

УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ
Факултет примењених уметности
Студијски програм: Примењена уметност и дизајн

Докторски уметнички пројекат:

СИЛА
ГРАФИКА У ПРОСТОРУ

аутор:

Марија Граховац Каран

Ментор:

Гордана Петровић, редовни професор

Београд, 2016.

Ментор:

Гордана Петровић, редовни професор, Факултет примењених уметности у Београду

Чланови комисије за оцену и одбрану докторског уметничког пројекта:

Даниела Фулгоси, редовни професор, Факултет примењених уметности у Београду

Мирко Огњановић, редовни професор, Факултет примењених уметности у Београду

Сузана Вучковић, ванредни професор, Факултет уметности, Звечан

Драган Момиров, редовни професор, Факултет ликовних уметности у Београду

САДРЖАЈ:

1. Апстракт

1.1. Апстракт

1.2. Abstract

2. Главна поглавља

2.1. Увод

2.1.1. Савремена графика у контексту дигиталног доба

2.2. Визуелно и теоријско поље истраживања

2.3. Методолошко истраживање

2.4. Анализа практичног рада

2.4.1. Генеза долажења до дигиталне графике у простору

2.4.2. Графичке инсталације у простору: дигитална штампа на алубонду

3. Закључна разматрања

3.1. Општа закључна разматрања

3.2. Закључна разматрања у односу на очекиване резултате истраживања

4. Списак литературе (библиографија и web-ографија)

4.1. Цитирана и коришћена литература

5. Прилози

6. Кратки биографски подаци о аутору

1. Апстракт (срп. и енг.)

1.1. Апстракт

Докторски уметнички пројекат „СИЛА“ се састоји из практичног и теоријског (писаног) дела. Пројекат се бави графиком у простору, представљајући дигиталне графике великих формата на алубонду, које слагањем у више слојева остварују тродимензионалност, прелазећи у форму инсталације. Пројекат је представљен кроз изложбу која третира тему – сила кроз серију дигиталних графика пропорционално умањених у односу на изложбени простор и зидну пројекцију компјутерски изведених монтажа ових графичких инсталација у реалном простору. У писаном делу, пројекат ће бити представљен у контексту визуелног и теоријског оквира, коришћених методолошких принципа и анализе практичног поступка припреме и реализације. У закључним разматрањима образложићу релацију постављених теоријских оквира и практичних уметничких решења. Говорићу и о томе како одређени екстеријер делује на перципирање и трансформисање уметничког рада, да ли присуство уметности на нивоу свакодневне перцепције утиче на остваривање лакшег, спонтанијег односа на релацији дело – посматрач и да ли је тај однос због учесталости перципирања снажнији. Објаснићу како уметност функционише изван галеријских установа и на који начин измештање уметничког рада у урбани простор града делује на социјални аспект појединца и шире друштвене заједнице. Такође ћу представити сличности и разлике овог уметничког пројекта у односу на уличну уметност и у односу на галеријски начин презентације и перцепције, проблематизујући питање галеријске излагачке политике и фреквентности галеријске публике. У раду ћу се бавити позицијом оригинала и мултипликованог дела карактеристичног за медиј графике. Рад ће се кретати у оквирима теоријске, емпиријске, компаративне и аналитичко-интерпретативне методе у циљу тематизовања нових могућности реализације и презентације графичке уметности, промењене графичке продукције и проширеног појма графике.

Кључне речи

графика, штампа, дигитална графика, графика у простору, графичка инсталација у простору, алубонд, сила, енергија, архитектура, ауторски отисак, интеракција, амбијент

1.2. Abstract

Doctoral art dissertation FORCE consists of practical and theoretical (written thesis) part. Project is exploring graphic art in public space, presenting large-sized digital graphics printed on alubond, becoming three-dimensional artworks using multiple printed layers, thus forming graphic installations. Project is realized through an exhibition which threats the subject - force - through a series of digital graphics proportionally scaled down according to exhibition space and wall projection of these computer-made graphic installations in their real environments. In written thesis, project will be represented through the context of visual and theoretical frames, using the methodological principles and analysis of the practical preparation and realization process. In the final conclusion, I will explain the relation between the set theoretical frame and practical artistic solutions. I will also write about the influence of the specific exterior surroundings to the perception and transformation of the artwork, questioning if art on every-day perception level creates easier, more spontaneous relation between the artwork and the observer, and is that kind of relation, because of the higher frequency, stronger. I will explain how art function outside of the gallery institutions, and in which way moving art to an urban - city space acts on a social aspect of the individual and wider community. I will represent similarities and differences between this project and street art, and also between the gallery manner of art presentation and perception, questioning the exhibition policy and frequency of the gallery audience. The work will deal with the position of the original and multiplied artwork characteristic for the graphic media. This written paper will use theoretical, empirical, comparative and analytical-interpretative method to open the new possibilities for realization and presentation of the graphic art, thematizing the new form of graphic production and extensive concept of graphic media.

Keywords

graphic, printing, digital graphic, graphic in space, graphic installation in public space, alubond, force, energy, architecture, authors print, interaction, ambient

2. Главна поглавља

2.1. Увод

„Уметност савремених технологија по дефиницији је уметност која рачуна на појачану интерактивну комуникацију, на обавезну повратну спрегу у релацији аутор-прималац-аутор, она је апел уметника упућен другоме и реакција другог на тај апел, то је уметност произведена за дифузију и дистрибуцију у каналима масовних медија, што графички мултиоригинал у свом досадашњем статусу изложбеног уметничког дела, ограничене умноживости, више не може оптимално да обави. Нова активистичка уметност, на крају 20. и почетком 21. века, подразумева не само промењену праксу произвођења уметности него и промењену политику излагања, носи у себи тежњу ка појачаној комуникативности садржаја који се готово са дословном читљивошћу односе на конкретну социјалну и политичку стварност, као и на свакодневни живот савремених друштава, од најразвијенијих до транзицијских и најсиромашнијих, заплићући се и сама у све бројније конфликти и контроверзе положаја културе и уметности у тим савременим друштвима.“¹

У времену опште дигитализације која подразумева свеprisутност нових медија, дигитална штампа отвара ново поље графичког истраживања, нудећи употребу различитих подлога, формата и презентацијских могућности, али и суштински промењено графичко мишљење. Напуштање ентеријера који се најчешће везује за галеријске услове излагања и премештање уметности у отворени простор градског окружења, представља промене које нису само техничке и излагачке, оне се огледају у, суштински промењеном, начину перципирања уметности. Начин изведбе промењене графичке продукције, захтева конкретне припреме и прецизно испланирану реализацију, посебно због великих димензија рада, уклапања у одређену архитектуру и специфичности штампајућих подлога.

Пројекат „СИЛА“ испитује карактеристике дигиталне штампе, анализирајући позицију компјутерске графике у односу на традиционалне графичке технике. У раду ћу

¹ Јеша Денегри, *Један век графике – дела из графичке збирке Музеја савремене уметности, Ка уметности неограниченог умножавања*, Београд, Музеј савремене уметности, 2003, стр. 24

истражити како један класичан ликовни медиј као што је графика, може бити третиран у савременом контексту и како његово измештање из уобичајених излагачких оквира утиче на перципирање рада. Разматраћу могућности транспоновања графике из затвореног, најчешће галеријског простора у отворени простор градског окружења, мењајући тиме класичан начин изведбе и презентације.

Разматрајући графику у контексту њене репродуктивности, у раду ћу се бавити питањем ауторства у времену дигитализације и позицијом графичког отиска у оквиру тиража. Анализираћу да ли процес умножавања утиче на аутентичност графичког отиска, односно да ли репродуковање доприноси слабљењу или пак јачању ауре уметничког дела на ширем друштвеном плану. Истраживаћу позицију ауторског отиска који је реализован у једном примерку, који није мултипликован, иако по својој природи то може бити.

Графика се ослања на богату традицију. Техничко технолошка средства која су саставни део реализације графичког рада мењала су се током времена. Од високе штампе, преко дубоке, равне и пропусне, до дигиталне, носиле су са собом различите визуелне приступе и идејне концепте. Данас графика егзистира у оквиру традиционалног приступа, али истовремено отвара ново поље истраживања на пољу дигиталне уметности чиме ствара простор за нова комбиновања, прихватајући нове технологије и истражујући графички отисак у свом проширеном појму. У раду ћу разматрати како нове технологије, материјали и презентацијски услови утичу на перципирање уметничког рада и да ли град на нивоу појединца и институције детектује потребу за присуством уметности.

2.1.1. Савремена графика у контексту дигиталног доба

„Између својих давних историјских почетака, које је чињенички немогуће прецизно утврдити у само једном одређеном датуму и садашњег стадиума графике у времену медијске експанзије, она је спорије или убрзаније мењала сопствене оперативне феноменологије задржавајући притом једну константу. Наиме, уместо уникатности (непоновљивости, једнократности), као својства сликарства и цртежа, графика је по дефиницији обавезно умножени уметнички продукт који као такав рачуна на појачану

социјалну дифузију, дакле на повећани број стварних или потенцијалних корисника и поседника.²

Медиј графике се кроз различите техничке иновације, временом мењао и трансформисао, не само техничко-технолошки, већ и идеолошки, пратећи или свесно одступајући од паралелних уметничких догађања у другим медијима. Данашње уметничке праксе нуде различита поља за учитавање личних, социјалних и политичких презентација, остављајући простор уметничкој графици да се прикључи актуелним дешавањима у духу својих карактеристика. Оно што дефинише медиј графике од њеног настанка до данас је умноживост графичке матрице која је увек изнова отвара питања оригиналности и вредности сваког појединачног отиска у оквиру уметничког тиража. Томе је доприносио и број отисака у тиражу посебно у времену када је његова репродуктивност постала готово неограничена. Откада су графичке технике у могућности да буду високотиражне, са појавом сериграфије педесетих година двадесетог века, затим офсета, ксерокса, фотографије у оквиру графичког отиска и, коначно, компјутерске графике, она пролази кроз бурне промене у основном поимању графичке уметности. Промене се огледају у новим начинима продукције, али и идеолошком схватању проширеног појма уметности у времену експанзије масовних медија.

На самом почетку штампе и процеса умножавања, који није носио искључиво уметничку позицију, појављује се дрворез као прва у низу графичких техника. Појавом дрвореза графика је по први пут успела да оствари процес мултипликовања матрице, репродукујући саму себе. Омогућена умноживост је током средњег века кроз бакрорез и гравиру, дошла до литографије, чиме је графика, почетком деветнаестог века, постигла потпуно нов ниво мултипликације. Захваљујући литографији, графика је успела да илустративно прати свакидашњицу држећи корак са штампом.³ На путу опште репродуктивности чији је циљ био остварити што већи број отисака у што краћем временском интервалу, медиј графике дуго је био најпогоднији поступак. Оно што је

² Јеша Денегри, *Један век графике – дела из графичке збирке Музеја савремене уметности*, Београд, Музеј савремене уметности, 2003, стр. 11

³ Валтер Бењамин, *Уметничко дело у веку своје техничке репродукције*, Јелена Ђорђевић (уред.), *Студије културе*, Београд, Службени гласник, 2008, стр 102

заменило графичку мултипликацију, неколико деценија касније, је појава фотографије. Како стоји у чувеном есеју „Уметничко дело у веку своје техничке репродукције“ Валтера Бењамина: „Рука, ослобођена уметничких обавеза, препушта место оку које бележи визуелна дешавања брзином говора. Филмски сниматељ у атељеу, окрећући ручицу, фиксира слике истом брзином којом глумац говори. Док су у литографији потенцијално биле садржане илустроване новине, у фотографији је то случај са тонским филмом“.⁴ Процес репродукције од својих почетака, кроз графичке технике, до појаве фотографије и филма, пролази пут од ограниченог ауторског умножавања до мултипликације неограничених примерака, репродукујући садржаје чија се аутентичност у пољу уметности, проблематизује.

Појавом техничких средстава постало је могуће умножавање културних производа и стварање простора за нове уметности, фотографију и филм, чиме се традиционално уметничко дело суштински мења. „Традиционално уметничко дело је самосвојан оригиналан предмет који је у друштву ситуиран у посебном простору, готово свету, поседује ауру која обасјава друштво у којем уметничко дело настаје и појединце који га стварају и у њему уживају. Масовна производња уметности, коју је омогућила техничка револуција, мења политички, друштвени статус уметности и природу естетичке контемплације, нарочито с обзиром на њену удаљеност од искреног, живљеног искуства аутономних појединаца.“⁵

У оквиру уметничке графике, у времену када дигитална штампа омогућава неограничени број отисака који више не подразумевају постојање класичне матрице-објекта као основе за умножавање и не захтевају активно учествовање уметника у директном процесу штампе, где руковање машинама за штампу не подразумева посебно обучавање, већ је често прилагођено општем кориснику, неограничена могућност графичке мултипликације проблематизује појам ауре графичког дела. По Бењамину, „дефиниција ауре као „јединствене појаве даљине, ма колико била блиска“, не представља ништа друго

⁴ Ibid

⁵ Валтер Бењамин, *Уметничко дело у веку своје техничке репродукције*, Јелена Ђорђевић (уред.), *Студије културе*, Београд, Службени гласник, 2008, стр 100

до формулацију култне вредности уметничког дела у категоријама просторно временског опажања. Даљина је супротност близини. Оно што је суштински далеко недоступно је. У ствари, недоступност је главно обележје култне слике. Таква слика, по својој природи, остаје даљина ма колико нам била близу. Близина коју смо кадри да извучемо из њене материје, не иде на уштрб даљини, коју слика по својој појави и даље чува.⁶

Опречни ставови по питању аутентичности графичке уметности која подразумева тираж мултипликованих отисака „који сви имају равноправни статус потписаног ауторског рада, другим речима статус оригинала“⁷, увек су постојали међу уметницима, графичарима, теоретичарима и љубитељима овог медија, а са појавом дигиталне технологије су додатно појачани. С једне стране, дуга историја графике произвела је поштовање и често мистификацију традиционалних графичких техника до нивоа ниподаштавања нових техничких достигнућа, неретко, занемарујући естетску и идејну вредност дела у односу на техничку. Са друге стране доступност алата и опреме у дигиталној штампи, проширили су поље које је некада било резервисано за дуго обучавање, школоване уметнике, што је донело различите приступе, али често недефинисане у својој визуелној грађи.

У односу на медије, као што су сликарство и вајарство, који се могу дефинисати као непоновљиви, мада се, како каже Бењамин: „уметничко дело у начелу увек могло репродуковати“⁸, графика се, као и фотографија, због свог штампајућег, умноживог предлошка, често сматра секундарном уметношћу. Жеља поседника и колекционара увек је била јединствено уметничко дело које ће припадати само њима и ником другом чиме се тржишна вредност графике, посебно дигиталне графике, умањује. Насупрот томе, графичка уметност, појачаном дистрибуцијом, нуди могућност социјално ангажованог рада, спремног на пропагирање своје идеје. Мултипликовано дело успева да оствари ширу комуникацију, чиме енергија уметничког дела проширује своје поље деловања.

⁶ Ibid, стр 106

⁷ Јеша Денегри, *Југословенска уметност XX века – Југословенска графика 1950-1980*, Музеј савремене уметности, 1985, стр. 9

⁸ Валтер Бењамин, *Уметничко дело у веку своје техничке репродукције*, Јелена Ђорђевић (уред.), *Студије културе*, Београд, Службени гласник, 2008, стр 102

Умноживост графике, као главне карактеристике овог медија, присутна је у техници дигиталне штампе, као и у традиционалним техникама, само што сада тај процес обавља машина уместо уметника или техничког лица / штампара. Складиштење основних података, у смислу каснијег доштампавања, код дигиталне штампе подразумева припремљен фајл који је активан док га новије технологије не замене или се не уништи неким системским кваром, слично као што се плоче дрвореза или бакрореза временом истроше, изгребу, оксидирају, искриве и попуцају. Оно што разликује дигиталну од претходних начина штампе је матрица. Она је виртуелна и по први пут графика не настаје отискивањем уз помоћ притиска графичке пресе. Пренос информација са екрана на штампајућу подлогу скоро да захтева само један клик на тастер „штампај“. Тако поједностављен процес штампе отвара питање ауторства у смислу могућности неограниченог броја отисака једног графичког рада, мада околности често упућују на другачију ситуацију. Локално тржиште ослабљене економске моћи и утицаји конзументистичког душтва у коме су изокренути параметри људских потреба доводи до ситуације где дело које може бити масовно мултипликовано, остаје тржишно неискоришћено и често бива реализовано у малом броју примерака или чак само једном.

