

DESAIN GRAFIS: SEBUAH SEJARAH SINGKAT



Diterjemahkan oleh

**P. Gogor Bangsa, S.Sn., M.Sn.
NIP. 19700106 200801 1 017**

Dibiayai DIPA ISI Yogyakarta
Nomor: 042.01.2.400980/2016 Tanggal 7 Desember 2015 Tahun Anggaran 2016
Revisi II DIPA ISI Yogyakarta Nomor: 042.01.2.400980/2016 Tanggal 27 Mei 2016
Tahun Anggaran 2016
MAK 5742.002.055.521219

**UPT PERPUSTAKAAN
INSTITUT SENI INDONESIA YOGYAKARTA
2016**

KATA PENGANTAR

Syukur kepada Tuhan Yang Maha Baik atas perkenan-Nya penulisan terjemahan Buku Ajar Sejarah Desain Grafis dengan judul “Desain Grafis – Sebuah Sejarah Singkat” telah diselesaikan dengan baik. Buku ini merupakan terjemahan bagian pertama dari buku asli yang berjudul “*Graphic Design a Concise History*” karya Richard Hollis yang merupakan salah satu buku wajib bagi mata kuliah Sejarah Desain Grafis (KK24740) di Program Studi Desain Komunikasi Visual, Fakultas Seni Rupa, ISI Yogyakarta.

Pada terjemahan bagian pertama ini disampaikan mengenai awal sejarah desain grafis modern di daratan Eropa yang merupakan tempat asal perkembangannya. Kemudian dijabarkan bagian demi bagian perkembangan desain grafis di beberapa negara Eropa seperti: Italia, Rusia, Jerman dan Belanda. Penyampaian sejarah desain grafis dari Richard Hollis ini ditulis dengan cukup rinci dalam pengelompokan perkembangan tiap-tiap negara dan periode. Sedangkan bagian berikutnya dijabarkan perkembangan pada masa-masasetelah itu. Untuk itu diharapkan proses penerjemahan ini bisa dilanjutkan ke bagian-bagian berikutnya.

Buku ini diharapkan bermanfaat bagi mahasiswa dalam mempelajari sejarah desain grafis yang menjadi salah satu dasar dalam memahami desain komunikasi visual. Akhir kata, kepada para mahasiswa dan semua peminat sejarah desain grafis diharapkan dapat memanfaatkan buku ini sebagai pengantar dalam memahami sejarah desain grafis dunia. Terimakasih.

Yogyakarta, 3 Agustus 2016

Penerjemah,

P. Gogor Bangsa, S.Sn., M.Sn.

PERSETUJUAN PENERJEMAHAN BUKU AJAR

1. Judul Buku Ajar

- a. Judul Terjemahan : Desain Grafis - Sebuah Sejarah Singkat
- b. Mata Kuliah : Sejarah Desain Grafis
- c. Program Studi : S-1 Desain Komunikasi Visual
- d. Jurusan/Fakultas : Jurusan Desain/Fakultas Seni Rupa

2. Penerjemah

- a. Nama Lengkap : P. Gogor Bangsa, S.Sn., M.Sn.
- b. NIP : 19700106 200801 1 017
- c. Pangkat/Golongan : Penata/IIIc
- d. Jabatan : Lektor

3. Judul Asli

- a. Judul : *Graphic Design – A Concise History*
- b. Penulis : Richard Hollis
- c. Penerbit : Thames and Hudson, London
- d. Tahun : 1994

4. Jumlah Halaman

: 72 halaman spasi ganda

5. Biaya Penerjemah

: DIPA ISI Yogyakarta
Nomor: 042.01.2.400980/2016
Tanggal 7 Desember 2015 Tahun Anggaran
2016; Revisi II DIPA ISI Yogyakarta
Nomor: 042.01.2.400980/2016 Tanggal 27 Mei
2016 Tahun Anggaran 2016
MAK 5742.002.055.521219

Yogyakarta, 3 Agustus 2016

Mengetahui,
Dekan FSR ISI Yogyakarta

Penerjemah,

Dr. Suastiwi, M.Des.
NIP.19590802 198803 2 002

P. Gogor Bangsa, S.Sn., M.Sn.
NIP.19700106 200801 1 017

Ketua UPT Perpustakaan,

Drs. Jono
NIP. 19620223 199303 1 001

Desain Grafis

Sebuah Sejarah Singkat

Richard Hollis

Pengantar

Dari Seni Grafis ke Desain 1890 – 1914

1. Seni Poster

Desain Dua Dimensional dan Reproduksi Grafis/Desain Informatika

Tipografi Bauhaus/Fotografi dan Rangkaiannya/Teknik dan Desain Cetak

Warna dan Petunjuk Visual/Produksi dan Teknologi Baru

2. Awal Mula Desain di Eropa

3. Perang dan Propaganda 1914 ke 1920an

Avant Garde dan Asal Mula Modernisme 1914 – 1940

4. Futurisme dan Italia

5. Soviet Rusia

6. Jerman

7. Belanda

Kecenderungan Nasional hingga 1940

8. Swiss

9. Perancis

10. Inggris

Desainer dan Art Director

11. Amerika Serikat pada tahun 1930an

12. Perang dan Propaganda 1920an hingga 1945

13. Amerika Serikat 1945 hingga 1960an

Ragam Modernisme di Eropa

14. Swiss dan Neue Graphik

15. Italia dan Gaya Milan

16. Perancis

17. Eropa Utara

Psychedelic, Protes dan Teknik Baru

18. Akhir 1960an

New Waves: Teknologi Elektronik

19. Tahun 1970an dan Setelahnnya

Pengantar

Komunikasi visual dalam arti paling luas telah menjadi bagian dari kehidupan. Ketika manusia purba berburu untuk mendapatkan makanan, dan menandai jejak binatang buruannya di atas tanah berlumpur, dia mencari tanda grafis. (*gambar jejak kaki binatang*)

Mata batinnya telah melihat binatang itu sendiri.

