

УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У
БЕОГРАДУ

ФАКУЛТЕТ ПРИМЕЊЕНИХ
УМЕТНОСТИ



Славица Б. Драгосавац

МУЛТИОРИГИНАЛ

*Рedefинисање Б2 формата у нове
графичке форме*

Докторско уметнички пројекат

Ментор:

Гордана Петровић, редовни професор

Докторске академске студије

Студијски програм: Примењена уметност и дизајн

Београд, 2019.

Ментор:

Гордана Петровић, ред проф. Факултета примењених уметности у Београду

Чланови Комисије за оцену и одбрану докторског уметничког пројекта:

Југослав Влаховић, ред. проф. у пензији Факултета примењених уметности у Београду

мр Здравко Мићановић, ред. проф. у пензији Факултета примењених уметности у Београду

мр Мирко Огњановић, ред. проф. Факултета примењених уметности у Београду

др ум. Владимир Милановић, доц. Факултета ликовних уметности у Београду

АПСТРАКТ

Докторско уметнички пројекат *МУЛТИОРИГИНАЛ* *Редефинисање Б2 формата у нове графичке форме* заснива се на преиспитивању употребе форме плаката као отворене полазне тачке за истраживање позиција концептуалних промена у медију штампе и перспектива отварања простора за експерименталну уметничку праксу. Упоредо са развојем технологије мултипликовања, отварају се нове могућности, при чему је у крајњи резултат интегрално укључено и средство његове производње. На примеру графичке матрице или дигиталног записа сусрећемо се са „оригиналом“ као подлогом „уписа“ аутентичне и непоновљиве уметничке визије. Уметничким концептом уместо „објективне“ информације, испитује се процес присвајања искустава из уметничких функционалних области плаката, фотографије, графичког дизајна и репродуктивних техника офсета, дигиталне и осталих начина високо тиражне индустријске штампе.

Циљ уметничког пројекта је да ревидира приступ појму мултипликованог оригинала комбинацијом различитих графичких стратегија и да, примењивањем њихове „формалне“ реализације преузете из медија комерцијалне штампе, отвори већи простор за иновативне поступке. Практични рад је амбијентална композиција састављена од спојених плакатних форми у Б2 формату, који могу да функционишу модуларно или као билборд, односно зидна интегрална ликовна целина. Сложени информацијски графизми, реакција на стварност, лични утисци утиснути у аналогну или дигиталну матрицу, бележе ситуације сопствене реалности пасивизираних друштва у коме и сам живот постаје „отисак“ других живота.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: графика, оригинал, ауторски плакат, фотографија, дизајн, уметничка пракса, дигитални отисак, офсетна плоча, копија, мултипликовање, штампа

ABSTRACT

The Doctoral artistic project *MULTYORIGINAL Redefining the B2 format into new graphic forms* is based on questioning the usage of posters as an opened starting point for exploring the position of conceptual changes in the print media, as well as its perspectives for experimental artistic praxis. Together with the development of technology of multiplication, new possibilities arise, where the final result contains the mean of its production as its integral part. The examples of graphic matrix and digital recordings show us how the “original” uses as the “ground” for a unique and unrepeatable artistic vision. The artistic concept instead of the “objective” information is used to examine the process of adopting experiences from functional artistic areas of posters, photography, graphic design and reproductive offset techniques, digital and other kinds of high-speed industrial printing methods.

The goal of the artistic project is to revise the approach to the notion of multiplying the original through combining various graphic strategies and to apply their “formal” conduction taken from commercial media print in order to create ground for innovative procedures. Practical part of the project is an ambient composition made of connected poster forms in the B2 format, which can function either separately or as an billboard, an integrated artistic whole. Complex information graphisms, reacting to the reality, personal impressions imprinted into analogous or digital matrix, all together record situations of a passivized society reality, in which the life itself becomes a “print” of other lives.

KEY WORDS: graphics, original, poster of author, photography, design, artistic praxis, digital print, offset printing plate, multiplication, printing

САДРЖАЈ

1. АПСТРАКТ
 - 1.1. Апстракт
 - 1.2. Abstract
2. УВОД
 - 2.1. Оригинал или репродукција
 - 2.2. Методолошки оквир истраживања
3. ДИЈАЛОГ ЛИКОВНОГ И ПРИМЕЊЕНОГ
 - 3.1. Уметност ангажованог плаката
4. ДИЗАЈН КАО УМЕТНИЧКА ПРАКСА
 - 4.1. Студија случаја
5. ГРАФИКА И ЊЕНА ГРАНИЧНА ПОДРУЧЈА
 - 5.1. Аналогно и дигитално
 - 5.2. Фотомеханички процес
 - 5.3. Дигитални упад
7. ПРАКТИЧНИ РАД
 - 7.1. О пројекту
 - 7.2. Генеза рада и техничке карактеристике
 - 7.3. Изложбена поставка
8. УМЕСТО ЗАКЉУЧКА
9. ПРЕГЛЕД ЛИТЕРАТУРА
 - 9.1. Библиографија и вебографија
10. ПРИЛОГ
 - 10.1. Фотографије и амбијентални аудио запис
11. БИОГРАФИЈА

2. УВОД

2.1. Оригинал или репродукција

Култни есеј *Уметничко дело у доба његове техничке репродукције* Валтера Бењамина, описује историјску и револуционарну позицију коју је техничка репродукција заузела, раскидајући традицију са ауром уметничког дела. Бењамин за ауру уметничког дела каже да је „непоновљива појава даљине колико год да је близу то што је удаљено“¹, односно да се подиже на ниво далеке, недоступне култне слике, тако да близина која може да се доживи преко копије, не може да угрози њену појавну даљину. Појам ауре Бењамин је извео из Бодлерове песме у прози *Губитак ауре* у којој аура „фигурира као симболичка песничка инсигнија која - изведена из хришћанске иконографије (нимб, мандорла) - метафорички реферише на романтички стереотип уметничке креације као ‚божанског надахнућа‘, док се према теоретичару медија Самјуелу Веберу, у оригиналној немачкој верзији *Уметничког дела* аура доводи у везу са термином *Хоф* који подједнако означава месечеву корону и социјално окупљање (двор) око краља“.² У време техничке репродукције уводи се производ масовног умножавања и самим тим поништава искуство непосредног опажања, што убрзава разградњу ауре и одваја је од традиције и религиозних обреда. По Бењамину, и у најсавршенијем репродуковању изостаје Овде и Сада уметничког дела -! његово једнократно постојање на месту на којем се затиче, односно опажање оригинала као нешто уникатно, једном произведено, аутентично. Преласком са култне на изложбену уметничку вредност, у синергији са репродуктивном технологијом постмодерне, уметничко дело и аура се међусобно удаљавају. Амерички историчар уметности Даглас Кримп у свој књизи *На руинама музеја*³ каже: „Фикција стварања субјекта отвара место отвореној конфискацији, цитирању, ексцерпцији, акумулацији и понављању већ постојећих слика. Идеје попут оригиналности, аутентичности и

¹ Валтер Бењамин, *Уметничко дело у веку своје техничке репродукције*, Службени гласник, Београд, 2008. стр.104.

² Дејан Сретеновић, *Од редимејда до дигиталне копије. Апропријација као стваралачка процедура у уметности 20. века*, (докторска дисертација), Филозофски факултет у Београду, стр. 147.

³ Даглас Кримп, писац, кустос и историчар у својој књизи *На руинама музеја* (1993.), упоредио је музеје са азилима и затворима.

присутности, виталне за уређени музејски дискурс, ослабљене су“. Када је дошло до померања ауре из црквеног окружења у галеријске просторе и музеје, потврдила се Бењаминава претпоставка да се трансформацијом из сакралног и функционалног у профано и нефункционално стање доживљаја естетике слике, смањује интезитет у односу на период када је имала само литургијску улогу. Са појавом техничке репродукције у 19. веку и идентичних објеката у серијама, укида се есклузивност уметничког дела, уводи се уметност мултиоригинала која постаје део нове робне економије и раздваја слику од своје почетне позиције. У то време капитализам је, како је Маркс писао у *Комунистичком манифесту*, сваку професију одвајао од њене ауре, замењујући је са директном и бруталном експлоатацијом. И уметност се неминовно мењала у складу са одвајањем ауре од традиције и непоновљивости уметничког дела, уводећи технике које актуализују репродукцију и претварају јединственост у масовност. Настајањем и развојем нових медија, фотографије, филма, видеа и осталих уметности, аутентичност уметничког дела се нарушава, али се приближава примаоцу, постаје демократична и доступна већем аудиторијуму. Серијски производи или копија, преко Дишана и редимејда, Ворхола и поп арта, смештају се у галерије и музеје и тако добијају легитимитет као уметничка дела. Дишан је отишао још даље када је крајем педесетих година репликовао редимејд, односно репликовао је „реплику“ и на тај начин је потврдио надмоћ идеје, стављајући је на пиједестал оригинала. Уводећи репродукцију у свој рад, Енди Ворхол конципира слику мултипликовањем истог, модификовањем репродукције, модуларним умножавањем, понављањем у серијама, фото монтажом и сл., следећи логику економије репродуковања постиндустријског доба. Фотографским поступком и изменама на колору, резолуцији, монтажи, односно преносећи систем фотографског мишљања на штампу сериграфије, Ворхол се дистанцира од процеса поједностављене репродукције и у своје уметничко деловање имплементира искуства из послова илустратора и дизајнера реклама, уводи масмедијску упечатљивост билборда, јасну поруку и интезиван колорит, илустративност и сведену плакатску композицију. Код Ворхола не видимо копију, већ нову идеологију слике, конципирану на бесконачном, монотоном понављању и преради, серијској производњи, аутоматизацији и стандардизацији. Од када се

(16. век) увео термин *симулакрум*⁴ који означава сличност, привид, имитацију, поједини уметнички правци, међу којима се издваја поп арт, става су да је „репродукција потиснула оригинал у други план, а симулакрум је потиснуо репродукцију и догодило се оно што Бењамин није могао ни да замисли, у другостепеној репродукцији или симулакруму свет уметности препознао је уметнички оригинал“.⁵ Копија и копирање се може односити на покушаје имитације оригиналне верзије (датира још од античке Грчке), али од појаве штампе крајем 16. века и настанком фотографије, почиње да се разуме као уметничка дисциплина, која у свом постојању подразумева материјални носач аутентичног садржаја: књига, грамофонска плоча, аудио и видео запис, филмска траке, ЦД или ДВД и сл. Дрворез је прва техника репродукције предлошка у више примерака, што је откривањем штампе било омогућено и књизи. Унапређењем репродукционих поступака раскида се са занатством и „графика која се до тада сматрала занатском техником, са сериграфијом постаје механичка техника ‚копирања у целости‘ која више не изискује занатску вештину, нити обавезу учешћа уметника у извођењу од почетка до краја процеса продукције. Али у том подухвату њу је, само неколико деценија после проналаска литографије (штампа на камену), превазишла фотографија“.⁶ „Ако се пре проналаска фотографије, графички отисак и скулпторски одливак могу сматрати претечама уметности које су се масовно мултипликивале, исто тако треба направити јасно разграничење између ауторске графике која се може назвати уметношћу оригинала и репродуктивне графике као занатске вештине, као што се разликују ауторска фотографија и фотографија као репродукција“.⁷

Преко самог чина копирања, могуће је ишчитавање развоја историје уметности од реплика античке Грчке, средњовековног иконописа и репродуктивне

⁴ Бодријар објашњава комплексан појам симулакрума на примеру Борхесове басне у којој цар жели да направи идеалну карту свог царства, која на крају прекрије читаву империју и под којом царство нестане, замењено апстрактним дупликатом. Тиме је илустровао своју радикалну теорију, по којој је стварно царство надвладано симулираним, привидним царством, имитацијом, копијом без оригинала, дакле симулакрумом.

⁵ Сретеновић, исто, стр.176.

⁶ Бењамин, исто, стр.102.

⁷ Сретеновић, исто, стр. 226.

графике у 15. веку, преко доступности великим уметничким делима у музејским просторима крајем 18. века, до револуционарног открића фотографије у 19. веку. Историјски гледано, у античком Риму латинска реч *sortia* се односила на богаство, обиље, мноштво по богињи плодности и жетве Опа, на чијим се коренима може разумети нешто што је недвосмислено мултипло, без постојања оригинала. Међутим, фотографски негатив и графичку плочу можемо сматрати „оригиналом“ као основном непоновљиве и аутентичне уметничке визије, односно основе „уписа“. Уметности као што су графика, фотографија, филм, књижевност, извођачке музичке уметности, дешавају се у двоетапном процесу продукције, да би у својој другој етапи понављале оно што је записано у првој, односно управо умножавале копије. У времену техничке репродукције, Бењамин копију види као унутрашњи услов производње, која може поседовати квалитет другоетапног оригинала (позитив фотографије, отисак графике, копија филма и сл.) и сходно томе мењати значења умножавања, редефинисати перцепцију како оригинала, тако и копије. Репродуктивни капацитет појединих медија не пружа понављање постојећег, већ креира потпуно нове односе, еманципује уметничке правце и редефинише њихов статус у „нове уметности оригинала“.

2.2. Методолошки оквир истраживања

Трагала сам за подстицајима унутар и изван уметности и дизајна, скицирала бројне могућности, испробавала их у различитим техникама и матријалима, истраживала форму, величину, начин извођења, типографију, кретање између концептуалног и експресивног, рационалног и емоционалног и на крају прихватала „случајне“ бенефите који су се догађали у току самог процеса израде практичног рада.

У методологији истраживачког рада користила сам следеће методе: *теоријску* – истраживање помоћу стручне литературе из области историје уметности, рекламе, теорије графике, графичког дизајна, фотографије, теорије уметности и медија, социологије културе и уметности; *емпијску* – прикупљање, селектовање и индексирање репрезентативних примера ликовне, примењене и уметности нових медија, са посебним освртом на студије случаја релевантних аутора и уметничких покрета из поменутих области; *компаративну* – уочавање, упоређивање сличности и разлика између историјског и савременог контекста репродуктивних уметничких дисциплина и сагледавање сложености различитих

медија и техника умножавања; *аналитичко-интерпретативну* – синтеза добијених резултата и њихова анализа у циљу унапређења процеса креирања финалног рада и квалитетног осмишљавања уметничког пројекта; *практичну* – израда практичног дела докторског уметничког пројекта-креирање аутентичног визуелног концепта чије формално и садржајно ишчитавање доприноси бољем разумевању централне идеје.

