дефинисани облик и величину, утврђени положај и међусобни распоред на површини плаката и углавном не чине органски део декорације (мада у појединим случајевима представљају једини украс плаката). Негде крајем шездесетих и почетком седамдесетих година 20. века, појавили су се на овим плакатима и логотипи спонзора (разних, тада друштвених, фирми) који су, у

\* др Предраг Драгојевић, историчар уметности, Филозофски факултет, Београд

<sup>1</sup> Аутор захваљује Музеју ваздухопловства на сарадњи и Музеју примењене уметности на израђеним репродукцијама, а уредништву овог зборника дугује нарочито велику захвалност за колегијалност, помоћ и разумевање.

појединим случајевима неукусно велики а многобројни, претрпавали плакат и загушивали визуелни утисак, а остајали целина за себе, постављена преко плаката.<sup>2</sup> У ове обавезне елементе визуелне комуникације плаката треба сврстати и заставе и грбове земаља—учесница који, као дефинисани и непроменљиви, такође, нису лако постављали органски део плаката.

Независно од овако међусобно одвојених и набацаних текстова, амблема, логотипа, застава и грбова може се посматрати ликовна компонента плаката, која једина има потенцијала да створи визуелни израз у ком би се сви наведени елементи објединили у органски повезану целину.

### Ликовно у плакатима

Ликовни “говор”, схваћен је најпре као накнадна декорација; постоји као позадина, украшена маргина и слично. Најчешће је *додатак* који улепшава писану информацију и евентуално *привлачи поглед* посматрача да би прочитао шта је написано. Понекад је *илустрација* текста, донекле његово *објашњење* (и то за врло неке посматраче) или визуелизовање најављеног спортског догађаја,<sup>3</sup> а веома ретко је тај ликовни део *допуна или равноравни елемент* без ког плакат не би испунио своју функцију.<sup>4</sup>

Тако се ликовни језик ове врсте плаката развијао добрим делом као још једна независна компонента, па је засниван, највећим делом, на преузимању и прилагођавању средстава осталих ликовних уметности (цртеж, слика, графика, фотографија). Пошто је имао врло скучене оквири, јер је прилагођаван функцији (садржају обавештења) и техници плаката (расположивим материјалним средствима и могућностима репродуковања), ликовни језик ових плаката је поједноставио ликовне елементе (ограничен је број боја и нијанси, редуковани су потези и сенчења, композиције учињене једноставним, мали је број приказаних предмета, форме су стилизоване, детаљи изостављени чак и на појединим неопходним мотивима као што су падобран, летелице, географске карте и слично). Ту су и додатна ограничења ликовног изражавања, у виду идеолошких и политичких захтева средине, односно “шире друштвене заједнице” или њених “организованих снага”: на пример, било је неопходно или пожељно<sup>5</sup> приказати и обележја државности и

идеологије (заставу, петокраку) што је додатно редуковало избор и комбинације боја и облика.

### Уметничко у ликовном

Имајући у виду наведена ограничења, може се поставити питање колико у овим плакатима има уметничког. Наука о уметности има неколико упоришта за одговоре на оваква питања.<sup>6</sup>

**Искуство и доживљај.** Временом, како се гаси изворна функција плаката (пролазе догађаји које су најављивали и пратили), све више у први план долази њихов изглед: прво учавачемо ликовно, па тек онда размишљамо о тексту. Декорација је надживела писану информацију, па плакат прелази са зида, оградe, табле за оглашавање... у музеј и изложбени простор, постајући за посматраче *ликовно дело*.

**Систематизовано знање.** Историја стилова помаже да се у тим плакатима препознају одједи појединих њима савремених *стилских струјања* модерне уметности, нарочито графике. Ту се могу пронаћи, у траговима, социјалистички естетизам и лиризам педесетих, затим фигуралност, апстракција, нова фигурација и поп-арт шездесетих, па експерименти, чак последице концептуализма седамдесетих, као и елементи блиски “постмодерном плурализму” осамдесетих.<sup>7</sup>

**Размишљање.** Теорија уметности даје доста основа за закључивање о уметничкој природи ових ликовних радова. Њима су, у начелу, својствена нека од општих *обележја модерне уметности*: димензионалност (модерна је употребила плакат као један од извора за свој нови ликовни језик); слика као самостална реалност; смишљена пролазност (кратак век материјалног слоја, краткотрајност поруке у свести примаоца), велика продукција и брзо “конзумирање”, повремено осцилирање од популизма до затворености (нејасности, неразумљивости) за обичну публику, увек уз слање једног истог или сличног сигнала у комуникацијски простор и, најзад, схватање ликовног дела као информације. Уз ове одлике модернизма, постоје и нека *обележја примењене уметности*: симетрија предмета и читаве композиције, емотивна хладноћа и немодуловани поредак (ретки у ликовним уметностима, а чести у архитектури и декорацијама);<sup>8</sup> разумљиви ликовни “језик”, говор симболима и

<sup>2</sup> Плакат за XIX падобранско првенство Југославије (Приштина, 1971) изразит је пример једног таквог решења, где су логотипи великог броја фирми овичили, а светлином и шаренилом облика надвладали, те визуелно прогутали централни део плаката.