Реализација пројекта „СИЛА“ изводи се у форми ауторског дела. Специфична је позиција таквог рада који не подразумева тираж, али који, захваљујући својој матрици, суштински увек може бити изнова репродукован. У овом случају аутентичност графичког рада може се тумачити као потпуна, као што је то случај код слике и цртежа, мада се, самом њеном умноживом природом, то увек може довести у питање. „А умноживост није само особина графике него је и генерална особина целе једне епохе у којој производња предмета (превасходно оних функционалних али и оних естетских) прелази из мануелног и занатског стадијума у стадијум техничке (технолошке, индустријске) серијалности.“⁹ Доступност високотиражне штампе, ипак, сама по себи, изазива оно супротно, потребу да се графички тираж ограничи на малу серију или чак одступи од карактеристике умноживости. На тај начин, дигитална штампа која нуди неограничен број истоветних отисака, парадоксално, прелази у свет оригинала. Пројекат „СИЛА“ специфичном изведбом и презентацијом

⁹ Јеша Денегри, *Југословенска, Југословенска уметност XX века – Југословенска графика 1950-1980*, Музеј савремене уметности, 1985, стр. 9

графичке уметности ставља теорије о оригиналу и репродукцији у други план. Он користи нове технологије искључиво у функцији спровођења идеје и реализовања замишљеног концепта, без формалног позиционирања истог.

„Из дана у дан се све неодложније испољава потреба да човек из највеће близине дође до предмета – у слици, боље рећи у копији, у репродукцији [...] Непоновљивост и трајање су у слици исто онолико испреплетени као што су пролазност и поновљивост у репродукцији.“¹⁰ Умножавање графичке матрице у циљу креирања уметничког дела, односно уметничких дела, јер графика подразумева одређени тираж истоветних примерака, по својој моћи умножавања нарочито са појавом дигиталне штампе, приближава се масовној репродуктивности и једино што је од ње одваја је дубоко уметничка намена.

У маси сиромашних, популарних слика које данас можемо конзумирати у сваком тренутку, намеће се питање доступности у ширем смислу. Много више него у претходном периоду, уметник је позван да покаже присуство. У задатак му је стављена борба са популарним сликама које преплављују посматрача. Јер „сви желе да се баве сликама, производњом и дистрибуцијом слика и то по могућности покретних слика, тако да није тешко закључити да се дефинитивно налазимо у свету слике, у цивилизацији слике, да је визуелно на неки начин надвладало вербално, односно преузело његову улогу у многим областима.“¹¹

„Данас је, у епохи постмодерне, сваки уметнички поступак у начелу подједнако могућ, иновација није привилеговани критеријум вредновања уметничког резултата, сходно томе, савремена графика, у распонима свих својих техничких поступака остварује пуно право постојања, наравно у коегзистенцији са свим осталим начинима обављања савремених уметничких пракси. Графика као уметничка дисциплина поседује давну историјску прошлост, али као таква мора да се суочи са крајње динамичном уметничком садашњошћу. Због тога, графика се налази у сталним процесима сопственог

¹⁰ Валтер Бењамин, *Уметничко дело у веку своје техничке репродукције*, Јелена Ђорђевић (уред.), *Студије културе*, Београд, Службени гласник, 2008, стр 105

¹¹ Александар Луј Тодоровић, *УМЕТНОСТ И ТЕХНОЛОГИЈЕ КОМУНИКАЦИЈА*, Клио, Београд, 2009, стр 345

преиспитивања. На сваком је уметнику-графичару понаособ да себе пронађе у свим тим несагледивим уметничким променама, да оствари своје право на појединачну слободу, на слободу појединца, као темељног предуслова и најдрагоценије особине савремене уметности.¹²

2.2. Визуелно и теоријско поље истраживања

Анализом културе и уметности савременог друштва, Ђулио Карло Арган¹³ је још седамдесетих година 20. века истакао: „Без информације коју даје слика, не би било масовне културе, а култура једног масовног друштва може да буде само масовна култура“. Стањем у коме индустријализација на свим нивоима појачава улогу слике, проблематизује се питање позиције уметности са свим њеним оперативним поступцима. Графика „пролази кроз незауостављиве процесе својих језичких и техничких преображаја. Данас, наиме, није – као што је то можда до недавно било – сасвим извесно могуће утврдити шта све графика као уметничка дисциплина неоспорно јесте, докле сежу њене специфичне медијске границе, није посве једногласно могуће поставити једну чврсту дефиницију савременог поимања ове уметничке категорије.“¹⁴

Арган својом поделом савремене уметности на поступке који се користе једино у циљу уметничког обликовања, технике *suí generis*, попут сликарства, скулптуре, цртежа и класичних графичких техника с једне стране и свих оних поступака који користе извануметничке области као што су фотографија, филм, видео и графика у смислу високотиражне штампе с друге стране, јасно одваја начине конципирања једног уметничког дела. „По њему, штавише, уметничке технике *suí generis* јесу данас технике у заостајању,

¹² Јеша Денегри, *Графика на ивици – Графика и њена гранична подручја у 21. веку*, Галерија Графички Колектив, Београд, 2009, стр. 26

¹³ Ђулио Карло Арган, (Giulio Carlo Argan) 17. мај 1909 – 12. новембар 1992, италијански историчар уметности и политичар, рођен у Торину где је завршио Филозофски факултет, на групи за историју уметности, као студент Лионела Вентурија. На његову каријеру посебно је утицао боравак на Варбурговом институту у Лондону 1946. године код Ервина Панофског. Девет година касније постаје професор историје уметности на факултету у Палерму, а 1959. године прелази у Рим где на катедри за модерну уметност замењује свог учитеља Вентурија. Објавио је велики број наслова међу којима се истичу *Storia dell' arte italiana* (1937), *Salvezza e caduta nell' arte moderna* (1946) и *Progetto e destino* (1965).

¹⁴ Јеша Денегри, *Графика на ивици – Графика и њена гранична подручја у 21. веку*, Галерија Графички Колектив, Београд, 2009, стр. 23-24

чак у одумирању, зато јер не следе савремена технолошка медијска проширења и као такве представљају својеврсни реликт преиндустријске занатске цивилизације у савременом постиндустријском добу. Сходно томе, класичне графичке технике јесу технике са особинама „племенитог заната“, а њихово основно својство јесте уметникова вештина мануелног постизавања естетских вредности какве могу да се постигну једино у графици и нигде другде. Насупрот овим, стоје поступци који такве естетске вредности доводе у питање зато јер их замењују постижући их на битно другачије начине, као што су употребе нових технологија, све до компјутерских и дигиталних, обавезно мултипликативних, употребљених у сврхе савременог уметничког изражавања.“¹⁵

Стварање првих визуелних и аудио садржаја помоћу рачунара, везује се за крај педесетих и почетак шездесетих година XX века „и то много више у склопу техничких него уметничких експеримената. Права експлозија дигиталне технологије догодиће се тек у последњој деценији XX века. Тако да ће и уметници много касније прихватити чињеницу да данашња цивилизација слике почива на глобалној дигиталној основи и да самим тим и уметност дигиталног времена мора бити дигитална, то јест, у потпуности укључена у свет дигиталних машина и глобалног система дигиталних комуникација.“¹⁶

„Будући да дигиталне технологије нуде изузетно широк спектар могућих манипулација сликом, преображавања и неприметног интегрисања различитих сликовних материјала, посматрајући такво дело, гледалац је често свестан да је оно могло настати само употребом рачунарских техника, али у самом делу он не може да пронађе материјални доказ који би указивао где је и на који начин интервенисано дигиталним рачунаром. У свим тим делима користе се добро познате технике, као што је скенирање других слика или самих објеката и њихова обрада познатим рачунарским фото и графичким програмима, преображавање једних слика у друге, монтирање, колажирање, склапање, брисање и слично.“¹⁷

¹⁵ Ibid, стр. 24-25

¹⁶ Александар Луј Тодоровић, *УМЕТНОСТ И ТЕХНОЛОГИЈЕ КОМУНИКАЦИЈА*, Клио, Београд, 2009, стр. 357

¹⁷ Ibid, стр. 367

Специфична по степену интеграције дигиталних технологија у своје уметничке радове је немачка уметница Карин Сандер. Бавећи се скулптуром ова уметница користи дигиталне технологије тако што цео процес реализације препушта машини проблематизујући тиме појам скулптуре. Уметница одабира личности које ће представити, скенира их, умањује фајл у односу 1:10 и препушта остатак посла рачунарски контролисаној машини. Добијени модели, тродимензионалне пластичне реплике одабраних личности, представљају уметничку интервенцију која се заснива на почетној идеји, на концепту.

Британски уметник Харолд Коен створио је рачунарски програм АРОН који самостално, без интервенције уметника, ствара ликовна дела. Колористички богати призори, блиски делима апстрактне уметности, асоцирају на нестварне биљне светове градећи сложени однос према реалном свету. „Отишавши вероватно најдаље у стварању симбиозе уметника и његове дигиталне алатке, Коен на парадоксалан начин затвара елипсу дигиталног стваралаштва тако што се сам враћа класичним ликовним техникама, сликарству и мозаику, и у њима ствара велике зидне композиције на основу предлога које је створио АРОН. На тај начин, као у некој научнофантастичној дистопији, човек постаје извршилац налога које му даје машина.“¹⁸

Појачана репродуктивност, остварена дигиталном штампом, доноси промене техничке природе које са собом носе другачији приступ у раду, другачији алат и различите могућности бележења претходно формиране идеје. Дигитална уметност захваљујући рачунару, нуди тренутни приказ рада, али и многа претходна стања, стварајући везу између прошлих и садашњих мисли, приморавајући уметника да се изнова преиспитује, враћајући се на претходне нивое у раду. Такав артикулисани процес, обавезује уметника да испита и испроба све могућности које би често биле одбачене у мануелном приступу. На тај начин олакшице у раду, како се често тумачи употреба дигиталних технологија, постају додатно бреме, јер намећу одговорност експериментисања, трагања и проналажења решења у бескрајним могућностима. Управо те могућности као и бележење корака у оквиру једног рада, посматрано с временске дистанце, јасно и сликовито пружају увид у нивое креативног процеса, од почетне до завршне фазе. Традиционалне технике штампе такође захтевају

¹⁸ Ibid, стр 370

одређене припреме, остављајући иза себе почетну скицу и фазе њеног преношења на одговарајућу плочу, али сам процес реализације, који често подразумева технологију и хемијске процесе који се теже контролишу, базира се на директнијем приступу, у коме непосредност у раду и случајне грешке могу бити препознате као нова решења и задржане, чиме се рад све време гради, мењајући се током стваралачког процеса. У дигиталној графици потребно је јасно дефинисати идеју, јер након припреме за штампу, следе очекивани резултати са компјутерског екрана.

Екран који је доминантан у креирању дигиталне уметности нуди простор уоквирен и дефинисан, који привлачи сву пажњу корисника/актера. И онда када се рад не завршава у овом раму, већ служи као предложак за реализацију у материјалном облику, екран је пресудан како у техничком смислу, тако и у самом процесу креирања. Порекло екрана се, ипак, не везује за уметност, нити за забаву, како га данас првенствено доживљавамо. „Он се појавио средином двадесетог века, али је много касније постао познат у јавности; његова историја још увек није написана. Обе чињенице односе се на контекст у којем се појавио: заједно са свим осталим елементима интерфејса човек-компјутер, компјутерски екран развила је војска. Његова историја нема ничег заједничког са забавом већ са војним надзирањем.“¹⁹ То је још један пример како се поље уметности наслања на суштински супротну идеологију. Слобода креирања и контрола надзирања користе исти алат.

Уметност је, кроз историју, прихватала новине које нису увек, чак су ретко кад, биле у основи уметничке. Разумљива је потреба уметника/креатора да истражи нове техничке и концептуалне могућности, па је и продор дигиталних технологија тако дубоко у сферу уметности, очекиван. Промењена свест о техничким могућностима у дигиталном времену опште доступности, не значи загарантоване промене у смеру прогресивних мисли. Полемике о новом се и даље воде, док се идеје 20. века још увек преиспитују. Питање позиције оригинала и мултипликованог дела, мистификације и демистификације уметничког рада, статуса творца (наручиоца) и извођача (техничког лица) и даље су присутна.

¹⁹ Лев Манович, *Метамедији*, Београд, Центар за савремену уметност, 2001, стр 15

„Графика у класичном смислу тога појма има, дакле, оправдане разлоге да опстане и она заиста опстаје у савременим уметничким праксама, но исто тако таква графика позвана је да пристане на саживот са најновијим уметничким поступцима који данас настају као последице примене развијених технологија. Неоспорно поштовање непоновљиве уметникове индивидуалности, право сваког уметника понаособ да се испољи служећи се језицима, симболима, порукама и средствима које сматра одговарајућим и прилагођеним сопственим изражајним потребама, у свим постојећим уметничким медијима, а сходно томе и у графичким техникама, остаје онај пресудни критеријум на коме се и данас заснива критичко вредновање постигнућа савремене графичке продукције у најширем смислу тога појма. У крајњем распону између класичних и константних с једне и готово несагледивог спектра нових оперативних могућности с друге стране, савремена графика остварује и надаље би требала у будућности да остварује своје у принципу потпуно слободне креативне потенцијале.“²⁰

„Данас су за нас слике визуелни доживљај, али и цивилизацијски знак, чије кодове свесно или несвесно прихватимо и читамо. Ти кодови, ти знаци говоре много тога нашој свести, али и подсвести, као и нашем личном речнику кључних знакова и кодова чијег садржаја нисмо у пуној мери свесни, те се тако обликоване поруке дубље и снажније урезају у нашу свест него било која вербална експликација.“²¹ Истражујући визуелне кодове у свом раду и радовима који су у корелацији са овим пројектом битно је истаћи период шездесетих године прошлог века који је идејно, али и технички битна основа овог пројекта. То је време када сито-штампа доживљава своју доминацију и постаје основа мултипликованог начина изражавања. Она враћа медиј графика у централну тачку дешавања, а то је можда и период најинтензивнијег деловања графика на уметничкој сцени. Продор сито-штампе везује се за уметнике који су тежили модернизацији израза, поједностављеној техничкој продукцији и реализацији високих тиража. Уз једноставну дистрибуцију графичких отисака комуникација уметника односно уметничких дела и потенцијалних посматрача била је знатно олакшана. То је била уметност која је од уметника-графичара тражила да ствара у

²⁰ Јеша Денегри, *Графика на ивици – Графика и њена гранична подручја у 21. веку*, Галерија Графички Колектив, Београд, 2009, стр. 25

²¹ Александар Луј Тодоровић, *УМЕТНОСТ И ТЕХНОЛОГИЈЕ КОМУНИКАЦИЈА*, Клио, Београд, 2009, стр. 353

духу времена, да своје дело слободно и радо приказује, да уметност продре у све поре живота, да на неки начин постане свакодневна у контексту социјализације уметности. Данас дигитална штампа само продубљује ове идеје очекујући од савременог графичара да у духу уметничких пракси истражи могућности којима најбоље и најискреније може да изрази своје идеје.

На подручју бивше Југославије, у то време, деловали су уметници, архитекте и графичари окупљени око групе ЕХАТ 51²². Један од оснивача, Иван Пицел заступао је идеју да „улога уметника у модерном времену није једино у представљању субјективног доживљаја, већ у оним задацима у којима се пластично организовани облици што темељније и непосредније укључују у свакодневни животни простор. Рекавши да му је циљ учинити уметност неприметном - за њега је значило: учинити је свеprisутном у нашем простору, неодвојивом од нашег времена, односно интегралном у нашем духовном бићу и у нашем материјалном свету. Ликовно дело за Пицелја није исповест или реминисценција већ, пре свега, конкретизација јасног стања свести, равнотежа елементарних пластичних фактора, логична мисаона операција која ће носити све облике активног, разумног деловања.“²³ Пицелјева дела и његов упоран карактер били су доследни у покушају остваривања полазне идеје о социјализацији уметности, идеје о уметничкој доступности.