Grafis bisa berupa tanda, seperti huruf dari alfabet atau sebetuk dari sistem tanda yang lain, seperti tanda di jalan raya. Diletakkan bersama-sama garis dari sebuah gambar atau titik dari sebuah foto – membentuk sebuah citra. Desain grafis adalah hal-hal berkenaan dengan membuat atau memilih tanda-tanda dan mengatur mereka pada sebuah permukaan untuk menyampaikan sebuah gagasan.

Sebuah tanda bukanlah sebuah gambar. Citra grafis lebih daripada ilustrasi yang deskriptif dari sesuatu yang terlihat atau dibayangkan. Mereka adalah tanda-tanda yang memberi mereka konteks makna yang unik, dan yang memposisikan dapat meminjamkan makna baru.



Beware wild animals

British road sign



Campaign for Nuclear Disarmament

poster 1960 (FHK Henrion)

Biasanya kata-kata dan gambar digunakan secara bersamaan, baik teks maupun gambar bisa saling mendominasi, atau masing-masing memiliki makna yang ditentukan satu dengan yang lain. Beberapa dari contoh canggih dari desain grafis mengandalkan dari ketepatan kata-kata untuk menjelaskan secara tepat makna dari gambar yang membingungkan.

Ketika dalam bentuk cetak, kata-kata, sebagai bentuk dari ucapan yang direkam, telah kehilangan berbagai macam ekspresi dan aksentuasi. Desainer grafis kontemporer (dan terutama para pelopor, para Futuris) telah mencoba mendobrak keterbatasan ini. Karya mereka memberikan suara pada ekspresi tipografis melalui ukuran, berat dan letak dari aksara-aksara tersebut. Memang dorongan untuk melakukan hal yang lebih dari sekedar menyampaikan pesan, untuk memberikan karakter yang unik, adalah bersifat naluriah.

Sebuah konteks juga menentukan rasa dan bagaimana desain tersebut dibaca. Sebagai contoh adalah satu karya desain grafis modern yang cukup terkenal, yaitu 'I love

New York’, sebuah gabungan antara piktogram dan tanda alfabetis, tergantung pemahaman pesan pada makna dan konvensi yang disepakati. Kami mengenali gambar tersebut sebagai jantung hati karena memang begitulah jantung hati digambarkan. Ketika secara teoritis gambar jantung hati tersebut bukan lagi sebagai kiasan dari cinta.



New York State Department of Commerce promotional logo
(Charles Moss/Wells, Rich, Greene)



‘Charity for German prisoners of war and civilian internees’
poster 1918 (Ludwig Hohlwein)



'Kaffee Hag looks after your heart' advertisement 1920s

(pack design 1906) (Eduard Scotland)

(gambar)

19th century medical illustration

(gambar)

National Blood Transfusion Service symbol 1948

(FHK Henrion)

Makna yang disampaikan oleh gambar dan tanda alfabetis tak ada hubungannya dengan siapa yang membuat atau siapa yang memilih mereka, yang mana tidak ada hubungannya dengan pemikiran dari desainernya. Pesan yang dibuat oleh desainer mengekspresikan dari keinginan klien yang telah membayar untuk itu. Meskipun bentuknya bisa ditentukan atau dimodifikasi oleh kecenderungan cita estetikanya si desainer, pesan tersebut harus dibuat dengan bahasa yang dapat dikenal dan dimengerti oleh khalayak yang dituju. Hal ini yang pertama-tama menjadi perbedaan penting antara desain grafis dan seni (meskipun sejumlah besar para pelopor desain grafis adalah para seniman). Kedua, tidak seperti para seniman, para desainer juga membuat rencana produksi. Setelah diberi amanat, maka desainer mulai membuat sketsa kasar di atas kertas ataupun layar komputer. Desainer seringkali berperan sebagai pengarah seni (*art director*), pengarah fotografi atau ilustrasi lainnya. Usulan didiskusikan bersama dengan klien yang mana kadang dilakukan beberapa tahapan revisi, sebelum bentuk akhir desain disiapkan melalui perintah produksi.

(gambar)

rough sketch for logotype and complete design 1960s

(Herb Lubalin)

Sebagai sebuah profesi, desain grafis mulai dikenal mulai pada pertengahan abad ke duapuluh, hingga para pengiklan dan agensinya memakai jasa mereka sebagai seniman komersial (*commercial artists*). Keahlian-keahlian ini adalah: *visualizer (layout artists)*; ahli tipografi yang melakukan perencanaan detail untuk headline dan teks, dan melakukan pekerjaan penataan huruf; *illustrator* untuk semua jenis, membuat semuanya mulai dari diagram mekanis hingga sketsa fashion; *retoucher*; pembuat huruf dan lainnya yang menyiapkan desain akhir untuk reproduksi. Beberapa seniman komersial lainnya – seperti desainer poster – menggabungkan beberapa dari keahlian-keahlian ini.

Desain grafis tumpang tindih dengan pekerjaan dari agensi periklanan dan studio desain dan kini mencakup tidak hanya periklanan, namun juga muncul pada desain majalah dan surat kabar. Desainer tunggal telah menjadi bagian dari dunia periklanan, penerbitan majalah dan surat kabar, pemasaran dan hubungan masyarakat (*public relations*).

Hingga akhir abad sembilanbelas, grafis pada umumnya berwujud hanya hitam dan putih serta dicetak di atas kertas. Hubungan antara gambar dan latar belakang, bergambar ataupun tidak, ruang positif dan negatif, menjadi penting sekali dalam keseluruhan estetika. Bagian yang kosong/tidak bergambar secara visual sama pentingnya dengan yang bergambar dan demikian pula dengan latar belakang, proporsi dan dimensi, warna dan tekstur, menjadi bagian yang menyatu dalam desain grafis. Pada saat yang sama, latar belakang juga menyediakan dukungan fisik pada gambar dan tanda. Dukungan yang umum adalah kertas. Setiap lembar kertas, dicetak pada satu sisinya, bisa

berupa poster atau sebuah huruf. Ketika satu kali dilipat, maka jadilah sebuah leaflet; ketika dilipat lagi dan dilekatkan maka jadilah buklet. Ketika kertas-kertas yang dilipat tersebut disatukan dan disisir maka jadilah majalah atau buku. Ini semua – poster, leaflet, buklet, majalah dan buku – adalah struktur fisik yang mana para desainer grafis harus mengatur informasinya. Isi dari setiap halaman, dua halaman bentang maupun halaman yang berurutan harus diatur dan disusun untuk dilihat secara urut, seperti jika dalam keadaan tidak terlipat.