<sup>3</sup> На пример, на плакатима за авио-релије, где су градови између којих се лети распоређени на стилизованој географској карти, те је визуелно приказан и ток релије.

<sup>4</sup> Детаљнији увид у ваздухопловне плакате из прве половине 20. века показао би да је ликовна компонента, хронолошки гледано, новији елемент, накнадно уведен, те му је требало наћи одговарајуће место и облике поред, већ уобичајених, исцрпних текстуалних информација.

<sup>5</sup> Плакати су се радили на основу јавних или позивних конкурса, који су имали своје јасне захтеве у погледу садржаја плаката и брижљиво састављене комисије за

избор најпогоднијих решења. Део збирке београдског Музеја ваздухопловства садржи и занимљиве конкурсне материјале.

<sup>6</sup> Уп. П. Драгојевић, *Почеци историје уметности. Откривање упоришта једне науке*, Београд 2008 (у штампи).

<sup>7</sup> Уп. J. Denegri, *Grafika 1950/1980*, у: *Jugoslovenska grafika 1950/1980*, Београд 1986, 915 (*Jugoslovenska umetnost XX veka*, књ. 8); Lj. Slijepčević, *Grafika beogradskog kruga*, *ucmo*, 2136; M. Arsić, *Grafika u Vojvodini*, *ucmo*, 3744; I. Krzović, *Grafika u Bosni i Hercegovini*, *ucmo*, 5966; S. Abadžijeva Dimitrova, *Grafika u Makedoniji*, *ucmo*, 6771; M. Lompar, *Grafika u Crnoj Gori*, *ucmo*, 7374; J. Denegri, *Osamdesete. Teme srpske umetnosti*, Novi Sad 1997.

<sup>8</sup> R. Arnheim, *Umetnost i vizuelno opažanje. Psihologija stvaralačkog gledanja. Nova verzija*, Београд 1987, 129.

препознатљива иконографија; јасне, једнозначне поруке; чврста везаност за технику и технологију (наспрот руци и занатском у уметностима); немогућност да се учествује у уметничким токовима, способност да се они само прате и из њих репродукују готова решења; израда великог броја примерака (што је тенденција и графике током шездесетих и седамдесетих);<sup>9</sup> продор у савремени живот (то је жеља и неких авангардних покрета); брзо ширење међу становништвом; формирање укуса и опште културе; значајно присуство у културној размени са другим народима.

### Вредности у уметничком

Ако се део савремене уметности и графике у неким елементима приближавао плакату, то не значи да је плакат постао уметност, него да је био прихватљив простор за пласирање савремене уметности, која у њему није губила много од своје уметничке природе.

Вредновањем ликовне компоненте домаћег ваздухопловног плаката решава се једна стара методолошка дилема и одређује даљи правац и смисао његовог проучавања: да ли преко спољних околности тражити објашњење за настанак ликовног дела, или кроз форму ликовног дела откривати нешто о околностима.<sup>10</sup> **Естетска** вредност различита је од плаката до плаката; има примерака који се могу сматрати лепим не само према критеријумима укуса појединаца или периода, заснованим на начину мишљења, него и према неким општеважећим ванвременским мерилима, заснованим на људској визуелној перцепцији форме.<sup>11</sup> **Историјско-уметничка** вредност ових плаката је, напротив, незнатна. У модерној теорији је схваћено да *естетика*, тумачећи лепо у уметности и ван ње, не покрива сасвим област уметничког, која се не може поистоветити са лепим-отуда је могућа и ова разлика у вредностима.<sup>12</sup> Нема примерака који би спадали у вансеријске уметничке домете или авангардне покушаје померања наслеђених оквира ликовног изражавања и који би тражили да буду посебно објашњени.<sup>13</sup> **Културна** вредност је, међутим, велика. Ликовни садржај ових плаката је *по себи* тумач околности, из њега би се дали изводити закључци о људима и временима, једној историји духа – у оном смислу у ком је Ригл сматрао да чак и сваки обликовани предмет представља израз *уметничке воље* свога доба, а Варбург, Гомбрих, Фор и њихови следбеници проширили у том смислу науку о уметности на проучавање свега што користи ликовне елементе или има форму.<sup>14</sup> У

овим плакатима се, такође, *свесно тумаче* или бар описују значајни делови националне културе и њени цивилизацијски домети (развој авијације и њено место у јавном животу; однос према техници и науци; примање универзалног језика визуелних комуникација; повезаност са светом; утицај техничких достигнућа на традиционалне облике културе, итд.) и утолико су плакати својеврсна сведочанства и могући историјски извори. Најзад, посебним доприносом култури може се сматрати и сам развој ликовног медија, при чему су (у складу са идејом културе као процеса чувања и разгранављања људских духовних и материјалних производа) стваране нијансе између уметничке графике, примењене графике, графичког дизајна и репродуктивне графике.

