

УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ

Факултет ликовних уметности

Уметничка дисциплина графика

Докторски уметнички пројекат:

**РАСЛОЈАВАЊЕМ ГРАФИЧКЕ СЛИКЕ ДО
ПРОСТОРНОГ ЛИКОВНОГ ОБЈЕКТА
(ШТАМПАНИ ОБЈЕКТИ НА ПРОЗИРНОЈ ОСНОВИ)**

Аутор:

Драган Момиров

Ментор: мр Небојша Радојев, редовни професор

Београд, 2014.

САДРЖАЈ:

1. Апстракт

1.1. Апстракт

1.2. Abstract

2. Главна поглавља

2.1. Увод

2.1.1. Графика (као објекат) и простор у доба дигиталних медија

2.2. Поетички и теоријски оквир

2.3. Методолошка разматрања

2.4. Анализа практичног рада

2.4.1. Генеза долажења до објекта: просторна графичка трансгресија у 2D условима

2.4.2. Просторни ликовни објекти: штампа на прозирним површинама

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

Израду завршног практичног рада на докторским уметничким студијама најближе описују моја вишегодишња разматрања ликовних проблема на темељу којих су настајала визуелна решења у форми графичких отисака.

Пројекат докторског рада састоји се из практичног (изложбеног) и теоријског (писаног) дела. Уметнички пројекат, базиран на композицији штампаних објеката од којих ће неки бити штампани на прозирним подлогама различитих величина и распоређени у простору чинећи објекте, променљиве структуре, овде ће бити сагледан и представљен из перспективе поетичких и теоријских основа аналогних уметничком раду, методолошких оквира употребљених при изради графика-објеката и изложене анализе практичних поступака приликом њихове израде. У закључним разматрањима изложићу увиде о односу теоријских поставки и практичних графичких поетичких решења, резултате изведених одступања од класичних графичких поступака у контексту финалне композиције објеката који су условљени особинама простора у којима је објекат постављен. Акцентат ће бити и на садејству линије, површине и структуре у једној равни, али и у међусобном деловању физички одвојених слојева који стварају нову композициону вредност слике и по дубини простора. Будући да је рад (објекат) састављен од више слојева, тематизоваћу могућности које обезбеђују различите и увек нове поставке финалног рада. Важна проблемска основа овако конципираног рада састоји се и од извесне дозе слободе која се оставља посматрачу при рецепцији поставке заузимањем разних тачака гледања изван и унутар објекта.

Овај писани рад засниваће се на методологији анализе и синтезе досадашњег рада, као и радова насталих у процесу израде докторског уметничког пројекта. Поред наведеног, разматраће се полазишта као и резултати истраживања слике као дводимензионалне површине и слике као предмета (слике објекта). У средишту интересовања биће сагледавање и тумачење личног процеса рада и односа према ликовном делу и ликовној пракси данас.

1.2. Abstract

The practical part of the final art thesis is the product of what is best described as my long-term reflection of the problems in visual arts which was the basis of visual solutions in the form of graphic prints.

The project of this doctoral dissertation consists of a practical part (an art exhibition) and a theoretical part (written thesis). The art project which is based on a composition of printed objects out of which some will be printed on transparent different-sized surfaces and placed so they can create objects, i.e. mobile structures, will be presented and observed here from the poetic and theoretical perspective of the basis of analog works of art, methodological frameworks used for constructing the graphic-objects and the given analysis of the practical manner in which they are constructed. In the final conclusions, I will state insights about the relationship between theoretical postulates and practical poetic graphic solutions, as well as the results of executed exceptions from the classic graphic installation in the context of the final composition of objects which depends on the characteristics of the spatial area where the object will be placed. The focus will be on the coordination of lines, surfaces and structures into a single image but also the mutual activities of physically-separated layers which create a new compositional value of the picture and spatial depth. Since the work (object) is composed from multiple layers, I will thematize the possibilities which insure different and new ways of arranging the final art work. A major problem in conceptualizing the installation in such a manner is the freedom which is given to the observer by enabling different viewpoints above and inside the object from which the observer can observe it.

The written paper will be based on the methodological analysis and synthesis, experience as well as works which were created in the process of completing the final doctoral art project. In addition to this, the startingpoint and the results of the research on the painting as a two-dimensional surface and painting as an object will be taken into consideration. The main focus will be the contemplation and interpretation of the personal work process and its relation with art and modern art practices.

2. Главна поглавља

2.1. Увод

2.1.1. Графика (као објекат) и простор у доба дигиталних медија

Идеја о штампаном објекту који се састоји од прозирних штампаних површина проистекла је из дигиталне штампе. Ако дигиталну графику посматрамо као дводимензионално штампану екранску слику која се састоји од већег броја прозирних слојева (*layers*) стопљених у једно, онда и уметничку графику можемо третирати на исти начин. Штампане графике на прозирним подлогама сложене у низу даће нову слику у оку посматрача.

Графика, методолошки установљена и аутономна, истовремено је и флексибилна, те оставља довољно простора за интердисциплинарне помаке из постојећих константи, истраживачке праксе и експерименталне изазове. Савремена графичка продукција подстиче размишљања и закључке о судбини графике у контексту визуелних уметности, о променама и облицима изражајних форми. Ништа мање од слике или скулптуре, ни графика објективно не трпи затвореност и изолованост. Откада се легитимним графичким поступцима сматрају и користе технике неограниченог тиража као што су сериграфија, офсет, фотографија у склопу графичког отиска, билборд, разни начини индустријске и компјутерске технологије, отада сама дефиниција графике почиње драстично да се мења.

Питање стратегије умножавања уметничких продуката у реалности новог информатичког друштва више се нипошто не ограничава на домете графичког отиска, него се преноси у све бројније медије технолошке продукције савремене уметности. Продукт свих оних мултипликацијских поступака којима се служи савремена уметност сигурно доприноси и развоју графичке дисциплине, „јер готово све нове оперативне праксе, фактички или потенцијално, већ дефинитивно јесу

практике (не)ограничене мултипликативности уметничких продуката¹. Примена извођачких техника где мултипликативни уметнички продукт уметник као неприкосновени аутор конципира, али сопственом руком не изводи финални графички отисак, мења и поимање графике - од статуса „племенитог заната“ до продукта масовних медија. Примењена у подручју графике, дистинкција везана за промену статуса уметничког дела, по критичару Јеши Денегрију практично значи следеће: „ Сасвим је извесно да ова темељна промена парадигми није једино или превасходно промена самих уметничких поступака него је, у суштини, по среди промена уметничких идеологија, а у складу је са свим осталим условима и последицама проширеног појма уметности у цивилизацији незауостављиве експанзије масовних медија.”².

Дигитална штампа изазива, понекад, у извесном делу стручне јавности недоумице у погледу питања стабилности традиционалне праксе и аутентичности графичког медија, јер поништава мануелну компоненту у смислу обраде матрице и штампања на преси. Смисао графике лежи у принципу умножавања ауторског концепта и естетских одлика без обзира на технику која је, историјски гледано, увек пратила развој савремене технологије и материјала. И у ранијим периодима видимо идентичне реакције, као што је у случају појаве литографије која је дочекана са одбојношћу, јер није личила на неку од старих графичких техника. Одувек је једним својим делом, у току историјског развоја, графика тежила поједностављеном процесу умножавања и дистрибуције и то је свакако једна од њених важних карактеристика. Природно је очекивање да је појава паралелне излагачке праксе класичних графичких техника и продуката дигиталне штампе инкорпорирана у мрежу сродних излагачких активности на глобалном плану.

Читав спектар поетских и пластичких искустава - од традиционалних до експерименталних, од иконографски сложено наративних до крајње модификованих и редукованих, експресивних или минималистичких садржаја, од неке конкретне до симболичке и апстрактне оријентације - представља феномен

¹ *Један век графике*, Српска академија наука и уметности, Београд 2003, Ј. Денегри, стр.20

² *Ibid.*, стр. 12

овог динамичног времена у коме је све, дакле и у овом случају, прилагођено индивидуалном импулсу и непрегледној димензији новог века.