3. ДИЈАЛОГ ЛИКОВНОГ И ПРИМЕЊЕНОГ

3.1. Уметност ангажованог плаката

Савремена дефиниција плаката, по контроверзној књижевници Сузан Зонтаг⁸, „претпоставља модеран концепт јавности у коме су сви чланови друштва дефинисани као посматрачи и потрошачи“,⁹ или „временска капсула“, друштвени артефакт који документује одређено место и догађај.¹⁰ Први штамани плакати изведени су у техници дрвореза, али проналаском литографије и равне штампе (Алојз Сенефердер, 1798.), револуционарно се мења начин израде, тако што се масном оловком исцртан цртеж на испошћеној подлози кваси водом и помоћу ваљка премаже бојом, да би се отиснуле само површине које су примиле боју. Сликарима који су се у то време почели бавити израдом плаката (Гоја, Дега, Лотрек, Домије, Гоген), било је омогућено да цртају директно на литографском камену који се већ тада може сматрати „матрицом“ за умножавање „продукта“ техничке репродукције.

Увођењем дигиталних медија и друштвених мрежа, плакат се прилагођавао и трансформисао, али у суштини он је и даље служио да позове на промишљање и покретање акције, само је то чинио у различитим облицима, исцртан на папиру, припремљен на рачунару, окачен на зид или постављен на интернет. Плакат као популарна дизајнерска форма, може са врло мало елемената да пренесе поруку, мишљење о било чему и да вас одмах привуче снагом слике или лепотом своје

⁸ Зонтаг је активна у писању о подручјима сукба (Вијетнамски рат, опсада Сарајева и сл.), али је писала и о фотографији, култури и медијима, АИДС-у, људским правима, комунизму и левичарској идеологији. Иако су њени есеји и говори понекад изазвали контроверзу, она је једна од најутицајнијих критичара своје генерације.

⁹ Морис Рикардс, *Успон и пад плаката*, Ревизија НИП Београд, 1971. стр.6.

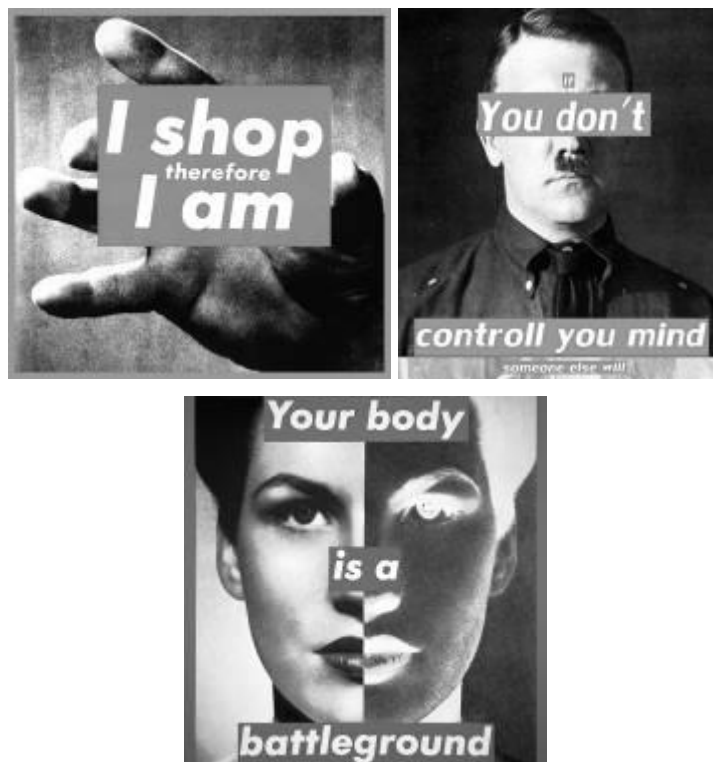
¹⁰ Шарлот Риверс, *Poster art - Innovation in Poster Design*, RotoVision, 2008., стр.10.

естетике, док ангажовани плакат концептуализује друштвена, политичка и културна питања, осваја простор за јавно изражавање личних ставова аутора и постаје субверзивно активистичко средство које нас изводи из хипнотизиране илузије и враћа у друштвену стварност. Уметник плаката може бити глас разума, гласноговорник искрених и јасних визуелних порука, говорећи из сопствених искустава и аутентичности.

Тибор Калман, амерички дизајнер мађарског порекла, визионар у области графичког дизајна, био је активиста за кога је графички дизајн био оруђе за постизање два циља: добар дизајн и друштвена одговорност. Са компанијом Бенетон покренуо је часопис *Colors*,¹¹ који се бавио различитим друштвеним проблемима, расизмом, смртоносним оружјем, религијом, сексом, насиљем, мржњом, интригантним и експресивним ликовним језиком. Сматрао је да се средствима масовне комуникације повећава јавна свест о различитим друштвеним питањима. „Није довољно бити само врхунски професионалац, ако ваш рад не покреће на размишљање, нема емотивног или личног утиска“. Америчка концептуална уметница и дизајнер, Барбара Кругер од својих почетака уметнички поступак заснива на позицији текста и слике, изражавајући свој протест против утицаја великих центара моћи, различитих облика сексуалних табуа, злоупотребе индивидуалности. Њено смело коришћење речи и фотографије утицало је на многе уметнике и њихово виђење света. Текстуралним порукама „Ви сте заробљена публика“, „Твоје тело је бојно поље“, „Купујемо, дакле постојимо“, диже свој глас против устаљених вредности и материјалистички устројеног света. Инспирирана Александром Родченком и његовим конструктивистичким композицијама, Кругер се на црно-белим фотографијама, црвено акцентованим кратким порукама, иронично поиграва са митовима, историјом, феминизмом, брине о улози жене у друштву, бори се против насиља у породици. Свој уметнички концепт пласира плакатским средствима са наглашеним истим, типографским елементима у Футура Болд фонту и монохромним фотографијама, да би се њени радови налазили на

¹¹ Тибор Калман и Оливијеро Тоскани (1991.) основали су часопис *Colors*, који се провокативно бавио глобалним питањима (од АИДС-а до конзумеризма), на документаристички начин.

насловним странама новина, магазина, књига, билборда, једнако као и у музејима и галеријама. Барбара Кругер симулира стварност, тако да су видљиве само репродукције, реплике, док модели остају непознати. У њеном раду, концепт властитог идентитета је претворен у *симулакрум* и постаје неважан у стварном животу.



Барбара Кругер, активистички плакати, 1987, 1989.

Од шездесетих година прошлог века, како наводи Морис Рикардс¹², плакат постаје *vox populi*, односно опште средство за изражавање протеста. Ипак, у својој књизи *Но лого*, Наоми Клајн упозорава да данашње велике компаније, нарочито оне које се обраћају млађој циљној групи, преузимају субверзивни тоналитет порука некадашњих плаката 60-тих („Никад рад“, „Забрањено је забрањивати“) и употребљавају их на билбордима и плакатима у рекламне сврхе. (Nike, Diesel, Absolut Vodka).¹³ Италијански уметник Мимо Ротела (1918-2006.), користио је поступак деколажирања у ангажоване сврхе, употребљавајући филмске плакате (које је одбацивао римски филмски студио Ћинећита), за своју уметност цепања старих плаката и рекламних паноа, „технике насилне деструкције јавног медија комуникације, а све то са премисама

¹² Рикардс, исто, стр.39.

¹³ Наоми Клеин, *Но лого*, Библиотека Тридваједан, Загреб, 2002., стр. 217.

антиконзумерског и антиауторитарног иконоклазма као отелотворења гвног човека масе, потајног опонента политичке и комерцијалне пропаганде.“¹⁴ Може се сматрати припадником покрета „афишиста“, чији припадници уништавају „места или медије пропаганде тако што их лишвају садржаја који путем присвајања рекомпонују у декодирајуће целине и таквим их враћају у јавну сферу кроз медиј уметничке слике и контекст уметности“.¹⁵



Мимо Ротела, деколажирани филмски плакати, 1962.

4. ДИЗАЈН КАО УМЕТНИЧКА ПРАКСА

4.1. Студија случаја

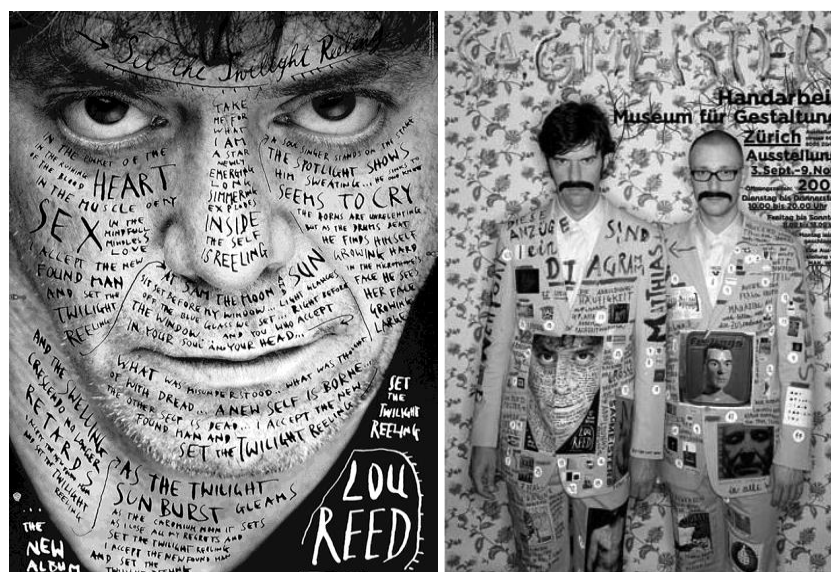
Један од најаутентичнијих савремених графичких дизајнера, Стефан Сагмајстер (1962.), интригантна ауторска личност (важи за „лошег момка“ међу дизајнерима), користи дизајн за конципирање сопствене уметничке праксе. У личном и емотивном доживљају уметности и дизајна, Сагмајстер се служи неконвенционалним стилем, шоком или хумором, са намером да узнемирава друштвено прихваћене норме. Иако примарно графички дизајнер, за неке од својих пројеката користио је механизме преузете из различитих ликовних праваца, у боди арт маниру је исписивао¹⁶ и урезивао текстове по телу или се фотографисао полу наг „пре“ и „после“ конзумације 100 порција брзе хране. Сагмајстер се својим ауторским деловањем приближавао уметности,

¹⁴ Сретеновић, исто, стр.136.

¹⁵ Сретеновић, исто, стр.137.

¹⁶ Стефан Сагмајстер, као и многи други из његове генерације, почео је да се бави графичким дизајном са жељом да дизајнира омоте за плоче. На позив Лу Рида дизајнирао је плакат и албум *Set the Twilight Reeling*, са већ легендарним индиго обојеним портетом музичара.

третирајући дизајн концептуалним ликовним језиком, комбинацијом традиционалних и нових медија.



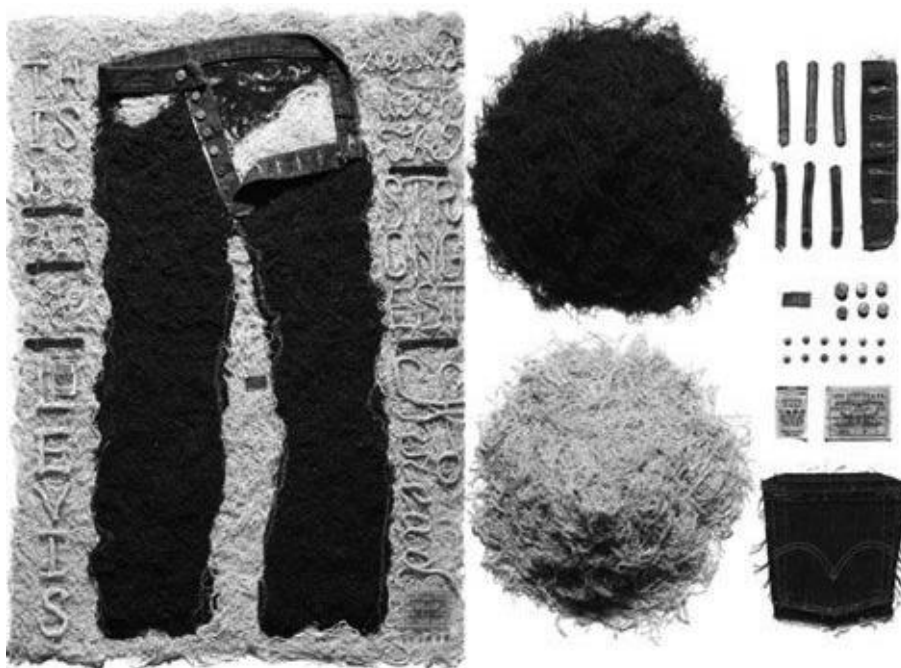
Стефан Сагмајстер, плакат за ЦД Лу Рида, 1996.

Стефан Сагмајстер, плакат за изложбу дизајна у Цириху, 2003.