Desainer grafis di Barat mewarisi aksara Romawi, yang mana bentuknya telah berubah sedikit selama berabad-abad. Pada mulanya mereka meniru huruf yang dibuat dengan pena seperti yang dilakukan oleh para penulis kitab Taurat, kemudian bentuk huruf berkembang dengan beragam variasi yang bermula dari prasasti Romawi. Versi yang berbeda dari prototip bersejarah ini dikembangkan antara abad ke-15 dan ke-20; bentuk geometris huruf, simetri dan proporsinya, menarik hingga menimbulkan perdebatan sengit. Sedemikian asyiknya contoh perubahan tekanan pada para desainer dari estetika fashion hingga kemajuan teknis pada masing-masing periode.

Selama beberapa abad, tiga fungsi dasar grafis telah berubah sesedikit perubahan aksara Romawi, dan tiap desain dapat menggunakan ketiga cara. Peran utama dari desain grafis adalah sebagai **identifikasi**: untuk menyampaikan apakah sesuatu itu, atau dari mana asal sesuatu itu (papan penunjuk losmen, panji dan perisai, tanda untuk tukang batu, simbol penerbit dan percetakan, logo perusahaan, label kemasan). Fungsi yang kedua dikenal dalam profesi sebagai Desain Informasi, untuk keperluan **informasi dan instruksional**, menunjukkan hubungan dari benda satu ke benda yang lain dalam arah, posisi dan skala (peta, diagram, petunjuk arah). Sedangkan yang paling khas adalah

fungsi ketiga, **presentasi dan promosi** (poster, iklan), di mana bertujuan untuk menarik pandang dan membuat pesan mudah diingat.

Desain grafis kini menjadi bagian dari budaya dan ekonomi dari negara-negara industri. Namun, meskipun terjadi kemajuan dalam teknologi sejak 1960-an, yang memungkinkan kita mengirim pesan yang dipantulkan melalui satelit yang mengorbit dan memberikan akses bersama untuk gambar, perkembangan-perkembangan yang terjadi secara lokal masih mengejutkan dan, meskipun kebanyakan desainer bekerja sebagai bagian dari tim, perubahan tetaplah masih terkait dengan para individu-individu pelopor. Jenis dan bentuk baru dimunculkan untuk menanggapi dinamika dunia komersial dan perubahan teknologi, namun dalam waktu yang sama desain grafis tetap menjalankan dan memupuk tradisinya sendiri. Meskipun banyak gambar yang dibuat oleh desainer sendiri, namun banyak lagi yang berupa siap pakai, seperti *woodblock* tua yang dapat digunakan kembali oleh pencetak dari abad pertengahan dari pekerjaan sebelumnya, ukiran tua atau stok foto dari agen foto. Revolusi elektronik juga memberi kita kesempatan untuk menyimpan gambar dari masa sebelumnya dan mendaur ulang kembali, memanipulasinya dan menyusun kembali dalam sebuah desain yang kontemporer.

Faktor-faktor inilah yang menuntun pada susunan yang kronologis pada buku ini, dengan perkembangan-perkembangan di beberapa negara yang berpengaruh secara internasional. Buku ini memakai contoh dari para desainer tersebut yang mana secara nyata telah memberi sumbangsih pada perkembangan desain grafis atau sebagai praktisi pada masanya. Ini memetakan perubahan dari penyampaian pesan dalam bentuk cetak, dan peran dari teknik dan teknologi baru – fotografi dan komputer – yang mana telah

memberi penambahan kendali desainer terhadap makna grafis yang mana yang diproduksi atau direproduksi.

Desain grafis menyusun sejenis bahasa dengan tata bahasa yang tak tentu dan perbendaharaan kata yang semakin luas; sifatnya yang tidak tepat atas tata aturannya berarti desain grafis hanya bisa dipelajari, bukan semata-mata hanya belajar saja. Kita tidak akan memahami dengan sebaik-baiknya sepotong karya desain grafis kecuali kalau kita membaca kata-katanya. Buku ini mencoba membuat jelas mengapa aksara dan gambar terlihat sebagaimana mestinya. Perhatian utama adalah tidak dengan seperti apa mereka terlihat, tapi apa - bersama-sama - mereka dibuat memiliki arti. Dimulai dengan poster. Selebar kertas, tidak dilipat dan dicetak hanya pada satu sisinya, sebagai media paling sederhana untuk desain grafis. Ini memberi contoh bagi unsur-unsur penting – aksara dan gambar – dan makna reproduksi baginya.

Dari Seni Grafis ke Desain 1890 – 1914

(1) Seni Poster

Sebagai sebuah jenis desain grafis, poster masuk dalam kategori presentasi dan promosi, di mana gambar dan kata perlu dibuat sehemat mungkin, dihubungkan ke dalam satu pesan tunggal, dan mudah diingat. Di jalanan kota-kota yang sedang berkembang di penghujung abad ke sembilanbelas, poster merupakan ekspresi dari kehidupan ekonomi, sosial dan kebudayaan, bersaing untuk menarik perhatian para pembeli barang dan pemirsa hiburan. Perhatian dari orang yang melintas dapat diraih melalui warna poster, yang dimungkinkan dengan perkembangan pencetakan litograf. Ilustrasi dari poster-poster tersebut, diberikan konteks yang tepat melalui teks, mencerminkan kebiasaan

artistik pada masanya, dan memperkenalkan keindahan baru yang disederhanakan, gambar sederhana yang didapatkan dengan bantuan reproduksi grafika.