Значајно је навести још неке импликације до којих доводи развој механичких, односно техничких и технолошких средстава репродукције. У познатом есеју који је насловљен *Уметничко дело у доба механичке репродуктивности* Валтер Бењамин, полазећи са становишта чињенице о историјским променама начина производње у друштву, закључује да се те промене одвијају и на плану уметничке продукције. Бењамин сматра да због тога долази и до промене поимања статуса уметничког дела и да се мења целокупан однос према разумевању уметности уопште. Када је реч о механичкој, дакле техничкој репродуктивности, управо с проналаском и развојем литографске праксе стари начини репродукције (дрворез, бакропис) “достигу нову степену”.³ Импликације које се у уметности показују појавом могућности репродукције, јесу губитак поимања оригинала и његових својстава аутентичности које је имао пре ширења репродуктивних техника. Наиме, “тајна” продукције дела, генијалност, стваралаштво, са ширењем репродуктивне праксе постепено се губе у смислу актуелности, али у извесној мери доприносе демократизацији коју омогућава постојање копија и поступак умножавања. Ови поступци дозвољавају да копија крене ка потрошачу, публици, а не да публика као у традиционалној концепцији праксе посета галерији иде према делу. Друга импликација односи се на губитак јединствености и непоновљивости уметничког комада. Такву ситуацију је Бењамин у теорији уметности означио као губитак ауре дела.

³ Walter Benjamin, *Уметничко дело у доба механичке репродуктивности*, 1986., стр. 332

2.2. Поетички и теоријски оквир

Тежња новој апстракцији, можда новој лирској апстракцији, која ће и даље ићи ка редукцији гестуалне структуре површине слике на равну површину с јасно диференцираним мотивом који може бити линеарни или површински, основица је мог приступа раду. Апстрактна уметност је уметност апстраховања, модификовања, стилизације, компоновања и естетизације форме. Апстрактно уметничко дело одређено је процесом стварања, сопственом материјалном и просторном структуром. Покушаји да у већој мери искажем ликовну поруку кроз сведеност исказа, једноставну структуру и чисту организацију - основни су елементи мог графичког израза. Моја основна преокупација у разгранатом ликовном систему је простор. Дефинисање, уобличавање и представљање аутентичног простора увек је изазовна идеја. Међусобно сукобљавање, мимоилажење и преплитање ликовних елемената у простору графике и цртежа допушта могућности за манипулисање сопственом имагинацијом и вредностима реалне представе. У оквиру сопствене поетике дубоко материјализовану структуру замењујем сажетијим начином дефинисања садржаја, редукцијом сувишног, која се тако своди на фрагмент и знак. Настављајући истраживања у композицији покушавам да у већој мери својим ликовним решењима додам нове углове посматрања и нове хоризонте. Линеарни знаковни сегменти у садејству са површинама и могућношћу посматрања из различитих углова чине нов просторни доживљај.

Стваралац се не ограничава на констатовање и опонашање, већ даје нешто из себе, уводи нешто у постојање, ствара нешто ново. Без рада ствараоца који обликује неуметничку материју да она поприма уметничка својства, нема уметности. Материја почиње нов живот на свој квалитативно нов начин, она није више само пука ствар већ се приближава људској осећајности; транспоновањем материје у њој се рађа естетски смисао и она почиње да бивствује естетски. У дело

које нас привлачи својом необичношћу и зачуђује својом сложеностју, стваралац укључује своју подсвест, своје предзнање засновано на познавању традиције, своје увиде у друштвену стварност уметнички обликујући материју да би је транспоновео у естетски смисао постојања. У том циљу он успоставља нове односе између материјалних елемената који ће бити у стању да остваре естетски смисао. Личне границе ствараоца и његов живот одређују његову инспирацију, поступке, начин мишљења и технику. Уметничко дело је састављено од елемената који се могу чулно опажати, али посматрач дела не остаје само код спољашњих одлика, он их опажа, али се не задржава само на њима, опажени знаци воде га даље према догађају који гради нови свет, где физички начин постојања уступа место естетском. Тако *нешто* почиње да живи естетски и оно тражи хармоничног човека да би деловало на све његове психичке функције. Уметност је један од најсложенијих феномена; у процесу настанка уметничког дела обликује се сложена предметност која се може посматрати из различитих аспеката и испитивати на различите начине. Употреба научних дисциплина у проучавању уметности налази своје оправдање у изузетној сложености овог феномена. Свако је уметничко дело индивидуално, стога свако уметничко дело може бити посматрано као резултат појединачног стваралачког чина, али и као последица једнога стила или једне епохе.

Уметнички циклуси смењују се као и цивилизацијски периоди између којих постоји дијалектичка повезаност одређена законима великих ритмова у историји. Поређењем уметничких периода показује се да су циклуси међусобно слични у водећим начелима. Овде се не ради о буквалном понављању историје већ о метафизичкој природи уметности, о изражавању оног њеног дела који живи мимо епохе, друштва и историје.

У различитим периодима уметници су на другачије начине третирали простор. Нова решења у вези с приказивањем простора појављују се почетком двадесетог века када су аутори одбацили јединствен простор ренесансног система како би изградили бројне и различите интерпретације простора. У изграђивању тих

нових простора дошла је до изражаја велика разлика између апсолутног и релативног у схватању света. „Колико су у свакој епоси међусобно повезане и изукрштане идеје које прожимају науку, филозофију и уметност најбоље показују истраживања четврте димензије. Њих су предузели кубисти (1907-1914), футуристи (после 1910), руска авангарда (1913-1922), а појединачно Мондријан, Кандински, Маљевич и Дишан.“⁴ Разлика у поимању света појавила се паралелно и у природним наукама. „Галилеј и Њутн су веровали у апсолутно време и апсолутни простор чије су особине изведене из Еуклидове геометрије. Модерна физика, коју најбоље изражава Ајнштајнова теорија, релативизирала је све вредности и увела нове појмове времена и простора засноване на нееуклидовској геометрији. Међутим, то нису само два различита става у физици већ два супротна приступа свету и животу.“⁵ Од овога времена свет се третирао сасвим другачије.

Простор за уметнике на почетку XX века није био статична димензија која се може видети само из једног угла. Покушавајући да открије истину о предмету, уметник обилази око њега, проналази му различите пројекције „које слаже онако како их открива, једну покрај друге, или их преклапа једну преко друге. То *кретање око* схваћено је као нова димензија, *време*, пошто је тотална представа о предмету, поред ширине, висине и дубине, подразумевала и то виђење са свих страна. За разлику од форме у простору, створена је форма-време, у ствари један простор без еуклидовске равне шупљине, искривљен у различитим смеровима [...] споља-унутра простор чија се дубина сугестијом може да изазове једино у свести посматрача.“⁶ Са пластичког гледишта, четврта димензија би представљала бесконачност простора који се сагледава из свих углова. Четврта димензија је димензија бесконачног. Таква истраживања у сликарској пракси, теорији и ликовној критици била су врло слична Ајнштајновој Специјалној теорији релативитета (1905).

⁴ Лазар Трифуновић, *Сликарски правци XX века*, Просвета, Београд, стр.18

⁵ Ibid.

⁶ Ibid.

Када су ту појаву преводили на свој језик, уметницима су се појавила два нова чиниоца, простор *у* и простор *око* или статичан и динамичан просторни систем. За кубистичко сликарство као и за Ајнштајна, „дужине у простору и трајање у времену немају апсолутни већ релативни карактер, пошто се смањују или повећавају зависно од брзине, правца кретања и тачке из које се систем посматра. Сликари су за себе знали да извуку практична искуства, за њих је четврта димензија имала метафоричко значење како би се идентификовала форма-време.“⁷ Уметничка размишљања, слична научној теорији и начину мишљења Ајнштајна и Минковског, појавила су се као резултат новог сагледавања стварности у духу времена, због снажне присутности нових идеја које су у исти мах прожимале и уметност и науку.

Питањем мера, односом времена и простора, најпре се позабавио Марсел Дишан кроз *ready-made Три стандардна застоја*⁸ где је „напао“ саму институцију метра. Метру, тој основи система мера, гаранту цивилизацијског поретка, тој мери која подразумева постојаност, он је наметнуо промену - у облику. Сачувао му је дужину, а конкретан облик предмета који га стандардно опредмећује, није. У презентацији Дишанове нове „физике“ лежи демонстрација темељног принципа нееуклидске геометрије која одбацује Еуклидову претпоставку о недеформабилности фигура у покрету. Ова алтернатива еуклидској геометрији подразумева фигуре које лако мењају свој облик док се окрећу око своје осе. То значи да ту не влада нека коначна рационалност и да је реч о иронијски обојеном перцептуално/концептуалном комплексу стандарда и случаја, мере и облика, материје и мере, стварне и виртуелне примене новог метра. Да ли је модерна уметност изградила свој простор у физичком и симболичком смислу и, ако јесте,

⁷ Ibid.