Плакат за AIGA (Амерички институт за дизајн), пример је сензационалистичког приступа графичком дизајну, тако што је тражио од свог асистента да жилетом изреже натписе са информацијама на његовом телу, да би фотографисао резултат. Препознатљива је његова фасцинација контроверзним швајцарским уметником Адолфом Волфлијем¹⁷, који замршеном и интезивном структуром ручно исписаних текстова, цртежа и колажа са „вишком“ елемената, простор испуњава од ивице до ивице. То се може видети на „густо“ дизајнираном плакату за изложбу дизајна у Цириху, где сопствено одело Сагмајстер користи као подлогу за дијаграме са финалним бројевима резултата објављивања својих радова у стручној литератури. (плакат за Лу Рида приказиван је највише, 101 пут.) Провокативност његових моћних оригиналних идеја огледа се у способности да концептуализује сопствено тело као уметнички објекат и стави га у функцију графичког дизајна. Упркос томе што је Сагмајстерово

¹⁷ Адолф Волфли је представник Арт Брут или сирове уметности, чији је назив Жан Дибифе везао за психички оболеле, самоуке и наивне уметнике са маргине, пацијент психијатриске болнице, који је карактеристичан по комплексном и замршеном интезивном структуром ручно исписаних текстова, цртежа и колажа, вртоглаве снаге. Одликује се „вишком“ елемената, где је сваки празан простор испуњен од ивице до ивице, правећи комплексан интензитет доживљаја.

размишљање у духу дигиталног времена, своје најекстремније радове је изводио на потпуно супротан начин. Ручном израдом (2500 папирних чаша испуњених кафом које формирају форму пехара), са пуно осећаја за тактилно у маниру некадашњих старих заната, направљени су плакати за конкурс Adobe студентског дизајна, или за Levi's 501 који је конципиран као деконструкција форме, где је потпуно разградио пар фармерки, исецкао их, демонтирао дугмад, џепове, етикете и поново све то спојио.



Стефан Сагмајстер, плакат за Levi's 501, 2009.

Канадско-ирској уметници Сиари Филипс узор су били плакати Корите Кент, предавача и активисткиње, чији рад је заснован на реинтеретирању рекламних слогана потрошачке културе 60-их година 20. века. У своје пројекте је укључивала и друге уметнике, дизајнере и локалне друштвене заједнице, са циљем да их колективном креативношћу уједини.



Сиара Филипс, изложба *Workshop*, Лондон, 2013.

У неким периодима историје, уметност и дизајн су били једно. Време Баухауса развило је идеју о удруживању уметника и занатлија са циљем да се заједничким истраживањима примене нови материјали и технологије. Могло би се рећи да савремене тенденције охрабрују преплитање ликовне и примењене уметности (без јасне границе одвајања), где дизајнери проширују свој опсег деловања и преузимају искуства из уметничке праксе. Стефан Сагмајстер, на корицама књиге за један његов пројекат интервенише по узору на карактеристичне резове на сликама италијанског ликовног уметника Луђиа Фонтане, да би добио просторну дубину и приближио се садржају књиге који имплицира на оштру поделу (поцепаност) између политике и религије. Уметнички концепт је играо значајну улогу у дизајну од самог настанка и неки уметнички правци су се у великој мери наслањали на области дизајна, као што се дизајн умногоме позивао на уметност.



Луђио Фонтана, *Просторни концепт*, 1966.

Стефан Сагмајстер, корица за књигу, 2012.

На ауторе свих генерација, велики траг оставили су радови америчке уметнице Цени Холцер¹⁸, чији фокус је био на пласирању речи и идеја у јавне просторе, преко светлосних екрана великих димензија, пројекција на зградама и другим архитектонским објектима. Тако је и дизајнер Сагмајстер, трагајући за новим начинима да сопствену мисао или коментар (визуелне објекте) смести у алтернативне просторе, свој уметнички пројекат који се састојао од мултидисциплинарних типографских радова заснованих на исказима из ауторовог дневника, имплементирао у екстеријере. Непосредним интервенцијама улазио је дубоко у простор рационалне структуре и контрадикторно се односио према унутрашњој организацији текста. Тако су типографске композиције добијале сасвим ново значење, слободну интерпретацију која није била присутна у првобитном облику. Садржај који је директно везан за његов лични живот открио је за јавност објављивањем на билбордима, лајт боксовима, видео пројекцијама пејзажним инсталацијама и урбаним просторима. Експериментисање са неочекиваним начином, да приватна мисао или коментар буде део изгледа пејзажа и градова, резултира тиме да је неке од својих визуализованих исказа („Увек се исплати имати петљу“, „Новац ме не чини срећним“, „Настојати изгледати добро ограничава мој живот“, „Претпостављање је загушљиво“) 2008. објавио у својој књизи „Ствари које сам до сада научио у животу“.



Цени Холцер, светлосна инсталација 7WTC, Њујорк, 2006.

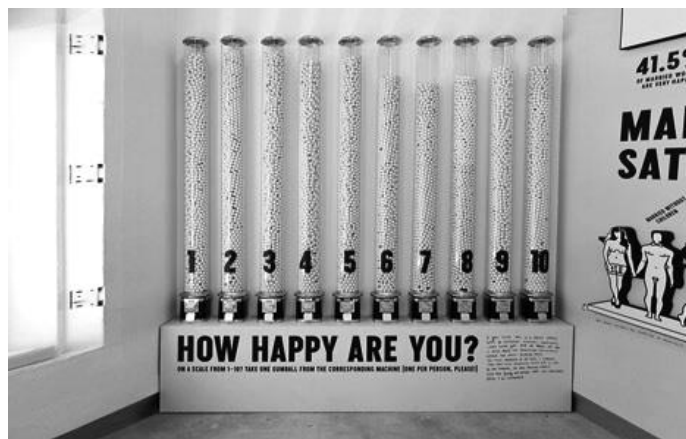
Стефан Сагмајстер, мултидисциплинарни типографски радови, 2008.

¹⁸ Цени Холцер (1950.) је америчка неоконцептуална уметница која своје исказе и идеје реализује у јавним просторима, у виду инсталација великих димензија, рекламних билборда, светлосних пројекција на зградама и сл.

Читава идеја родила се током 2000. године коју је изабрао за „нерад“, за годину без клијената, коју је посветио себи и својим жељама. „Та оригинална листа у мом дневнику, коју сам тада исписао, никада није требало да постане јавна - просто сам склон пописивању и тада сам заиста размишљао о стварима које сам сазнао о животу. Када сам почео да их публикујем, испоставило се да имају смисла и за друге људе“¹⁹, истиче Сагмајстер. Интересантно је да је успео да сазна само двадесетак ствари у свом дотадашњем животу. Наравно ово је ироничан став према компликовању живота, који може да се скоро филозофски сведе на зачуђујуће једноставан начин. Илустровани фрагменти текста, изјаве и афоризми у његовом раду, надовезивали су се на деловање самоуког америчког концептуалног уметника Лоренса Вајнера, који текстове користи као материјал за градњу ликовног дела и залаже се за уметност која је доступна свима и може бити приказана било где. Тако је и Сагмајстер своје поетски изнијансиране исказе калиграфских форми и површинских текстура пласирао као јавно изговорену реч, у галеријске и остале просторе. Ове мале типографске студије, у својој ослобођености, откривају много могућности за продор визуелних форми у вербални садржај, како би ликовни симбол добио предност над информацијским садржајем и отворио простор да „велике“ теме уступе место свакодневним људским, интимним микронативима. Развојем штампе и увођењем нових технологија мењали су се начини унапређења графичког дизајна. Напредне технолошке могућности Сагмајстер је употребио у пројекту „Happy Show“, реализованом 2012. у простору Института за савремену уметност у Филадельфији, где је добио прилику да представи свој интердисциплинарни визуелни стил и слободу ауторства кроз филм, штампу, вајарство и интерактивне инсталације. Понудио је искуство „ходања у виду дизајнера“ кроз интерактивна дигитална и аналогна текстуална истраживања, да би се учеснику повећао ниво среће, а циљ му је био да прошири утицај дизајна на измену перцепције и понашања посматрача. Поред појединачних радова који су

¹⁹ Рођен у Аустрији 1962., Сагмајстер је дипломирао графички дизајн у Бечу и магистрирао као Фулбрајтов стипендиста у Њујорку, где оснива свој студио Sagmeister&Walsh. Поред адвертајзинга, дизајна, брендирања и визуелних идентитета за клијенте као што су Ролинг Стонс, Дејвид Бирн, Лу Рид, Дејвид Буови, Гунгехајм музеј и др. Експериментисао је са уметничким концептима, видеом, просторном графиком и филмом.

највећим делом за овај пројекат посебно изграђени, графички је илустровао табеле најважнијих социјалних предуслова који утичу на одређивање среће, међу којима су старост, пол, раса и новац. Контекстуализовао је исказе који су се појављивали током изложбе, до којих је дошао преузевши податке од научника са Харварда, социолога, психолога, антрополога и историчара. Његово истраживање је приказано у дванаестоминутном „Happy Show“ филму²⁰, направљеном на бази питања да ли је могуће „обучити“ ум на начин на који се тренира тело. Не само да је тестирао границе између уметности и дизајна, већ их је често прелазило својим духовитим визуелним и садржајним решењима. Као резултат дугогодишњег истраживања на тему среће, ова изложба представља водич са правилима за живот у различитим маштовитим интерактивним формама. Непосредним конзумирањем дизајна и уметничке праксе, њихови комуникацијски потенцијали постају кључни критеријуми за саучествовање и директно, физичко сучељавање са личним и колективним убеђењима, страховима, предрасудама, телесношћу, фрустрацијама, сексуалношћу, разочарењима, напетостима, бригама и на крају осећању среће. Ова тематски добро фокусирана изложба, превазилазила је физички простор галерије, сведочећи о времену и контексту друштва у коме је настала.



Стефан Сагмајстер, *Happy Show*, Институт за савремену уметност, Филадельфија, 2012.

²⁰ Да ли је дизајн само визуелан? Да ли је то само оно што видите? Шта ако бисте могли (ре) дизајнирати свој живот, третирајући га као пројекат дизајна? Ово су питања које је поставио реномирани графички дизајнер, кога је ова седмогодишња потрага довела до јединственог документарца под називом *Happy Film*.

Рedefинисањем позиција ликовних и примењених дисциплина, за ауторе свих медија, од традиционалних до дигиталних техника, отворио се изузетно моћан интердисциплинарни терен за вишеструкост, експериментисање са уметношћу, просторном графиком, типографијом, фотографијом, филмом, аудио и видео формом и концептуалним поставкама у излагачким просторима.

4. ГРАФИКА И ЊЕНА ГРАНИЧНА ПОДРУЧЈА

4.1. Аналогно и дигитално

За разумевање могућности и ширине деловања уметничке графике могу се разматрати важна питања о њеним граничним тачкама и разликама између оригинала и репродукције, са техничког, организационог и технолошког аспекта. Историјски гледано на Првом конгресу графичких уметника у Бечу (1960.), установљено је да се сваки графички лист, односно отисак који има потпис аутора, редни број и укупан број отисака, може сматрати оригиналном графиком. Ако је аутор сам одштампао своју графику, то може да обележи и има неопозиво право да одреди број отисака, без обзира на врсту технике, а након завршетка тиража, препоручено је да се матрица уништи. Ово тумачење графике је допуњено 1968. на Савету графичара Велике Британије закључком да графичар има неограничене ингеренције на методе које користи у свом раду, које могу бити ручне, механичке, фотографске или било који поступак који постоји или ће тек настати. На годишњем скупу југоисточног графичког савета САД (1975.), препорука је да се графике не сматрају оригиналом ако су рађене као фотомеханичка репродукција графике, слике или цртежа, као ни монотипија²¹. Настанком фотографије посебно се повећала продукција графика – репродукција познатих уметника, што се не може сматрати оригиналном графиком, јер у том случају, оригинал је заправо цртеж, слика и или нека друга ликовна техника. У превођењу цртежа или слике, фотографија се препознаје искључиво као фотомеханички поступак, а не као њен интегрални елемент. Оригинална савремена графике није (само) умножавање цртежа или колорне графичке слике, већ „самостално изражајно средство са властитим законима обликовања у којима

²¹ У Галерији Графичког колектива, одржан је 19. јуна 1986. у Београду разговор на тему

Графика или репродукција.

је сличност са другим ликовним дисциплинама базирана на формалним тангентима, али не и идентичношћу“.²²

Како је графика уметнички рад који се умножава и егзистира у неограниченом броју идентичних примерака, непосредно зависи од напредовања технике и технологије и њено подручје деловања узроковано је временом и тренутком у коме настаје. На Међународном симпозијуму *Графика на ивици – Графика и њена гранична подручја у 21. веку*, одржаном 2009. у Београду, у дискусији о репродукцији или оригиналу, разговарало се о упоређивању медија графике са најновијим поступцима у савременој уметности који су усклађени са развијеним технологијама новог доба. У циљу свеопштег уметничког изражавања, графика као уметност мултиоригинала, мултипликације и умножавања, своје процесе израде преузима из такозваних „извануметничких“ функционалних области фотографије, филма, видеа, нових технологија дигиталног мултипликовања, сериграфије, офсета и осталих техника високотиражне индустријске штампе.

Упркос динамичном развоју нових технологија, традиционалне технике се неће изгубити, напротив, биће осавремењене новим материјалима и поступцима у графичким формама и процесу штампе, што може само додатно унапредити уметност мултипликовања. Повећањем броја техника „у распону између класичних и несагледивог спектра нових оперативних могућности, савремена графика остварује своје слободне креативне потенцијале“.²³ Учесница Међународног симпозијум *Графика на ивици*, грчка уметница Вики Цаламата сматра да се данас могућности одштампаног отиска потпуно редефинишу и захваљујући интелектуалним и технолошким достигнућима графика се може појавити у тродимензионалној форми или у интерактивним и виртуелним реалностима, може бити штампана са матрице, неповратним и променљивим процесом, као потреба уметника за монопринтом, јединственим графичким отиском, или без матрице. Компјутерском технологијом омогућено јој је

²² Џејмс Хозо, *Уметност мултиоригинала*, Прва књижевна комуна, Мостар, 1988., стр. 17.

²³ Јеша Денегри, *Графика на ивици-графика и њена гранична подручја у 21. веку*, Галерија Графички колектив, Београд, 2009., стр. 25.

неограничено умножавање и стварање нових графичких стилова захваљујући дигиталном принту.