Sebelum ada litografi, poster dicetak dengan mesin *letterpress*, seperti buku, memakai tinta hitam dengan sesekali diberi ilustrasi memakai *woodblock*. Dulunya para pencetak yang memilih dan menyusunnya, biasanya untuk mengisi lembar cetakan. Meskipun fotografi telah ada selama beberapa dekade, namun gambar-gambar tersebut tidak dapat direproduksi dalam ukuran yang besar maupun jumlah yang banyak. Kini para seniman melukis desain poster, yang mana dipindahkan dengan tangan pada permukaan datar dari batu pencetak litograf – masing-masing untuk satu warna, kadang-kadang sampai sejumlah limabelas – sebuah teknik yang masih bertahan hingga sesudah Perang Dunia II. Teknik ‘kromolitografi’ ini memungkinkan melakukan reproduksi dengan tingkatan *tone* dan warna dari cat minyak seperti lukisan *Bubbles* (1886), salah satu lukisan tentang anak-anak yang terkenal karya Sir John Millais, yang dibeli oleh Pears dan dipakai untuk iklan sabun mereka.

Penggabungan antara artistik dan industri dicontohkan pada karir Jules Chéret. Anak dari seorang penata aksara dan magang pada seorang litografer di Paris, dia pergi ke London untuk belajar teknik-teknik mutakhir. Kembali ke Paris pada tahun 1860an, Chéret secara bertahap mengembangkan sistem cetak tiga atau empat warna: gambaran hitam gradasi, latar belakang pucat, biasanya dengan warna biru di bagian atas, dengan tambahan warna merah yang kuat dan warna kuning yang lembut. Chéret dan para seniman yang mengikuti caranya pada tahun 1890an dapat dengan sendirinya dengan tinta atau kapur atau secara bebas menggambar di atas permukaan batu cetak untuk memberi bagian yang luas dari warna yang padat, atau mereka memercikkan ke atas

permukaan untuk mendapatkan (efek) tekstur rusak. Batu yang mereka gunakan untuk menggambar telah memberi tekstur yang tebal atau terbuka pada tanda yang mereka buat di atasnya, menyediakan tingkatan *tone* fotografis. Dengan cara ini, seniman dapat melakukan secara langsung proses reproduksi, tanpa membutuhkan bantuan teknis dan keterbatasan grafis dari torehan di atas logam dan kayu.

Sejak 1866, studio Chéret dan perusahaan cetaknya mengelola reproduksi dan cetak dari desainnya sendiri, kadang dalam ukuran hingga 2,5 meter (8 kaki) tingginya, yang mana membutuhkan lebih dari selebar kertas. Hampir tanpa variasi, mereka terdiri dari sesosok figur perempuan muda dan satu atau dua kata dengan aksara yang dibuat dengan tangan, sesekali dengan sebuah slogan. Figur ini tidak digambarkan dengan perspektif apapun, kaki mereka tidak menginjak tanah namun nampak melayang di atas permukaan poster. Figur tunggal dan teks yang minim telah bertahan sebagai yang seringkali dipakai pada perpaduan kata-kata dan gambar. Rumus ini menjadi dasar dari poster yang diproduksi di Eropa dan Amerika pada peralihan abad. Gambar baik sebagai presentasi obyektif suatu produk atau sebagai representasi simbolis dari sebuah ide adalah hal yang langka: estetika adalah menjadi hal yang utama dipikirkan oleh seniman.

Kematangan gaya Chéret tercapai pada akhir 1880an, dan segera saja diadaptasi dan dikembangkan oleh seniman-seniman lain, teristimewa oleh Pierre Bonnard dan, yang cukup terkenal, Henri de Toulouse-Lautrec. Ciri khas gambar karya Chéret – yang mana telah berganti dari dicetak dengan warna hitam menjadi biru – memunculkan desain poster dan telah menggeser ke batu cetak sebagai panduan untuk masing-masing warna. Dalam poster ini tidak ada terang dan gelap, tidak ada kedalaman. Subyek disederhanakan menjadi warna dan kontur yang datar, dan bagian putih kertas yang tidak

dicetak, kadangkala seperti peta. Garis menjadi batas antara warna yang satu dengan warna yang lainnya. Bahkan dengan telaten meniru karya asli seniman, desain bisa dibuat di atas batu dengan gradasi tone dan dibuat dengan uji cetak yang berurutan dari tiap-tiap batu (lihat halaman 17).

Garis yang mantap dan warna datar menggambarkan ketertarikan si seniman terhadap seni grafis Jepang, yang mana karya tersebut dipamerkan di pameran internasional Paris tahun 1867 dan kemudian lagi di tahun 1878, yang menjadi pengaruh dominan pada masa itu. Bahkan jenis huruf (seperti Auriol misalnya) meniru karakter aksara Jepang. Karya cetak Jepang dan pengaruh fotografi merangsang penggunaan yang tak lazim dari ruang persegi panjang tegak. Seperti pada karya poster *Bécane* karya Edouard Vuillard dan figur setengah badan, terutama karya Lautrec berjudul *Aristide Bruant dans son cabaret*, menitikberatkan pada pola datar yang dekoratif, dan sekilas memberikan kesan fotografis. Fakta bahwa pembuatan aksara seperti pada poster, meskipun kasar dan dibuat secara amatir, digambar dengan tangan oleh si seniman dan terpadu ke dalam desain tersebut.

Tumbuh bersamaan dengan gaya dekoratif Art Nouveau, keseluruhan area dari poster menjadi bagian dari permukaan yang bertekstur. Figur perempuan pada karya Alphonse Mucha, seorang seniman Cheko yang bekerja di Paris, telah memberikan kelembutan kontur gambar dari wajah dan tubuh; rambut digambarkan melalui pengayaan area dari warna yang datar, yang menakjubkan pada penggambaran sulur-sulur. Poster karyanya begitu hidup dengan aksara yang berdaya cipta: pada iklan kertas roko *Job* huruf didesain menjadi monogram geometris yang muncul bersama pola latar belakang yang diulang-ulang.