### Основе културне вредности

Настанак поменутих вредности у уметности домаћих ваздухопловних плаката можемо овде само скицирати, скрећући пажњу на *главне чиниоце* тог развоја и поједине *ликовне елементе* који га одликују. Те домете треба ценити имајући у виду неразвијеност претходног уметничког искуства, недостатак теоријске мисли, као и мањак практичних идеја па и потреба средине. Јер, уметност се у овим плакатима развијала под директним и подједнаким утицајима тачака троугла који око ликовног дела сачињавају: *уметник, публика и теорија*.

**Уметник, уметничко школовање и уметничка пракса.** После другог светског рата, очљива је неразвијеност графике као гране уметности. Традиција је била слаба: графичари су били ретки појединци, током двадесетих и тридесетих, често у оквирима ангажоване, тзв. “социјалне” уметности. Затим је постојала графика у рату као резултат околности и немаштине, а не намерног избора технике. Будући ангажована, графика је била носилац политичких идеја и формални предлог за послератну естетику социјалистичког реализма.<sup>15</sup> У актуелној уметности није било расположења за понављање предратних авангардних покушаја продора у јавност: плакат је схваћен као посао, не и као медиј уметничког изражавања. Међу уметницима се постепено стварала “подела рада”, појавили су се специјалисти за графику, али је она остала и узгредни израз сликара и вајара.

Развој школовања за област графике и графичког дизајна, као и институција где се радови могу излагати и вредновати са уметничког становишта, био је веома

<sup>9</sup>J. Denegri, *Grafika 1950-1980*, у: *Jugoslovenska grafika 1950/1980*, Београд 1986, 10-11 (*Jugoslovenska umetnost XX veka*, књ. 8).

<sup>10</sup>Уп. М. В. Protić, *Oblak i vreme*, Београд 1979, 350-351, 425; А. Челебоновић, *За приступ уметности* [1960], у: *Иза облика*, Београд 1987, 12, 18.

<sup>11</sup>Уп. на пример: М. Борисављевић, *Златни пресек и други есеји*, Београд 1998.

<sup>12</sup>Уп. К. Fidler, *O prosiđivanju dela likovne umetnosti. Moderni naturalizam i umetnička istina*, Београд 1980.

<sup>13</sup>Има схватања по којима је такав допринос предмета примењене уметности и заната у ствари теоријски немогућ, јер су у њима најјачи утицаји оних чинилаца

(захтеви средине, материјал и техника, наруџбина) који спутавају уметност, како то излаже Н. W. Janson, *Istorija umetnosti. Pregled razvoja likovnih umetnosti od praistorije do danas*, Београд 1982, 9-17.

<sup>14</sup>Детаљније о томе у: П. Драгојевић, *Развој и елементи науке о уметности*, Београд 2008 (у штампи).

<sup>15</sup>L. Trifunović, *Grafička umetnost Mihaila Petrova 1970*, у: *Od impresionizma do enformela. Studije i članci o umetnosti*, Београд 1982, 45-54. Уп. Група аутора, *Jugoslovenska umetnost u narodnooslobodilačkom ratu 1941/1945*, Београд 1975.

постепен. Графички одсек на Академији ликовних уметности је од 1948. до 1960. године још увек стварао своју програмску физиономију. У међувремену, Академија примењених уметности почела је с радом 1951. године без одговарајућих радионица, атељеа, без материјала, па и неопходних уређаја и убрзо била изложена претњама да буде укинута као сувишна.<sup>16</sup> Ишло се на трајне, институционализоване облике комуницирања са публиком и критиком: Галерија Графички колектив основана 1949. године изузетно значајна за развој графике; југословенске изложбе графике (прва 1954, друга 1958...); графички бијенале у Љубљани (од 1955) као најзначајнија смотра такве врсте у СФР Југославији.

**Публика и наручиоци.** У друштву је владало неповерење према уметничком обликовању предмета који имају практичну функцију (намештај, одећа, обућа, амбалажа...). Знано се за занатско обликовање, али није било јасне идеје о индустријском дизајну. Ту је и наставак соцреалистичких ставова и схватања о “уметности као оружју”,<sup>17</sup> која су отворено одбијала покушаје ликовне авангарде (од раније јасно исказане у уметности *Октобра* и у *Баухаусу*) да самостално обликује стварност према свом ликовном језику, тј. да целу стварност претвори у “уметност” (данас бисмо рекли: у један естетизовани простор).