4.2. Фотомеханички процес

Дигитална графика више нема физичку матрицу, она је виртуелна, направљена дигиталним фото апаратом, одређеним компјутерским програмима или на неки други начин. Електронским путем се обавља пренос на принтер машину који „одштампа“ графику без физичког додира као код традиционалних графичких техника. Революционарном променом у штампању „утицај дигиталне технологије мења уметност графике, трансформише осмишљавање целокупног процеса рада, од почетне идеје и конципирања до финалног резултата“.²⁴ Виртуелном матрицом креираном у рачунару, могу се добити савршено идентични графички листови у неограниченом тиражу, различитих формата и материјала. Фотографија је донела нове врсте поступака, пример је фотолитографија која омогућава уметницима цртачку или сликарску интервенцију на графичком филму односно провидним пластичним фолијама, да би се затим њихове репродукције фотомеханичким путем пренеле на литографски камен или металну плочу. Фотографија и фото механички поступци могу имати и своје негативне стране, могу бити подређени техницизму, такозваној уметничкој репродукцији и сл.

4.3. Дигитални упад

Ричард Нојс у књизи „Графика на ивици“, појављивање дигиталне графике у другој половини 20. века, назива *дигиталним упадом*²⁵ у поље уметничке графике, где види шансу за синхронизитет са збивањима у савременим тенденцијама визуелне уметности. Време брзих процеса и преиспитивања ауторских концепата, позитивно се одразило на уметничку штампу, која се актуализује управо због своје демократичности и доступности израде, од једноставних печата, преко сериграфије, до високо софистицираних технологија. Интересовање графичара за нове медије, илуструје пример Марка

²⁴ Бранимир Карановић, *Графика на ивици*, исто., стр. 51.

²⁵ Ричард Нојс, *Графика на ивици*, А&С Black, Лондон, 2008., стр. 21.

Риса Робертса,²⁶ који своје графичке отиске употребљава као предлошке за филм, јер у ширем контексту графиком се може сматрати, не само оно што је одштампано већ и фотографија, видео, интернет, односно све оно што можемо уврстити у репродуктивну уметност. Сви ти облици уметничког деловања имају матрицу која омогућава умножавање. „Примена нових медија и технологија и тржишне економије битно је утицала на промену статуса графике и њену проблематику у измењеној ситуацији на терену визуелних уметности. Зато интригантно питање *Шта је графика данас, у 21. веку?* са доминацијом нових медија и промењеним естетичким дискурсом, постаје императив времена“.²⁷

Са новим технологијама, индустријском и интелектуалном развоју савременог доба, отисак се може произвести у различитим облицима анимиране, виртуелне, интерактивне и тродимензионалне реалности, или као посебан резултат уметника, одштампан са матрице једнократним или неким другим поступком у серији јединствених графичких отисака или монопринтова.

5. ПРАКТИЧНИ РАД

5.1. О пројекту

Постављајући феномен „мултиоригинала“ у средиште свог интересовања, истраживала сам технолошке могућности штампане слике и методологију настајања оригиналног дела. Процес се одвијао преко цртежа – силуете – знака до сложене ликовно-графичке структуре, низом поступака уз претходно припремљене и сортиране приватне архиве. Моје интересовање било је усмерено у правцу емоционалних и рационалних питања која се тичу човека, његовог односа са собом, околином, траумама, срећи, беди, лажима, сновима, неуспесима и постигнућима. Констатујући друштвене феномене, трансформисала сам их у формалне ликовне склопове, где се поред бројних симболичних значења провлачи и лична ликовна поетика, коју можемо да схватимо као аутентично настојање да се оствари чврст синтетички спој етичких и естетских потенцијала једне специфичне уметничке изјаве.

²⁶ Ричард Нојс, *Критична маса*, А&С Black, Лондон, 2010., стр. 116.

²⁷ Љиљана Ћинкул, *Графика на ивици*, исто., стр.5.

Увођењем дигиталних технологија у уметност, фотографија, графика и ауторски плакат постају све узбудљивије подручје визуелних уметности унутар којих се могу тематизовати проблеми савременог друштва. Уметнички пројекат *Мултиоригинал* је испитивање могућности сазвучја дигиталне штампе и традиционалних графичких техника, које могу направити специфичну врсту хибрида услед социолошко-културног укрштања. Један од разлога заинтересованости за нове технологије може бити и тај да дигитална штампа даје аутору шансу да брзо реагује и одговори на друштвена дешавања или промењене уметничке вредносне критеријуме.



Аутономни део уметничког пројекта (пример)

Лична одговорност у практичном делу рада је критички осврт на својеврсну диктатуру умножавања и клонирања, као бескомпромисном притиску шаблонизованих и једносмерних дискурса. Несумњиво је да контекст умножавања сведочи о потреби за ангажовањем, односно о жељи да се пред тиранијом униформисаности заузме активан и иронијом обојен ликовно-уметнички став. У својој књизи „Свет као фантом и матрица“, Гинтер Андерс поетски наводи да стварност нема ништа друго осим „узора оних слика које би његова душа шаблонски требало да отискује, ништа друго до узор који су према тим сликама подражавани, ништа друго до матрице потребне за израду

матрице“.²⁸ Док су се модернисти углавном супротстављали захтевима грађанске униформисаности, садашњи актери уметничке сцене често и не пружају отпор, жртвујући своју аутономију у мишљењу, једној глобалној манипулацији која долази пре свега од индустрије профита.

Из бројних расправа које говоре о деловању конзумеризма на уметност, закључује се да су се некадашње полемике о утицају и разлици естетског и употребног полако губиле, утапајући се у општу комерцијализацију савременог друштва. Дефункционализација дизајна зарад стварања уметности није сама себи циљ, већ коментар на тон комуникације тржишних порука, које нуде брза решења и лепши живот, са скоро истоветним садржајима пуним оптимистичних обећања. Плакат као функционални медиј попут интернета и друштвених мрежа, омогућава једноставније дељење или пласирање визуелних коментара, критички тумачећи одређене појаве у друштву распамећеном тржишном економијом. Из тих разлога преузети су неки од модела савременог оглашавања, да би пореметили управо тако створена илузија о савршенству. Маркантне наслове и текстове, преузете из иконографије адвертајзинга, са непостојећим информацијама и бројем телефона, ставила сам у контекст огласне објаве *Тражи се* (потрага за несталим), са намером грађења више равни ликовних метафора плакатски поједностављених цртежа сведених на знак.

За графичку подлогу уметничког рада изабрала сам кадрирану фотографију идиличног призора природе, где се приказана ликовна ситуација може тумачити генерички, као „безазлени“ снимак сећање на савршено место без прецизне локацију. На готово апстрактној фотографији природе интервенисала сам симплификованим, сведеним на силуету цртежом несталих особа, ствари, простора, домова и домовина. Формални графикони упућују на идеју потраге за несталим идентитетима, у веровању да сам чин тражења пружа наду да су све индивидуе, мањинске и сензибилне групе „персоне грате“. Измена у медију где фотографија постаје графичка плоча која прелази у слику, појачава утицај интервенције на ликовну структуру и увлачи посматрача у чињенично стање. Снимак планинског пејзажа рађен дигиталном камером, деколорисан је да би се добила упозоравајуће интонирана атмосфера. Конструкција преклапања

²⁸ Гинтер Андерс, *Свет као фантом и матрица*, Прометеј, Нови Сад, 1996., стр.135.

фотографије и цртежа, држи архитектуру независних елемената, супростављајући јој подлогу богате текстуре, где је цртачки гест знак одлуке да се повеже несклад и узбуђење.

Сакупљени, организовани и поново спојени графички елементи су рефлексивна свести о протоку времена и ма колико били реалистични, истовремено су и личне забелешке, које прелазе у садржински пластично и метафорички структурирано дело из више слојева. Исцепкани фрагменти неизвесности у којој живимо и стварамо, стање узнемирености, несигурности и забринутости, преведени су у колажне склопове, документаристичке фотографије природе, интимне цртеже и искомпоновани и предефинисани у ликовне целине. „То је испреплетани разговор између графичке технике и ликовног израза, између текста и слике, између видљивог и невидљивог, између настајања и нестајања“.²⁹

„На серији од изворно петнаест алуминијских плоча за офсет штампу, те њихових деривата који вибрирају у улози фрагментарних варијација, приказани су вишеслојени мотиви: од графички уобличеног позива за пријаву нестале особе, преко маркантних композитних силуета, сведених тлоцрта, до заротираних приказа природе и непосредних интервенција на материјалу. Чини се да се извор њиховог дијалога налази у једној нарочитој стилској фигури – у инверзији. Наиме, ми видимо таблу за офсет штампу, али не видимо графички отисак, што би свакако било очекивано. Видимо број телефона, али се на тај телефон нико неће јавити (као у Кафкином *Замку*, где између гостионице и замка, иако сви непрестано телефонирају, заправо не постоји права телефонска веза). Знамо да је неко нестао, али не знамо ко. Ми тешко можемо на назремо, испод слојева графичких интервенција, ликовни приказ природних мотива, али можемо јасно да чујемо звучни пејзаж алуминијских плоча. Видимо дело у настанку, које пред нама нестаје“.³⁰

²⁹ др Милан Попадић историчар уметности, професор на Филозофском факултету у Београду, текст из каталога за изложбу *Have you seen me?*, Београд, 2017.

³⁰ др Милан Попадић, исто.



Фотографске подлоге (радна верзија)

5.2. Генеза рада и техничке карактеристике

Почетак рада на пројекту, дефинисан је Б2 форматом који је стављен у функцију уметничког концепта базираном на утилитарном медију плаката и његовом техничком извођењу. По међународним конвенцијама, од усаглашених А, Б и Ц величине папира за индустријску штампу, најчешће се користи Б2³¹ изведен из Б0 формата у реализацији свих врста офсетне штампе, а посебно за потребе комерцијалног или уметничког плаката, па је термин *Б2 формат* у овом случају замена, или други назив за реч плакат.

„Ако је садржај алузиван, чини се да формат ипак није. То је „добри стари“ Б2. Сетимо се: у основи Б формата је однос $1/\sqrt{2}$, то јест 1: 1,414213562373095... Другим речима, сваки предложак формата Б није ништа друго до подсећање да сваку коначност (каква је број 1) прати недокучивост (каква је $\sqrt{2}$). То је подсећање да свако постојање прати нестајање у бескрају човековог напора да ништа не остане ван његовог сазнања. Па ипак пуно тога остане са друге стране. Остане и нестане. Можемо ли видети то што је нестало. Да ли нас то ауторка пита? Да ли си ме видео? $\sqrt{2}$ се да видети. То је дијагонала квадрата чија је страница 1. Не да се израчунати. Уоквирене у зачарано Б2 поље, видимо оно што се не да избројати. Колико их је? Чега? Или, пре, кога? Да ли си ме видео? Или,

³¹ Б2 (500x707мм) је изведен из Б0 формата папира 1000x1414мм.

можда – ипак – чуо? Лелујави алуминијум пева, али не говори. Звук долази из истог света одакле и последње децимале $\sqrt{2}$. Да ли си ме видео? Ту у белој галеријској коцки, ма како се она звала“.³²

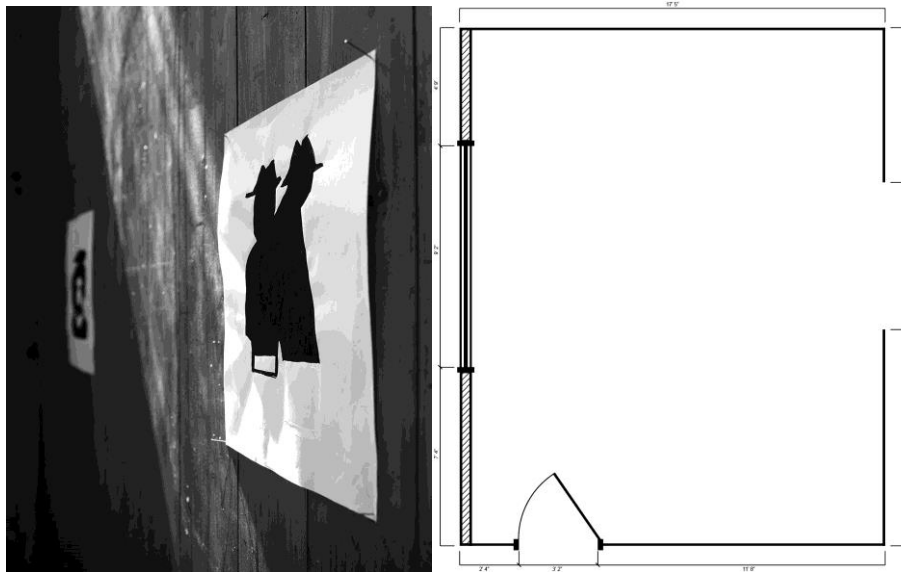
Уметнички процес инициран је проналажењем „тачних“ симбола, цртежом температуре на папиру, форме су настајале „одузимањем“ (бели коректор покривао је „вишак“ црне боје), да би се тако издефинисани облици скенирали и на високој резолуцији увећали на задати Б2 формат. Фотографија типичног планинског пејзажа без специфичног обележја, претворена је у монохромну „црну“, појачаног контраста и драматичне атмосфере. Графички поступак грађења слојева прекомпонованих фрагмената, резултирао је густим сплетом призора који су одраз комплексности времена и какофоније савременог друштва оптерећеног мноштвом искиданих и виртуелно живљених стварности. Заводљива фотографија пејзажа, преласком у садржинско метафорички структурирану површину, постаје основа за даљу фазу рада. Иницирана графичким дизајном, новом експресионистичком сликом, фотографијом, графитима, рекламом и свеопштим информатичким хаосом, покушала сам да артикулишем радове у уређени ликовни еклектицизам. Логотип *missing*, назив измишљене хуманитарне организације која се бави проналажењем несталих особа, саставни је део једноставне линијске табеле (са потребним информацијама и контакт телефоном) у форми *тизера*.³³

IF YOU HAVE ANY INFORMATION PLEASE CONTACT	m_ss_ng
1-800-843-5678 (1-800 THE-LOST)	www.missing.iyh

Елементи рада, табела са информацијама

³² др Милан Попадић, исто.