Анализом стваралаштва хрватског уметника, графичара и дизајнера Ивана Пицелја, који од дводимензионалног графичког отиска на папиру долази до рељефа, објекта и инсталације на материјалима нетипчним за графичку уметност и скулптуру, уочавам сличности и преплитања у односу на моје бављење медијем графике.

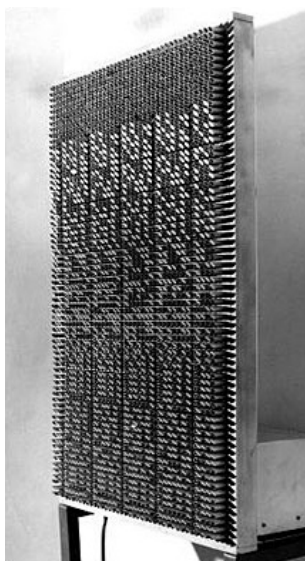
Рељефи у обојеном или полираном металу и Пицелјеве програмиране слике у техници сериграфије, не могу се класификовати категоријама ликовних родова у класичном

²² ЕХАТ 51 (скраћено од Експериментални атеље) је уметничка група из Загреба, која је деловала од 1950. до 1956. год. Чланови групе били су архитекте: Бернардо Бернарди, Здравко Бреговац, Звонимир Радић, Божидар Рашица, Вјенчеслав Рихтер, Владимир Зараховић и сликари: Владо Кристл, Иван Пицел и Александар Срнец. ЕХАТ 51 се залагао за апстрактну уметност, савремене визуелне комуникације и синтезу свих дисциплина ликовног стваралаштва. У оно послератно време, када је социјалистички реализам био готово службена уметност, то су били храбри ставови.

²³ Јерко Денегри, *Прилози за другу линију*, Нoretzky, Загреб, 2003, стр. 115

смислу. То су носиоци визуелних информација, које треба третирати као нове предмете, чији циљ је чиста комуникација на непосредном, тактилно-визуелном нивоу. Комуникативни систем заснива се на непосредности односа перцепција-концептуализација, у смислу оне тоталне нераздвојености ока и ума, гледања и закључивања.

Пицељеви објекти директно активирају перцептивно поље, па се у гледаочевој свести истовремено одвија процес психичког доживљавања и интелектуалног анализирања, чиме дело шаље поруку не само физиолошко-регистративне, него и мисаоно-аналитичке природе. Он ствара патерне, које посматрач не може исцрпети једнократном акцијом ока, него се позива на продужену перцептивну енергију.



*Иван Пицељ и Владимир Боначић
computer-programmed object T4, 1968.*

Пицељ своје рељефе организује примењујући статичку повезаност унифицираних саставних елемената, структурираних на бази једноставног нумеричког кодекса програмирања. Тип базичног модула је једноставан, њихово међусобно растојање је константно, и цела конструкција је тиме крајње прегледна. Оно што овако једноставан концепт чини комплексним је променљива игра светлости, која пролази кроз конкавно структурирану површину. Променљива перцептивна ситуација, коју овакав објект нуди, преноси сензације са тактилно-просторног на чисто оптички ниво перцепције.



Иван Пицел, графика и објекти

Своје виђење могућности техника мултипликације међу којима је сериграфија тада била водећа графичка техника, а сада то лако можемо применити на технику дигиталне штампе, познати представник Оп уметности, Виктор Вазарели²⁴, је формулисао: „Уметност је друштвена појава. Ремек-дело као концентрација свих квалитета на једно једино дело припада прошлости. Започиње ера пластичних вредности које се у све већем броју могу усавршавати. Ако је уметност јуче још хтела значити, осетити и произвести, данас то може бити само креирати и дати у производњу. Ако се трајност једног дела још јуче састојала од квалитета материјала, савршенства технике и графичког мајсторства, оно данас лежи у свести да постоје могућности поновног креирања, умножавања и дистрибуирања. Тако ће са уметничком штампом нестати мит о јединственом уметничком делу и на крају крајева ће тријумфовати дело које се захваљујући машини и помоћу ње може умножити. Немојмо се бојати нових могућности којима нас је техника обдарила. Само тако можемо у нашем времену искрено живети“.

²⁴ Виктор Вазарели (Печуј 1906. – Париз 1997.) био је теоретичар и најинвентивнији практичар Оп-арта. Након завршених студија у Будимпешти уписује Академију Мухели, познату као будимпештански Баухаус. 1930. године сели се у Париз и посвећује анализи графике и експериментима заснованим на интеракцији облика и боје у стварању илузије покрета и тродимензионалних простора. Био је предводник групе уметника окупљених око галерије Дениз Рене у Паризу. Желео је да промени однос уметности и друштва чинећи га отворенијим. Настојао је да његова уметничка дела постану доступна свима уз мото "Уметност за све".

Ослањајући се на Оптичку уметност радови који чине докторски уметнички пројекат инсистирају на односу ока и ума и природе самог опажаја. Из карактера овог правца проистиче и потреба за интеракцијом између посматрача и уметничког рада. Њихова позиција је у простору где су доступни оку посматрача из различитих углова и удаљености, у константној поставци која омогућава трајно, али променљиво опажање. Употреба рефлектујуће алуминијумске подлоге изложене атмосферским утицајима остварује промене у односу на светло и кретање, стварајући интерактивну позицију рада. Овакав рад отежава репродуковање фотографским средствима, јер се промене које остварује у односу на променљиву ситуацију, не могу забележити фотографским путем.

Перцепција графичких радова који се на овај начин приближавају инсталацији, зависи од времена, светлости, звука и покрета у простору. Интервенције у конкретном простору утичу на перцептивно искуство, мењајући и обогаћујући простор новим значењима и садржајем. Овакав начин размишљања и стварања уметности одувек је постојао, али се тек од шездесетих година 20. века уметничка инсталација сматра уметничком дисциплином равноправном са сликарством и вајарством. Главне карактеристике уметничке инсталације јесу перцептивно искуство и манипулација простора.

„Инсталацију, сада свеprisутну у савременим уметничким изложбама, истражује Борис Гројс²⁵ који тврди да она обележава место које је уједно дословно и метафоричко, у којем се све од актуелног света може учинити присутним и привременим. Због тога што се ово одиграва без евоцирања имплицираних друштвених и естетичких наратива модерности и модернизма, инсталација је суштински савремена уметничка форма, тврди он.“²⁶

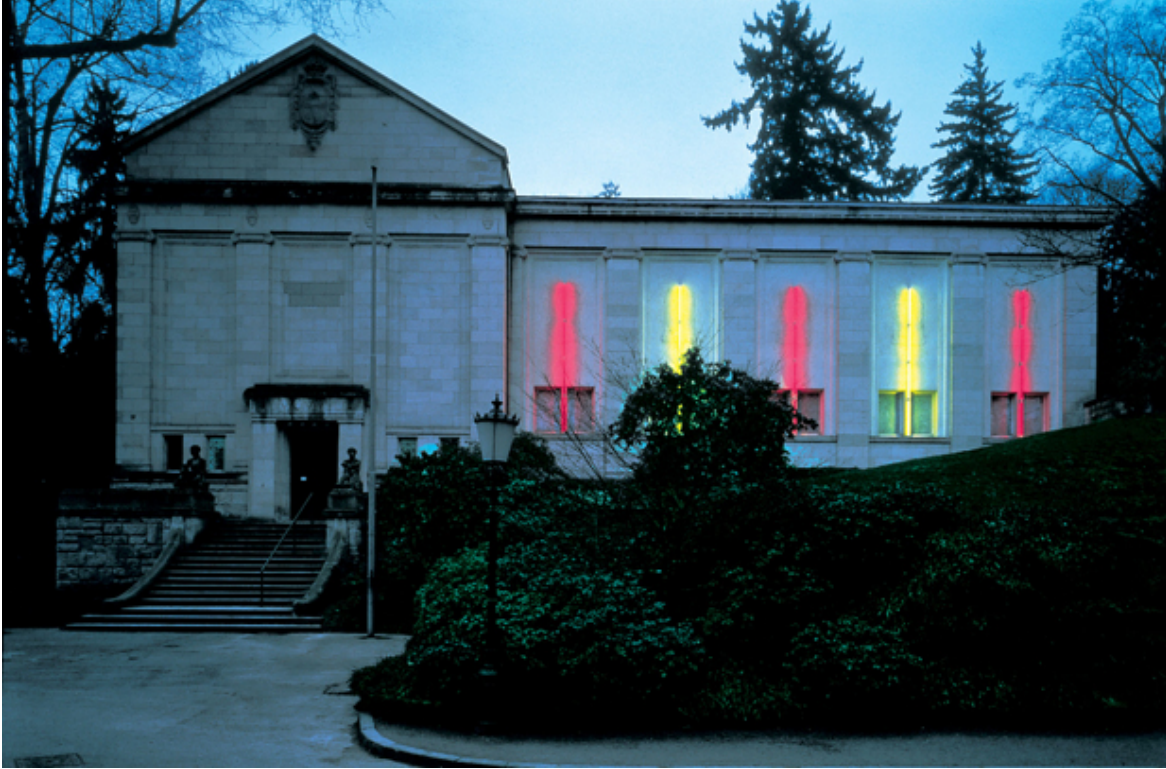
²⁵ Борис Ефимович Гројс (19. 03. 1947. Берлин, Немачка) је уметнички критичар, теоретичар уметности и медија и филозоф. Филозофију и математику студирао је на Лењинградском Универзитету, а предавао је и деловао у низу институција у бившем СССР-у, САД-у и Немачкој (Лењинградски институт, универзитети у Москви, Келну, Филадельфији, Лос Анђелесу, Минстеру...).

²⁶ Тери Смит, *Савремена уметност и савременост*, прев. Андрија Филиповић, Београд, ОРИОН АРТ, 2014, стр. 32



Ден Флевин, без назива (у знак сећања на Урса Графа) 1972/1975.

Истраживање уметничке инсталације кроз радове америчког уметника Дена Флевина ствара везу у односу на пројекат „СИЛА“ у контексту идеје уметности у простору. Његове светлосне инсталације настале шездесетих година прошлог века нуде минималистички приступ апстрактних форми сведених у репетицији. Користећи фабричке, флуоресцентне светлосне системе, он гради инсталације у простору распоређујући светлосне цеви у различите односе боје и међусобног растојања. Флевин је стварао истичући да су његови радови „то што јесу и ништа друго“, једноставна флуоресцентна светлост постављена према специфичном архитектонском положају, негирајући било какву идеју метафизичког приступа у свом раду. Ипак, потенцијалне асоцијације на менталном и духовном нивоу присутне су без обзира на уметникову интерпретацију. На тај начин рад емитује енергију која му првобитно није била свесна намера, попримајући аутономно деловање.



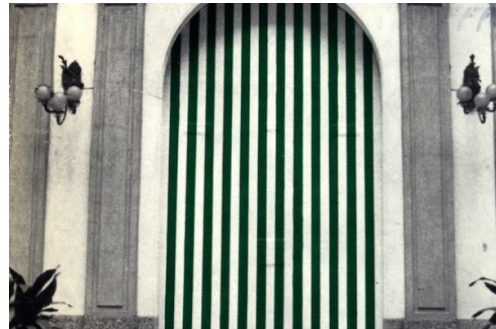
Ден Флевин, без назива (грађанима Баден-Бадена, с поштовањем), Немачка, 1989.

Рад француског уметника Даниела Бирена такође представља идејну корелацију у односу на овај пројекат. Одступајући од формалног сликарства и класичних излагачких простора, Бирен истражује простор са свим његовим специфичностима. Конципирајући уметничке инсталације управо у односу на дати простор, ствара уметничку акцију у амбијенту, која постаје доступна широј публици.

Сматрајући да не постоји неутралан простор, он проблематизује релације места поставке, његовог контекста и уметничког рада, као и њихове међусобне утицаје. Развија карактеристичан рад, преузет од термина *in situ* / на лицу места, који настаје на месту и за место, често ограниченог, пролазног карактера у складу са градом који се непрекидно мења. Биренови радови немају декоративну улогу, већ се баве питањима односа уметника и његовог дела, статусом и позицијом рада у галеријском простору, као и позицијом уметничког дела које напушта изложбени простор стварајући неко друго искуство простора.



Даниел Бирен, *Borrowing and Multiplying the Landscape*, 2011

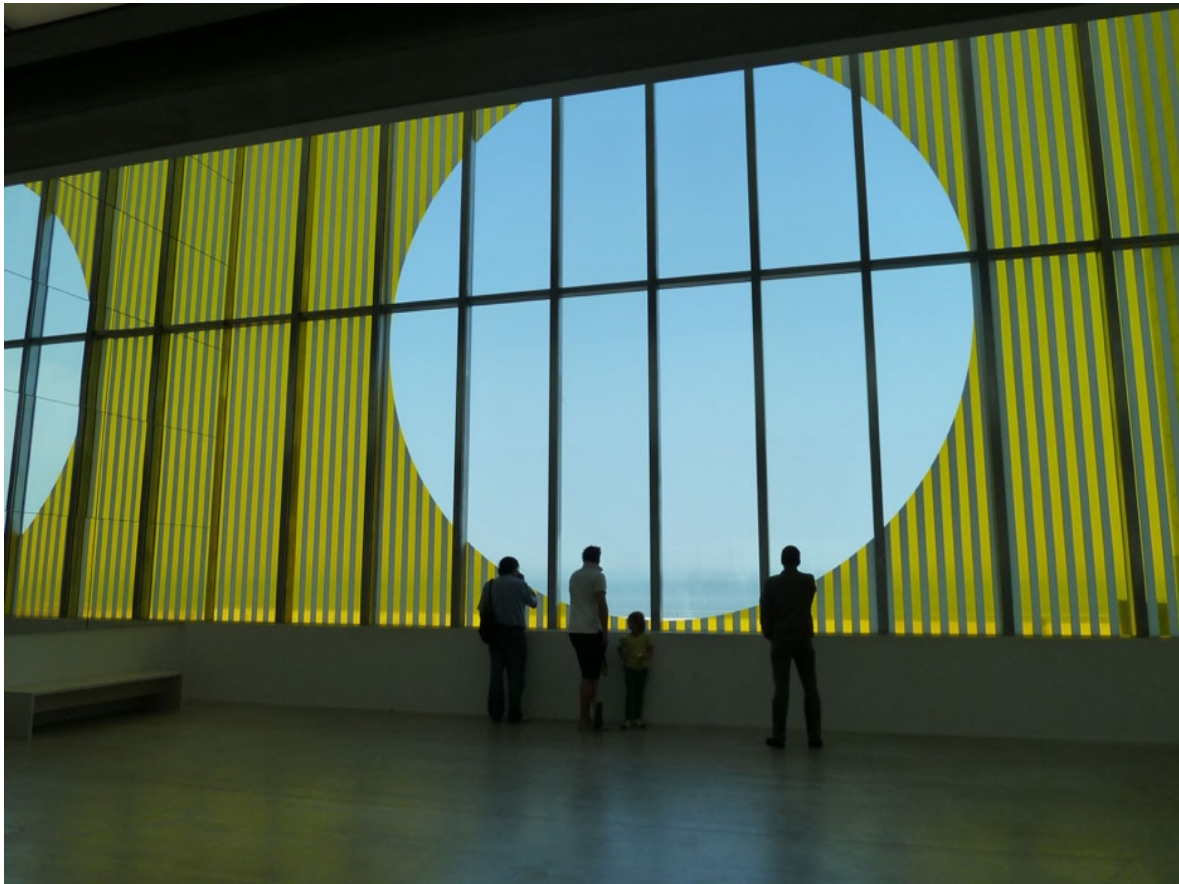


Даниел Бирен, интервенције у простор

„Бирен ставља вертикалне траке на папир и платно да би испитао појам уметности унутар и изван њеног контекста. Ове траке, стандардизоване и без назива, он лепи у традиционалним просторима предвиђеним за конзумирање уметности (као што су галерије и музеји), али и напољу, изван ових структура (на уличним плакатима, у метроу). Његов циљ је да покаже како траке постављене у спољашњем простору подлежу брзом процесу застаревања који им поништава вредност, а све то пред публиком која не зна да је суочена с делом једног уметника.“²⁷

²⁷ Ђулио Карло Арган, *III Модерна уметност 1770-1970-2000*, прев. Милена Марјановић, КЛИО, 2006, стр.13

Како каже Бирен: „Не постоји незанимљив простор. Било да је у питању алтернативни простор, простор на маргинама или у некој важној институцији, сваки пружа могућност реализације одличног, експерименталног пројекта. Ја не дајем нужно приоритет великим институцијама... могу да интервенишем и у затвореној пекари исто као и у Музеју модерне уметности (МоМА) у Њујорку, да се преместим из простора са 3000 квадратних метара у неки од 10 метара.“²⁸



Даниел Бирен, *Tottenham Court Road*, 2015.