Нови видови јавног информисања (радио, телевизија) потискивали су плакат који је наставио да живи у “резерватима” (витринама поред улаза у биоскопе, позоришта и друга места јавног окупљања и ту и тамо по оградама и зидовима). Површине за плакатирање, у облику цилиндра са углавном купастим завршетком (нем. *Anschlagszylinder*) поново су се појавиле крајем осамдесетих, делимично као део опште тежње враћању грађанској култури и вредностима. Почетком и током деведесетих, плакат се вратио у свест људи као рекламни и нарочито као политички (предизборни) вид комуницирања, кад је почео да периодично преплављује читаве градове, стварајући негативно расположење према плакату уопште. У то време, градске визуре поклапају гигантски плакати на тзв. билбордима (енг. *billboard*). Према неким снимањима укуса ликовне публике, плакати се, али у облику тзв. постера (енг. *poster*) који су издана новинске фотографије, купују као јефтина замена за слике и графике, а тек трећина посетилаца изложби види нешто уметничко у плакатима као самосталним ликовним остварењима.<sup>18</sup>

**Теорија.** Најјача је била “критика”, тачније, израз незадовољства стањем. Уочена је превласт лошег укуса “на улици” (где се изричито помињу плакат, излози, амбалажа), а и у другим областима живота (текстил, намештај, паркови...), па и недостатак укуса у обликовању индустријских производа, у занатима и у народној уметности.<sup>19</sup> Примећен је и недостатак уметничких заната као пандана примењене уметности: давање лепог облика практичним предметима израђеним од разних материјала (наспрот давања практичне примене лепим формама уметности). Изричито је уочена неопходност подизања плаката на европски ниво тиме што ће у њега бити уведен “једини могући, савремени стил (јер је плакат есперанто)”<sup>20</sup>

Али, међу истраживачима су дуго трајале послератне дилеме: размрсити појмове и наћи одговарајуће термине – *уметност – примењена уметност – уметнички занат – индустријски дизајн* (пренето на овај случај, категорије су *графика, примењена графика, графички дизајн, репродуктивна графика*) и изградити теорију.<sup>21</sup> Музеј примењене уметности, намењен скупљању, проучавању и објављивању материјала, а тиме и постављању критеријума у области савремене примењене уметности, формиран је тек 1950. године.<sup>22</sup> Историја примењене уметности није постала засебан предмет у оквирима обуке историчара уметности, а у историјама појединих периода добила је незнатно место.<sup>23</sup> Примењена уметност и графика постале су тек седамдесетих и осамдесетих година XX века предмети озбиљних и тимских проучавања, која су остала незаокружена и више усмерена на хронологију него на теоријска уопштавања која би утицала на праксу, тј. на уметнике и публику или наручиоце.<sup>24</sup>

### Координате процеса развоја

Ликовност југословенских ваздухопловних плаката развијала се од “калемљења” ликовних радова на плакат, преко прилагођавања плакату као задатом медију (примењена уметност), све до ликовног “дијалекта” графичког дизајна. Имајући у виду да вредност (или врста вредности) ликовног дела одређује циљ његовог проучавања, схватили смо овај развој као извор сазнања о поменутиим чиниоцима (тежњама уметника, схватањима публике и јавности, као и донетима теорије). Структуру тог процеса сагледаћемо за ову прилику у

<sup>16</sup>О томе сведочи Р. Милосављевић, *Изложба Академије примењених уметности 1951, у: Између трубе и тишине. Члаци о уметности*, Београд 1958, 137; Исти, *Sonata* примененој уметности 1956, *исто*. 268.

<sup>17</sup>О томе детаљније: П. Драгојевић, О уметности као „оружју“, *Свеске*, бр. 10, Панчево 1991, 207-213; Исти, *Тумачења ликовних дела насталих у Југославији 1941-1945. Од идеолошког ка информатичком приступу*, *Војноисторијски гласник*, бр. 2-3, Београд 1995, 70-83; Исти, *Politics and Culture. Concept of Art as a Social Weapon in Yugoslavia and Serbia*, *Браничево кроз војну и културну историју Србије*, бр. 1, св. 3, Пожаревац 2006, 149-172.

<sup>18</sup>Р. Драгојевић, *Jedna skica ukusa likovne publike, Likovni život*, бр. 36/37, Земун 1992, 44.

<sup>19</sup>Р. Милосављевић, *Изложба Академије примењених уметности 1951, н. д.*, 137; А. Челебеновић, *Белешка о традиционалном кичу [1968]*, н. д., 51-56. Уп. М. Поповић, *U ateljeu pred noć*, Београд 1962.

<sup>20</sup>Р. Милосављевић, *Изложба Академије примењених уметности 1951, н. д.*, 137.  
<sup>21</sup>Л. Трифуновић, *Индустријско обликовање, Политика*, Београд, 12. 4. 1964; М. Јовановић, *Однос између сликарства и графике, Фото-кино ревија*, бр. 2, Београд 1965.

<sup>22</sup>М. Јовановић, *Музеологија и заштита споменика културе*, Београд 1994, 61.

<sup>23</sup>П. Драгојевић, *Одељење за историју уметности, Зборник*, Филозофски факултет 1838-1998, Београд 1998, 361-393.

<sup>24</sup>Група аутора, *Средњовековна Србија, у: Историја примењене уметности код Срба*, књ. I, Београд 1977, 7-10; Група аутора, *Jugoslavenska grafika 1900/1950*, Београд 1977 (*Jugoslavenska umetnost XX veka*, књ.7); Група аутора, *Jugoslavenska grafika 1950/1980*, Београд 1986 (*Jugoslavenska umetnost XX veka*, књ.8).