³³ Тизер се користи у оглашавању да би интригирао јавност, не откривајући о чему се ради



Елементи рада, цртеж и тлоцрт просторије

На појединим сегментима рада могу се видети шеме архитектонских тлоцрта просторија, као асоцијација на боравишна места којих више нема. Претходно, сепаратно рађени графички елементи, фотографија, цртеж и векторска графика, интегрисани су у припреми за штампу, односно осветљавањем³⁴ алуминијумских офсетних плоча у величини која је одговарајућа за штампање Б2 формата. Избор подлоге за рад је алуминијумска плоча која се употребљава као матрице у технологији офсетне штампе и представља „заустављање“ слике у својој рудиментарној фази, у тренутку пред сам улазак у штампу. Међутим, у овом случају, осветљена офсетна алуминијумска плоча³⁵ је еквивалент отиску, цео процес штампе се ту и завршава, сама матрица је постала отисак, па се може рећи да је технолошко средство репродукције у исто време постало и аутентични уметнички рад. Тако добијен фотографски запис на алуминијумској плочи, третиран је као традиционални литографски³⁶ предложак графичке технике равне штампе. Поступак директног, рачунаром контролисаног осветљавања плоче без конвенционалног развијања постиже се већа прецизност

³⁴ Офсетне плоче имају различите фотоосетљиве емулзије које су прилагођене извору светла којим ће бити осветљене и начину осветљавања и касније обраде.

³⁵ Алуминијумска позитив фотосензитивна плоча, формата 575X740мм, дебљине 0,30мм, за офсетну штампу, осветљене са ЦТП на уређају марке КРОН.

³⁶ Офсетна или равна штампа је комерцијална штампарска техника (1903.), која се сматра наследником литографије.

и оштрина слике са могућношћу реализације велике линијатуре. На офсетну³⁷ плочу ручним ваљком је наношена црна графичка боја, стандарним литографским поступком који подразумева влажење плоче и ваљање боје, након чијег сушења је био финализиран рад. Плоче су развијене на принципу светлосне технологије од 200 ЛПИ³⁸ линијатуром велике густине по дужном центиметру која је карактеристична за високо продукционе захтеве штампања фотографија, што ми је у каснијем раду правило техничке сметње, али и донело извесне бенефите. Висока линијатура растерске слике предвиђена за fine детаље, због своје засићености и густине диктира наношење боје у дебелом слоју, тако да се на појединим деликатним деловима фотографије дешавало спајања тачака, а нанос на плочи је био лишен деликатних полутонова. Јаче или слабије неравномерно наношење графичке боје у зависности од ручног притиска на ваљак, видљиви потези и трагови од ваљка, засићеност одређених површина без осетљивих полутонова, појачавали су извесну драматичност несавршености која је ишла у прилог мојој намери да дестабилизујем техничко савршени дигитални принт. Из тих разлога, цео процес се није завршавао са технички перфектним отиском на папиру, већ се зауставио у развојном поступку који је омогућио мануелну интервенцију на фото путем развијене ликовне ситуације на металним подлогама.

Развијањем пејзажа фото-путем и ваљањем боје по целокупној плочи, формира

³⁷ Штампарска форма за равну офсет штампу састоји се из једног дела у облику плоче, која може бити израђена од литографског камена, цинка, алуминијума (монометалне плоче) или од комбинације неколико метала (полиметалне плоче), затим од пластичне или папирне фолије. Штампарска форма за равну офсет штампу израђује се директним или индиректним поступком. Директним поступком штампарска форма се израђује на литографском камену (писањем и цртањем), затим на пластичним и папирним фолијама (снимањем на апаратима и камерама са електростатичким поступком копирања), осветљавањем помоћу ласерских зрака, писањем и куцањем. А индиректним поступком штампарска форма се израђује коришћењем копирних предлогака (негатива или позитива) и копирањем на монометалне или полиметалне плоче. За индиректан поступак добијања штампарске форме потребно је изградити монтажни табак.

³⁸ ЛПИ (линије по инчу) је мерење резолуције штампе на линија која је саграђена од физичких тачака боје направљених од стране уређаја за штампање, да би се креирали различити полутонови и тонови слике. Поређење са ДПИ (тачка по инчу) резолуцијом врши се једноставним множењем: $150 \text{ ЛПИ} \times 2 = 300 \text{ ДПИ}$.

се цртеж који се са нежељених партија може брисати сунђером и обичном водом, без додатне потребе за заштитним маскама или хемијским средством разблажене киселине, као што је за појављивање ликовне представе у техници литографије неопходно. Тенденција да се поквари технички савршена матрица, постиже се мануелно, ручним ваљањем графичке боје, као лична потреба за успостављањем равнотеже између перфектног дигиталног процеса и слободног, више сликарског поступка наношења колора на подлогу. За разлику од контролисаног отиска на папиру и општих карактеристика хартије као материјала, померање и савијање лаганих алуминијумских матрица давало је одређене тонове, тако да је графичка композиција добила и звучну димензију.



Аутономни део уметничког пројекта (пример)

5.3. Изложбена поставка

Уметнички пројекат *Мултиоригинал*, изложен 2. јула 2018. у Галерији Графичког колектива, укључивао је 15 алуминијумских офсетних плоча димензија 540x745мм, осмишљених као зидна композиција великог формата, модуларног типа, која се може склапати из делова и излагати сепаратно. Интегрална централни рад је подржан са једноставним цртежима црном темпером на А4 офсетном папиру, који су у процесу настајања пројекта били почетна позиција, иницијални предложак за рад. Сиве металне плоче и црна боја штампе уклапају се у атмосферу актуелних дешавања у Галерији графичког колектива, а светле подлоге, беле празнине цртежа, распоређене су правилно на

тамним зидовима галерије да би увеле уређену динамику у изложбени простор. Поставка је употпуњена претходно снимљеном амбијенталном аудио инсталацијом, склопљеном од тонова произведених енергичним померањем алуминијумских плоча, који служи као упозоравајући документарни тонски запис свеопштег безнађа постиндустријског доба.



Галерија Графичког колектива, 2. јул 2018.



Галерија Графичког колектива, 2. јул 2018.

7. УМЕСТО ЗАКЉУЧКА

Уметнички пројекат *Мултиоригинал* истражује нове графичке форме, разлике и сличности између нефункционалног дизајна и функционалног ликовног наратива и њихове „видљиве“ реализације у техници штампе. Увођењем дигиталне технологија у непосредну ауторску и естетску праксу уметника, појам одштампаног редефинише опсег деловања комерцијалних и уметничких техника умножавања и новонасталих међусобних релација.

Докторско уметнички пројекат је базиран на истраживању садржајних и формалних веза ликовности са доминантим елементима визуелне комуникације плаката, као и њиховом уградњом у ликовни израз, мењањем основне функције утилитарне графике и трансформацијом у уметнички рад са естетским вредностима. Анализирајућу начине како плакат може да покрене стварање уметничког концепта и постане платформа за аутентично ауторско деловање, естетска категорија пројекта допуњена је намером да се реагује на општу презасићеност визуелним садржајем, ментално агресивним сликовним и текстуалним порукама. Интимне забелешке „уписане“ у аналогну или дигиталну матрицу, мармирају живот и ситуације сопствене реалности

пасивизираниог друштва, у коме је и сам живот копија других живота, а уметност мултиоригинала, под притиском конзумеризма као замене за праве животне садржаје, постаје уметност све оригинала или без оригинала.

9. ПРЕГЛЕД ЛИТЕРАТУРЕ

9.1. Библиографија и вебографија

Андерс, Гинтер, *Свет као фантом и матрица*, Нови Сад, Прометеј, 1996.

Бењамин, Валтер, *Уметничко дело у веку своје техничке репродукције*, Београд, Службени гласник, Београд, 2008.

Бодријар, Жан, *Симулакруми и симулација*, Нови Сад, Светови, 1991.

Вајнер, Лоренс: <http://www.lissongallery.com/artists/lawrence-weiner>

Воелфли, Адолф: <http://www.adolfoelfli.ch>

Дебор, Ги, *Друштво спектакла*, Београд, Анархија / блок 45, 2004.

Калман, Тибор: <http://www.aiga.org/medalist-tiborkalman>

Клеин, Наоми *Но лого*, Загреб, Библиотека Тридваједан, 2002.

Noyce, Richard, *Critical Mass- Printmaking Beyond the Edge*, A&C Black, 2010.

Noyce, Richard, *Printmaking at the Edge*, A&C Black, 2008.

Noyce, Richard, *Printmaking off the Beaten Track*, Bloomsbury, 2013.

Филипс, Сиара: <http://www.ciaraphillips.com/index.php/more/texts/>

Роунор, Рик, *No more rules: Graphic Design and Postmodernism*, Laurence King Publishing, 2003.

Рикардс, Морис *Успон и пад плаката*, Београд, Ревизија НИП, 1971.

Риверс, Шарлот, *Poster art - Innovation in Poster Design*, RotoVision, 2008.

Стефан Сагмајстер: <http://www.sagmeisterwalsh.com>

Стефан Сагмајстер: <http://design.designmuseum.org/design/stefan-sagmeister>

Стефан Сагмајстер: <http://www.aiga.org/medalist-stefan-sagmeister>

Стефан Сагмајстер: <http://icaphila.org/exhibitions/1694/stefan-sagmeister-the-happy-show>

Стефан Сагмајстер: <https://thegreatdiscontent.com/interview/stefan-sagmeister>

Сретеновић, Дејан, *Од редимејда до дигиталне копије. Апропријација као стваралачка процедура у уметности 20. века*, (докторска дисертација), Филозофски факултет у Београду, 2012.

Ћинкул, Љиљана и др., *Графика на ивици - Графика и њена гранична подручја у 21. веку*, Београд, Галерија Графички колектив, 2009.

Фостер, Карл, *Дизајн и злочин*, Београд, Делфи, 2006.

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

Хартман, Николај, *Естетика*, Београд, Дерета, 2004.

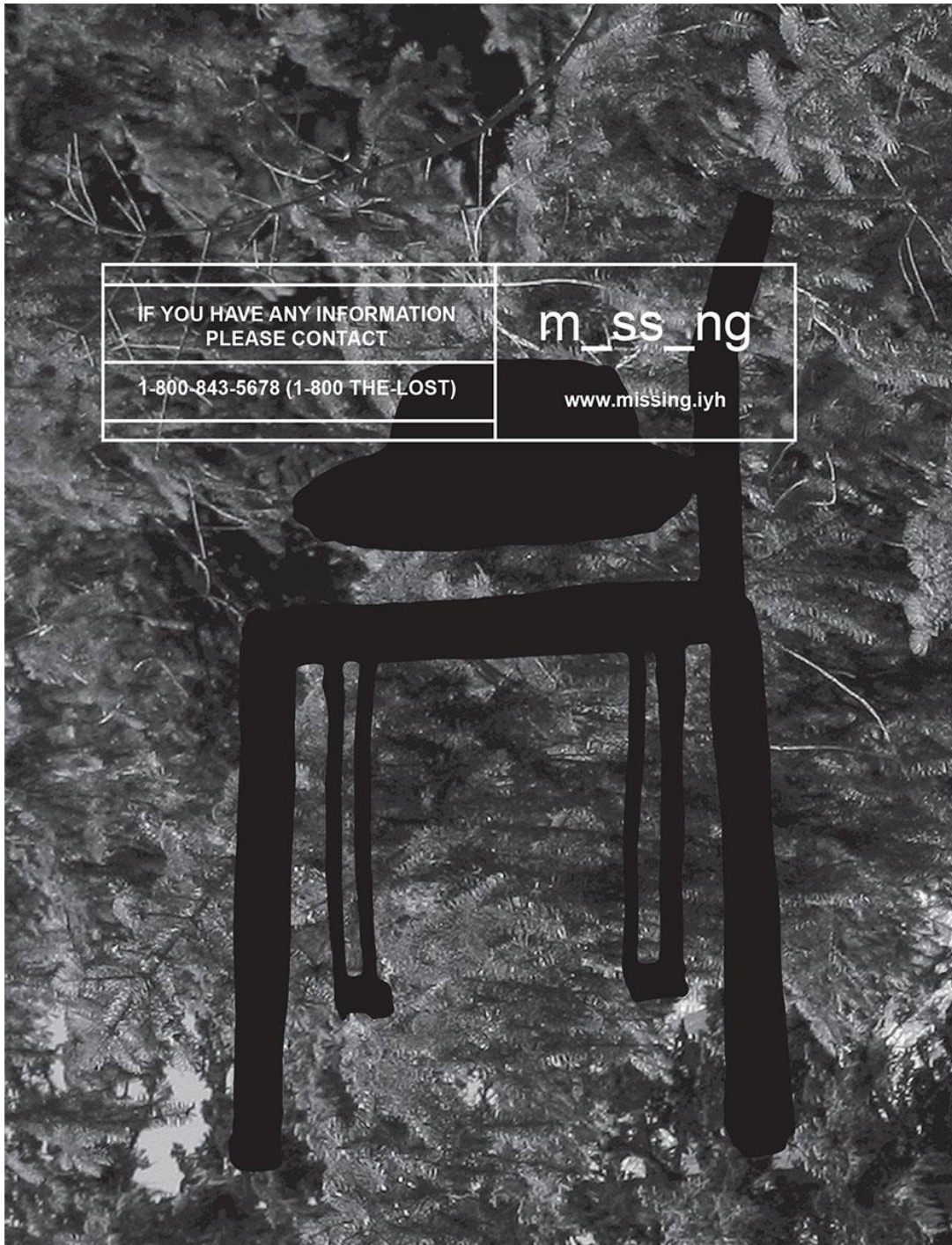
Хозо, Цевад, *Умјетност мултиоригинала*, Мостар, Прва књижевна комуна, 1988.