Радови који чине пројекат „СИЛА“ потичу од уметности која се везује за улицу и град. Шездесетих и седамдесетих година прошлог века, када се појавила потреба за слободним иступањем уметности у отворен простор града, настали су први примери уметности какву можемо назвати уличном. Уметност типичну за градско окружење,

²⁸ Jérôme Sans, *A Composite Sketch*, Outside the Ivory Tower, Париз, 2007, http://outsidetheivorytower.blogspot.rs/2007_08_01_archive.html

карактерисали су слободан и неспутан приступ визуелном, али и тематском начину изражавања. Таква уметност пропагирала је личне и колективне ставове, отворено проблематизујући друштвена и политичка питања. Она то чини и данас. Иако све више има примера који уличну уметност постављају на посебно предвиђене површине и уводе у галеријске и музејске просторе, она се у својој суштини опире институционалном систему и класичном начину представљања. Радови који су настали у времену протеста, изражавајући своје неслагање у односу на власт, данас су често наручени од стране јавних структура. У оба случаја, представљају аутентичност једне локације попримајући културни значај.

Сличности и разлике пројекта „СИЛА“ у односу на радове уличне уметности, мурала и графита постоје на обе стране. Прва и најважнија веза огледа се у идеји уметности која је повезана са градом, смештена на зидове и фасаде зграда са циљем појачане комуникације на релацији уметник-дело-окружење-посматрач. Рад није урамљен нити заштићен стаклом, не захтева конвенционалан начин понашања, нема рефлекторе који га истичу и најављују, он егзистира заједно са градом, мењајући се у односу на време, фреквентност публике односно пролазника, звучне и друге промене. Позициониран је тако да делује на дати амбијент, али истовремено присваја енергију окружења која утиче на промењен начин перципирања дела.

Док су радови уличне уметности и мурала физички инкорпорирани у зидове града, стварајући директно нови слој, често неутралишући претходне слојеве, пројекат „СИЛА“ подразумева подконструкцију на коју се рад монтира и са које може бити уклоњен, чиме се разликује од непосредног интервенисања. Пројекат такође захтева артикулисани процес припреме и реализације, као и јасно дефинисану и одобрену површину објекта на који се рад аплицира. У идеји функционисања уметности у отвореном простору града доступној широј публици, пројекат „СИЛА“ је у корелацији са уличном уметношћу, али се од ње одваја по прецизно испланираном, законском процесу насупрот брзини, директности и често забрањеном чину уличне уметности.

Пројекат пропагира идеју уметности у урбаном простору града, ослобођену галеријских система, селекционог конкурса, изложбене поставке затвореног типа и очекиване публике. Насупрот томе, попут уличне уметности, позива на слободно, чак неформално посматрање, интеракцију која пре свега зависи од посматрача, деловање на проширену публику и у продуженом трајању.

Занимљиво је да се почеци графике, мурала и графита налазе у истој тачки, односно у оним првим пронађеним пећинским цртежима и поновљеним отисцима људске шаке, што идеју сликања и отискивања на површини која је равна, зидна, фасадна чини интуитивном човековом потребом.

2.3. Методолошко истраживање

Истраживање на нивоу постављених метода уметничког пројекта, представља недовољно конкретну позицију у односу на принцип примене истраживачких метода у конципирању научног рада. Ипак, неопходност њихове примене огледа се у третирању уметничког пројекта из различитих аспеката, формирајући јасну представу о суштинским карактеристикама рада. Методолошко разматрање у раду сам спроводила кроз примену постављених метода и то теоријске, емпиријске, компаративне и аналитичко-интерпретативне методе. Рад сам истраживала кроз проучавање графичке уметности, историје уметности и теорије уметности, кроз анализу графичке уметности од традиционалних графичких техника до дигиталне штампе, кроз испитивање сличности и разлика овог уметничког пројекта и других дела из сродних области, кроз свођење и тумачење резултата истраживања у циљу формулисања закључка. Поменуте методе сам применила у непосредном процесу уметничког стварања и у писаном образложењу докторског уметничког пројекта.

2.4. Анализа практичног рада

2.4.1. Генеза долажења до дигиталне графичке у простору

Дигитално доба које је донело велике промене на свим нивоима, проширује простор деловања уметности, па самим тим и комплетног процеса стварања, које сада подразумева нове принципе креирања и нове алате. Унапређене техничке могућности допуштају излазак графичке у екстеријер, изван галеријских простора, где појачана перцепција формира нове односе на релацији дело-посматрач, а учесталост перципирања остварује непосреднији однос, стварајући простор у коме се догађа уметност, насупрот комерцијалној рекламној заступљености. Могућност коришћења различитих подлога и формата, изместили су графички лист у поље блиско тродимензионалном. Графика у простору појачаних техничких могућности постаје интригантна.

Радови који чине докторски уметнички пројекат произашли су из вишегодишњег истраживања на пољу дигиталне уметности и испитивања графичке форме која дводимензионални отисак уводи у структуру графичке инсталације. Враћање на прве покушаје у бављењу дигиталном графиком подразумева период студирања и упознавања рачунара у функцији стварања једног визуелног садржаја, када почиње моје интересовање за ову врсту уметности. Ипак, први графички пројекти, остварени кроз самосталне изложбене презентације, представљају радове реализоване у класичним графичким техникама и у класичној форми презентације. Иако су скице тих радова већином настале у компјутерском програму - Фотошопу, реализација графичких отисака, подстакнута дотадашњим институционалним усмеравањима, била је, углавном, у техници линореза, на папиру. Презентација је подразумевала галеријски простор где су радови били постављени по принципу папир-стакло-зид. Стилизована фигурација је доминирала, тематизујући комплексне међуљудске односе и мушко-женске релације. Идеја је била фокусирана унутар графичког отиска, док су продукција и поставка представљале неутралну подршку. Од тада се начин мог визуелног изражавања и продукције доста променио.

Намера да се цртеж поједностави до своје базичне намене прочишћавала је графички приказ и нудила сведени приступ техничких могућности линореза. Из тога се јавила потреба да се чистоћа приказа постигне неком другом графичком техником која сама по себи носи такве карактеристике, па су наредни радови били изведени у техници сито-штампе мењајући тиме своје визуелне препознатљивости. Контрола над оваквом врстом поступка и могућност преношења и манипулисања компјутерском сликом отворили су ново поље истраживања.

Могућности унутар компјутерског екрана донеле су промене на ликовном, али и техничком плану, чиме је уследио прелазак са сито-штампе на технику дигиталне штампе. Увођењем новог техничког поступка у реализацију графичких радова, мења се приступ и начин конципирања дела отварајући нове визуелно-техничке и презентацијске могућности. На том нивоу, бављење компјутерском графиком значило је да цртеж, који је и до тада био основа мог графичког рада, настаје, не више, уз коришћење папира и оловке, већ уз употребу дигиталне табле за цртање. Електронска варијанта папира и оловке, као и систем који познајемо под именом „графички кориснички интерфејс“²⁹, уводе нас у компјутерску димензију разумевања виртуелне слике симулирајући простор радног стола „то јест, принцип да се све функције на рачунару графички и алфанумерички приказују метафорички као елементи класичног радног стола: „класери“, „документа“, „преградци“ итд.“³⁰ На овом примеру јасно се види колико је дигитална димензија опонашајућа и колико смо лако могли да прихватимо њене алате и интуитивно постављен простор унутар екрана.

Дигитална слика нуди многоструке начине конципирања садржаја, остављајући отворен простор за различите врсте креирања и манипулисања сликом, наводећи на проналажење личног приступа, формирање начина коришћења одабраног алата и софтвера,

²⁹ Графички кориснички интерфејс (енгл. *Graphical User Interface (GUI)*), је софтверско окружење које кориснику омогућава адекватну комуникацију са компјутером користећи дефинисане функције. Најзаслужнији за његов развој су Apple Macintosh и Microsoft Windows оперативни системи. Графички кориснички интерфејс је начин човековог комуницирања са компјутером који користи прозоре, иконице и меније којима се може манипулисати мишем или тастатуром.

³⁰ Александар Луј Годоровић, *УМЕТНОСТ И ТЕХНОЛОГИЈЕ КОМУНИКАЦИЈА*, Клио, Београд, 2009, стр 363

као и коришћења могућности припреме и реализације штампе у смислу различитих материјала, боја, посебних пролаза и техничких могућности комбиновања.

„Док на једној страни имамо уметнике који користе рачунар као нову додатну алатку коју употребљавају у спрези с другим, класичнијим алатима ликовне уметности, други користе рачунар као медиј³¹, истражујући и приказујући дело искључиво кроз дигиталне технологије. Моје бављење дигиталном графиком започето је са цртежом, фигуративним носиоцем графичког листа, пренесеним принципом конципирања визуелног садржаја из претходне етапе рада. Био је то покушај преласка на суштински другачију графичку технику са идејом наставка претходно постављених тематских принципа. Нова техника донела је могућности и промене које су се рефлектовале на идејни и визуелни ток рада. Такође је отворила питање штампе, односно подлога које су до тада биле упућене, углавном, на графички папир. На почетку је постојала потреба да графички отисак дигиталне штампе, у духу традиционалне графике, изведем на неком од графичких папира, карактеристичним за овај медиј, задржавајући дотадашњи принцип класично постављене сигнатуре и маргина, постављајући дигиталну штампу у равн са осталим графичким техникама. Почевши да испитујем простор у коме дигитална штампа отвара своје могућности, постало је очигледно да бављење овом техником захтева истраживање на свим њеним нивоима и коришћење њених специфичности у пуном разумевању. У духу препознавања техничких капацитета формирала су се графичка решења која примењују могућности другачијих ликовних принципа и различитих штампајућих подлога.

Радове тада реализујем, уместо на папиру, на плочастом пластичном материјалу форексу, на принципу inkjet³² отиска. Пројекат „FORWARD“ чиниле су дигиталне графике на форексу дебљине 5mm, позициониране на зид без стакла и рама, док је један рад био постављен у слободном простору галерије и својим великим димензијама заузимао централни део поставке. Овако реализован и позициониран рад прелази из поља графике у

³¹ Ibid, стр 366

³² Inkjet штампа је врста дигиталне штампе која подразумева капљични принцип наношења боје на папир, пластику, метал или неку другу подлогу. Почетна идеја Inkjet штампе везује се за XX век, а од седамдесетих година прошлог века, са развојем компјутера, улази у динамичнију примену. Данас је ово најзаступљенија врста дигиталне штампе, присутна на нивоу малих кућних штампача једнако као и професионалних штампарских машина.

поље инсталације што представља битну разлику у односу на дотадашњи рад. Графичка инсталација је штампана двострано, па је перцепција била могућа из сваког угла. И даље је то била дводимензионална штампана површина, али иступање графике са зида у простор, јасно је наводило на потребу ка повећаној интерактивности, истраживању графике у простору и остваривању нових нивоа графичког отиска, премештајући га у поље објекта/инсталације. Такође се може уочити и потреба за истраживањем графичких подлога и њихова улога у контексту теме. Ове промене у техничком смислу истовремено су донеле и промене на визуелном плану. Утицај дигиталне технологије променио је начин тематизовања односа који је тада постављен у сведени, безпредметни простор, конципиран на нивоу правилног геометријског тела – коцке. Општа дигитализација је неутралисала делове стварности и пренела их у свет скривеног садржаја кодова, у чијем контексту је форекс беле боје, својом равном пластичном површином, представљао адекватан избор подлоге.



FORWARD, дигитална штампа на форексу, 2009.

Настављајући истраживање у оквиру дигиталне штампе, радови се, у визуелном смислу, још више прочишћавају, неутралишући принцип фигуративног до нивоа апстрахованих елемената који, још само у назнакама, нуде препознавање сегмената стварног света. Пројекти који су уследили граде једну врсту серијалности како у техничком и тематском смислу тако и кроз називе пројеката: „COLOUR FORCE“, „SILVER FORCE“ и пројекат који је у припреми „GRAPHIC FORCE“. Нова врста израза сведених форми напушта дотадашњу тематику и отвара ново поље истраживања, третирајући теме посебних сила и енергија кроз читавање личних доживљаја ове сложене тематике.

Радови пројекта „COLOUR FORCE“ представљају симетричне, огледалске композиције које су настале мултипликацијом нацртаних и компјутерски обрађених елемената, креираних у једном од рачунарских програма Адоби пакета – Фотошопу³³. Асоцијативне представе нуде препознавање измишљених амбијената, кроз истраживање композиције као примарне. Графике су квадратног облика, формата, у просеку, 1m x 1m. Колористички интензивни, носе назив „COLOUR FORCE“ упућујући на истоимену физичку дефиницију.

У радове уводим нову штампајућу подлогу, плочасту материјал – алубонд. Грађевински композитни панел који се састоји од два алуминијумска лима између којих је термопластична маса, често се користи за завршне фасадне облоге због своје отпорности на различите временске услове, али и због својих акустичких, термичких и водоотпорних својстава. Производи се у свим бојама, а за изложбу „COLOUR FORCE“ одабран је сребрни алубонд. Материјал који се користи у грађевини прелази у поље уметности, мењајући своју првобитну намену. На тај начин, двојаки карактер овог плочастог материјала, спремног да пружи отпор временским непогодама, али да истовремено понуди и своју површину

³³ Adobe Photoshop је рачунарски програм за обраду слика. Аутор програма је компанија Adobe systems. Тренутно је тржишни лидер међу професионалним програмима на пољу обраде и прављења дигиталних фотографија. Прво издање овог програма изашло је у фебруару 1990. године и то само на платформи Mac OS. Издање за Windows објављено је тек у новембру 1992. године (Photoshop 2.5). CS6 је 13. главна верзија Photoshop-а (Фотошоп) и има два различита издања: основни (Basic) и проширени (Extended). Ово је иначе последња стандардна верзија, пошто је Адоби прешао на нови Creative Cloud (креативни облак) систем, у ком више неће бити нових издања, већ ће се промене додавати како која буде прошла тестирање и корисник ће увек имати најновију верзију. Уведен је систем претплате на месечном и годишњем нивоу, па више није неопходно куповати програм. Тренутна верзија је прилагођена за коришћење на 27 језика.

осетљиву на најмање несмотрености током процеса штампе, у својој опречности, представља суштински концепт ових радова. Специфична боја и сјај овог чврстог материјала упућује на сребро као племенити материјал. Његова рефлектујућа површина у својим променама светлости и сенке ствара утисак неухватљивог, чиме се подвлачи недокучивост разумевања слојевитих енергетских односа.

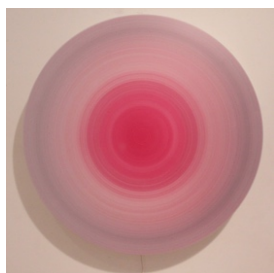


COLOUR FORCE, дигитална штампа на алубонду, 2011.