⁸ Рад *Три стандардна застоја* је настајао 1913/14. Држећи водоравно, један за другим, три комада конца дужине један метар, затезао их је (исправљао) и са висине од једног метра испуштао на платнену подлогу на коју их је, како су се затекли, фиксирао. У коначној верзији, та три конца су фиксирана на платнене траке са стакленим подлогама; њима су у професионалној кутији за крикет придружена три дрвена лењира чије су чеоне криве истоветне са кривама бачених конаца.

колико је он усаглашен са водећим идејама наше цивилизације? Одговор на ово питање тражи нову и такву поделу уметности која ће избећи замку стилских класификација старе историје уметности.

Модерно сликарство нема један и јединствен већ бројне и врло разуђене просторне системе. Тако из равнoг дводимензионалног простора слике прелазимо у тродимензионални еуклидски простор и из тродимензионалног физичког простора у четвородимензионални динамички простор, то се развија све до n -то димензионалних бесконачних простора или виших духовних учења. „За последњих сто година човечанство се развијало необично брзо. Промениле су се космичке димензије, смањиле раздаљине између људи, развитком комуникација свет је постао глобална информациона целина, али се повећала и идеолошка нетрпељивост, продубила расна и верска мржња. Сва добра која је створио човек окренула су се против њега, а криза у социјалним односима довела је до психичког повлачења, потискивања и још дубљег отуђења.“⁹ Простор у сликарству је разбијен, вишезначан, разноврсан и тешко је систематизовати његове хетерогене облике па се појављују нове теорије попут Деридиног објашњења појма деконструкције. „Тај термин деконструкција не би требало схватити у смислу поништења или деструкције нечега, него у смислу истраживања седиментираних структура које обликују дискурзивни склоп, ту филозофску дискурзивност унутар које мислимо. То је нешто што пролази кроз језик, кроз западну културу и укупност онога што дефинише нашу припадност самој историји филозофије (...) Ја нисам одбацио реч деконструкција пошто је она имплицирала нужност памћења, поновног везивања, па и сећања на историју филозофије унутар које опстајемо, а да и не помишљамо да из ње изађемо“¹⁰. У модерној уметности простор може да буде све што се прогласи простором, јер је модерно сликарство изградило отворен, динамичан и еластичан простор, који сходно општем релативистичком духу наше

⁹ Лазар Трифуновић, *Сликарски правци XX века*, Просвета, Београд, стр.19

¹⁰ Жак Дериде, *Шта је деконструкција?*, Златна греда, лист за књижевност, уметност, културу и мишљење, број 37, година IV, Друштво књижевника Војводине, Нови Сад, 2004. стр. 53 - 62

епохе, нема чврсто одређене константе и параметре па је због тога способан да се лако трансформише и брзо структурира. У исказима уметничких порука постоји елемент динамичке нестабилности. Како каже Трифуновић о уметности: „Она у суштини обара основна начела дијалектике о преласку квантитета у квалитет и у центар еволуције поставља један модел катастрофе, тежњу сваке форме ка самоуништењу. Модерно сликарство пружа бројне и изванредне примере тој теорији“.¹¹

Сопствену поетику у садашњој фази свог стваралаштва видим као сродну поетикама више аутора међу којима су Дишан, Раушенберг, Пистолето и Гринавеј и њиховим ћу се естетичким поставкама овде посебно посветити.

Марсел Дишан¹² чувеним радом *Невеста* („*Велико стакло*“),¹³ који није ни слика ни објект, већ склоп слика на провидним плочама постављеним једна изнад друге, настоји да одвоји идеју уметности од идеје форме, а истовремено да уништи и исмеје футуристичко приписивање уметничком делу особина карактеристичних за функционисање машина, па чак и физиолошко функционисање, правећи од дела машину, што би, антиципирајући терминологију надреализма, могло да се назове на неки начин симболичким и органским функционисањем. Он између два велика стакла поставља разне материјале (оловне фолије, жице, осигураче, прашину). „У *Невести*, како Дишан тумачи, главне форме су више или мање у релацији са својом сврхом. Ту је све одмерено и слично сну, све постаје могуће за прецизне елементе чежње, углавном механичке и понављајуће; они су невестина визуелна имагинација“¹⁴. Цео пројекат личи на неку митску антропоморфну машину за умножавање семантичних вредности појединих њених делова. Питање је шта

¹¹Лазар Трифуновић, *Сликарски правци XX века*, Просвета, Београд, стр.19

¹²Марсел Дишан (Marcel Duchamp) (1887. – 1968.).

¹³У Великом стаклу комуникација почиње тако што Невестина кружна имагинација ослобађа љубавно гориво које покреће Нежењину чежњу. Она силази у мушке калупе и преко њих се претвара у једно сложено кретање које из Нежење прелази у Невесту и враћа се назад.

¹⁴Зоран Гаврић и Бранислава Белић, *Marcel Duchamp* стр. 274

представља *Велико стакло*: игру симбола, илустрицију езотеричних теорија, истраживање нових просторних димензија, или пројекцију сложене Дишанове личности?

Дишан је у вези с овим радом рекао: “Идеје везане за *Велико стакло* су важније од саме реализације. Све је постало концептуално и зависи од других ствари, а не од мрежњаче. Оно што ме је у то време занимало била је четврта димензија. Имао сам у виду идеју пројекције, нешто што се не може видети, невидљива четврта димензија. *Невеста* у том делу је као пројекција четвородимензионалног објекта.”¹⁵



Марсел Дишан, *Велико стакло*

Издвојеност форме са употребом прозирних материјала може се анализирати и кроз радове какве је стварао Роберт Раушенберг¹⁶. У интерактивном

¹⁵ Зоран Гаврић и Бранислава Белић, *Marcel Duchamp* стр. 274

¹⁶ Роберт Раушенберг (Robert Rauschenberg) (1925. –2008.).

раду, под називом *Solstice*, 1968. године, у коме се гледалац и сам рад физички повезују, поставља низ штампаних плексигласа, већим делом изведеним у



Роберт Раушенберг, *Solstice*, 1968.

основним бојама. Плексигласи¹⁷ су носиоци слике, као и у мојим радовима, али код овога аутора су у интерактивној позицији. Ова реактивна инсталација, концептуално је слична мањем мобилном делу *Revolver*¹⁸. Своје схватање трансфера визуелне поруке Раушенберг је дао кроз цртеж и употребом фотографије у сито штампи, а као одговор на феномен улоге телевизије као инструмента или новог визуелног доминантног медија. Раушенберг се несумњиво игра конвенционалним ликовним, као и језичким аспектима ликовног приказа.

¹⁷ Плексигласи су повезани у низу покретних врата који својом динамиком отварања и затварања чине целину. Док посматрач пролази кроз дело, отварањем и затварањем врата дешавају се разне визуелне промене и он одсечен од спољашњег света, посматра дате пасаже и преклопе наредних слојева. Посетилац пролази кроз осветљен простор и окружен отисцима улази буквално у сликовни простор.

¹⁸ Ревољвер из 1967. године је рад које се састоји од сито-штампе на пет округлих листова плексигласа смештених у металном кућишту, који се покрећу помоћу електромотора и контролне јединице. Слојеви штампаних медијских слика су проширени дејством покрета услед ротације кругова

Бављењем телевизијском сликом, која је у сржи покретна, аутор статичне делове динамизира окретањем.

Лев Манович препознаје у овом периоду долазак новог раздобља у историји медија, које ће назвати *метамедијским друштвом*¹⁹ „ Огромна количина до тада акумулираних медијских записа, уз преокрет који нас је из индустријског друштва производње добара довео до друштва информација заснованог на обради података [...] Постало је важније пронаћи начине за ефектније и ефикасније поступање са већ нагомиланом количином медијског материјала него регистровати нови материјал или то радити на нове начине.“²⁰

Један од аутора који се бавио сличним проблемима је Микеланђело Пистолето²¹. Основни предмет размишљања у његовом раду је спајање уметности и



Микеланђело Пистолето, радови на плексигласу

¹⁹ Метамедији су, према Мановичу, „медији над медијима“, што значи да су другостепени у односу на примарне традиционалне медије, али и да су општа медијска платформа из које се изводи мноштво појединачних медија.