Холцер, Џени: <http://www.arthistoryarchive.com/arthistory/contemporary/Jenny-Holzer.html>

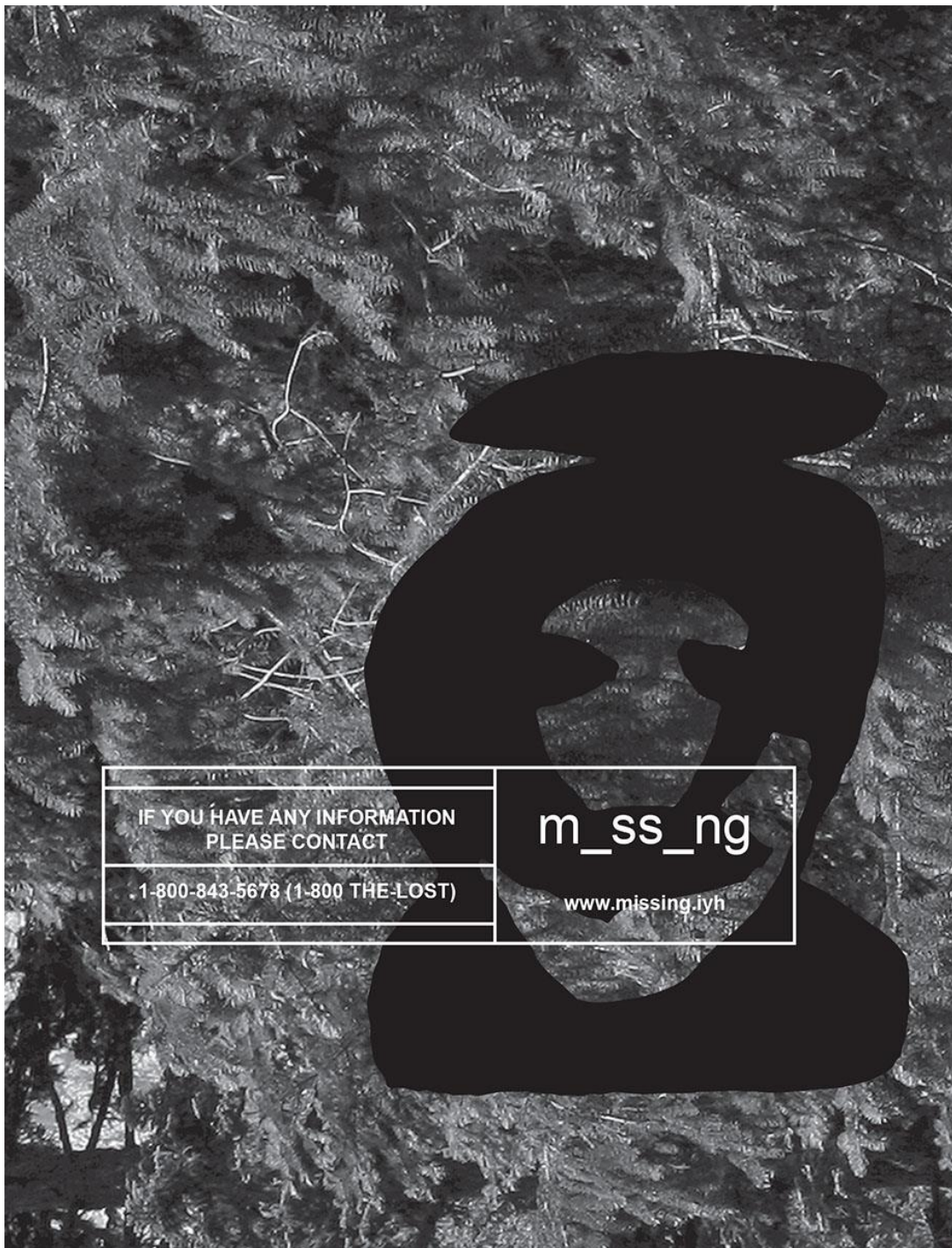
Шуваковић, Мишко, *Дискурзивна анализа: преступи и/или приступи "дискурзивне анализе" филозофији, поетици, естетици, теорији и студијама уметности и културе*, Универзитет уметности у Београду, Орион Арт, 2010.

Цамић, Лазар, *No copy advertising*, Rockport Publishers, 2003.

10. ПРИЛОГ/ Фотографије радова

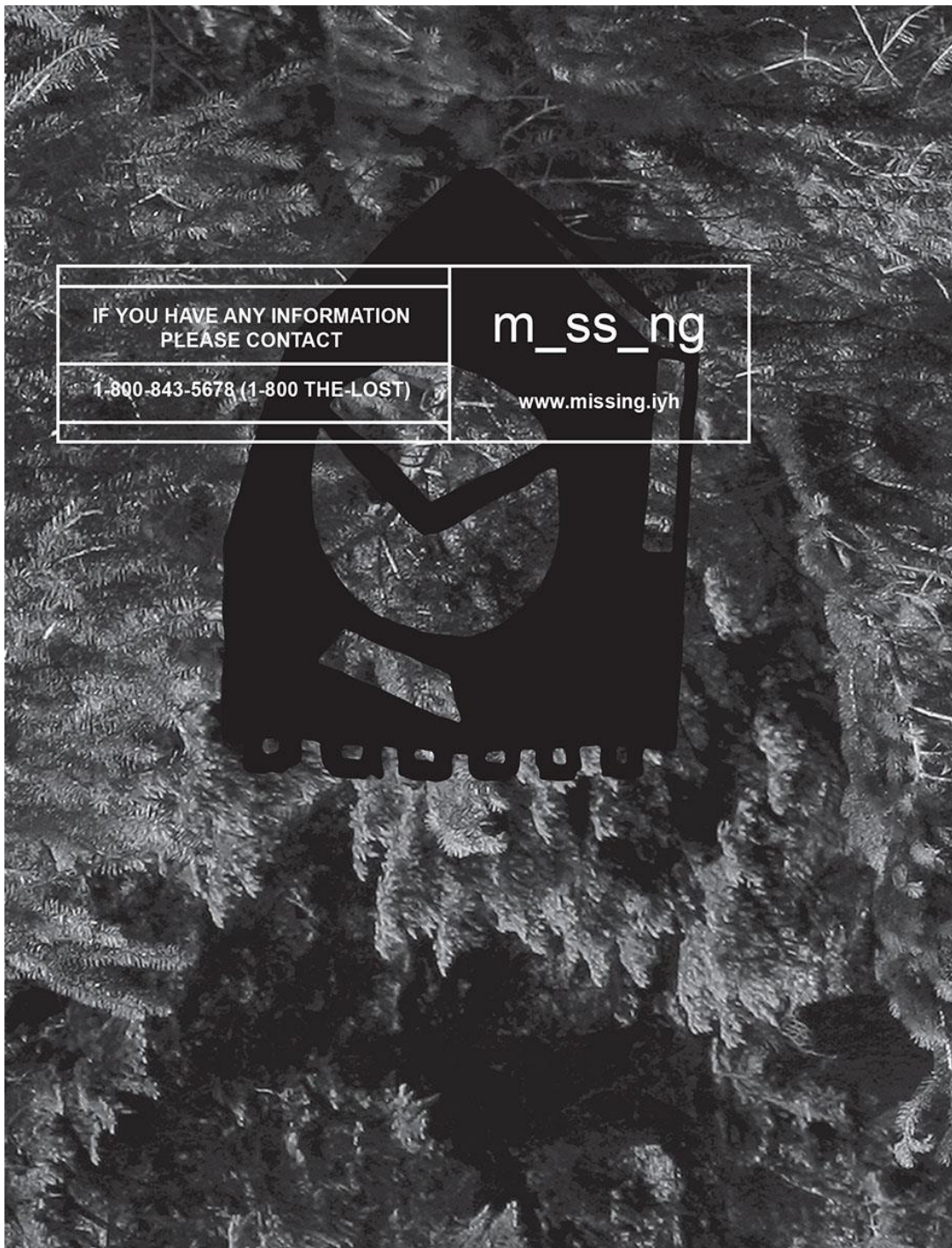


Have you seen me? 01

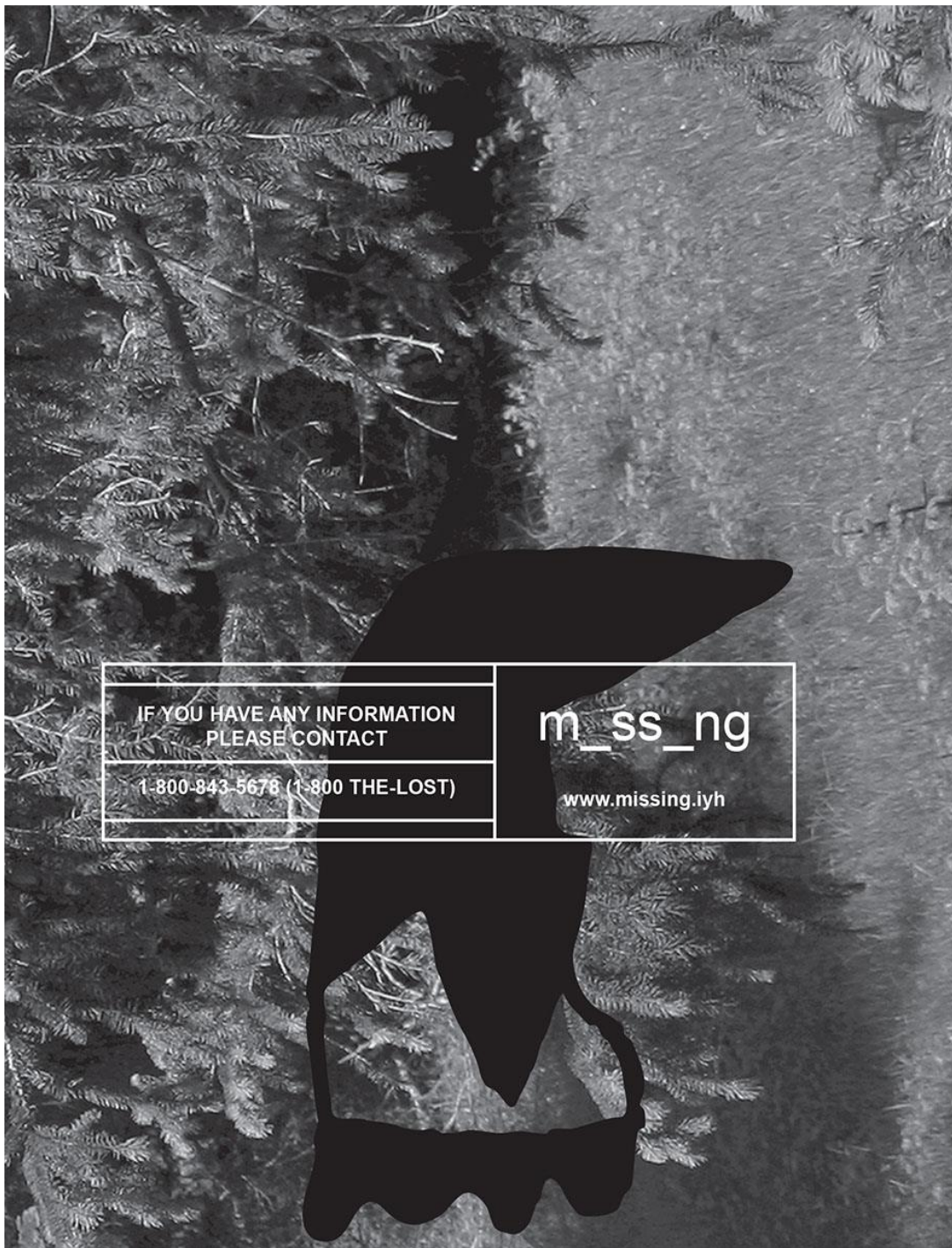


IF YOU HAVE ANY INFORMATION PLEASE CONTACT	m_ss_ng
1-800-843-5678 (1-800 THE LOST)	www.missing.iyh