основним цртама, посматрајући форме, мотиве и значења, а његов ток описати само делимично, с обзиром на то да се није одвијао једнаком брзином у свим крајевима СФР Југославије, па стога деценије наводимо само као врло грубе хронолошке оријентире.

### 1. Илустрације

У почетку, током педесетих, владала је “реалистичка” концепција, где је ликовна компонента плаката била илустрација најављеног догађаја. На пример, приказивани су небо и облаци, авиони, падобранци са отвореним падобранима, препознатљиви пејзаж у који ће се спустити (крај у коме се одржава такмичење); уочљиви су многи детаљи одеће и опреме. То су радови са “сликарским” амбицијама. Одликују се озбиљношћу, евентуално оптимистичком ведрином (у светлим тоновима, “шареној” палети и са лепим пределима),<sup>25</sup> а у основи је још присутно соцреалистичко схватање слике као улешаног одраза стварности, који васпитава људе (сл. 1)

### 2. Стилизације

Илустрацију је заменила стилизација, омогућивши прелаз са сликарског на графички поступак: “рад руке”, потез и фино сенчење замењени су равним линијама, површима и контрастима. Упростицањем мотива и истицањем главних линија, маса и особина предмета, од почетка шездесетих, исказиван је веселији и комотнији став према стварности.<sup>26</sup> Та тенденција водила је у апстракцију,<sup>27</sup> али је успоравана враћањем на старија, стилизована решења.<sup>28</sup> Остало се на комбинацији апстрактног простора и стилизованих предмета, који у њему дефинитивно добијају улогу симбола. Осим што у тој фази преузима неке готове мотиве (нпр. Победник као симбол Београда), језик ваздухопловног плаката почиње да ствара и своје симболе (стилизоване представе авиона, једрилице, падобранца у слободном паду, падобрана, итд.).<sup>29</sup>

### 3. Структурални еквиваленти

Од краја шездесетих и током седамдесетих, више се користила апстракција. Тиме су отворени проблеми приказивања тј. дочаравања простора, покрета, брзине... итд., који су раније решавани ослањањем на приказ предмета и искуство посматрача. На пример, док је у “реалистичном” приказу падобранца јасно да се он спушта на земљу, при употреби апстрактног симбола падобрана, његово кретање надоле треба додатно визуелно означити, иначе се чини као да се подиже у



1. Savezna padobranska takmičenja, Tivat 4-11. VIII 1957, Muzej vazduhoplovstva, Beograd  
Federal parachuting contests, Tivat 4<sup>th</sup> through 11th August 1957, Aeronautics Museum, Belgrade

небо, као балон. Облик, боја, дебелина и окружење сваке линије показују се као значајни за општи утисак тј. визуелну информацију: није довољна геометријска стилизација, неопходно је ликовним средствима створити структурални еквивалент реалног предмета.<sup>30</sup>(сл. 2)

Кретање се напре решавало “гомилањем” истоветних стилизованих мотива који се понекад делимично преклапају (авиони који као да лете у форма-

<sup>25</sup>Плакати за: Падобранско првенство Србије (Приштина, септембар, 1953); Падобранско првенство Србије (Крушевац, мај, 1953); IV савезно такмичење падобранаца (Охрид, 1954); Савезна падобранска такмичења (Тиват, 1957).

<sup>26</sup>Плакат за X падобранско првенство Југославије (Краљево, 1962).

<sup>27</sup>Плакат за XI падобранско првенство Југославије (Загреб, 1963).

<sup>28</sup>Уп. плакат за XII падобранско првенство Југославије (Битола, 1964).

<sup>29</sup>Плакати за: 14. падобрански шампионат Југославије (Београд, 1966); XVII

падобранско првенство Југославије (Параћин, 1969); IV jadranski padalski pokal (Portorož, 1965). Римске или арапске редне бројеве наводимо према називима такмичења исписаним на самим плакатима.

<sup>30</sup>Уп: плакат за XI падобранско првенство Југославије (Загреб, 1963); и јединствени плакат за следећа такмичења: XII mladinsko padalsko prvenstvo Jugoslavije - XVII republiško padalsko prvenstvo Slovenije - IV mladinsko padalsko prvenstvo Slovenije - I prvenstvo Slovenije v skupinskih likovnih skokih (Novo Mesto, 1979).



2. XII mladinsko padalsko prvenstvo Jugoslavije..., Novo Mesto 17. do 22. julija 1979, Muzej vazduhoplovstva, Beograd  
XII Youth parachuting championship...Novo Mesto, 17<sup>th</sup> through 22nd July 1979, Aeronautics Museum, Belgrade



3. 13. svetsko prvenstvo u vazduhoplovnom jedrilicarstvu, Vršac 9-23. juli 1972, Muzej vazduhoplovstva, Beograd  
13<sup>th</sup> World championship in aeronautical sailplane, Vršac 9<sup>th</sup> through 23<sup>rd</sup> July 1972, Aeronautics Museum, Belgrade