Настављајући истраживање у оквиру дигиталне штампе, испитујем простор у коме функционише графички отисак. Бавећи се откривањем различитих манифестација „јаке“ силе и слојевитих енергетских деловања, настају радови који чине наредни пројекат под називом „SILVER FORCE“. Надовезујући се на претходне радове у тематском и техничком смислу, прочишћавањем визуелне композиције и редуковањем колорита, стварам радове који се базирају на црно-белим односима и магента каналу, истичући компјутерски принцип креирања. На неким графикама је штампана и бела боја као посебан пролаз, јер је подлога, која је уобичајено бела, сада сива односно сребрна. Боје се у припреми за дигиталну штампу више не одвајају по плочама и фолијама као у класичним графичким техникама, већ се припрема дефинише виртуелно, преко четири основна СМУК³⁴ канала.

³⁴ СМУК је стандардни модел мешања боја у штампи. Односи се на 4 боје које се користе у штампи, чија су то почетна слова: cyan (тиркизна), magenta (циклама), yellow (жута) i key (црна боја). Овакав модел мешања боја

Форма радова са квадратног прелази у кружни облик упућујући на покрет, на незауостављивост кретања једном покренуте силе. Истраживање интимно схваћених енергетских релација, мапира призоре ових свеprisутних појавности кроз компјутерске графике и једну ротирајућу инсталацију, чиме се графика поново помера ка динамичнијој позицији. Покретна инсталација кружног облика која је фиксирана на зид, својим механизмом благо иступа у простор, приближавајући се посматрачу, стварајући, својим непрекидним кретањем, поље слично хипнотичком.

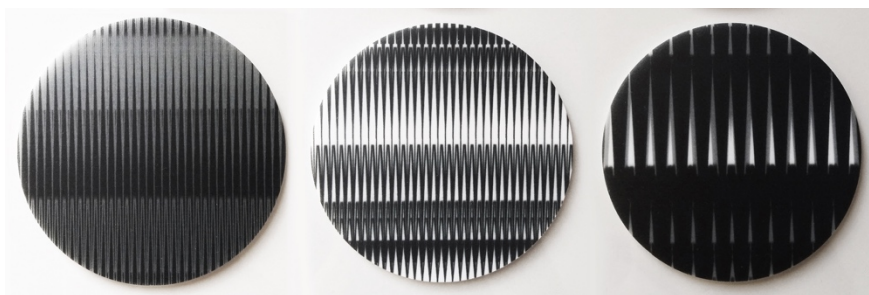


SILVER FORCE, дигитална штампа на алубонду, 2013.

називамо суптрактивним, јер се бела боја не може добити мешањем ових боја, већ њиховом суптракцијом, односно одузимањем, при чему се подразумева да се штампа на белој подлози. Мешањем прве три боје добија се приближно црна боја, али због добијања дубљих црних тонова и околности у којима се штампа искључиво црна боја, уведена је и четврта „кључна“ црна компонента.

Назив пројекта „SILVER FORCE“ потиче од назива материјала – Silver alubond и његове површине која представља важну идејну подлогу ових радова. Десет компјутерских графика у техници дигиталне штампе, пречника 90cm, биле су распоређене на бочним зидовима галерије, по пет графика са сваке стране. На одређеној међусобној удаљености, чиниле су стабилну, уједначену композицију изложбене поставке. Тако конципиране у простору, формирале су пут ка инсталацији која се налазила у дну галерије, постављајући визуелне односе не само унутар појединачних радова, већ и на нивоу изложбене поставке. На тој изложби увела сам звук као нови медиј. У духу непрекидног кретања графичке инсталације, постављени звук пулсара³⁵ се понављао, у круг, подвлачећи идеју назауостављивости. Симетрична мултипликована слика позивала је на интроспекцију, преиспитивање сопствених знања и уверења и покушаје њиховог тумачења.

Пројекти „COLOUR FORCE“ и „SILVER FORCE“ као и паралелна групна и самостална излагачка деловања, представљају графичке радове који носе одређене специфичности, а заједно чине логичну целину надовезујући се једни на друге, настављајући и продубљујући започете теме и ликовне проблеме. Бављење овом тематиком у оквиру графичке технике дигиталне штампе је и даље центар мог истраживања и основа докторског уметничког пројекта „СИЛА“.



Force XIII, XIV, XV, дигитална штампа на клириту, 2014.

³⁵ Пулсари су неутронске звезде пречника око 10 km. Налазе се у почетним фазама своје еволуције као неутронске звезде. Пулсари изузетно брзо ротирају; најбржим пулсарима за један је окрет потребно тек око 3 ms. Милисекундним пулсарима се називају они који ротирају брже од 100 пута у секунди. Пулсари у правцу осе свог магнетног поља испуштају јако електромагнетно зрачење, најчешће у облику радио-таласа, мада зрачење може бити уочљиво и у другим деловима спектра. Услед ротације и уског снопа радио-таласа понаша се као свемирски светионик. Фреквенција пулсирања поклапа са фреквенцијом ротације пулсара.

У контексту прочишћавања и редукације настављено истраживање представља визуелно поједностављене енергетске токове, подразумевајући црно-беле односе, попут „супрематистичког система – заснованог на представи бесконачног у коме се крећу одређене форме које се могу открити помоћу енергије (еконимије) црног и белог, што значи да форма није ништа друго до енергија која боји своје кретање, што је на неки начин блиско линијама силе које смо упознали код футуриста.“³⁶ Док је у претходним радовима, нарочито из серије „COLOUR FORCE“, боја била доминантна, градећи интензивне односе, она је сада потпуно одсутна, чиме добијам нове релације поједностављене у својој суштини. Истражујући базичне елементе комбиновања, структуришем нове призоре енергетских деловања. Контрастним односом и симплификованим визуелним елементима истражујем суштинску динамику. Комплексност апстрактних деловања рашчлањујем на основне податке, коришћењем визуелних принципа у циљу разумевања слојевитих односа. Истраживање на нивоу композиције, кадрирање сегмената бесконачних токова и комбиновање оптичких варијација јесу кључ радова који чине докторски уметнички пројекат „СИЛА“.

2.4.2. Графичке инсталације у простору: дигитална штампа на алубонду

Истраживање медија графике од класичног графичког листа до штампе на плочастим материјалима као што су форекс, клирит и алубонд, тематски је значило прелазак од истраживања односа који су били партнерски, односно двосмерни до односа унутар личног, менталног, обухватајући мање видљиве, али свеприсутне појаве, бавећи се енергетским нивоима који формирају и потенцијално мењају стања личне и колективне појавности. У контексту промењене технике и теме променила се и графичка продукција и поставка.

Уметнички пројекат „СИЛА“ третира идеју графике у простору. Чине га дигиталне графике на алубонду дебљине 3mm, које слагањем штампаних плоча у два и три слоја остварују тродимензионалност. Тако конципиране графике великих димензија нуде слојевите енергетске представе истражујући садржај кроз сведену визуелно-концептуалну структуру рада. Третирајући енергетске токове у виду бесконачних репетитивних таласа,

³⁶ Лазар Трифуновић, *Сликарска пракса XX века*, Београд, Просвета, 1994. стр. 67

визуелни прикази, с једне стране, формирају мирно, скоро хипнотичко поље, а са друге динамику преклапања и преплитања различитих енергетских флукуација. Визуелни токови подразумевају црно-беле односе, односно релације које се крећу између црне и светло сиве (сребрне) површине алубонда. Бела боја као посебан пролаз није штампана, остављајући утисак сивих тонова као доминантних. У интензивнијим или мање упадљивим контрастима које формирају различити графички отисци две алубонд плоче, ствара се простор погодан за истраживање базичних односа светлог и тамног и њихових међусобних позиција и преклапања. Различито постављеним токовима, узлазним, односно силазним путањама остварујем динамику поједностављеног колористичког односа поигравајући се са основним елементима. Постављањем различитих облика горње плоче на доњу, формирам композиције истражујући њихове позиције, бавећи се положајем облика и визуелних преклапања два различита графичка отиска унутар сваког рада. Многоструке могућности комбиновања увећале су потенцијалне визуелне варијације формирајући велики број радова који су касније селектовани.

Надовезујући се на претходне радове у контексту материјала, штампе и тематике, овај пројекат се од њих и по много чему разликује. Увођењем новог слоја у графичку реализацију, радови постају тродимензионални, добијајући карактер графичке инсталације која више не подразумева мултипликовање истоветних графичких отисака. На материјалу који је и рефлектујући и у више нивоа, радови остварују различите светлосне промене, стварајући интерактивност у процесу посматрања. Састоје се од доњег нивоа који подразумева штампу пуног, најчешће правоугаоног формата и горње плоче која је приближно истог формата, али сечењем и позиционирањем делова, отвара простор за доњи приказ, стварајући утисак откривања понуђеног садржаја. Двослојност радова која подразумева два различита визуелна приказа, уноси нову врсту динамике и контраста, указујући на вишеслојну структуру теме. Разматрајући комбинације положаја ових слојева, бавила сам се њиховим односима у интензитету и облику, истражујући те релације на нивоу међусобне удаљености и позиције. У распону сведених колористичких односа, поједностављени шаблонски токови, узајамним прекривањем, односно откривањем, стварају динамичне енергетске представе.

Радове сам формирала стварањем ручно насталих визуелних елемената у компјутерском програму Фотошопу, које сам затим, различитим врстама рачунарског трансформисања, визуелно мењала. Њиховом мултипликацијом настали су непрекидни низови готово механичких комбинација линије и површине, које својим варијацијама у величини и интензитету граде различите односе. Одсуство боје отвара простор за монохроматске релације које формирам из сва четири СМУК³⁷ канала, задржавајући тако у црним и сивим тоновима присуство црног, жутог, магента и циан канала.

Сви радови имају симетричне композиције визуелних токова и позиционирања слојевитих штампаних плоча. Потреба за прецизном механичком симетријом наметнута је тематиком пројекта „СИЛА“, у смислу постојања центра и његовог физичког ширења, који се раздвајањем на делове правилно распоређује указујући на силу која насупротив свему што постоји у природи, остварује прецизну, шаблонску симетрију, формирајући огледалску слику унутар сваког рада.

Поред увођења још једне плоче у графички рад, пројекат „СИЛА“ се од претходних разликује и по идеји измештања графике из затвореног, најчешће галеријског простора у отворени простор града, чиме се суштински мења контекст и перцепција рада. Пројекат настаје „са жељом да се понуди садржај који везује архитектуру и уметност, у коме настаје и развија се јединство града и уметности“³⁸. Излазак у отворени простор где је перципирање учесталије, чини овакву уметност оном која скреће пажњу. Рад делује на посматрача, користећи отворени простор града за презентацију визуелног садржаја широј публици. Мењајући свој дотадашњи карактер, он функционише, не само на нивоу уметник – дело – посматрач, већ и у односу на окружење. Овако конципиране графичке интервенције у простору прекривају одређене површине претходно дефинисаних објеката. Објекти су бирани по својој позицији, фреквентности, адекватним и изводљивим техничким могућностима поставке, али и по својој намени. То су углавном државне, културно-образовне и уметничке институције које на тај начин стварају институционалну сарадњу и промовишу вредности којима се и саме баве, обраћајући се сличној циљној групи. Ипак

³⁸ Ђермано Челант, *АРТМИКС*, прев. Милана Пилетић, Београд, *ХЕСПЕРИЈА*edu, 2012, стр. 199

идеја оваквог пројекта није окупљање стручне публике, већ комуникација између уметничког рада и пролазника/посматрача. Рад чини и окружење које својим звучно-визуелним променама утиче на перципирање рада. Таквом врстом интерактивности пружам графичком раду проширено поље деловања укључујући га директно у живот града. Креирајући нову врсту дијалога, перципирање рада измештеног из уобичајеног представљања, мења визуелни доживљај.

Графике су позициониране на више локација у центру Београда: на спољном зиду Основне школе Скадарлија у Француској улици бр. 26, у нишама зграде Радио Београда у Хиландарској улици бр. 2, на фасади зграде Филозофског факултета из улице Кнеза Михаила, на згради Битеф театра, Сквер Мире Траиловић бр. 1, у Светогорској улици бр. 23. на прозорима куће Рашка Димитријевића, на згради Пословног центра у улици Булевар деспота Стефана бр. 12, у излозима зграде БОТИЧ-а у улици Краља Петра бр. 14, на фасади зграде Електропривреде Србије у улици Јелене Ћетковић бр. 2, на фасади Историјског музеја Србије, Трг Николе Пашића бр. 11. и на згради Дома Омладине Београда, Македонска бр. 22.

Графичке инсталације у простору изложене су протоку времена, променљивим ситуацијама живог окружења и евентуалним жељеним или наметнутим архитектонским интервенцијама. Перцепција рада се свакодневно мења, трансформишући се у односу на активно окружење: различито доба дана, јутарње или интензивно подневно светло, ноћ која скоро неутралише присуство рада, вегетација која у периоду лета заклања, а зими потпуно открива рад, звучно визуелни ефекат кише, снега и саобраћаја, бучни или тихи пролазници... Радови нису светлосно, нити на било који други начин истакнути, њихов циљ је да егзистирају заједно са градом, размењујући међусобне утицаје. Својом величином и позицијом, најчешће су издигнути из људске перспективе, па поглед на горе, како се једино може сагледати рад, смешта човека/посматрача у позицију у којој уметнички рад чини тешко сагледивим. У духу неразјашњеног функционисања свеprisутних сила и њиховог невидљивог деловања, ове графичке инсталације у простору иницирају сопствено преиспитивање и потрагу ка непознатом.

Начин изведбе графике у простору захтева конкретне припреме и прецизно испланирану реализацију, посебно због великих димензија, специфичности уклапања штампајућих подлога и смештања у одређену архитектуру. Због лимитираних димензија алубонд-плоча, радови се штампају из делова, а затим при монтажи спајају. Свака графичка инсталација подразумева подконструкцију рада, која омогућава стабилно позиционирање на одређену подлогу. Таква врста спољних радова захтева монтирање скеле током поставке, као и претходно прибављене дозволе за рад.

Одабрана штампајућа подлога и штампарске боје су отпорне на различите временске услове и омогућавају егзистирање радова у екстеријеру. Својим константним присуством ове графичке инсталације нуде продужено посматрање, мењајући се у односу на дистанцу и угао посматрања, као и количину и правац природне, односно вештачке светлости. Графика у простору, преласком у медиј инсталације, допушта графичком отиску да делује у проширеним техничко-технолошким могућностима.

Назив пројекта – „СИЛА“ упућује на симболичко разумевање физичке дефиниције силе, у смислу међусобног деловања тела и његове околине, односно деловања физичких и духовних односа, као и деловања на релацији дело – посматрач, која уводи нову димензију интеракције – простор. Пројекат истражује тему на нивоу интимног доживљаја, ослањајући се на истраживања о појму силе у смислу метафорички схваћених унутрашњих и спољашњих односа, као и потенцијалних и актуелних способности за промене. Апстрактна форма и оптички приступ конципирања основни су елементи ових графичких инсталација. Редукцијом наративних података и неутралисањем боје представљам апстраховане енергетске токове кроз сведене низове црно-белих форми који се непрекидним понављањем једног елемента преклапају са другим, градећи оптичке комбинације. Енергетски токови смењују се у својој сивој гами остављајући утисак одсуства боје. Потенцијално тумачење ових сивих односа може се повезати са улогом одабраних институција, њиховом делатношћу и базичним циљевима. Такође је у вези са третирањем теме силе на нивоу њене позиције у оквиру одабраних локација у смислу рефлектовања унутрашње атмосфере датих институција.

Слојевитост графичког рада који подразумева две штампајуће подлоге спојене тако да чине један рад, остварује идеју првог и другог слоја у смислу метафорички схваћених садржаја који се на први поглед не могу спознати. Њихово позиционирање на одабране објекте, у неким ситуацијама, подразумева мултипликацију основног рада, односно репетицију у контексту датих околности простора, што продубљује оптичка деловања. Продужено посматрање открива различите графичке нивое указујући на оно што је испред и иза, оно што је видљиво односно оно што остаје сакривено. Проширено поље графичког истраживања упућује на сложеност тематике у смислу разоткривања и тумачења непознатог.