Seniman dari luar kota Paris yang memandang Paris sebagai ibukota seni dunia nampak kagum pada poster-poster tersebut. Walaupun, Amsterdam, Brussels, Berlin, Munich, Budapest, Vienna dan Praha, Barcelona dan Madrid, Milan dan New York merupakan sekolah-sekolah dari para seniman poster maupun desainer yang brilian. Milan telah menghasilkan sejumlah poster yang begitu terkenal yang keasliannya menantang Paris. Sebagai yang paling terkenal dan sangat berpengaruh adalah Leonetto Cappiello, yang telah lama berkarir di Paris dan menghasilkan lebih dari tiga ribu karya yang luar biasa, yang mana termasuk karya-karya penting dari beberapa periode yang berlainan. Pada awalnya dia menggunakan beragam gaya, yang teristimewa terpengaruh gaya Lautrec dan Chéret, yang mana dia mengadopsi penggunaan latar belakang dengan warna yang solid. Cappiello memulai karirnya dengan membuat karikatur, yang membawanya mempergunakan ide-ide yang kartunal. Sebuah teknik penting yang dikembangkan dari para perancang poster di Paris, seperti Raymond Savignac di tahun 1960an. Kecenderungan ini ditunjukkan pada karya Cappiello berjudul *Thermogéne*.

Desain poster Italia dipimpin oleh Adolfo Hohenstein, yang lahir di St. Petersburg pada tahun 1854, memulai karir di Milan pada tahun 1890, dan pensiun di Jerman sebagai seorang pelukis pada tahun 1906. Hohenstein dan rekan-rekannya, terutama Leopoldo Metlicovitz dan Marcello Dudovich, menempatkan figur yang realis, dalam wujud tiga dimensi penuh, laki-laki maupun perempuan, kadangkala telanjang, pada latar belakang yang digayakan pada gaya akhir tahun 1890an; namun dengan kepadatan gambar dan warna yang kaya – justru kebalikan dengan warna primer transparan Chéret – didukung dengan keahlian teknis yang luar biasa pada hasil reproduksi mereka. Sedangkan poster-poster opera mereka bercorak ilustrasi yang dekoratif, dalam iklan barang konsumsi

gambar mereka memperkenalkan suatu hubungan sebab akibat, yang mana berhubungan dengan representasi nyata dari produk menuju simbolisasi dari sifat-sifatnya.

Karya Metlicovitz berupa poster untuk iklan produk sari pati sapi *Liebig* menunjukkan seorang pria ‘melawan seekor sapi jantan dengan kedua tangannya’. Ide mengenai kekuatan, digambarkan dengan pria dan sapi jantan, disampaikan dengan keahlian menggambar yang bagus, yang dengan kesan kejantanan yang dilebih-lebihkan, kontras dengan awan lembut di latar belakangnya. Kekontrasan ini diekspresikan dengan teknik grafis khas desain Italia, yang meletakkan gambar tiga dimensional di atas warna datar: manusia dan hewan, langit biru dan motif bulu binatang.

Penggunaan kiasan untuk visual, di mana sebuah objek mewakili sebuah ide, sudah lama menjadi hal biasa dalam penggunaannya pada kartun politik. Hal ini kurang lazim penggunaannya pada poster, namun dipergunakan untuk menimbulkan efek yang besar pada desain yang kuat dan berpengaruh. Pernah dipakai untuk poster satir surat kabar mingguan *Simplicissimus*, oleh salah seorang ilustrator majalah Thomas Theodor Heine. Seekor anjing berwarna merah dengan latar belakang hitam menghadap pembaca. Sebagian dari rantainya putus dan berayun-ayun dari ikat lehernya; ujung satunya diinjak dengan kaki kirinya. Mata putihnya, giginya keluar dari rahang bawahnya dan setengah dari rantai nampak menonjol dalam warna putih, pada bagian kertas yang tak tercetak, bagian yang terang muncul dari bagian yang gelap, menjadi cara tradisional bagi para desainer untuk meluaskan rentang grafisnya.

Orang-orang Amerika menganggap Paris sebagai ibukota fashion dunia sama halnya dengan seni. Menurut catatan sejarah dalam *Les Affiches illustrées* pada tahun 1886, poster mendapatkan pengakuan budaya dan mengoleksinya menjadi bagian dari

tren. Lugene Grasset seorang Perancis – Swiss, dengan karya seni dekoratifnya yang mengembangkan versi akademis Art Nouveau yang ketat, pernah diminta oleh sebuah penerbitan New York milik Harper Bersaudara pada tahun 1892 untuk mendesain poster edisi Natal untuk majalah *Harper's*. Poster-poster berukuran kecil untuk dalam ruangan adalah yang biasa dipakai untuk mengiklankan pada tahun 1890-an. Beberapa seniman Amerika berhasil menggabungkan antara ilustrasi dengan tipografi manual pada desain-desain mereka, mereka yang paling berhasil dalam hal ini adalah Edward Penfield dengan gaya yang mirip Lautrec dan Louis J. Rhead dengan gaya yang mirip Grasset, dan William Carqueville dan JJ. Gould dari majalah *Lippincott's*.

Penfield yang mendesain seluruh poster untuk *Harper's* dari tahun 1893 hingga 1899 merupakan yang paling terang-terangan menerapkan dalam teknik grafisnya. Pemikirannya yang hampir selalu terdengar pada desain bulan Maret 1896, yaitu: angin Maret, kelinci Maret. Angin diwujudkan dengan seorang perempuan yang memegangi topinya, satu eksemplar majalah (produknya) terbang di atas kelinci putih yang ada di dekat kakinya. Tipografi untuk judul *Harper's* hampir selalu standar, yaitu dengan logotype atau headline. Tipografi pada desain-desain Ethel Reed adalah lebih asli, memberi sebuah penekanan dekoratif yang cocok dengan karya gambarnya.