²⁰ Лев Манович, *Метамедији*, Центар за савремену уметност, Београд, 2001. стр. 76

²¹ Микеланђело Пистолето (Michelangelo Pistoletto, 1933) је италијански сликар, уметник који је у свом досадашњем раду углавном стварао објекте, а бавио се и теоријом уметности. Пистолето је признат као један од главних представника италијанске *Arte Povera*.

свакодневног живота. Године 1964. ствара групу од седам радова у плексигласу, које исте године у Галерији *Sperone* излаже заједно са изабраним сликама на огледалу.²² Транспарентност плексигласа служи да се ослаби скулптурални статус објеката, али такође имплицира директну везу са тродимензионалним простором. Кроз серију радова од плексигласа, Пистолето радикално редефинише потенцијалне идеје у вези с уметношћу и каже: „*Ствар* није уметност, али идеја изражена кроз *ствар* може да буде“²³. То је први корак у истраживању појава новог просторног открића, динамичне слике с огледалом, у реалном простору и почетак концептуалног стваралаштва код овог аутора.

Моја размишљања о стваралаштву у великој мери сродна су поетици редитеља Питера Гринавеја²⁴. Његови филмови су често истраживали везу између



Питер Гринавеј, Просперове Књиге, 1991.

²² Дела се састоје од једноставних табли плексигласа, штампаних у сито-штампи, прислоњених уза зид. На пример, приказ мердевина сачињених од две табле плексигласа на којима је штампана фотографија, ствара сенку на зиду чиме се преиспитује питање реалног приказа и илузије предмета. Док радови са употребом огледала истражују простор кроз рефлексију, радови на плексигласу истражују однос између симулакрума, заступања, и реалног простора.

²³ <http://www.philamuseum.org/exhibitions/412.html?page=2>

²⁴ Питер Гринавеј (Peter Greenaway) је рођен 1942. године. У раној младост је одлучио да постане сликар. Почиње да се бави филмом у својим двадесетим годинама

свести, меморије и имагинације, а познат је и по осмишљавању иновативних формалних структура. Од серије филмова које је урадио истакао бих филм *Просперове књиге* из 1991. године првенствено због његовог „графичког“ приступа. Слика је претворена у низ интертекстуалних двоструких приказа, добијених помоћу електронских средстава, који дају густу и вишеслојну структуру.



Питер Гринавеј, *Просперове Књиге*, 1991.

Филм Питера Гринавеја *Просперове Књиге* привукао је пажњу критике јер је много пружио на визуелном плану. „Двадесет и четири *Просперове књиге* смештене у биоскопска двадесет четири фрејма у секунди“, каже Гринавеј – „дају нове могућности за филмско истраживање повезивањем материјалности књиге и филмског фрејма“²⁵. Један фрејм појединачно је толико богат да даје основу делу попут пиксела у графичкој слици. Резултат је изузетно сложен и имагинативан филм; и гледалац је у почетку скоро преплављен количином визуелних детаља и

²⁵ <http://www.scribd.com/doc/58238054/Cinema-Militans-Lecture-Peter-Greenaway>

слојева²⁶ Гринавејева графичка палета и камера налазе пролаз између површине записа и дубине, између речи и интелекта. Кроз секвенце филма *читалац* и *гледалац* бивају ангажовани у спектакуларним и хибридно-когнитивним процесима, вођени између модуса читања и гледања, између речи и слика.

Гринавеј има низ коментара битних за уметност уопште, иако се односе првенствено на филм, која су веома сродна мом размишљању о целокупној мултимедијалној уметности која је данас на сцени.^{27 28}

Како друштвене процесе веома често можемо поредити са природним, и уметност уопште као и мултимедијална уметност могу се посматрати кроз појам ентропије. Поред иреверзибилних процеса којима се природа нарочито одликује, у њој су заступљени и реверзибилни процеси, мада се може рећи да строго реверзибилних процеса нема. Упоређењем повратних и неповратних процеса долази се до закључка да се реакциони системи могу разликовати само по степену реверзибилности, односно иреверзибилности. Ова се разлика може квантитативно изразити преко мере иреверзибилности која се назива пораст ентропије за неки дати процес. Суштину ових искустава сажето сумира други принцип термодинамике који гласи: за сваки систем (под датим склопом услова) постоји стање равнотеже према којој дати систем тежи да се мења спонтано; свака промена система са удаљавањем од стања равнотеже може се одвијати само померањем

²⁶ Изгледа као да Гринавеј инспирисан моћном магијом – Шекспировог Проспера следи сваку замисао визуелних могућности коју нуди савремена филмска и телевизијска технологија. Коначно ништа није странно Гринавејевом сликарском нагону да опонаша путем чисто визуелних знакова снажну вербалну магију, свог идеалног одраза у огледалу Шекспирове Буре. Иако је наравно исправно скренути пажњу на сликарску природу филма, тврдња да је „чисто визуелан“ представља неразумеваше пуне импликације његове природе која, далеко од тога да је искључиво визуелна. У зависности од поставке на сцени постоји тензија и потенцијално ривалство између филмске слике, пост – продукције дигиталне слике, дијалога, звука и музике.

²⁷ Cf. Гринавејеве изјаве: „Не мислим да смо још видели биоскоп. Мислим да смо видели 100 година илустрованог текста“ и „Смрт филма је наступила 31. септембра 1983, када је даљинско управљање уведено у дневну собу, јер сада биоскоп мора да буде интерактивна, мултимедијална уметност“.

²⁸ <http://www.scribd.com/doc/58238054/Cinema-Militans-Lecture-Peter-Greenaway>

неког другог система према стању равнотеже. У савременом мултимедијалном стваралаштву, тај други систем би представљала технолошка револуција дигиталних медија. Стотине телевизијских програма, нови начини презентовања филма у кућним условима као и све мање гледалаца у биоскопима довело је до промена у филмском медијуму. Управо је примена нових техничких достигнућа донела филму ново стање равнотеже, ново сагледавање и нова техничка решења, које Гринавеј²⁹ обилно користи и у другим медијима.

²⁹ Гринавеј је 2006. године започео амбициозну серију дигиталних видео инсталација „Девет класичних слика“ које почиње својим истраживањем Рембрантове „Ноћне страже“ па до „Свадбе у Кани“ Паола Веронезеа - делу излаганом 2009. на Венецијанском бијеналу. Овим радом Гринавеј заокружује свој рад јединством и приближавањем својих теоријских размишљања које финализује у практичном изразу.

2.3. Методолошка разматрања

О истраживању у уметности Мишко Шуваковић каже: “Истраживање настаје као отпор неупитаности о стварању у посебним уметничким дисциплинама. Уместо самог и идеалног традицијом развијеног „како уметности“ поставља се питање о смислу тог „како у уметности“ и могућностима да се између тог нужног *како* и битног *зашто* понуде одговори [...] Појам *истраживање* може имати сложене варијантне појавности и извођења у практично-теоријском и теоријско-практичном раду. Могу се индетификовати сасвим различити слојеви истраживања у процесу уметничког рада/образовања.”³⁰

Због сложености феномена уметности потребно је нагласити да се основни методи научног сазнања морају проширити низом сродних елемената. У вези са оваквим проширивањем проблематике методологије науке, поставља се одмах и питање разграничавања између теорије сазнања и ове дисциплине која за свој предмет узима научно сазнање. Ипак, у принципу треба рећи да постоје битне разлике – ниво општости теорије сазнања је виши пошто она обухвата и друге врсте сазнања: обично свакодневно здраворазумско сазнање, уметничко и филозофско сазнање. Од основних метода научног сазнања многе сам применио у процесу непосредног уметничког стварања као и у текстуалном образлагању практичног рада: анализа, синтеза, посматрање, индукција, дедукција, аналогија.

У мом раду на докторском уметничком пројекту основна идеја је проистекла из анализе дигиталне екранске слике и функција компјутерског програма за обраду слике³¹. Дигитална слика се састоји од одређеног броја слојева (*layers*), који могу бити прозирни и служити за „смештање“ различитих садржаја, а који су концептуално подређени финалној слици, тј. коришћењем апликације на екрану се

³⁰ Шуваковић, Мишко, *Епистемологија уметности*, Београд, Орион Арт, 2008. стр. 46

³¹ Кључна карактеристика Photoshop-а по којој се разликује од осталих програма за обраду слика је могућност рада у „слојевима“ (*Layers*). Функција *Layers* је додата Photoshop-у 3.0 који је објављен 1994. године.