цији).<sup>31</sup> Кориштено је и исцртавање путање: линије које иду “из” крајева крила стилизоване летелице означавају линију њеног кретања, а обојена површ која је њима ограничена описује ротацију летелице на путањи коју је прешла. Овај, назовимо га, широки *траг кретања* служио је и за додатне ефекте: чинио је декоративни преплет, понекад иницијал, најчешће тробојку...<sup>32</sup> Проблем је решаван и претварањем физичког кретања у оптичко и опажајно кретање, када су читава летелица, или само неки делови (крила) приказани у разним фазама покрета тј. умножени на путањи лета чиме је стваран визуелни ефекат тзв. “стробоскопског” кретања; променом величине или облика умноженог мотива добијан је још и утисак дубине простора, кретања у дубину, као и ротације.<sup>33</sup> (сл. 3) Поједина решења, добијена слободним експериментисањем, слична су решењима на страним ваздухопловним плакатима истога доба.<sup>34</sup>

#### 4. Фотографски снимци

Некако истовремено – као својеврсна реакција на интелектуализам и елитизам апстракције, која тражи разумевање уметности и теже се “ишчитава” – у плакатима почињу да се користе фотографије. Као техничка могућност, реализоване су у ваздухопловном плакату одавно,<sup>35</sup> али су сразмерно ретко кориштене и увек у склопу са илустрацијама или симболима, или као *репродукција* других ликовних средстава (колажа, статуете-пехара).<sup>36</sup> Самостално, и то као *снимак* реалних предмета (летелица, неба, градова, природе...), примењују се од друге половине и краја седамдесетих година двадесетог века, када су поједини плакати постали велике фотографије. Сличан је однос према фотографији у светским ваздухопловним плакатима и у графичкој уметности, па се у овој струји плаката такође може препознати учешће у европским културним токовима. Ако је фотографским снимком реалност враћена у

<sup>31</sup>Кориштено током шездесетих више пута у Краљеву, на плакатима за Југословенски аеро-рели за пехар маршала Тита, а касније и за Југословенски меморијал моторних пилота “Краљевачки октобар”; слично на плакату за XVIII републишко првенство у јадралном летенју (Murska Sobota, 1980), али с мање стилизације, те се добија неприродни утисак једрилица које лете у формацији.

<sup>32</sup>На пример, приказ кретања на плакату за VII републичко и I покрајинско првенство у акробатском летењу (Кијинда, 1983); који постаје иницијал на плакату за 6. првенство моторних пилота Словеније у акробатском летенју (Postojna, 1982); односно тробојка, на плакату за 22. југословенски аеро-рели (Мостар, 1979).

<sup>33</sup>Уп. плакату за 26. првенство Југославије у ваздухопловном једриличарству; и за

13. светски шампионат у једриличарству (13<sup>th</sup> World gliding championships, Vršac, 1972).

<sup>34</sup>Уп. плакату за 13. светски шампионат у једриличарству (Вршач, 1972) са плакатом за 16. светски шампионат у једриличарству (16<sup>e</sup> Championnat du Monde a Vol a Volare, France, 1978).

<sup>35</sup>Плакат за Савезно такмичење падобранаца-сениора (Лесковац, 1955).

<sup>36</sup>Плакат за Aero Rally, Zagreb 1969. Касније ће фотографија пехара, затим графичка интерпретација тог снимка, постати ознака визуелног идентитета такмичења и понављати се на више плаката за Југословенски аеро-рели за пехар маршала Тита, током седамдесетих.



1. XXV padobransko prvenstvo Jugoslavije, Novi Sad 25-31. VII 1977, Muzej vazduhoplovstva, Beograd

XXV parachuting championship of Yugoslavia, Novi Sad, 25<sup>th</sup> through 31<sup>st</sup> July 1977, Aeronautics Museum, Belgrade

плакат, само наизглед је дат сâм предмет: он је у ствари и даље схваћен као симбол, само реализован другим средством, чак и када је у улози позадине за текст.<sup>37</sup>

## 5. Графике

Местимично фотографско свођење ликовне компоненте плаката на визуелни украс (фотос из ваздуха, или пејзаж, као позадина без посебног значења), отворило је простор и другим ликовним техникама. Једна струја графике седамдесетих, која је тежила плакатском, пронашла је избором мотива своје место на овим плакатима.<sup>38</sup> (сл. 4) Колико је то била сумњива тенденција у развоју графике, толико је значило и застој у развоју ликовности плаката. Смисао њеног развоја био је у томе да се евентуално позива на *језике и решења* других визуелних медија (слике, графике, колажа, стрипа, фотографије, телевизије, компјутерског интерфејса), а не у томе да *репродукује* њихова готова дела.