Истраживање које је донело промене на нивоу изласка графике у простор и увођења још једне штампане површине у израду графике је у корелацији са идејама оптичке уметности суочавајући посматрача са уметничким радом на начин који се заснива на покрету. Користећи сведене графичке елементе како би њиховим комбинацијама изазвала појачани доживљај опажања, стварам динамику унутар самог рада, али и у односу на посматрача који перципира рад из различитих углова.

Тумечење радова на нивоу асоцијативних релација поставља ове графичке инсталације у однос са локалном средином и одабраним институцијама као носиоцима радова. Модификована петокрака на згради Дома Омладине, пирамидална композиција на школској установи, изломљена сфера на Филозофском факултету, каријатидне форме на згради Битеф театра, испрекидани токови звучних визуелизација Радио Београда.. стварају асоцијативне тематске односе.

3. Закључна разматрања

3.1. Општа закључна разматрања

Дигитални човек, навикнут на доступност садржаја, удаљава се од галеријских простора и реалних доживљаја, подређујући се виртуелном. „Догађаји долазе ка нама, а не ми ка њима. Ко хоће да зна чега има напољу („да буде у слици“), тај треба да иде кући, где га догађаји чекају да буду виђени.“³⁹ Телевизија и интернет омогућили су симулације догађаја. „Такви догађаји, информације, слике, које се испоручују у својој репродукционој форми, постају важнији од своје оригиналне форме. Догађај, самим тим, постаје обична матрица своје репродукције.“⁴⁰ А „чак и код најсавршеније репродукције нешто отпада: временска и просторна координата уметничког дела – његово непоновљиво битисање на месту на коме се налази. Овде и сада оригинала чини појам његове непатворености.“⁴¹ Идеја уметности у екстеријеру је максимално приближавање посматрачу, не на нивоу репродукције, већ у њеној оригиналној форми. Излазак уметности у отворени простор, приморава посматрача да перципира, а константна позиција уметничког рада, намеће додатно, продужено посматрање, отварајући простор за контемплацију. То је уметност ослобођена галеријских принципа, са идејом приближавања посматрачу у циљу непосреднијег односа. Тако се формира уметност без посредника, која је директна, чак, наметнута. Она је присутна и доступна, настала према одређеном екстеријеру, егзистира у простору мењајући га, као што одређени простор мења њен начин перципирања.

Могућности штампе данас у контексту дигиталне графике, отварају нове начине коришћења различитих штампајућих подлога, различитих формата који више нису ограничени димензијама пресе и папира и различитих врста машина за штампу. Графички лист, карактеристичан по графичком папиру и дводимензионалности која најчешће припада

³⁹ др Владислав Шћепановић, *Медијски спектакл и деструкција, естетика деструкције и спектакуларизација стварности: 11. септембар као медијски феномен*, Београд, Универзитет уметности у Београду, Службени гласник, 2010, стр 38

⁴⁰ Ибид, стр 39

⁴¹ Валтер Бењамин, *Уметничко дело у веку своје техничке репродукције*, Јелена Ђорђевић (уред.), Студије културе, Београд, Службени гласник, 2008, стр 103

класичном излагачком принципу одваја се од досадашњих, стварајући слободнији простор за рад и изложбenu презентацију.

Медиј графике, карактеристичан по својој репродуктивности, са дигиталном штампом постаје готово неограничено умножив, чиме умањује своју тржишну вредност. Иако је на локалном нивоу заступљеније питање аутентичности компјутерске графике у односу на традиционалне графичке технике, него разматрање оригинала у оквиру графичке уметности која сама по себи подразумева репродуктивност, аура графичког дела остаје специфична категорија. Она се разликује од непоновљивости слике и цртежа, али истовремено, својом мултипликативношћу и повећаном дистрибуцијом, постиже појачано деловање на ширем плану. Чак и кад је графика реализована у једном једином примерку, као ауторски отисак, она са собом носи карактер умноживости, који се увек изнова може покренути, чиме делује готово неуништиво у својој појавности.

Пројекат „СИЛА“ припада уметности дигиталних технологија која често подразумева појачану продукцију и дистрибуцију, нарочито када је у питању подручје графичке уметности. Пројекат „СИЛА“ се не бави умножавањем графичких отисака, већ социјализацију уметности постиже позиционирањем рада у отворен простор града. Он напушта идеју мултипликованог отиска и класичан начин изведбе, указујући на неопходност истраживања и померања унапред постављених техничких и концептуалних оквира графичке уметности, у циљу проналажења нових приступа савременој графици. Пројекат доприноси инкорпорирању уметности у архитектуру и презентацији визуелног садржаја који се суштински разликује од рекламних и других врста порука, за које је, у последње време, архитектура постала идеална подлога. Такође доприноси откривању нових начина презентације графичке уметности, сагледавању деловања промењене графичке продукције и функционисања проширеног појма графике. Проблематизује питање затворених институција и уско стручне публике насупрот отвореној позицији рада.

Оваква графичка уметност захтева појачану продукцију, односно техничку и финансијску подршку. У околностима локалног карактера, проблем реализације постаје упадљив. Преговори са одабраним институцијама трају, док се материјална помоћ још увек

чека. Због немогућности самосталне финансијске реализације, докторски уметнички пројекат је и даље у процесној фази, а његова презентација организована је кроз изложбу у простору независне културно-уметничке сцене „Магацин“⁴² у улици Краљевића Марка бр. 4, у Београду, у периоду од 27. августа до 3. септембра 2016. године.

Изложба је представила пројекат кроз три целине. У првом делу изложбеног простора налазиле су се дигиталне графике на алубонду (3mm) у два и три слоја, пружајући увид у визуелне карактеристике материјала и вишеслојност радова. Сразмерно умањене у контексту галеријског простора графике су биле распоређене на два наспрамна зида. На једном зиду су се налазиле четири хоризонталне графике формата око 80 cm (дужа страна), а на другом зиду пет вертикалних радова такође око 80 cm (дужа страна). Радове сам након штампе и сечења, због великих димензија и осетљивости материјала на транспортне услове, ручно лепила и формирала у простору „Магацина“ неколико дана пре отварања изложбе. Кратко време и захтевна процедура спајања алуминијумских слојева појачала је проблематику реализације. Прва, доња плоча је штампана из комада остављајући у припреми за штампу нештампајуће површине, претходно испланиране у односу на горњу плочу, како би лепљење ова два слоја било ефикасније. На тај начин, прецизно постављена припрема, подразумевала је одговорност даљег уклапања другог и, у неким радовима, трећег слоја. Лепљење алуминијумског материјала захтевао је коришћење двокомпонентног лепка за метал, идеално суву, одмашћену и благо ишмирглану површину, као и интензивно јак притисак након лепљења који је подразумевао време од минимум 10 сати мировања. Проблеми током спајања поменутих слојева огледали су се пре свега у несавршено равnoj површини алубонд-плоча која се, посебно код великих димензија, опире лепљењу, захтевајући интензивнију физичку причвршћеност.

Други део поставке је чинила зидна пројекција смештена у централном делу изложбеног простора, која је представила компјутерски формиране монтаже ових графичких инсталација у реалном простору. Радови су аплицирани на претходно одабране објекте у рачунарском програму - Фотошопу и накнадном обрадом приказани. Сваку

⁴² „Магацин“ је простор заснован на принципима отворене платформе за извођење програма организација независне културе. Простор је намењен потребама независних актера савремене културе и уметности.

локацију сам претходно фотографисала из различитих углова и у различито време како би доживљај симулације био што ближи стварном утиску.

Пројекцију је пратио звук, снимљен на датим локацијама, који је комјутерском дорадом претворен у апстраховани шум у коме се препознаје свеопшти градски тон. Звук је пунио цео простор, стварајући утисак растуће фреквенције у контексту идеје силе. Аудио поставка је у распону од сасвим тихог до интензивног звука стварала ритмичне таласе у својој репетицији.

Трећи део поставке је представљен у засебној просторији. Дигитална графика великих димензија (130cm x 250cm) смештена је на импровизовану стону висину, остављајући могућност приближавања раду и тактилног доживљаја у циљу сагледавања комплексности одабраног материјала - алубонда, великих димензија рада и проблематике постављања у спољни простор. Рад се састоји од три алубонд слоја који су формиран од два различита графичка приказа. Идеја овако изложеног рада је да понуди посматрање из директне близине и различитих углова, упућујући на проматрање материјала „стављеног на сто“, у смислу разоткривања понуђеног садржаја. Просторија у коју је рад смештен је базично намењена пројекцијама за мањи број људи, па је специфична атмосфера интимног простора са сивим зидовима допринела мистичном утиску силе. Рад по својој величини симулира идеју графике у простору. Просторија у коју је смештен скоро је попуњена његовим димензијама, а немогућност потпуног визуелног сагледавања указује на позицију у реалном простору.

Изложба је представила истраживање духовног и визуелног аспекта пројекта „СИЛА“ указујући на важност активнијег односа између посматрача и уметничког рада, отварајући простор за индивидуално тумачење понуђеног садржаја и слободно учитавање личног доживљаја. Пројекат третира појам силе на нивоу потенцијала за духовне, менталне и физичке промене. На индивидуалном и колективном нивоу, истражује потенцијалну енергију у смислу снага и моћи деловања. Позива на преиспитивање универзалне и личне садашњости, прошлости и будућности подвлачећи, својом репетицијом, неумитан проток времена.

„Кретање није ништа друго до мерење, бескрајно упоређивање безбројних величина, а из сложеног кретања састоји се промена. Ту, у упоређивању и одмеравању, и почиње богати сплет релативних односа, релативног простора и времена, за који смо навикнути да га зовемо опажање. Опажање је појам коме треба приступити веома опрезно. То није само осећај одређеног дејства, како се то иначе узима, него и нешто много шире. Опажање је својство све материје, те на тај начин престаје да буде само њено обично својство и уско се повезује са кретањем и променом уопште, са објашњавањем постојања коначних феномена.“⁴³

3.2. Закључна разматрања у односу на очекиване резултате истраживања

Пројекат „СИЛА“, презентацијом уметничког и писаног рада, указао је на вишеслојне могућности дигиталне штампе која је отворила ново поље истраживања у оквиру графичке уметности и пружио увид у њену позицију у односу на традиционалне графичке технике. Понудио је сагледавање могућности коришћења различитих формата и штампајућих подлога попут алубонда, који неретко имају неуметничку намену, а који сада постају доступни. Пројекат је открио начине употребе нових техничко-технолошких средстава у остваривању идејне структуре уметничког рада и понудио је флексибилније разумевање графичке уметности у контексту савремених дешавања. Идејом позиционирања рада у спољни простор који базично није намењен презентацији уметности и његовог продуженог присуства, пројекат „СИЛА“ скреће пажњу на стање комплексног функционисања културе, уметности и образовања у нашој средини мапирајући графичке инсталације на културно-образовне и уметничке институције. Пројекат препознаје потребу за успостављањем интензивније комуникације на релацији дело – посматрач делујући на проширену публику на нивоу свакодневног пролазника. Идејом позиционирања радова у екстеријеру, пројекат проблематизује специфично стање и улогу галеријских и музејских простора, као и редуковане галеријске публике.

⁴³ Вилијем Крукс, *Психичке силе и спиритизам*, Београд, Паралелна наука, 1988, стр. 13

Идеја графике у простору је „уметност која поново живи у складу с улицама и пролазницима, не тражи више уточиште у збиркама и музејима, него опет кружи, меша се с многобројним подстицајима свакодневице [...] Такво дело представља урбано ткиво, бивање у садејству с друштвеним и амбијенталним променама.“⁴⁴ Пројекат је истакао важност идејног приступа насупрот одређеним оквирима графичке или друге форме. У контексту приближавања потенцијалном посматрачу, графичка инсталација у простору заступа идеју социјализације уметности.

Очекивана реализација графичких интервенција у простору, због комплексности техничке и финансијске реализације још увек је у процесној фази. Пројекат је представљен кроз изложбену поставку како би се сагледале све локације са графичким интервенцијама на једном месту и пружио увид у комплетну идеју пројекта. Компјутерски изведене монтаже радова на изабраним објектима и графички радови својом визуелно-техничком презентацијом пружају јасан увид у пројекат. Изабрани простор *Магацина* је одабран због његове урбане грађе у физичком, али и концептуалном смислу.

У наредном периоду, пројекат „СИЛА“ покушаће да оствари своју реализацију кроз конкурс за финансирање уметничких дела из области визуелних уметности, Министарства културе и информисања Републике Србије.

⁴⁴ Ђермано Челант, *АРТМИКС*, прев. Милана Пилетић, Београд, *ХЕСПЕРИЈА* еду, 2012, стр. 177

4. Списак литературе (библиографија и web-ографија)

4.1. Цитирана и коришћена литература

Анђелковић, Бранислава и др., *Један век графике – дела из графичке збирке Музеја савремене уметности*, Београд, Музеј савремене уметности, 2003.

Арган, Ђулио Карло, *III Модерна уметност 1770-1970-2000*, прев. Милена Марјановић, Београд, КЛИО, 2006

Banksy, *The writing on the wall*, The Guardian, <http://www.theguardian.com/artanddesign/2006/mar/24/art.australia>, 12. 06. 2015. 20:55

Bann, David, *Štampa danas – tehnike, materijali i procesi*, прев. Даниела Нинковић, Београд, Don Vas, 2010

Бењамин, Валтер, *Уметничко дело у веку своје техничке репродукције*, Јелена Ђорђевић (уред.), *Студије културе*, Београд, Службени гласник, 2008.

Geldzhaler, Henry, *Introduction to Art in Transit*, http://www.haring.com/!/selected_writing/introduction-to-art-in-transit#.Vf196RGqpBc, 11. 08. 2015. 15:45

Dezeen magazine, *IwamotoScott and Leong wrap a Miami parking garage in perforated screens*, <http://www.dezeen.com/2015/06/02/iwamotoscott-leong-leong-wrap-miami-parking-garage-perforated-screens/>, 29. 06. 2016. 14:51

Dickens, Luke, *The Geographies of Post-Graffiti: Art Worlds, Cultural Economy and the City*, http://www.academia.edu/1031327/The_Geographies_of_Post-graffiti_Art_Worlds_Cultural_Economy_and_the_City, 26. 07. 2015. 21:05

Jones, Ann, *IMAGE OBJECT TEXT*, <https://imageobjecttext.com/2012/05/22/infinity-curves/>, 14. 05. 2016. 15:24

Крукс, Вилијам, *Психичке силе и спиритизам*, прев. Биљана Здравковић, Београд, Паралелна наука, 1988.

Манович, Лев, *Метамедији*, прев. Ђорђе Томић, Београд, Центар за савремену уметност, 2001.

O'Higgins, SORCHA, *Physical graffiti – the connection between urban art and architecture in Argentina*, Graffitimundo, <http://graffitimundo.com/blog/articles/physical-graffiti-the-connection-between-urban-art-and-architecture-in-argentina/>, 15. 09. 2015. 23:45

Paritzki, Itai, *Paritzki Liani architects pays an homage to Marc Chagall with Tel Aviv school*, <http://www.designboom.com/architecture/paritzki-liani-architects-marc-chagall-tel-aviv-09-10-2015/>, 15. 09. 2015. 22:00

Радојчић, Саша, *Увод у филозофију уметности*, Зрењанин, Агора, 2014.

Sans, Jérôme, *A Composite Sketch*, Outside the Ivory Tower, Париз, 2007. http://outside-theivorytower.blogspot.rs/2007_08_01_archive.html, 05. 06. 2016. 23:03

Serafin, Amy, *All change: Daniel Buren makes a connection at Tottenham Court Road*, Wallpaper, <http://www.wallpaper.com/art/all-change-daniel-burens-installations-make-a-connection-at-tottenham-court-road-tube-station>, 09. 07. 2016. 22:47

Славковић, Љубица, *Алубонд – Термо-Изолятор изузетних естетских квалитета*, <http://www.prozorivrata.com/alubond-termo-izolator-izuzetnih-estetskih-kvaliteta/>, 25. 06. 2016. 10:43

Смит, Тери, *Савремена уметност и савременост*, Београд, Орион Арт, 2014.