увек приказује финална слика у којој су обједињени сви видљиви слојеви. „Са становишта теорије медија, међутим, функција *layers* је много више од тога. Она редефинише и то како настаје слика и шта "слика" заправо значи. Оно што је некада била недељива целина постаје композит одвојених делова.“³² Кроз програм за обраду слика може да се контролише транспарентност сваког слоја, да се групишу на различите начине, да се мења њихов редослед, слојеви могу да се бришу, креирају, „увозе“ из других програма и модификују све док се не добије задовољавајућа композиција. Предност рада са слојевима је у томе што се не ради на једном предлошку, где се са сваком променом одмах (а у случају физичког медија - неповратно) утиче на целу слику, већ се ради са збирком одвојених елемената. Друга предност је да се садржај и подешавања свих слојева у слици чувају у фајлу, па се увек можемо „вратити“ на слику, направити нове верзије или искористити њене елементе у новим композицијама .

Идеје и решења у начину приказа тродимензионалног простора помоћу вишеслојне структуре аналогне су Гринавејевом комбиновању више сегмената (филмска слика, дигитална слика, текст, музика) у једном кадру. Употреба више слојева као визуелних чинилаца слике омогућава сем другачијег опажања и сасвим ново читање приказа. Сваку одвојену слику од двадесет четири у секунди колико је потребно за покрет у филму можемо код Гринавеја посматрати као засебан графички рад. Он у низу својих радова покушава да статичну слику покрене у новом вишеслојном визуелном облику. И моја тежња је да цртеж добије сличне одлике у реализацији завршног рада. Основни приступ раздвајања слике по сегментима у простору донео је сличан резултат и у мом раду, сваки сегмент графичког приказа је независан, а повезивањем различитих слојева добио сам ликовну целину која на нов начин третира простор приказаног дела. За свој рад одабрао сам дигиталну штампу, не због техничке лагодности добијања штампане површине, већ због већих могућности у изради рада, од саме припреме за штампу до реализације. Почевши од цртежа као основице који је израђен класичним

³² Lev Manovich, *Inside Photoshop*, Visual Arts, University of California San Diego; *Software Studies Initiative*, UCSD; California Institute for Telecommunications and Information Technology, 2011.

ликовним средствима, његова обрада и припрема за штампу је рађена дигитално, што дозвољава различите техничке могућности промена у процесу рада и обраде предлошка, као што је дорада слике у различитим компјутерским програмима и форматирање рада.

Незаобилазни Дишанов рад *Велико стакло*, као један од првих радова са карактеристикама које су сродне мом раду у смислу примене прозирног носиоца слике, показао ми је како се ликовни приказ може стапати с амбијентом, ма где се он поставио. Иконографски елементи су аутономни, њихова веза с носиоцем, стаклом код Дишана а плексигласом у мојим радовима, омогућује самосталност приказа, а уједно и његово интегрисање са околином.

Анализом мобилних радова Раушеннберга дошао сам током рада до неминовног закључка да за ликовни приказ није довољно само раздвојити сегменте слике већ и да се слика мора активирати у излагачком простору. Тај аспект рада покушао сам решити груписањем савијених форми у излагачком простору.

2.4. Анализа практичног рада

2.4.1. Генеза долажења до објекта: просторна графичка трансгресија³³ у 2D условима

Новонастали радови у оквиру докторског уметничког пројекта надовезују се на истраживачко-практични рад са самих почетака бављења графичким техникама и проблематикама, из студентских дана, и на серије графичких решења из периода пре мога интересовања за раслојавање и разградњу графичког листа у просторни ликовни објекат са задржаним елементима специфичним за аутентична графичка решења. Овде пре свега мислим на аспект преклапања обојених поља у циљу нових визуелних сензација које преклапање омогућава. Радови из мог досадашњег уметничког опусаа, како се показује, воде до изласка у простор, како у домену форме, тако и у домену материјала. Градећи своју уметничку продукцију, утемељену на личној иконографији и сопственим доживљајима, тежим да испољим све јасније своју стваралачку физиономију, притом градећи свет који се ослања на један посебан и непосредан приступ графичком медију. Различите форме штампаног материјала постале су аутономни простор за истраживање феномена графике. Непрестано комбинујући графичке технике, почев од традиционалних (високе, равне, дубоке и пропусне) штампе, до најсавременијих медија дигиталне (електронске) графике покушавам да у графици пронађем нове техничке могућности ради потпунијег остварења својих идеја.

У почетној фази мог уметничког рада пластичке вредности су настајале унутар саме површине дела. Богати структурални односи били су изграђени дубоком штампом као носиоцем графичке слике. Ликовни догађај је извирао из разуђених валерских односа масивних поља и богатих структура повезаних линеарним мрежама. Полазни мотив је био камен, облик камена, који је природно формиран; формирао сам мотив - или издвајајући један комад, или градећи

³³ Прекорачење, фигура преноса значења или ритмичких целина, редефинисање

конструкцију од два или три камена, често у облику долмена. Овакав иконографски сиже природно тражи умножавање - попут стубова у храму. Деликатност камених форми, њихова рељефност, богата материјализација, инспиришу ме да у њима пронађем одређене симболе и знакове који асоцирају на временске, тајанствене записе. У техници дубоке и равне штампе изразио сам форму саме каменолике површине, дајући јој богату структуру која је слојевито проткана светло-тамним градацијама, из чије дубине израђају снопови танких линија који прелазе у



Драган Момиров, Без назива, 1990, дубока штампа

одређене поетске симболе и знакове. Заокупљен стварањем скулпторалних, масивних статичких форми које специфичном материјалношћу и обликом граде један препознатљив графички знак ослобођен тематске потчињености у коме доминира архитектура масе, своју пажњу усмеравам на истраживање у области графичког медија кроз монументалну форму и повремену употребу архетипских симбола, притом трагајући за живом и пулсирајућом материјом. Површина је слојевито разуђена светло-тамним градацијама, а светлосна исијавања и црна потонућа чине да ткиво слике дише сукобом тамних и светлих површина. Многе

матрице резао сам у неправилним облицима да бих добио што већу издвојеност од позадине, у овом сличају папира као носиоца слике. Овим поступком се добијала већа знаковност самих графичких листова. У тексту из каталога “Један век графике” (Галерија Српске академије наука и уметности Београд 2003) *Нове појаве у графици Београдског круга* Љиљана Слијепчевић каже: „Неправилности” изрезања плоча, у местимичним перфорацијама, гребану, цртачким и бојеним интервенцијама у густој тамној подлози, Момиров је постигао убедљиву аутономност израза, конкретност форме“.³⁴



Драган Момиров, Без назива, 1992, дубока штампа

Тежња ка монументалности природно је довела до промене материјала у новој серији радова на разапетим црним платнима, с намером да се притом постигне убедљивост и стекну нова искуства у ефекту великих поља црне боје и њене експресивности. Гигантски фрагменти и њихове црне површине употпуњене су рељефним површинама и токовима линеарних склопова који дефинишу простор приказа. У књизи *Уметност на крају века I*, Љиљана Тинкул каже:

³⁴ “Један век графике”, Галерија Српске академије наука и уметности, Београд 2003.стр.126

“Момиров заправо трага за квинтесенцијом вишег реда. То се може рећи и за његову велику триптихалну композицију изложену на 34. октобарском салону, 1993; у слободној интерпретацији графичких једара постављено је питање проводљивости неке појаве или облика. Масивност којом зраче његови радови стандардних димензија, природно је довела до њиховог физичког увећања, па су још убедљивији као огромни петрифицирани фрагменти.“³⁵

У серији литографија настављам с претраживањем простора задржавајући се на површини графичког листа. Богатом материјализацијом и прецизно оствареном



Драган Момиров, Без назива, 1993, литографија

динамичком равнотежом површина стварам нова композициона решења. Сведеношћу композиције, једноставношћу геометријске форме која је истовремено