Seniman poster Amerika yang berkarir sebagai desainer yang berlanjut sukses pada abad ke-20 adalah Will Bradley. Pada tahun 1894 hingga 1895, gaya Bradley menjadi matang pada sebuah serial poster untuk majalah *Chap-Book* dan sampul untuk *Inland Printer*, yang mana secara cerdas mengolah kembali karakter Art Nouveau dengan tipografi yang terinspirasi gaya abad pertengahan dan Renaissance. Bradley menyerap tidak hanya pengaruh dari Perancis namun juga Jepang dan Inggris, di mana pada sebuah

jurnal bulanan berjudul *The Poster* yang diterbitkan pada 1898 untuk memuaskan rasa ingin tahu dan keinginan besar khalayak terhadap seni baru ini.

Dalam upaya memikirkan kembali peran seni dalam masyarakat industri di Inggris, William Morris dan lainnya. dengan menekankan peran kemampuan ketrampilan tangan, telah melihat kembali pada model Renaissance dan pada jenis desain yang lebih kuat sebelumnya. Bradley mengadopsi pinggiran mereka yang dekoratif dan area hitam dan putih yang kontras dengan garis tipis, seperti yang dikembangkan oleh ilustrator Aubrey Beardsley. Beardsley menggabungkan figur dalam ruang yang tanpa perspektif dengan cara memakai potongan blok hitam dari bagian rambut atau pakaian dan area putih dengan garis hitam tipis yang tegas atau garis yang disatukan bersama untuk menjadikan abu-abu yang bertekstur. Poster *Avenue Theatre* (1894) menjadi contoh kemahirannya dalam melakukan hal ini. Tiba-tiba dan hijau kekuningan yang dia buat menghasilkan sebuah tirai dengan bintik hijau yang besar, bagian transparannya ditandai dengan garis vertikal di atas area putih yang merupakan bagian tangan dan pundak figur perempuan. Rambut dan pakaiannya dibentuk dengan garis putih yang halus yang muncul dari balik latar belakang warna biru datar dan menampilkan bagian wajah dengan garis dan titik-titik. **(gambar hal. 16)**

Pada desain Beardsley, gambar dan teks, yang dicetak dari huruf, dibuat terpisah pada lembaran. Penggabungan dari tata aksara dengan kemiripan, lebih kuat dengan memakai warna datar yang dipelopori oleh William Nicholson dan James Pryde, yang bekerjasama sebagai Beggarstaffs. Mereka memakai siluet sebagai cara yang paling murah untuk mereproduksi poster karena semua warnanya datar. Untuk mendapatkan efek datar ini kami memotong desain dari kertas coklat. Desain mereka secara umum

asimetris, dengan tata aksara yang tebal untuk mengimbangi berat gambar utama, dan dilarang memakai dua atau tiga warna.

Seniman poster dari periode ini menunjukkan kebebasan estetikanya dan keberanian kreatifnya yang menyertai perbandingan dengan penemuan teknik baru dalam produksi dan reproduksi grafis. Ketika para seniman, alih-alih menambah teks dengan pencetak huruf, mereka malah justru membuat huruf sendiri secara manual, dan ketika mereka mempertanggungjawabkan masing-masing unsur dalam sebuah desain itulah kelak yang disebut sebagai desain grafis. Dengan mengundang koleganya untuk memamerkan dan mereproduksi karya mereka ke luar negeri mereka memaparkan sebuah komunitas profesional internasional sehingga karya Bradley, Beardsley dan Beggarstaff dapat disaksikan di Paris, Munich dan Vienna seperti halnya karya Toulouse-Lautrec di New York dan London.

Desain Dua Dimensional dan Reproduksi Grafis

Garis adalah perwujudan yang paling sederhana dari sebuah objek dalam dua dimensi. Garis yang padat (sebuah siluet) atau wujud negatifnya (bentuk latar belakang datar) adalah unsur utama pada desain grafis. Cetak *woodblock* Jepang adalah contoh terbaik tampilan efek garis, latar belakang dan siluet, dan merupakan pengaruh yang jelas pada poster Bonnar (gambar bawah). Membalikkan garis atau huruf keluar dari area gelap atau mencetak bagian gelap di atas area terang merupakan dua sumber variasi grafis.

Litografi pada akhir abad kesembilanbelas memungkinkan seniman mencetak area padat yang luas dan mempergunakan warna, dan memberikan mereka kebebasan

untuk menggambar jenis huruf mereka sendiri, yang mana sebelumnya terbatas hanya pada ketersediaan huruf siap pakai.

Kendali atas cetak ini merupakan awal dari desain grafis. Belakangan, fotografi dan teknologi komputer menjadi dasar pada produksi dan reproduksi baik itu gambar ataupun teks.

Desain Informasi

Garis-garis pada sebuah diagram tidak menjelaskan sebuah objek tiga dimensional, namun bersama-sama dengan garis-garis yang lain, mereka bertujuan untuk menyampaikan hubungan dan menunjukkan kaitan pada sebuah sistem. Peta *London Underground* (dibahas di halaman 94 - 95) adalah salah satu yang terbaik yang diketahui. Mempergunakan warna secara simbolis, sebagai sebuah jenis label identifikasi.

Pada tahun 1920-an dan 1930-an, Metode Wina atau Isotype dipelopori oleh Otto Neurath. Isotype (International System of Typographic Pictorial Education) adalah sebuah ketentuan untuk tanda dan pemakaiannya. Di Wina, Austria dia menyajikan struktur dasar sosial dan ekonomi dalam wujud visual sebagai dasar untuk ketentuan sosial, terutama pada perumahan dan kesehatan masyarakat. Dua dasar dari Isotype adalah bahwa jumlah terbesar semestinya diwakili dengan tanda angka yang terbesar - tidak dengan sebuah tanda tunggal - dan kedua, penyajian harus bebas dari aturan perspektif, di mana jarak dapat memerlukan tanda yang lebih kecil dan mengaburkan nilainya. Tim mempraktekkan dalam sebuah desain yang telah dibuat dalam bentuk awal di studio Isotype. Tim bertanggung jawab untuk mengumpulkan data, mengaturnya,

mendesain simbol dan memilih ukuran akhir dan posisi; dan menjalankan gambar akhir yang siap untuk dicetak atau dipamerkan.