## 6. Симболи

Употребом апстракције, а посебно фотографије, смањена је могућност за идеолошке склопове. Наиме, све време је постојао обичај да се обележја државе и партије

уграђују у ликовну компоненту ових плаката. У реалистичкој фази, то је приказ тробојног падобрана, застава са петокраком пободена на аеродрому, и слично. У стилизованим решењима, тробојка је добијана преклапањем или ређањем мотива или *површи кретања* летелица. Уместо да се поменута обележја ставе на плакат као амблеми, што се иначе чинило са ознакама ваздухопловних удружења, она су “грађена” од телâ, предмета и простора приказаних на плакатима. Нису приказана као *засебан предмет* независан од учесника, него су представљена као њихов *збир*, као нешто што им је *иманентно*, што из њих природно проистиче. (У складу са идејама колективизма, формулисаним у паролама “Тито – то смо сви ми”, “Сви смо једна армија” и сличним, или исказаним у слетовима, када су стотине младих *својим телима* исписивале разне поруке или исцртавале симболе). Осим тога, препознаје се и строга идеолошка (само)контрола у ситницама: летелице не скрећу “удесно”, оне лете “право” и евентуално само “улево”, пази се на симболику бројева (шест као број република) – а све то је често било супротно неким захтевима визуелног опажања или добре композиције.

## 7. Склопови

У касним седамдесетим су стилизација и апстракција местимично преобразене у декорацију: композиција је постала симетрична, а то се дешавало и са појединим мотивима;<sup>39</sup> успешно стилизовани мотиви су почели да се све више понављају, постајући нека врста “речи” у језику симбола (падобран, падобранац, небо, вода, летелица). Отворене су могућности комбиновања са симболима од којих су неки настали изван ваздухопловних плаката (нпр. планина, сунцобран, вода), при чему ипак нису избегнуте двосмислености визуелног исказа.<sup>40</sup> Отуда су, истина у ређим случајевима, захваљујући јасноћи и понављању из године у годину, поједине композиције, па и фотографије, постајале својеврсни “амблеми” манифестација.

## 8. Визуре

Од почетка осамдесетих, уочљиво је да се траже нове тачке гледишта: летелица је до тада стилизована у перспективи одозго/одоздо или (доста ређе) са стране, а онда се појављују другачији и различити погледи: с репа, или са краја десног крила једрилице (сл. 5), који су у ствари већ виђени на страним плакатима.<sup>41</sup>

Током исте деценије, приметно је и ослањање на старо: сада су то решења у духу педесетих (авион, падобран, земља), али стилизована и геометризована, као и симболи у духу плаката из шездесетих, само ближи

<sup>37</sup> Уп. плакате за Југословенски аеро–рели, од 1983. надаље, где се користи увек иста фотографија авиона, а само се мења писана информација о организатору, времену и месту такмичења.

<sup>38</sup> Плакат за XXV падобранско првенство Југославије (Нови Сад, 1977).

<sup>39</sup> Плакат 4. првенства Европе у ваздухопловном једриличарству за жене (Суботица, 1985).

<sup>40</sup> Плакат за Х јадрански падобрански куп (Vrsar, 1977).

<sup>41</sup> Плакат за XVI првенство Југославије у ваздухопловном једриличарству (уп. са плакатом за British National Gliding Championship Laslan, Hampshire). Плакат за 19. првенство SRS у јадралном летенју (Slovenj Gradec, 1981) даје оригинални поглед са крила.

апстракцији и декоративни, симетрични, а све са обавезно “уграђеним” симболима државности (истина, урађено на технички вишем нивоу, у квалитетнијој штампи).<sup>42</sup> Употреба “стробоскопског” ефекта претвара се у, готово превазиђену и наивну, *површи кретања*.<sup>43</sup> Враћање на проверена решења као “ретро” одговор назнакама плурализма и тражењу новог, указује на тадашњу цивилизацијску дезоријентацију и затварање видика.

### 9. Сlike света

После краткотрајног увођења мотива из националне историје ваздухопловства (лик Ивана Сарића, у позадини приказа његовог авиона из 1910),<sup>44</sup> у деведесетим је превладала већ поменута “ретро” тенденција, оптерећена идеолошким обележјима,<sup>45</sup> али понекад са бојама националне државе. Концепцијски слична решењима из педесетих година, понекад је обогаћена могућностима компјутерске графике и разбијена у дифузну композицију тзв. веб-странице.

### 10. Визуелни искази

Повратак на симболе и логотипе у концепцији седамдесетих и осамдесетих<sup>46</sup> означио је враћање ка реалности на крајње рационалан начин. Емоције нестају: ликовност плаката губи лични печат аутора, тежећи све више да се заснује на визуелном исказу који је прегледан и једноставан (лак за читање), јасан и недвосмислен (лак за разумевање). У ту сврху користе се већ више пута поновљени симболи који су у мноштву информација сачували препознатљивост и значење.

Ако је развој људских комуникација уопште ишао од слике преко пиктограма до слова, овај општи развој плаката спортског ваздухопловства пошао је од речи и упутио се ка слици. Та појава ликовних представа овде указује на постојање и развој неке конкретне идеје (представе, замисли) о стварима: она издваја поједине елементе приказаног предмета, чиме их означава као битне, а утврђује и њихове релације, чиме тумачи структуру предмета. Мада тај процес развоја од пуке илустрације до исказа схватања о појавама које се на плакату налазе није завршен, има основа за интерпре-



5. 19. prvenstvo SRS v jadrалnem letenju, Slovenj Gradec 15-24. 5. 1981, Muzej vazduhoplovstva, Beograd  
19<sup>th</sup> Championship of SRS in sailplane, Slovenj Gradec 15<sup>th</sup> through 24<sup>th</sup> May 1981, Aeronautics Museum, Belgrade

тирање ове врсте плаката, али то већ уводи у другу тему, везану за методолошке оквире њиховог проучавања. Потом би било могуће позабавити се ауторима, као и историјским и другим чињеницама везаним за настанк и излагање ових плаката.