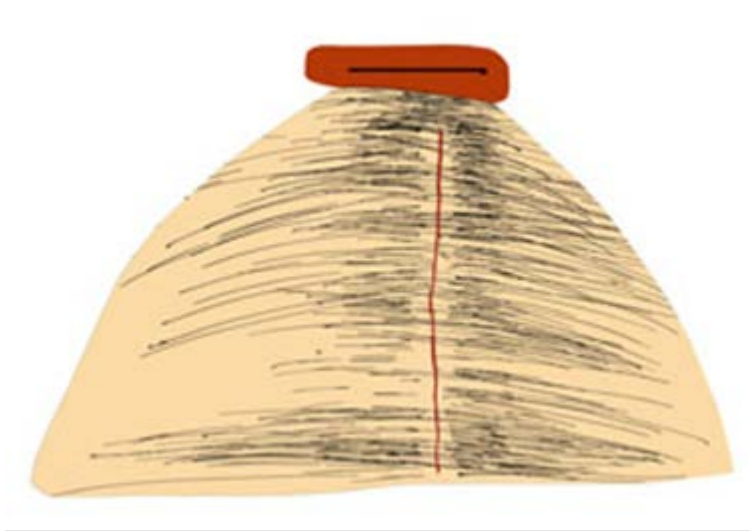
³⁵ Уметност на крају века I, Слио, Београд, 1998., (Текст: Ћинкул Љиљана, *Актуелности у графици деведесетих година*) стр. 211

и монументална и асоцијативна, тежио сам сличности с представеом мегалитских споменика. Овакав облик је масиван, јер својом исконски једноставном геометријско-апстрактном формом личи на монумент, а својом светлосном структуром тежи ка тродимензионалности. Тачке додира представе камених блокова и тензије између јаке контуре каменог блока и беле подлоге папира, еманирају метафизички простор; неправилна сечена форма чини сопствени простор, спољне контуре се визуелно одвајају од носиоца слике у овом сличају папира. На местима где се блокови додирују ствара се напетост између површина, просторне празнине дозвољавају у реализацији употребу светла из позадине поред фронталног осветљења. Употребом различитих углова осветљења добија се више на конкретности контуре каменог облика чиме се продубљују композициони односи и постиже и већа пластичност самих мотива.

Даљим трагањем за новим пластичким вредностима почињем да делујем у структуру папира отискујући суви жиг, чиме сам остварио рељефност. Благе сенке које зависе од извора светла, чине контраст штампаним површинама, дајући композицији колажни карактер. Појединачно је сваки облик до те мере брушен да постаје потпуно самосталан, попут чистог знака, те тако скоро ослобођен било каквог контекста бива спреман да допринесе грађењу новог визуелног садржаја. Сведену и заокружену форму обухвата уједињавајуће светло сложено од мноштва благих светлосних разлика унутар облика. Благи излазак у простор чини радове динамичнијим, остварујући могућност сасвим новог сагледавања рада, који зависи од извора светлости и угла сагледавања графичког листа.

Каснијим радом у дигиталној форми све више сам давао предност равној површини која отвара нова цртачка решења. Линија је постала сугестивнија и доминантнија у проналажењу нових могућности кретања у освајању површине. У доминацији светлости и боје ефектне су варијације интензивног светла - жута на жутој, контрасти жуте и црне и жуте и љубичасте оплемењени акцентима беле линије или тачке. Однос чистих површина и висине колористичког тона, пасажии најфинијих цртачких потеза, чине садејство у решавању позадине и знаковног

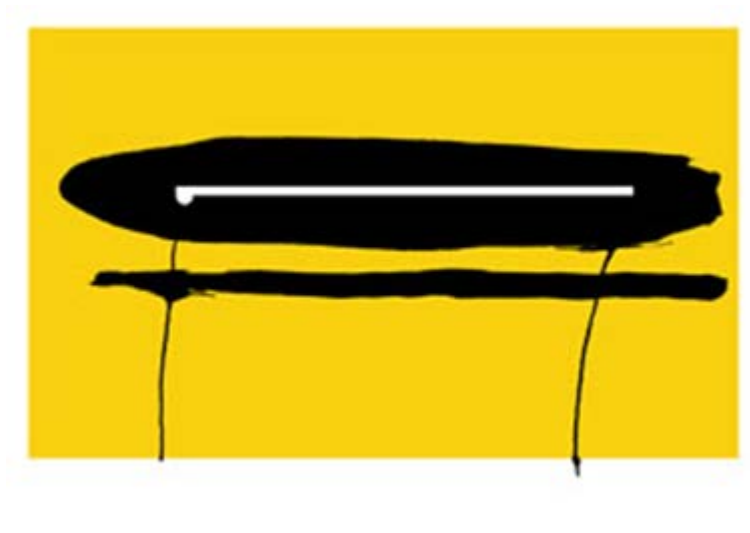
цртачког геста у првом плану. Користим искуство визуелног опажања да развијем складне и једноставне композиционе структуре. Прецизно компоујем површине и линије наглашеног геометризма, без наративних обележја. Композиција сугерише



Драган Момиров, Без назива, 2008, дигитална штампа

сферичне, хоризонталне или вертикалне ритмове, енергију ослобођеног геста, експресиван и широк потез који описује сферичне путање, гест је једноставан, сажет и сведен на позицију основног податка.

У свом стваралачком поступку покушавао сам да успоставим изванредан континуитет у раду без великих осцилација. На почетку је то асоцијативна форма у радовима са изразито широким површинама обогаченим линијом, која се временом мења у експлицитну знаковност. Данас више тежим ка синтези, сажетијем начину дефинисања садржаја, што несумњиво утиче на карактер графичког знака. Трагајући за сопственим ликовним изразом, кроз облик, форму и материју, долазим до решења која се приближавају мојим основним идејама, првенствено графизму као једном од основних вредности графичког израза.



Драган Момиров, Без назива, 2008, дигитална штампа

2.4.2. Просторни ликовни објекти: штампа на прозирним површинама

Богате структуралне наслаге из ранијих радова опредметио сам у свом уметничком пројекту низом прозирних штампаних отисака који граде нова својства транспарентне површине. Квалитативна особина површине, простор у две димензије, проширила се могућношћу сагледавања слике и по дубини - у трећој димензији (слика-објекат). Трећа димензија даје нови динамични хоризонт визуелној перцепцији дела. Основни иконографски садржај сродан је радовима из претходних периода, али трагам и за могућим новим решењима. Радови разноликог приказа, настали повећавањем броја композиционих комбинација и трансформацијом боја, нуде нова кретања и нове могућности начина излагања. Објекат, састављен од више слојева, даје различите и увек нова решења поставке финалног рада, даје већу слободу посматрачу при рецепцији поставке заузимањем разних тачака гледања изван и унутар објекта, а такође зависе и од одлика излагачког простора, његове природне или вештачке осветљености. Радови који су израђени у три слоја могу се комбиновати, свака штамана површина је независна и

може се поставити у сасвим другачијем низу. Сваки нов распоред штампаних површина мења и однос планова у конкретном раду. Изводљиво је и композиционо комбиновање различитих радова у зависности од одређеног формата рада. На самој изложби поставио сам радове, сачињене од три штампана сегмената, што је за приказ просторности довољно. Отворена је могућност за израду радова који би садржали и више слојева, што би свакако умножило број могућих композиционих решења. Овом проблематиком ћу свакако наставити да се бавим и у наредном периоду, јер су изложени објекти само део уметничког пројекта у прогресу.

Истраживање у домену материјала заснивам на испитивању и употреби нових материјала, првенствено подлоге за штампање графике, у овом случају плексигласа. Плексиглас је дуго у примени у индустријској штампи а може имати примену и у уметничкој графици, јер је погодан за дигиталну и сито штампу. Особина плексигласа – да има већу прозирност од индустријског стакла – даје му предност у примени код вишеслојних штампаних објеката. Обострана штампа, додиривање слојева (појединачних отисака на плексигласу) или њихово раздвајање дају могућности сагледавања графике-објеката из различитих углова посматрања. Поставком отисака у низу један отисак делимично сакрива други, мање или веће покривање ствара хијерархију слојева. Покривање има за циљ да згусне простор и потисне мноштво истицањем појединачног мотива (било површине, било линије настале сукобом и преклапањем површина). Покривање, међутим, нема за циљ да ослаби визуелне карактеристике неких површина већ да омогући динамизирање простора. У формалној игри провидности слојева отвара се пут бројним комбинацијама односа површина, линија и полутона које добијам дигиталном штампом на плексигласу. Свака вредност боје варира од тамне до светле, а њену дубину или прозирност добијам штампањем и преклапањем широких равних површина различите прозирности која потиче од саме штампарске боје.