Tipografi Bauhaus

Buku-buku Bauhaus, kebanyakan didesain oleh Laszlo Moholy-Nagy, menampilkan variasi desain tipografi. Kesemuanya menggunakan unsur-unsur yang khas dari apa yang disebut sebagai 'Tipografi Bauhaus' - jenis huruf sans serif dan angka yang besar-besar, dan 'balok' horisontal dan vertikal (yang kadang-kadang fungsinya adalah untuk memberikan penekanan, membantu mengatur informasi, namun kadang-kadang juga sebagai hiasan).

Rasionalisme Bauhaus - dicontohkan pada kop surat sekolah pada periode tersebut (lihat halaman 64) yang mana hanya membutuhkan huruf kecil saja - yang hanya diambil oleh Moholy-Nagy pada tahun 1930-an untuk teks buku keduabelas. Sampul yang berupa fotografi yang dia buat untuk sebuah buku prospektus, sebagai gambar pencerminan dari huruf logam yang dilumuri tinta, menampakkan proses cetak bahwa memproduksi dengan cara membalik saat dicetak.

Fotografi dan Rangkaian

Selama tahun 1920-an dan 1930-an, para desainer menghadapi tantangan dari media baru dari film dengan cara mengeksplorasi fotografi - memotong dan menempatkan foto-foto, mengatur ulang dalam sebuah montase foto dan mengaturnya pada sebuah halaman dalam sebuah narasi yang dramatis.

Halaman kadang dipotong atau diberi penutup, seperti di sini, atau memiliki potongan-potongan yang rumit dan dilipat seperti brosur pakaian (gambar sebelah). Seperti pada contoh Bauhaus (di halaman 19), Max Bill menampilkan prosedur grafisnya, bekerja dengan fotografi dari bagian depan sebuah gedung.

Teknik Cetak dan Desain

Cara umum mencetak, hingga tahun 1960-an, adalah dengan menggunakan *letterpress* (cetak relief dari huruf dan foto engrave permukaan metal). Huruf dan blok permukaan umumnya berbentuk kotak, dijepit bersama-sama untuk dicetak pada sebuah bingkai - kolom-kolom huruf teks dipisahkan dengan batang vertikal. Poster Tschicold (gambar bawah) merupakan hasil teknik *letterpress*.

Leaflet karya Herbert Matter, meskipun demikian, membungkus kerangka frame dengan menggunakan blok *half-tone* dengan ujung bulat dan diperhalus, ditimpa dengan warna. Strukturnya diperoleh dengan cara melipat dari format konvensional dari brosur wisatawan.

Dari Seni Grafis ke Desain 1890 ke 1914

(2) Awal Mula Desain di Eropa

Pada akhir masa Victoria di Inggris, salah satu minat dari William Morris dan Gerakan Arts and Crafts adalah memproduksi buku. Pada tahun 1891 buku pertama dicetak di percetakan Kelmscott milik Morris. Kemudian antara tahun tersebut dan 1896 ketika Morris meninggal, sejumlah lebih dari limapuluh judul buku telah diproduksi dalam berbagai format, lebih sering memakai hiasan dengan teknik *woodcut* dan tepian, dengan

jenis huruf yang dibuat sesuai spesifikasi dari foto dari huruf cetak abad ke-19. Buku-buku terbitan dari percetakan swasta lainnya di penjuru Inggris begitu dihargai di daratan Eropa.

Kafe-kafe di Wina, di mana anggota dari semua profesi terkait dan ide-ide baru dibahas dan disebarluaskan, menyimpan jurnal untuk pelanggan mereka untuk dibaca di sana. Sebuah iklan untuk Café Piccola, dalam daftar pada jurnal tersebut, menempatkan *The Studio* di urutan kedua. Diperkirakan memiliki dua puluh ribu pembaca Jerman pada pertengahan tahun 1900. *The Studio* diterbitkan di London. Terbitan pertamanya pada tahun 1893 telah mempublikasikan karya gambar Aubrey Beardsley. Majalah ini juga mengikutkan laporan tentang gerakan Arts and Crafts, poster-poster the Beggarstaff dan Sekolah Desainer Glasgow - Charles Rennie Mackintosh. Margaret dan Frances Macdonald dan George Walton. Semua membangkitkan minat yang sangat kuat di Jerman dan Austria.

Wina, ibukota Kekaisaran Austro - Hongaria, telah diganti di tahun 1860-an, dan sedang dibangun kembali sebagai kota modern, tetapi dalam gaya Renaissance. Untuk para artis dan arsitek, sikap yang lebih kreatif untuk sejarah terbukti di workshop kerajinan Inggris dan pada karya Henry van de Velde, pengikut Morris dari Belgia. Baik Morris dan Van de Velde menggunakan selera visual lokal sebagai ukuran kesehatan moral, dan bagi keduanya, desain adalah unsur utama utopia mereka.