Have you seen me? 02



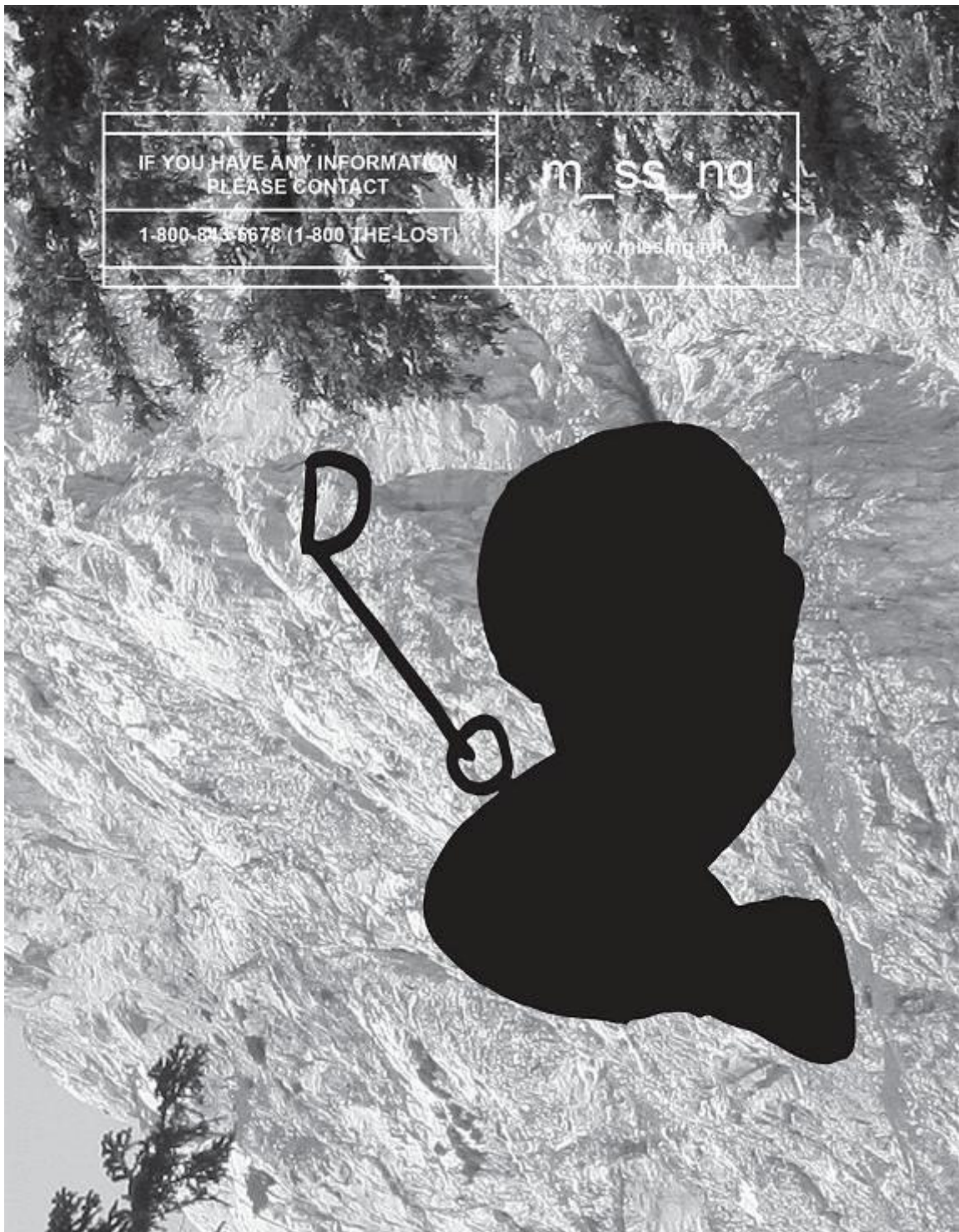
Have you seen me? 04



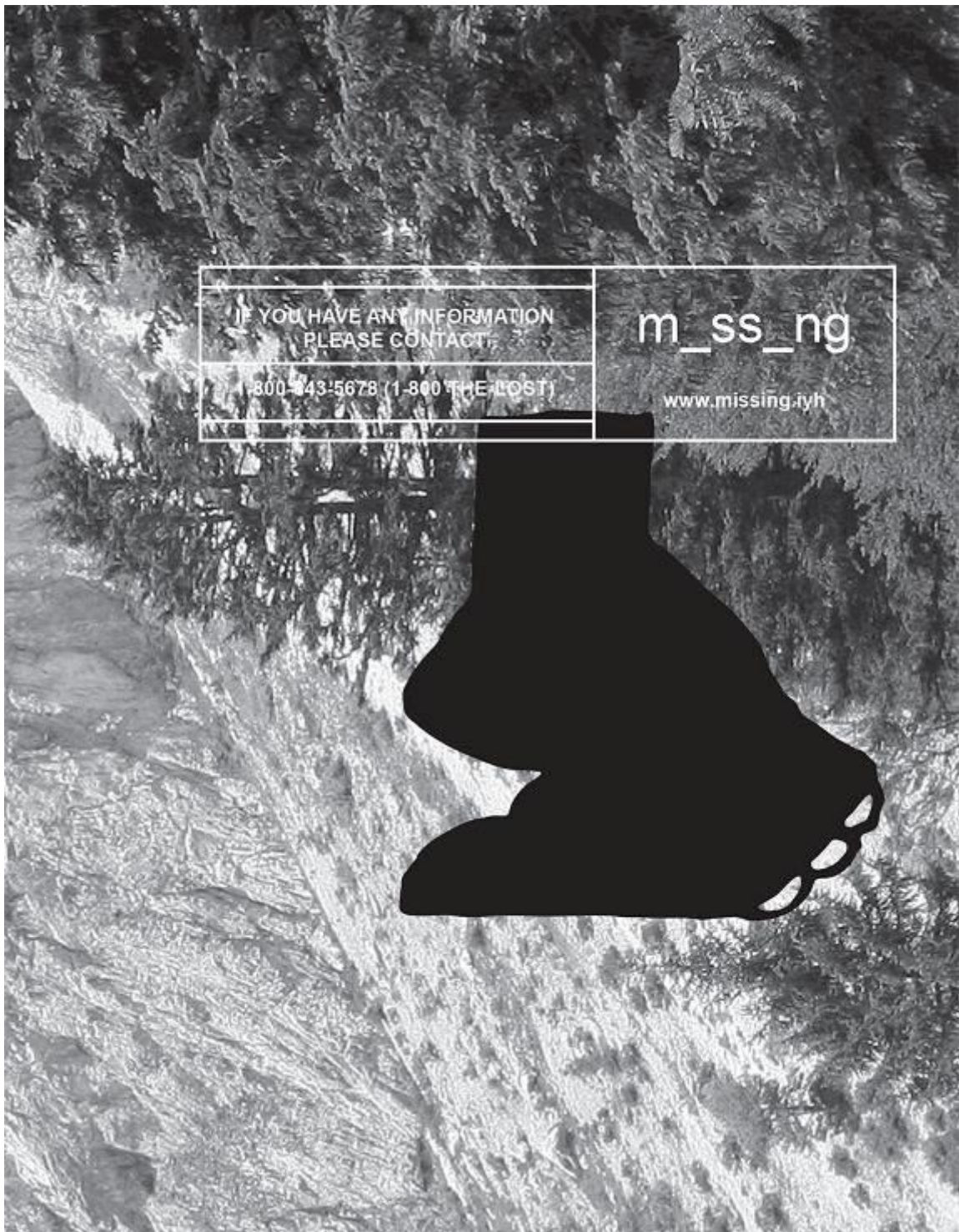
Have you seen me? 05



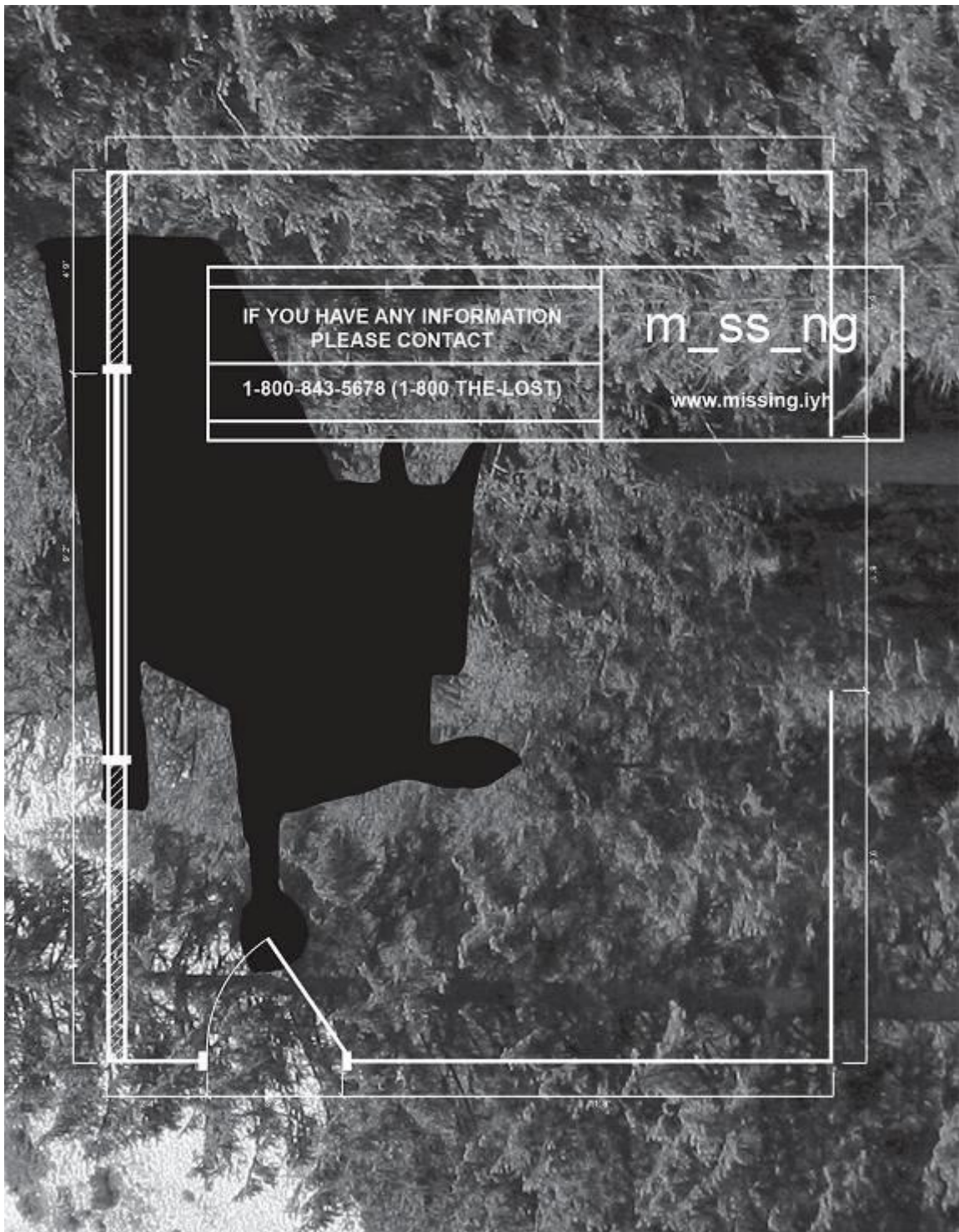
Have you seen me? 06



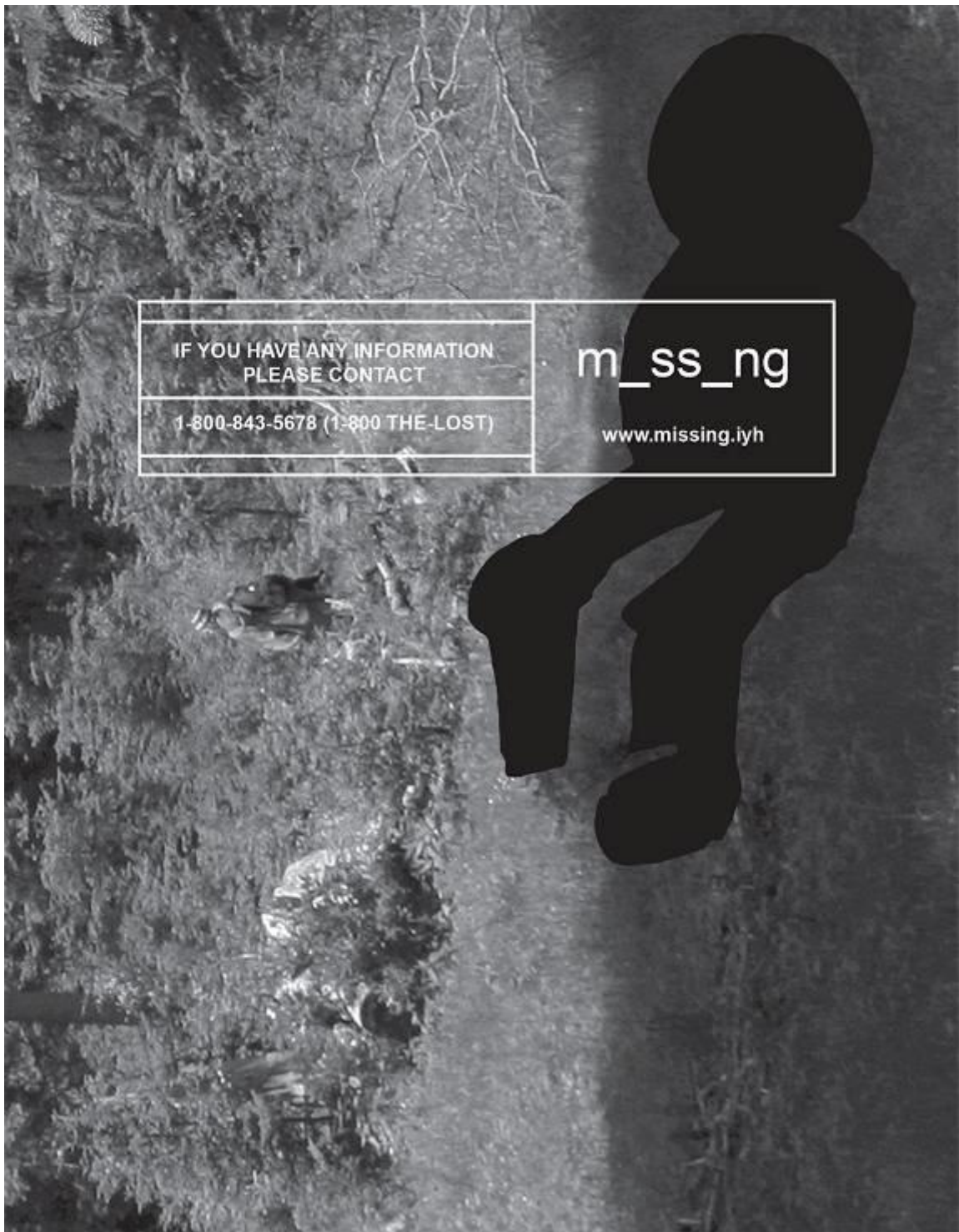
Have you seen me? 07



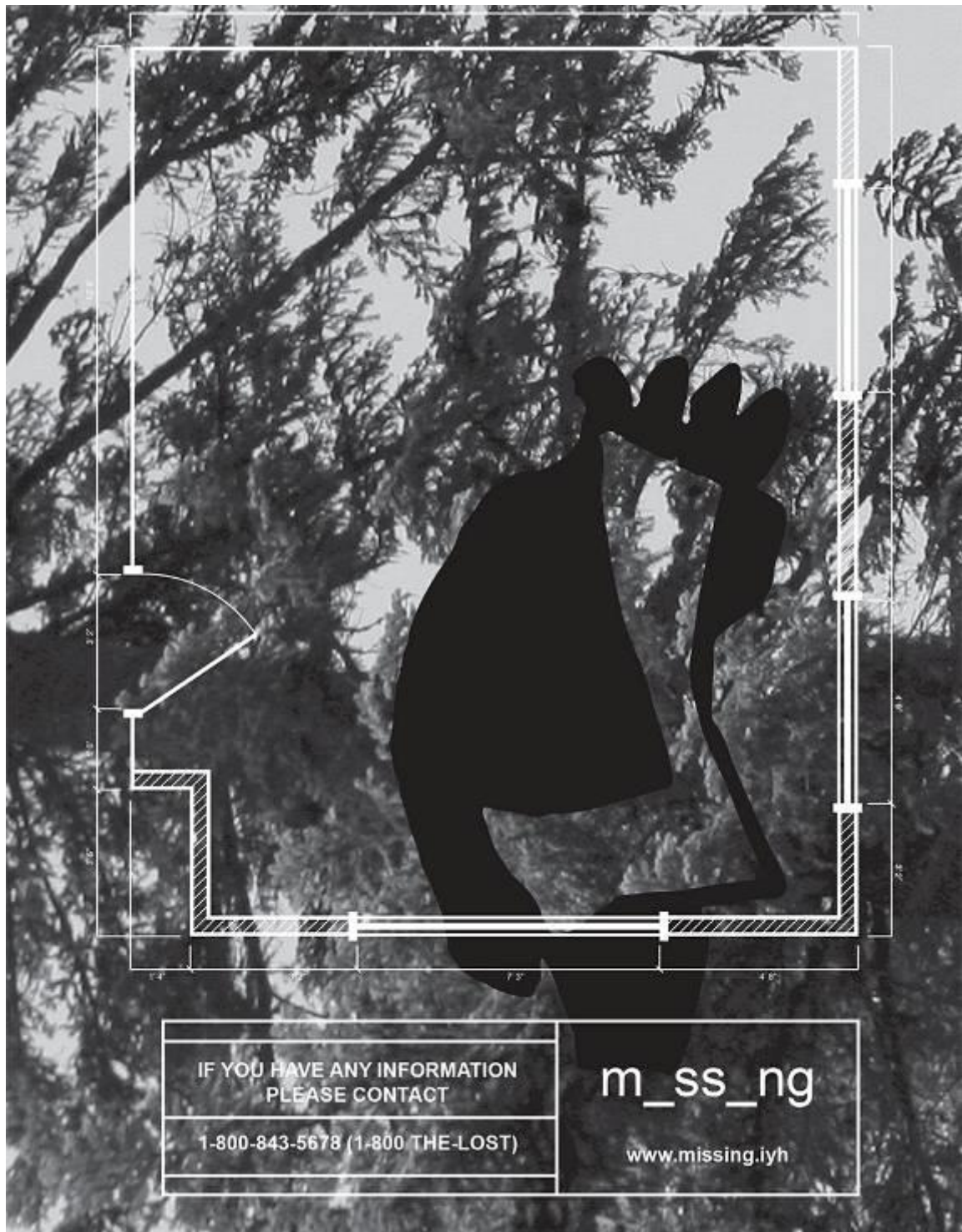
Have you seen me? 08



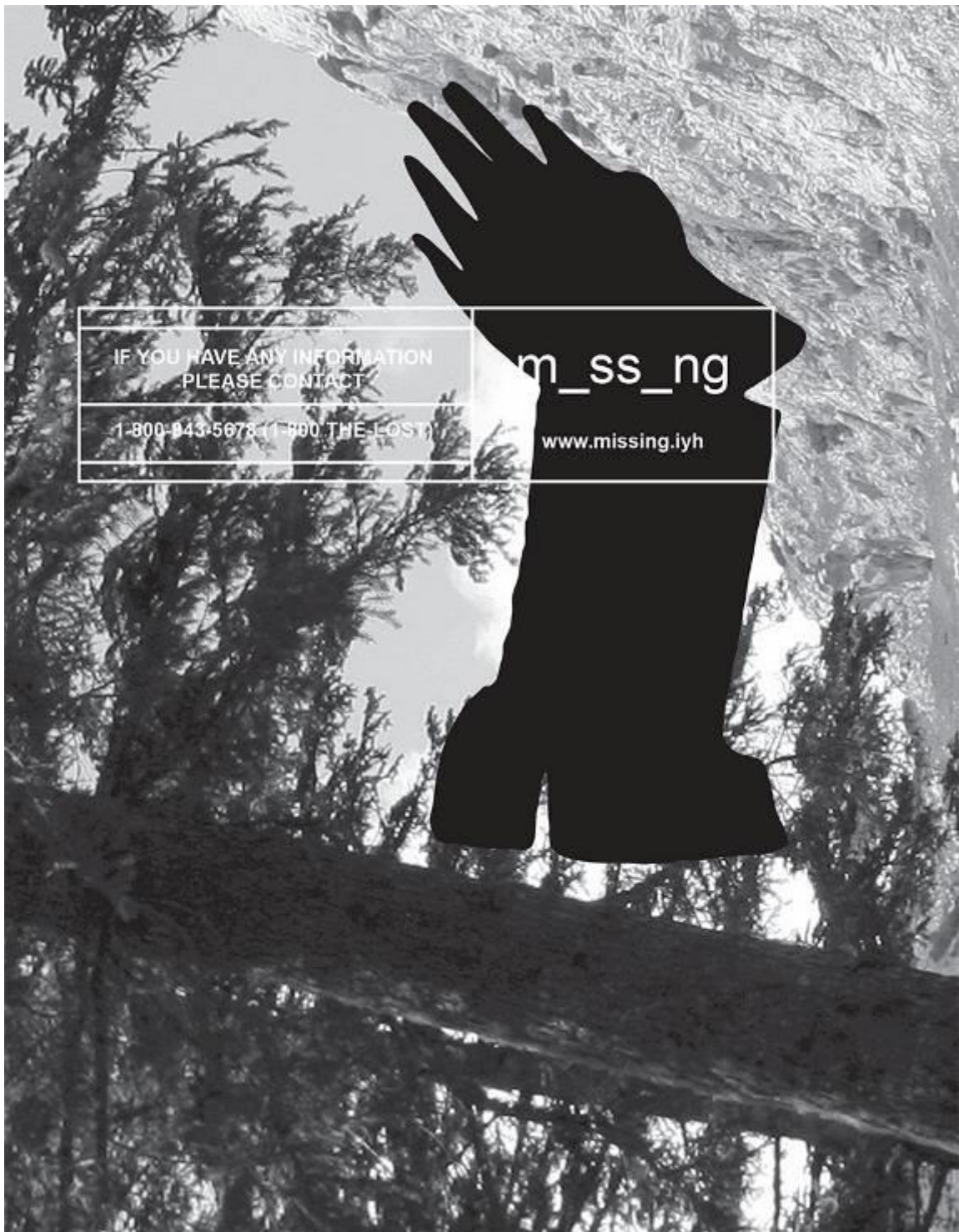
Have you seen me? 09



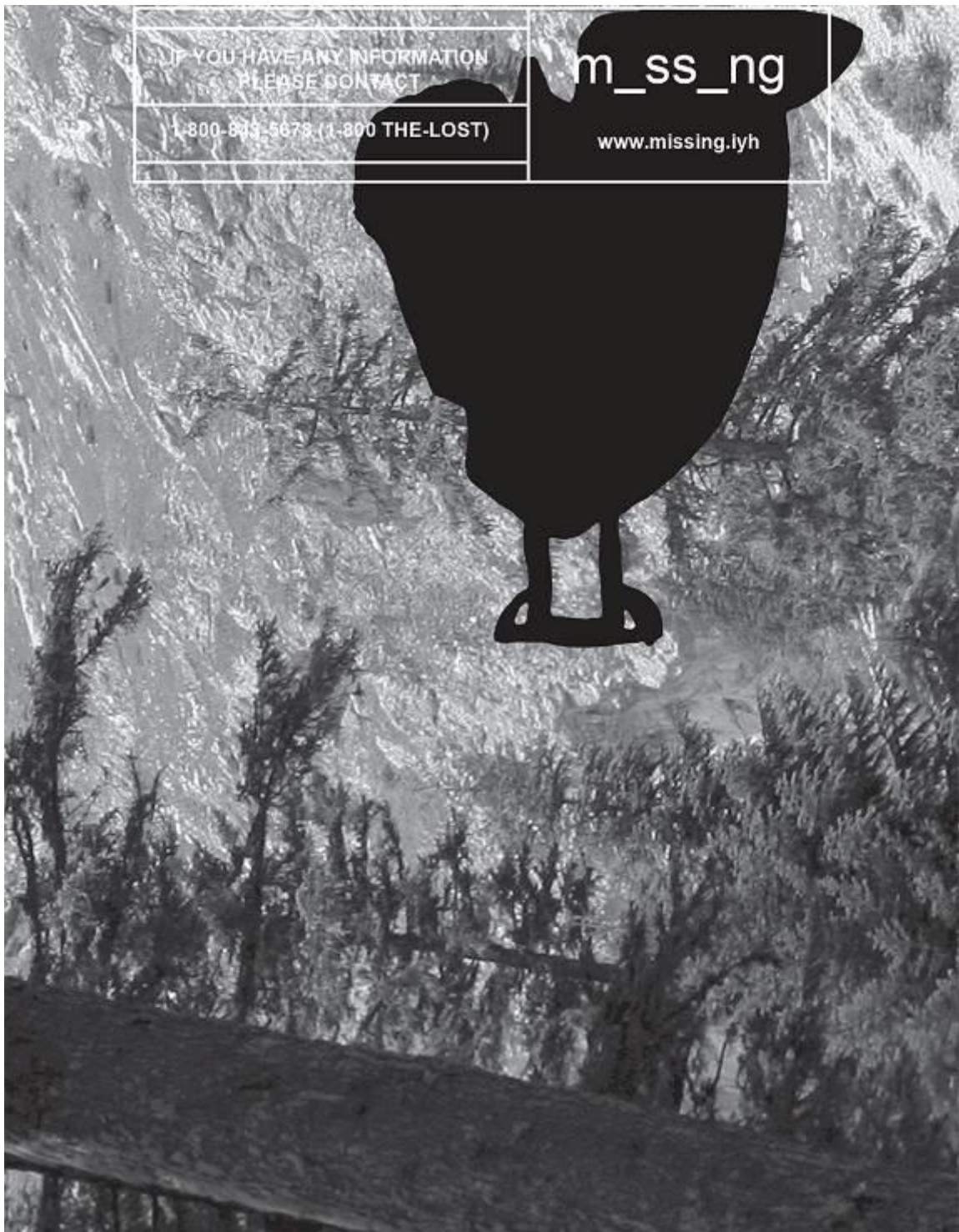
Have you seen me? 10



Have you seen me? 11



Have you seen me? 12



Have you seen me? 13



Have you seen me? 14



Have you seen me? 15

11. БИОГРАФИЈА

Славица Драгосавац, дипломирала је 1988. на Факултету примењених уметности у Београду, на предмету Графика књиге, а 1991. магистрирала графику на истом факултету. 1991/92. стипендиста је Владе републике Италије за стручно усавршавање. Одржала је 15 самосталних и учествовала је на преко 100 колективних изложби у земљи и иностранству. Од 2009. ради на Департману за примењене уметности Факултета уметности у Нишу, а од 2019. је у статусу редовног професора. Члан је УЛУПУДС-а и УЛУС-а од 1990.

Награде / признања / стипендије (избор)

Награда „Бета и Риста Вукановић“ за допринос у области графике, 1988; Награда Југословенске изложбе календара у Загребу, ЕИ Ниш - Honeywell Bull, Београд, 1988; Прва награда Универзитета уметности у Београду, поводом годишњице Косовске битке, 1989; Трећа награда на Изложби најлепших календара и честитки, Wiener Stadtische једнолисни календар, Музеј Војводине у Нови Саду, 2004; Специјална награда на Изложби најлепших календара и честитки, Wiener Stadtische честитка, Музеј Војводине у Нови Саду, 2004; Grand Prix на Фестивалу маркетиншких остварења „Златни петао“ за серију билборда Wiener Stadtische, категорија оглашавања, Београд, 2005; Прва награда на Фестивалу маркетиншких остварења „Златни петао“, позивница Maxim, категорија компанијски идентитет, Београд, 2005; Прва награда на Фестивалу маркетиншких остварења „Златни петао“, календар