У новонасталим радовима остајем код истраживања линије, начина њене употребе, различитости њених својстава као и односа линије и површине. Штампањем линија и широких равних површина на засебним међусобно одвојеним

прозирним плочама рад добија стварну дубину. Цртеж постављен у први план опросторава раван, чинећи монохромну подлогу у другом плану таквом да се она одвоји од неидентификоване равни и постане носилац композиционог дешавања. Структура форме вибрира између крајњих позиција материјалне предметности и апстрактне многозначности облика. Задржава се препознатљива усклађеност и читљивост релације: једноставна цртачка форма - монохромна раван. Позната нит повезаних појава, једноставна форма – геометризација - монохроматска површина, може да се тумачи као условљеност и као базично начело конституисања апстрактног ликовног израза, што је поштовано и у мојим графичким решењима новијег датума. Отуда се овај примарни постулат, који обједињава градивне чиниоце, посматра као пример конструкције елементарно апстрактног ликовног захвата. Реч је о постулату усвојеном још у време формирања првих непредставних апстрактних слика. Јасноћа постулата и његова чврста утемељеност обезбеђује трајност и постојаност апстрактном ликовном изразу.

Пун доживљај радова добија се тек поставком дела у низу. Тако они у галеријском простору задобијају своју пуну целовитост. У сваком раду цртеж је обједињујући елемент и незаобилазни чинилац композиционог решења. Непрекидно се истражују различите могућности односа линије и површине. Цртеж као један од основних ликовних елемената третиран је двојачко: и као носилац дескриптивних детаља на радовима, и као носилац широке површине која има улогу плана. Поставком у низ штампаних отисака на којима су шрафиране површине различите густине, као и промена њиховог распореда у низу, добија се ново преклапање површина и мења дубина приказаног простора кроз који се креће линија. Широки потези четком иако су у другом плану не губе на својој изражајности већ преклопљени шрафуром добијају неочекивани карактер наглашене пиктуралности. Сваки сегмент на плексигласу увек је штампан одвојено и самостално, било да се ради о потезима четком или површинама које представљају раван. Засебно штампање детаља отвара више могућности у самом монтирању појединачног рада. Као што Манович каже: „Уопште, у ситуацији када медијски објект на различитим нивоима поседује структуру „рашчлањености“ (на

пример, дигитална слика се по правилу састоји из одређеног броја слојева од који се сваки састоји од пиксела), делови тих објеката могу лако бити употребљени, модификовани, замењени неким другим деловима итд.³⁶ Почевши од саме израде цртежа на папиру (на коме се морају претпоставити даљи кораци у реализацији), па преко обраде у компјутерском програму, пружају се увек нове могућности за помаке у решавању композиције. Сам финални одштампани сегмент све док се не монтира у целину подложен је променама. Радови са колористичким карактеристикама имају исте могућности. Боја у индустријској штампи је транспарентна уколико се не штампа у комбинацији са белом бојом која служи као подлога³⁷, и штампана на прозирној основи показује своју пуну луминозност. Овај чинилац дозвољава исту манипулацију са површински одштампаним плочама као и са плочама изведеним шрафуром. Луминозност боја дозвољава својим преклапањем стварање нових тонских вредности. Могућношћу компоновања објекта на различите начине, тако да се архитектура приказа налази у првом, односно у другом или трећем плану иза широке тониране површине, отварају се многобројна решења.

Графике постављене у простору као савијени плексигласи донеле су посебан изазов у реализацији. Сама припрема за штампу је морала бити другачија. Цртежи који су претходили штампи морали су бити припремљени у складу са постављеним циљем. Формат и издуженост штампане површине тражио је и нова цртачка решења. Морао сам пратити издуженост формата и у складу са њим широким и дугим потезима четком дати могућност сагледавања форме и на савијеној површини. Сами цртежи су морали имати два тежишта или насупрот томе да буду израђени густим склопом линија или знакова да савијеност форме не би реметила сагледавање рада. Радови су изведени само црном бојом из више разлога, а првенствено да би цртачки потези били уочљивији јер би се колористички фрагменти губили у простору. Као и у низу трослојних радова постављених на зиду

³⁶ Лев Манович, *Метамедији*, Центар за савремену уметност, Београд, 2001. Стр. 79

³⁷ Користи се самостална само када се штампа на белом папиру

и код савијених графика-објеката постоји отворена велика могућност разноврсних нових ликовних решења груписањем радова у самој поставци у зависности од галеријских услова. Поставка графика на поду и њихова комбинација у многоме зависи од услова галеријског простора. Различити ликовни прикази, који носе са собом и различита цртачка решења груписањем се надопуњују. Нове изграђене ликовне целине чине самосталне облике који се могу сагледавати из више углова.

3. Закључна разматрања

3.1. Општа закључна разматрања

Своју осетљивост за актуелне уметничке проблеме већ две деценије развијам у медију графике, експериментишем са иновативним методама и граничним пољима у којима је неопходно флексибилно поимање медија графике, као и његова критичка проблематизација. Ипак, упркос иновацијама, сам процес цртања не може да заустави никакво техничко посредовање, а то је важан аспект афирмације моћи креативног чина без обзира да ли се он темељи на интердисциплинарној пракси или конвенционалним медијима, или да ли се бави истраживањем закона визуелног језика или дела као средства комуникације. Кроз стално кретање и непрестану потрагу за новим, кроз експеримент, како у погледу монументалности графичке плохе и графичког листа, тако и у погледу материјала на којима штампам трагам за сопственим изразом.

Поједини историчари уметности указују да убрзани технолошки напредак, како на материјалном тако и на духовном аспекту живота, доводи у питање даљу судбину класичне графике. Међутим, уметност, то огромно и бескрајно поље, које на малим ограђеним просторима добија у времену захваљујући стваралаштву, још даје наду. Свако ново технолошко достигнуће само по себи не даје нова решења. И кроз употребу нових медија задржавам класичан приступ у раду и тиме остварујем везу између својих некадашњих радова и нових циклуса, тако да се ток стваралаштва у великој мери није променио.

3.2. Закључна разматрања у односу на очекиване резултате истраживања

Као резултат истраживања очекивао сам добијање штампаних форми које ће представљати новину у домену изражајних ликовних и визуелних средстава, а које ће бити последица употребе нестандартних материјала и технолошких поступака.

Највише новина очекивано је у области композиције. У том смислу, излазак графичког отиска у простор пружио је неуобичајене структуралне изазове. Изложба докторског уметничког пројекта реализована је у изложбеном простору Центра за графику и визуелна истраживања ФЛУ у децембру 2013. Презентоване графике-објекти настале су кроз истраживачко-практични рад у периоду од 2009. до 2013. Једна од идеја читавог пројекта је и употреба светлосних извора ради умножавања визуелних сензација путем бачених сенки на зидове или подове, а што у великој мери зависи од техничких услова саме галерије и њених физичких особина. У конкретном случају, почетна идеја стварања сенки на поду галерије није се у потпуности испољила због техничких услова галеријског простора. Потребни су специфични технички услови у самом излагачком простору да би и ова идеја била спроведена. Ипак, укупни доживљај целине је адекватно постигнут. Алеаторност³⁸ сусрета публике са графичким објектима, случајност везана за немогућност контроле времена посете галерији, а у контексту промене игре светлости, тонова, боја, сенки и, тиме - променљивости објеката, представља експериментално-истраживачки део пројекта. Овим се уједно доводи у питање могућност потпуне контроле визуелног резултата описаног уметничког поступка. Могућност контроле у раду нисам имао ни у сегменту боје. Боја у индустријској штампани технолошки се користи у комбинацији са белом бојом ако се примењује у штампани на различитим тонираним подлигама које немају белу основу. Потребно је било урадити више експерименталних проба да би се у преклопима таквих

³⁸Алеаторан - случајан, насумичан

луминозних боја добио нов, другачији и за мене задовољавајући низ колористичких и валерских вредности у штампи на прозирној основи.

Очекивање да ће мој уметнички пројекат легитимисати неколико нових техничко-технолошких поступака у уметничкој продукцији показало се практично изводљивим. Иновација је у начину изведбе, приказа и поставке графичког отиска. У овом случају раздвојеност слојева штампаних површина даје нове могућности решавања простора у графици. Радови изведени као објекти (савијени плексигласи) померају могућности сагледавања слике из нових углова, дозвољавајући код саме поставке радова нова креативна решења. Радови који су били презентовани представљају само један сегмент стваралаштва у прогресу. Могућности самог плексигласа као носиоца слике много су већа од показаних решења. Изостављена је термичка обрада овога материјала, што би у великој мери повећало изражајне могућности. Почевши од решења са истицањем детаља у пластици и добијања рељефности, до савијања форми у трајном облику. Техничко решење са исецањем облика, такође није спроведено, а употребљиво је како на самој површини рада, тако и на стварању неправилних облика изведеног дела, што би отворило велики број нових композиционих решења.