Sama halnya dengan Morris dan Van de Velde, banyak seniman desainer Wina bekerja di banyak bidang. Gustav Klimt, seorang pelukis yang secara luas ditugaskan untuk mendekorasi gedung di kota Wina baru, menjauh dari gaya yang sudah menjadi sejarah, membentuk sebuah asosiasi seniman yang kemudian dikenal sebagai *the*

Secession (Pemisahan Diri). Desain Klimt untuk sampul katalog pameran pertama pengikut *Secession* tahun 1898 memakai format yang ekstrim sama halnya dengan poster karya Beardsley, ruang kosong seperti tembok yang mirip dengan seting panggung teater, asimetri yang ekstrim dan berat garis tunggal. Bahkan garis ini menyatukan gambar dan huruf dengan cara yang pada dasarnya secara grafis: dua dimensionalnya, yang diambil dari reproduksi grafis. Poster untuk pameran para pengikut *Secession* mengembangkan bahasa grafis dengan beragam ekspresi, yang menyatukan ilustrasi, dekorasi dan teks, memadukan pengaruh Jepang, Beardsley dan buku teori ilustrator Inggris Walter Crane, *Line and Form*, yang diterbitkan pada tahun 1902. Pada tahun yang sama, poster karya Alfred Roller untuk pameran ke-14 para pengikut *Secession* memperlihatkan cara Wina ini. Ilustrasinya dibuat mewah: elemen seperti pakaian, wig dan rambut telah menjadi dekorasi, seperti halnya dengan karya Mucha. Kontur yang berliku-liku dan menarik perhatian dari Art Nouveau ada semua namun menghilang dan garis, dicetak dalam empat warna yang sama dengan daerah datar poster, membuat suatu pola daripada menciptakan kedalaman. Selanjutnya pada permukaan diberi tekanan dengan menggunakan kertas yang belum dicetak untuk bagian-bagian lebih terang dari tulisan yang memiliki informasi penting, sehingga tetap mempertahankan dengan ukuran huruf dan tekstur serta keseluruhan dan pola. Di Wina, bentuk yang umum dari huruf-huruf abjad yang distilisasi dan didistorsi tak tertandingi dalam penemuan dekoratif mereka - dan sulit dibaca. Keduanya diiklankan dan dikritik dalam *Decorative Type in the Service of Art* (1899) (Huruf Dekoratif dalam Pemakaiannya dalam Seni), sebuah buku dari pengajar huruf dari generasi sebelumnya, Rudolf von Larisch. Dia memearahi para desainer karena membuat huruf yang buruk, kemudian cara mereka gagal memadukan

dan kelebihan dari ornamen mereka. Pada saat yang sama Larisch menyetujui huruf karya aritek utama dari gaya Renaissance Wina, Otto Wagner, yang mana dirinya telah bergabung sebagai seniman anggota the Secession pada tahun 1899.

Huruf dari Wagner yang memiliki gaya seperti gambar perspektif arsitektural dengan mudah dikenali, namun bagian muka dari gedung kantor telegram Die Zeit karyanya sungguh menakjubkan dengan kemiripannya dengan karya grafis desainer Wina. Bujur sangkar (yang memainkan peranan penting dan berulang-ulang pada karya grafis tahun 1920-an) menjadi obsesi dari para desainer Wiener Werkstätte (Vienna Workshop/Bengkel Wina). Ini merupakan perusahaan produsen dan pemasaran untuk kerajinan, didirikan pada tahun 1903 oleh seorang mantan asisten Otto Wagner ini, Josef Hoffmann, dan desainer Koloman Moser, keduanya adalah guru di Vienna Kunstgewerbeschule (Sekolah Seni dan Kerajinan Wina), dengan dukungan dari Fritz Wärndorfer, seorang industrialis dan penyokong Charles Rennie Mackintosh, dan kolektor gambar karya Beardsley.

Mackintosh sendiri pernah mengajukan sebuah merk dagang, namun sebuah identitas visual untuk perusahaan didesain oleh Hoffmann. Setiap identitas visual dibuat dengan empat penanda: simbol mawar Werkstätte, dan tanda monogram dari Werkstätte, desainer dan pembuatnya. Hoffmann mendesain kop surat, kartu-kartu, lembar tagihan dan kertas pembungkus. Motif bujur sangkar dibuat berulang-ulang. Pada kertas tulis bujursangkar tersebut nampak mengikuti aturan dari Wagner yang mana sesuatu yang tidak diterapkan tidak akan menjadi indah dan perlu diperlihatkan di mana kertas dilipat, dua kali secara horisontal, sehingga bujur sangkar-bujur sangkar tersebut nampak di tiap-tiap sudut di mana lembar tersebut dilipat. Sebagai bagian dari program mewujudkan

desain yang total, bahkan kunci dari almari kantor memiliki pegangan berbentuk bunga mawar.

Bentuk bujur sangkar tersebut diambil dari jurnal bulanan the Secession, *Ver Sacrum* (*Sacred Spring*/ Mata Air Suci). Diluncurkan pada tahun 1898, jurnal ini mendiskusikan pameran dan menerbitkan karya sastra para golongan pelopor (*avant-garde*), memuat ilustrasi dan hiasan oleh seniman para pengikut the Secession yang direproduksi dengan teknik foto mekanis yang lebih murah secara periodik, kadang-kadang memakai dua warna untuk penghematan yang luar biasa dan untuk memberi efek besar. *Ver Sacrum* adalah lebih pada tradisi eksklusif buku terbitan penerbit swasta daripada sebuah majalah - ketika kemudian ditutup setelah enam bulan karena pelanggannya hanya sejumlah 600 saja. Sama pentingnya dalam pengaruhnya, dan ekonomis dengan kemampuannya, adalah *Die Flachë* (*The Plane Surface*), sebuah rangkaian portofolio desain. Antusiasme para desainer Wina untuk teknik reproduksi yang baru, diisyaratkan dalam gambar Carl Otto Czeschka milik studio proses pencetakan rumah negara, dibuat dengan border yang dirancang oleh Moser. Sedangkan tipografi dirancang oleh Larisch. Tidak seperti poster-posternya, buku-buku buatan Wina tidak begitu sukses dalam hal meraih jumlah produksi. Jerman secara tradisional dicetak dengan jenis huruf yang tebal yang dikenal dengan nama Fraktur. Hal ini secara bertahap digulirkan guna mendukung jenis huruf versi Venesia abad ke-15. Seperti menyejarahkan desain yang diadopsi oleh arsitek radikal Adolf Loos untuk kop surat dari jurnal *Das Andere* (*The Other*/Yang Lain), dengan subjudul 'Menjelang Pengenalan Budaya Barat ke Austria. Loos mengatakan bahwa: "Huruf terlihat sama modernnya seolah-olah itu dibuat