Wiener Stadtische, категорија компанијски идентитет, Београд, 2005; Прва награда на Изложби најлепших календара и честитки за Om Ogilvy једнолисни календар, Музеј Војводине у Новом Саду, 2007; Прва награда УЕПС-а, годишња награда Удружења економских пропагандиста Србије, категорија BTL активности, Ball Packaging, Београд, 2008; Признање на конкурс Грифон за најбољи графички дизајн у Србији, Црној Гори и Републици Српској, категорија Плакат и оглашавања, Београд, 2014; СЕЕРУS freemover стипендија, Академија примијењених умјетности у Риједи, Хрватска, 2018; Стипендија за интернационални тренинг програм репродуктивних уметности, Istituto centrale per la grafica, Рим, Италија, 2018.

Изјава о ауторству

Потписани-а Славица Драгосавац
број индекса 49 / 2014

Изјављујем,

да је докторска дисертација / докторски уметнички пројекат под насловом
МУЛТИОРИГИНАЛ
Редефинисање Б2 формата у нове графичке форме

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

У Београду, септембар 2019.

Потпис докторанда

Slavica Dragosavac

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

Име и презиме аутора Славица Драгосавац

Број индекса 49 / 2014

Докторски студијски програм Примењена уметност и дисајн

Наслов докторске дисертације / докторског уметничког пројекта

МУЛТИОРИГИНАЛ

Редефинисање Б2 формата у нове графичке форме

Ментор Гордана Петровић, ред. проф. Факултета примењених уметности и дизајна

Потписани (име и презиме аутора) Славица Драгосавац

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

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

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

У Београду, септембар 2019.

Потпис докторанда

Slavica Dragosavac

Изјава о коришћењу

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

МУЛТИОРИГИНАЛ

Редефинисање Б2 формата у нове графичке форме

која / и је моје ауторско дело.

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

У Београду, септембар 2019.

Потпис докторанда

Slavica Dvagosavac