4. Списак литературе (Библиографија и web-ografija)

4.1. Цитирана и коришћена литература

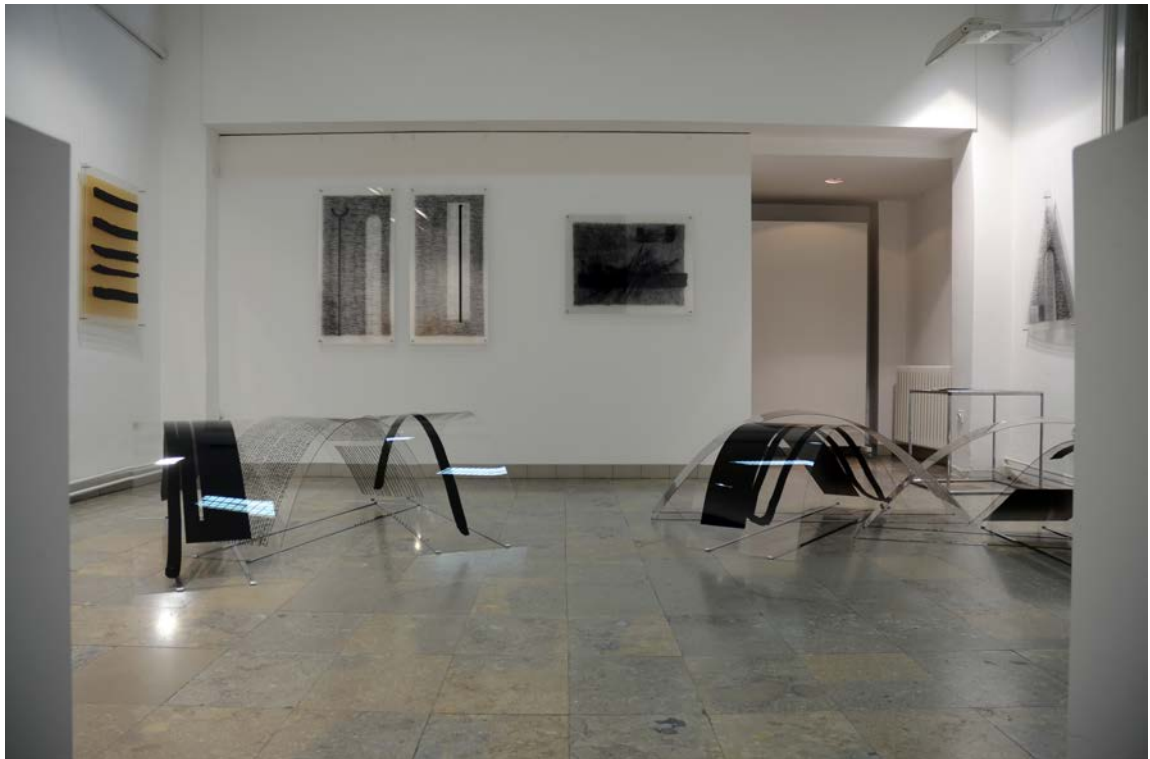
- Argan, C. Giulio, *Уметност као истраживање*, Студије о модерној уметности, Београд, Нолит, 1982
- Arnheim, Rudolf, *Ентропија и уметност*, Уметност бр.54, Београд, 1977,
- Arnheim, Rudolf, *Уметност и визуелно опажање*, (прев. Војин Стојић) Универзитет уметности, Београд, 1987
- Benjamin, Walter , *Уметничко дело у доба механичке репродуктивности*, Културни центар Београда, Београд 2007.
- Бошњак, Срето, *Самостална изложба Момиров Д.* , предговор, Савремена галерија, Зрењанин 1995.
- Бурић, Бојана, предговор, *Самостална изложба Момиров Д.*, Графички колектив, 1996.
- Гаврић, Зоран и Белић, Бранислава, *Marcel Duchamp*, Самостално издање, Боговађа 1995.
- Дерида, Жак, *Шта је деконструкција?*, Златна греда, лист за књижевност, уметност, културу и мишљење, број 37, година IV, Друштво књижевника Војводине, Нови Сад, 2004.
- Еко, Umberto (приређ.), *Естетика и теорија информације*, (прев. Цвијета Јакшић – Јосић), Београд, Просвета, 1977,

- Еко, Umberto, *Отворено дјело*, (прев.Ника Милићевић) Веселин Маслеша Сарајево, 1965
- Жижек, Славој, *Од „прошивног бода“ до над-ја*, (уред. Ж. Папић), Бирографија и уживање, Београд, СИЦ, 1984.
- Један век графике*, Српска академија наука и уметности, Београд 2003.
- Krauss, Rosalind E., *Кипарство у проширеном пољу*, (прев. Сњежана Веселица), у уред. Бранко Чегец, *Quorum*, часпис за књижевност бр. 5/6, 1989,
- Lacan, *Џак*, *Списи*, (уред. Миодраг Павловић), Београд, Просвета, 1983,
- Мајска изложба графике*, каталози, Графички колектив, 1998-2013.
- Manovich, Lev, *Inside Photoshop*, Visual Arts, University of California San Diego; Software Studies Initiative, UCSD; California Institute for Telecommunications and Information Technology, 2011.
- Манович, Лев, *Метамедији*, Центар за савремену уметност, Београд, 2001.
- Петковић, Новица, *Ентропија*, Елементи књижевне семиотике, (уред. Миличко Мијовић), Београд, Народна књига ALFA,
- Радојев, Небојша, *Самостална изложба Момиров Д.*, предговор, Sue Ryder, Херцег Нови, 1997.
- Skarpetta, Gi, *Повратак Барока*, Светови, Нови Сад, 2003.
- Слијепчевић, Љиљана, *Лирска апстракција*, Салон Музеја савремене уметности, 1997.
- Трифунковић, Лазар, *Сликарски правци XX века*, Просвета, Београд
- Ћинкул, Љиљана, *Актуелности у графици деведесетих година*, Уметност на крају века I, Слио, Београд, 1998.,

- Тинкул Љиљана , *Самостална изложба Момиров Д.*, предговор, Графички колектив, 2008.
- Шуваковић, Мишко, *Епистемологија уметности*, Београд, Орион Арт, 2008.
- Шуваковић, Мишко, *Контексти Андрија Вархола* , Поља, часопис за књижевност и теорију број 438 март-април 2006.
- Шуваковић, Мишко, *Појмовник модерне и постмодерне ликовне уметности и теорије после 1950. године*, Београд – Нови Сад, САНУ, Прометеј, 1999, 458
- Шуица, Никола (водителј разговора), *Peter Greenaway, оптика нове „Порнографске границе“*, Дело, 1989.
- <http://www.pistoletto.it/eng/home.htm>
- <http://www.philamuseum.org/exhibitions/412.html?page=2> (Микелађело Пистолето)
- <http://www.scribd.com/doc/58238054/Cinema-Militans-Lecture-Peter-Greenaway>
- <http://www.radford.edu/rbarris/art428/art427/Rauschenberg.html>

5. Прилози (фотографије са изложбе радова докторског уметничког пројекта)

















6. Кратки биографски подаци о аутору

Драган Момиров, рођен 1962. године, завршио је Факултет ликовних уметности у Београду, одсек графика, 1989. године у класи професора Марка Крсмановића и последипломске студије 1991. године у класи професора Милета Грозданића. До сада је остварио четрнаест самостаалних и више од сто педесет колективних изложби у земљи и иностранству. Добитник је више награда: Награда за графику из фонда Ђорђа Андрејевића Куна, 1989. Откупна награда за графику на II бијеналу савремене српске графике, Београд, 1990. II награда на II бијеналу графике, Београд, 1992. Откупна награда на Изложби мале графике, Галерија Графички колектив, Београд, 1993. Откуп са Бијенала графике, Београд, за збирку Музеја савремене уметности, 1994. Награда за литографију, World Print Festival AGART, Љубљана, 1998. Велики печат, Мајска изложба, Графички колектив, Београд, 2006. Мали печат, Изложба графике малог формата, Графички колектив, Београд, 2006. Dyplom Honorowy, International biennial Ostrow Wielkopolski, Пољска, 2007. Ангажован је у настави Факултета ликовних уметности у Београду од 1992. године и прошао је кроз сва звања, а сада је редовни професор на истом факултету.