За сада ћемо закључити да после пола века развоја, ваздухопловни плакат приказује и тумачи исте појаве, уочавајући постепено у њима нове проблеме и формулишући их другачијим ликовним језиком. Богата збирка плаката у београдском Музеју ваздухопловства омогућила је да се то уочи.

<sup>42</sup>Плакати за XXXI падобранско првенство Југославије (Параћин, 1983) и за 35. падобранско првенство Југославије (Никшић, 1987).

<sup>43</sup>Плакат за XXIV југословенски аеро-рели (Борово, 1981).

<sup>44</sup>Један од плаката за 33. југословенски аеро-рели (Суботица, 1990).

<sup>45</sup>Други плакат за 33. Југословенски аеро-рели, 1990.

<sup>46</sup>Плакат за 47. падобранско првенство Југославије (Бар, 2000).



---

PREDRAG DRAGOJEVIĆ\*

## YUGOSLAV SPORT AVIATION POSTERS (1950-2000) FROM THE COLLECTION OF THE AERONAUTICS MUSEUM IN BELGRADE THEORETICAL STUDY FRAMEWORK

### Summary

Posters from the Aeronautics Museum art collection include at least three basic components which make them an interesting study object: it is their technical and decorative nature (both important in the civilisational, cultural and artistic context) as well as their function i.e. their purpose (important for their political and historical context). **Technical element** of a poster is not the first feature to catch the eye of a present-day observer. It, however, represents indispensable material basis of the medium which once exerted impact on those watching while today it witnesses the course of development of the society as well as the economic standing and position of those who organized the events. **Decorative element** is mainly based upon incorporating *visual elements* in the work (drawings, pictures, graphics, photographs...). On the other hand use of *lettering* and placing *tokens* provide marginal “artistic” ambitions. **Visual “speech”** on these posters is a subsequent element, appearing as a background, decorated margin and the like. Most frequent it is a *supplement* embellishing the written information and possibly drawing attention of viewers to the contents of posters. Occasionally it *illustrates* the written piece of information, *explains* it partly (for those much unlettered) and very rarely it is an *integral* part without which the function of a poster would be useless. This in fact makes the decorative part (actually the visual one) a whole in its own right. However limited in scope, it was still adapted to the function of posters (contents of information) and to techniques applied (available material sources and possibilities for reproduction). Therefore, it is based on simplified visual elements and indispensable motifs (parachutes, aircrafts, maps and the like). Society also imposes additional requests thus limiting visual expressions. **The artistic features in visual expression on posters** could be sensed through experience and sensation, understood through history of arts means (traces of many modern styles can be found in them) and discovered by theoretical discussion (posters have many characteristics of modern art, hallmarks of modern graphic art as well those of applied art). **Artistic values** are diverse: the esthetic values differ from case

to case; artistic ones are insignificant as they do not change the inherited framework of artistic expression. On the other hand the cultural value of these posters is very great – not only because they document an important part of national culture and its civilisational highlights (development of aviation and its place in public life; attitude towards technology and science; acceptance of universal language of visual communications; connections with the world; influence exerted by technical achievements upon traditional forms of culture, etc.) – but also due to their part played in establishing difference between *graphics* as art, *applied graphics*, *graphic design* and *reproductive graphics* which all enriched the local visual culture. Evaluation solves the methodological dilemma and marks the course of the studies: visual forms of posters should be examined for their documenting the circumstances in which they were created. **Building of cultural values of aviation posters** took place when artistic experience in this field was undeveloped and marked by lack of theoretical thought, as well as by insufficiency of practical concepts and requirements posed by the society. All this increases the value of achieved results. This development however had not been equal in every part of SFR of Yugoslavia which made studies of its structure necessary: from “pasting” visual works onto posters, through adapting them to posters as given medium (applied art), up to the visual “dialect” of graphic design. To be more precise, from illustration (1), through stylisation (2) up to abstraction and structural equivalents (3) as one trend and photographs (4) or graphics (5) as the second one which all reduced chances for applying ideological signs and structures (6) thus supporting conceiving of symbols (7), experimenting with changing of aspects (8) and giving complete “pictures of the world” (9) brought about creating a visual language based on experiences with other media but adjusted to the needs of aviation posters (which had to find solutions for specific requirements: visualizing free fall, flying, space...). Half a century of development later the visitor is looking to the same motifs expressed in a different visual language. The rich collection of the Aeronautics Museum provides opportunity to note this change.

---

\*Predrag Dragojević, PhD (Art History), Faculty of Philosophy, Belgrade