Сретеновић, Дејан, *Уметност присвајања*, Београд, Орион арт, 2013.

Тодоровић, Александар Луј, *УМЕТНОСТ И ТЕХНОЛОГИЈЕ КОМУНИКАЦИЈА*, Београд, Клио, 2009.

Трифунковић, Лазар, *Сликарски правци XX века*, Београд, Просвета, 1994.

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

Узелац, Милан, *Метафизика*, http://www.uzelac.eu/Knjige/2_MilanUzelac_Metafizika.pdf, 22. 08. 2015. 21:00

Флоренски, Павел, *Простор и време у уметничким делима*, прев. Нада Узелац, Београд, Службени гласник, 2013.

Хајзенберг, Вернер, *ФИЗИКА И МЕТАФИЗИКА*, Чачак, Градац, 2009

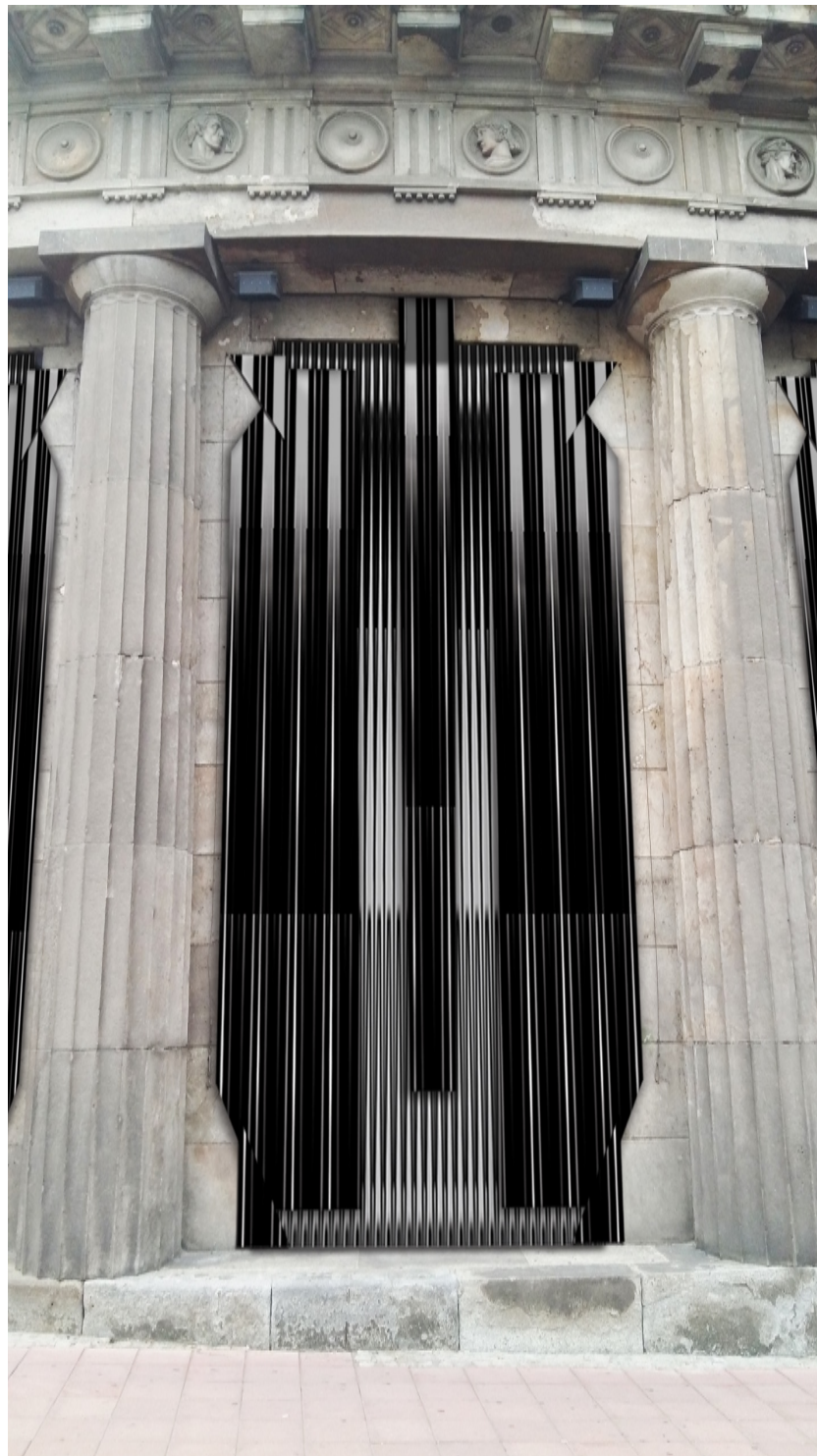
Conklin, Tiffany Renee, *Street Art, Ideology, and Public Space*, http://www.academia.edu/3258603/Street_Art_Ideology_and_Public_Space_-_Masters_Thesis_-_Urban_Studies, 14. 06. 2015. 15:35

Chali, Elian, *Public Essay of Opacity*, <http://www.elianelian.com.ar/>, 13. 09. 2015. 14:20

Челант, Ђермано, *АРТМИКС*, прев. Милана Пилетић, Београд, ХЕСПЕРИАеду, 2012.

Шћепановић, др Владислав, *Медијски спектакл и деструкција, естетика деструкције и спектакуларизација стварности: 11. септембар као медијски феномен*, Београд, Универзитет уметности у Београду, Службени гласник, 2010.

5. Прилози (компјутерске монтаже графичких инсталација у простору и фотографије са изложбе докторског уметничког пројекта)

















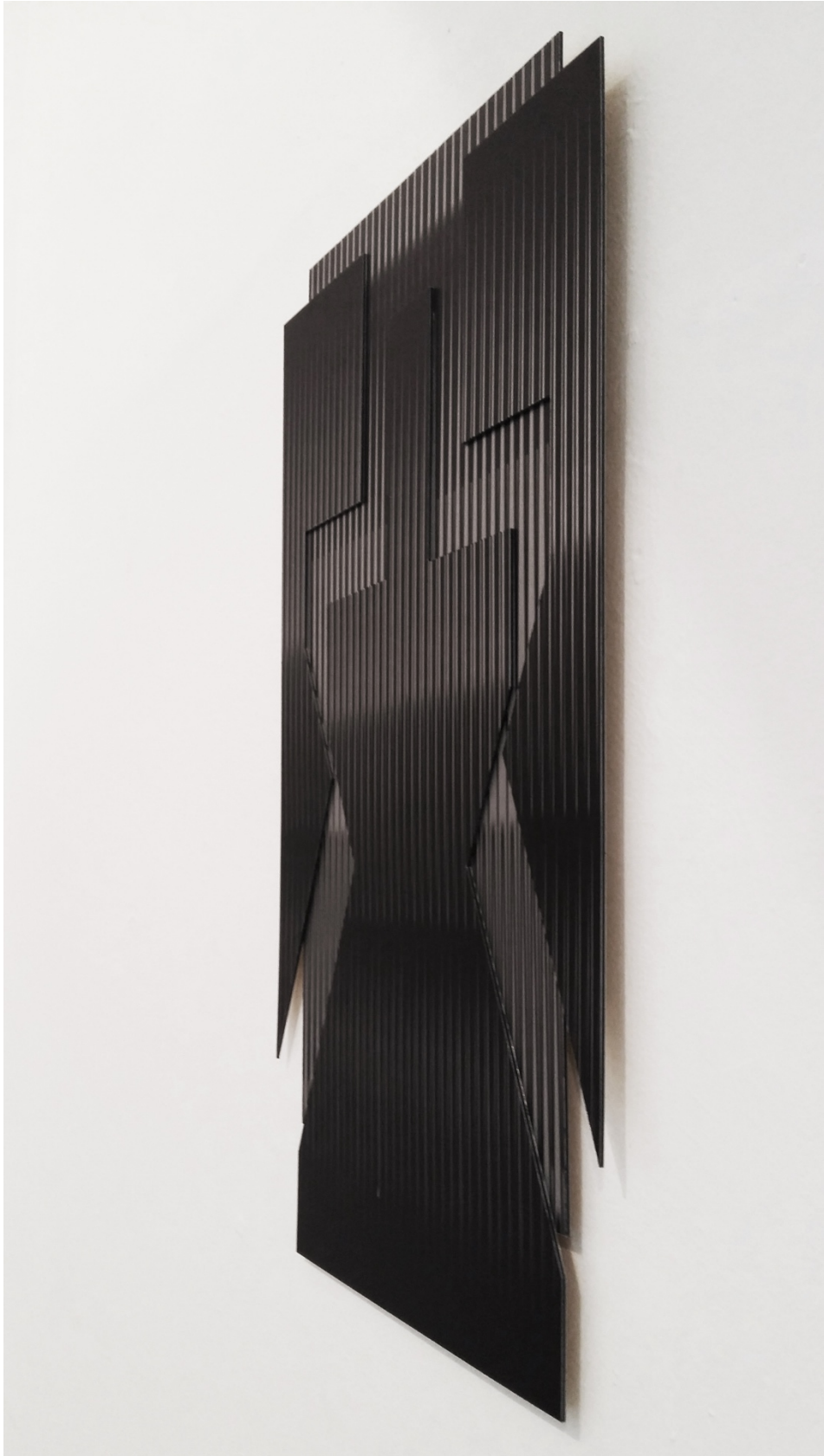


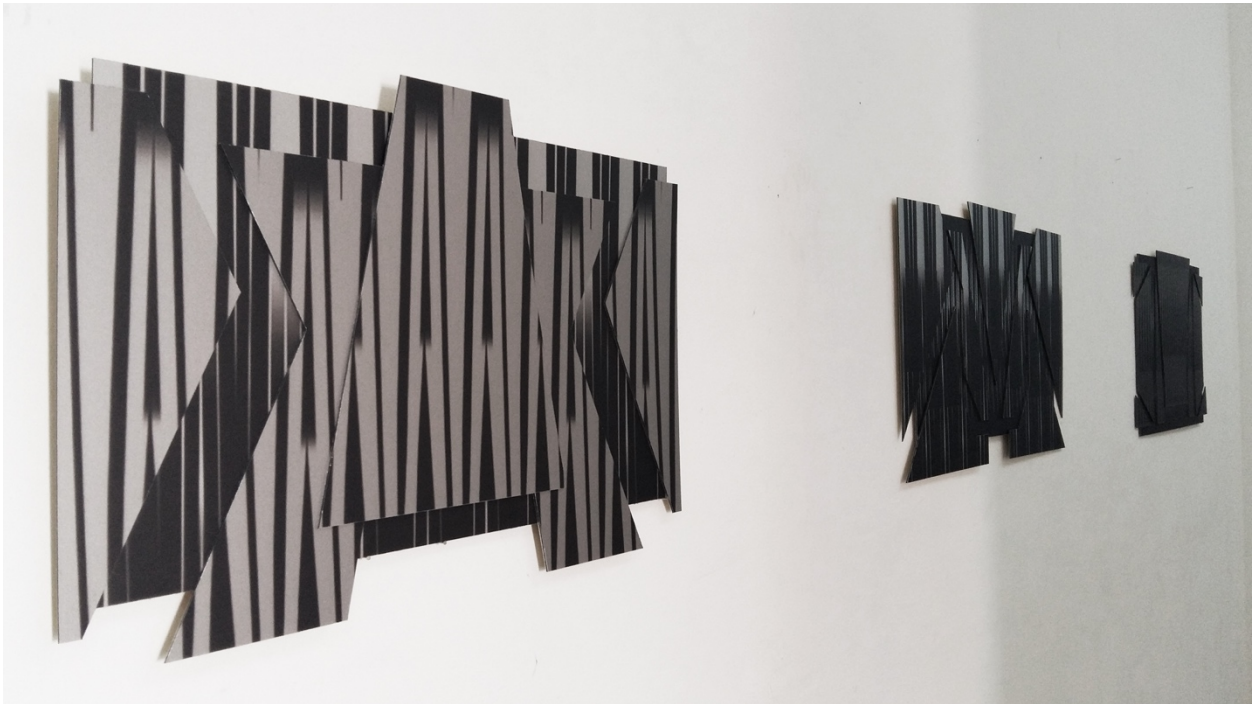
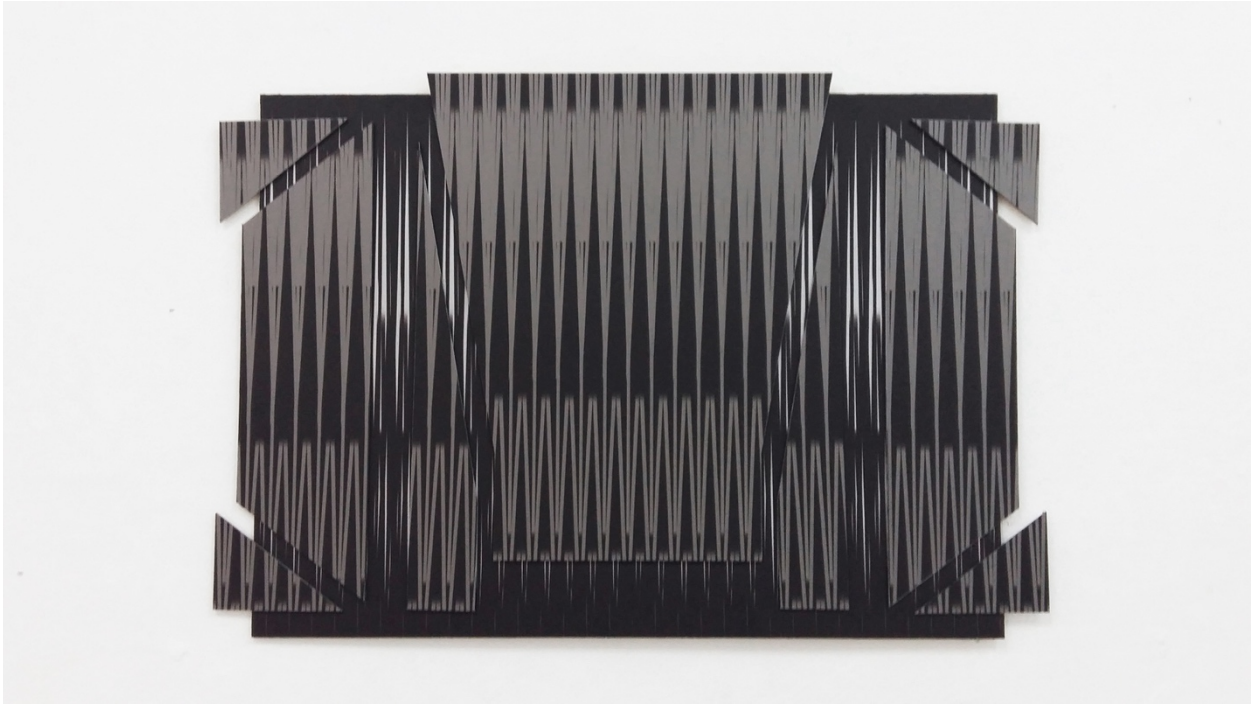


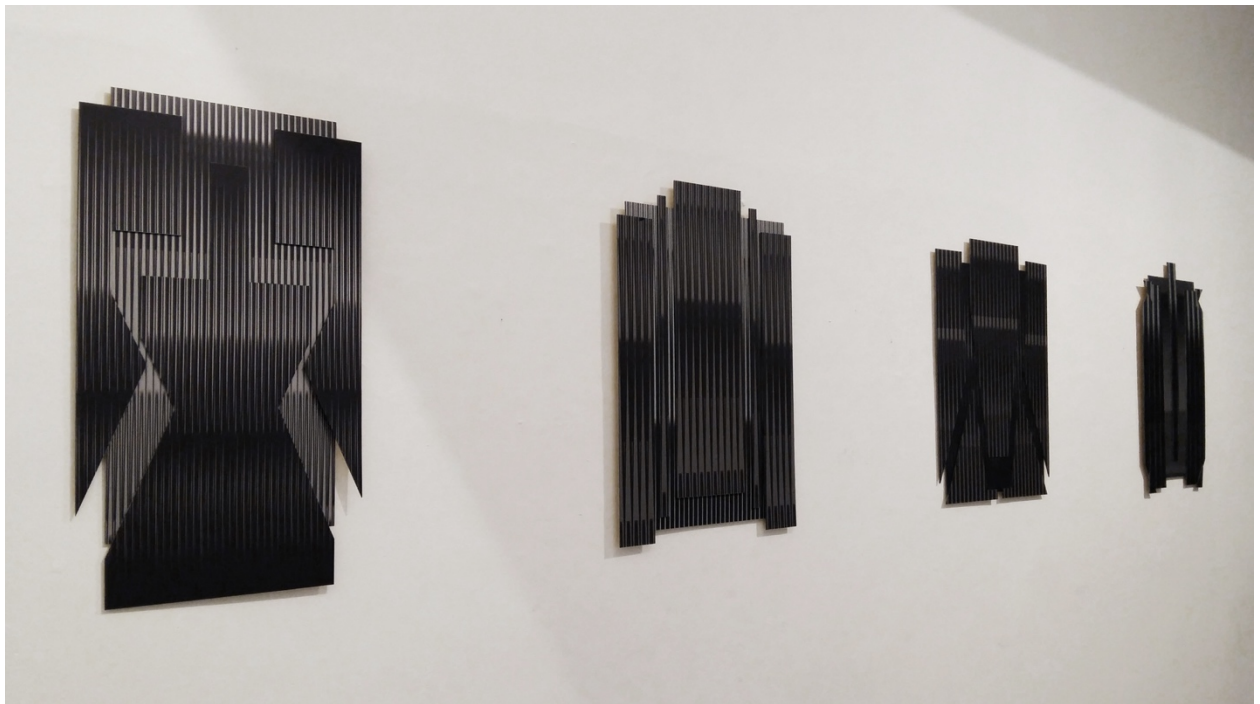
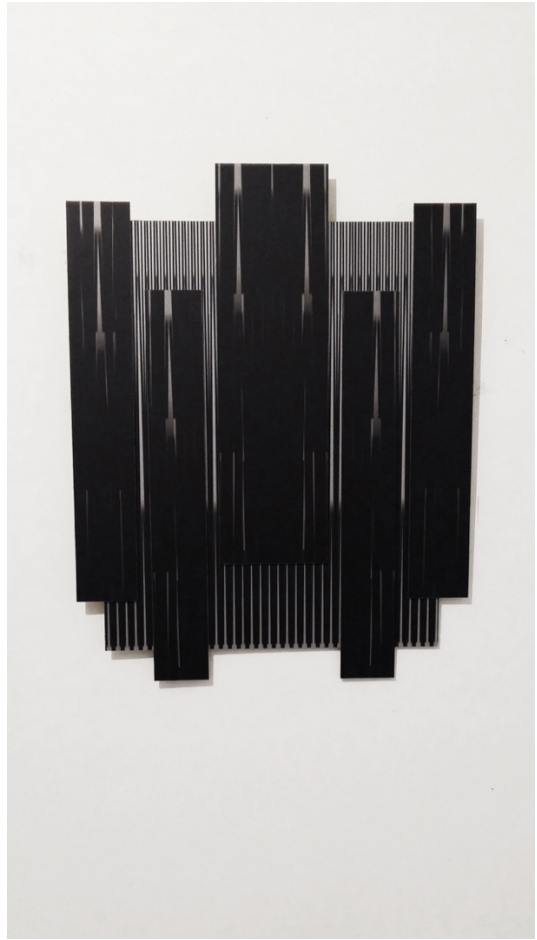
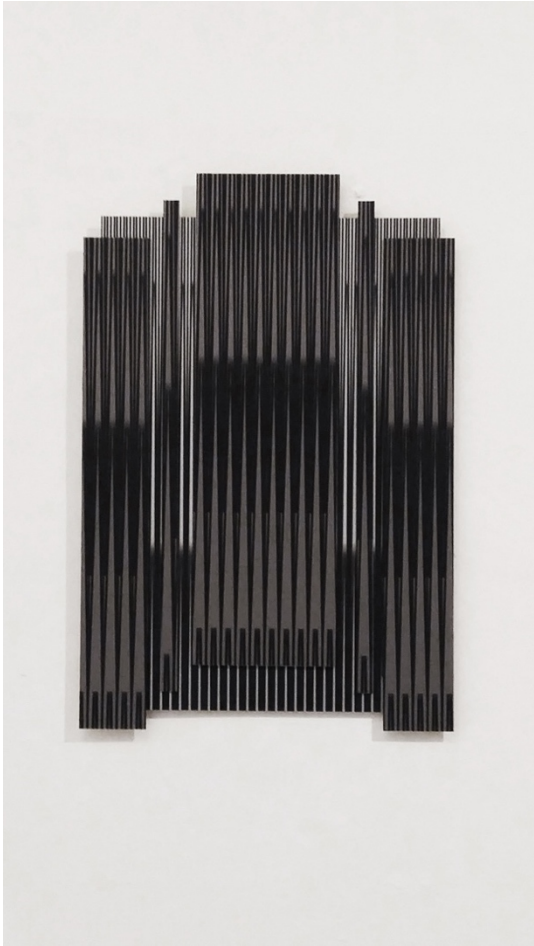




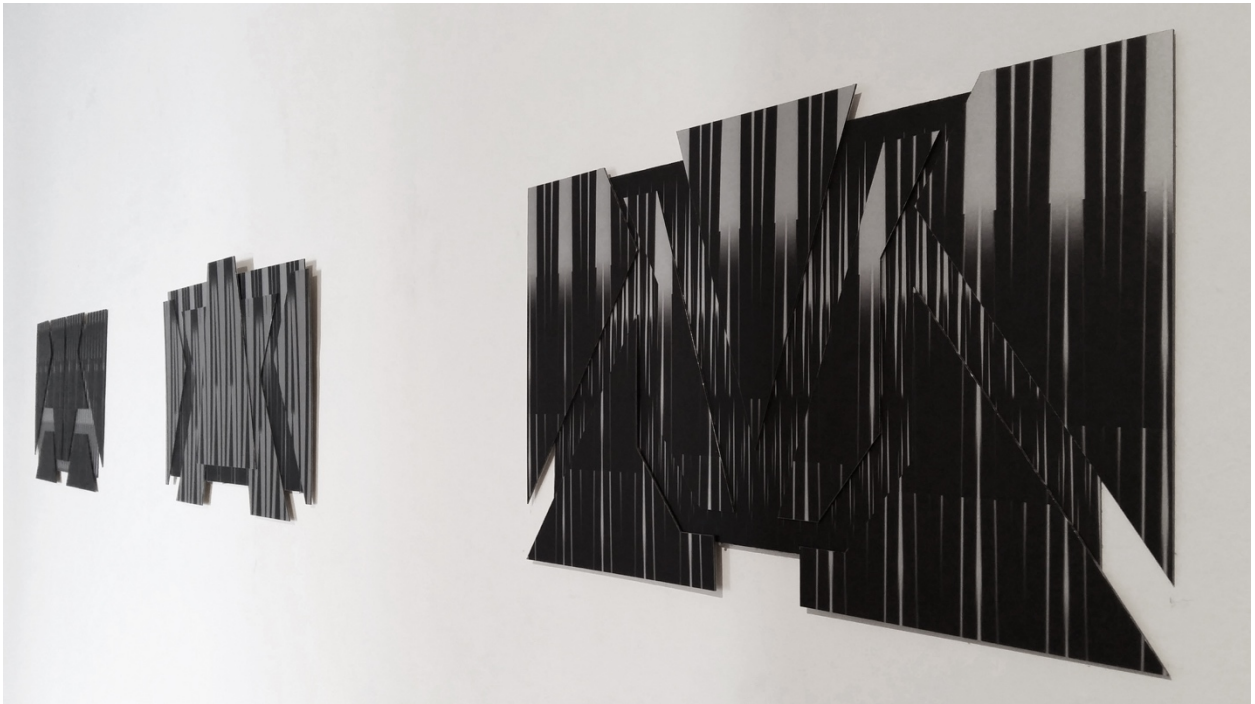
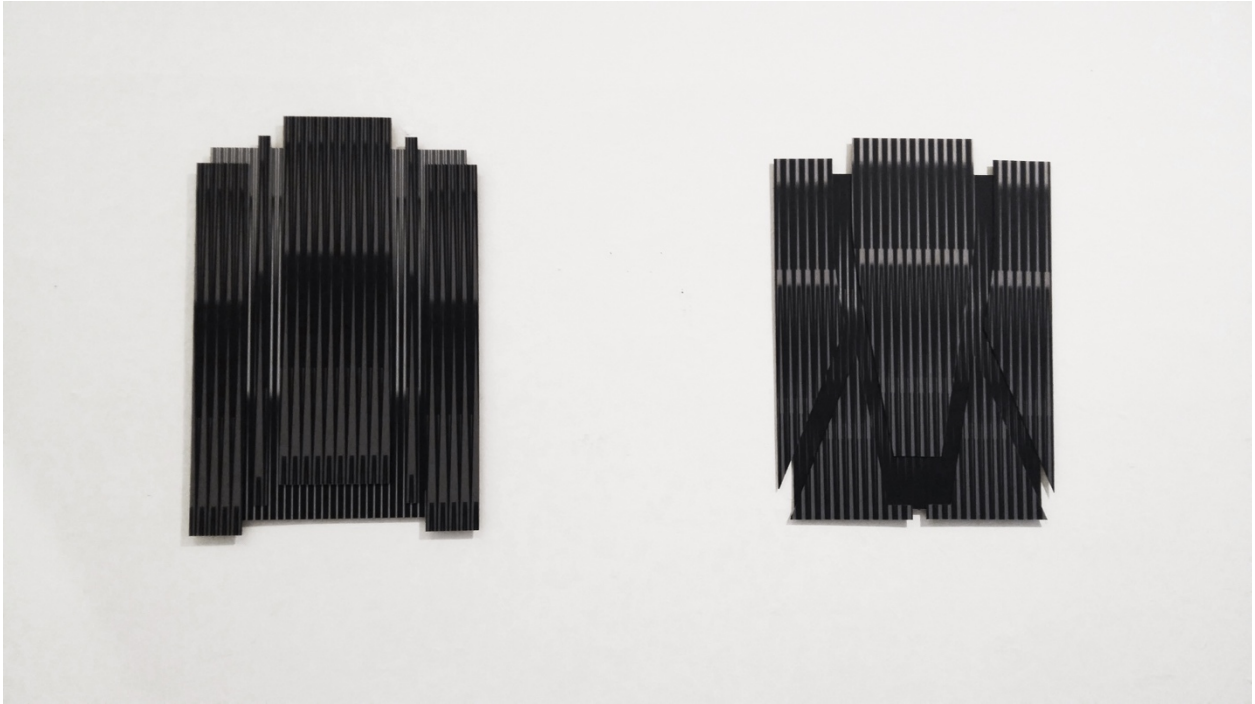


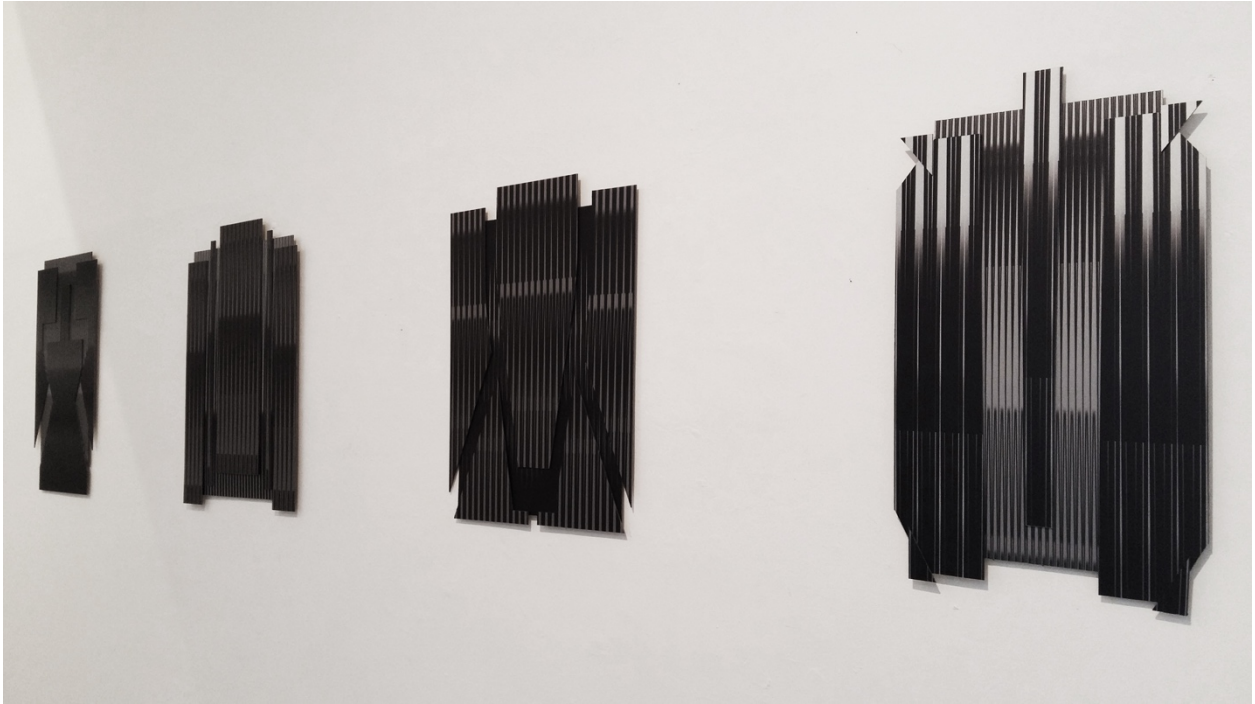














6. Кратки биографски подаци о аутору

Марија Граховац Каран, рођена 1978. године у Београду. Магистрирала 2006. године на одсеку графика, Факултета Примењених Уметности у Београду. Дипломирала 2002. на истом факултету, смер графика и књига. Излагала на 13 самосталних и преко 100 колективних изложби у земљи и иностранству (Белгија, Кореја, Мађарска, Румунија, Италија, Уругвај, Турска, Хрватска, Пољска, Русија...). Добитница више националних и интернационалних награда и похвала: 2014. Откупна награда Министарства културе и информисања Републике Србије, „Мала графика“, галерија „Графички колектив“, Београд; 2011. Награда „46. Златног пера“, Екс Либрис друштво, галерија „Цвијета Зузорић“, Београд; 2010. Похвала жирија „10 Међународног бијенала уметности минијатуре“, Горњи Милановац; 2009. Плакета УЛУПУДС-а „41. Мајске изложбе – Светлост“, Музеј историје Југославије, Београд; 2008. Специјална награда „III Интернационалног ЦГД Екс-либрис конкурса“, Гент, Белгија; 2007. Похвала жирија „Пролећне изложбе 2007“ галерија „Стара капетанија“, Београд; 2005. Награда „43. Златног пера“, Ех Либрис друштво, галерија „Прогрес“, Београд; 2002. Награда „Михаило С. Петров“, ФПУ, Београд... Члан УЛУПУДС-а. Предаје на Високој Школи Ликовних и Примењених Уметности Струковних Студија у Београду.

Изјава о ауторству

Потписани-а Марија Граховац Каран
број индекса 27

Изјављујем,

да је докторска дисертација / докторски уметнички пројекат под насловом
СИЛА - ГРАФИКА У ПРОСТОРУ

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

Потпис докторанда

У Београду, _____

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

Име и презиме аутора Марија Граховац Каран

Број индекса 27

Докторски студијски програм Примењена уметност и дизајн

Наслов докторске дисертације / докторског уметничког пројекта

СИЛА - ГРАФИКА У ПРОСТОРУ

Ментор Гордана Петровић, редовни професор

Коментор: _____

Потписани (име и презиме аутора) Марија Граховац Каран

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

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

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

Потпис докторанда

У Београду, _____

Изјава о коришћењу

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

СИЛА - ГРАФИКА У ПРОСТОРУ _____

која / и је моје ауторско дело.

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

У Београду, _____

Потпис докторанда
