



Универзитет уметности у Београду
Факултет примењених уметности

САДРЖАЈ И ФОРМА КЊИГЕ КРОЗ ЊЕН ЕКСПЕРИМЕНТАЛНИ НАРАТИВ

МАСТЕР РАД

Ментор: мр Мирјана Живковић, ванр. проф.

Студент: Александар Симоновић

Број индекса: 686/2019

Модул: Графика и књига

Предмет: Графика књиге

Београд, 2022

САДРЖАЈ

| | |
|----|---|
| 5 | Увод |
| 9 | Књига уметника |
| 10 | Текст и контекст у уметности |
| 11 | Витгенштајн и концептуална уметност |
| 13 | <i>Art & Language</i> |
| 14 | <i>Fluxus</i> |
| 15 | Однос текста и уметности |
| 18 | Реализација књиге |
| 18 | Инспирација и идеја |
| 19 | Интерактивност књиге |
| 19 | Прича |
| 20 | Структура и наратив приче |
| 21 | Илустрације |
| 22 | Типографија |
| 23 | Формат, повез и материјал |
| 24 | Фотографије процеса израде књиге |
| 27 | Фотографије реализоване књиге |
| 29 | Закључак |
| 31 | Литература |

УВОД

Кроз овај рад сажето ћемо обрадити поступак стварања књиге (*Симулација нејланираних дојаћаја*), историју књиге уметника и форме које може да има, из разлога што сматрамо да је пожељно за разумевање појаве књиге као уметничког дела. Због циља мастер рада који подразумева истраживање наратива као један од главних аспеката књиге, осврнућемо се на рад група *Art & Language* и *Fluxus* чији је допринос од великог значаја за поље интеграције језика и уметности. Како су односи језика, форме и идеја, филозофски проблеми који су трагали за модерним решењима, створили појаву књиге као уметничког дела, сматрамо да је битно поменути и утицај Витгенштајнове филозофије језика.

Полазећи од претпоставке да област књиге као уметничко дело није довољно истражена, нити позната попут других афирмисаних уметничких дисциплина – сликарства или вајарства, изнећемо неколико дефиниција како бисмо поставили оквир у коме ће се термин књиге даље употребљавати у овом раду.

Књига уметника представља уметничко дело које је реализовано у облику књиге. Уметник у овом случају користи форму књиге као средство изражавања. Оне могу да садрже текст али исто тако могу бити и без речи, могу бити инсталација, објекат... Овакав вид изражавања подстиче уметнике на коришћење разних материјала и техника како би материјализовали своју идеју. Постојање једног примерка најчешће је последица целокупне ручне израде. Ако постоји тираж он може бити ограничен, али исто тако може бити штампана у великом тиражу и да има више издања.

„Књига као многоструко дело, сведок је и учесник човековог културног, научног, уметничког и општег хуманог напретка. Она је услов његовог развоја и незаобилазни део процеса очовечевања, највиши облик моћи регистравања и памћења али истовремено и чинилац нових садржаја за памћење.”¹

1) Миле Грозданић, *Пути до књије*, Публикум, Београд 2007, 10

С обзиром на то да је текст очекивана компонента сваке књиге, па и ове; отвара се поље за истраживање теме унутар наратива која је традиционално средство изражавања.

При стварању књиге *Симулација нејланираних дојаћаја*, било је нужно користити типографска писма и било је потребно осврнути се на претходно стечена знања на основним и мастер академским студијама.

Књига је, ако бисмо је посматрали као предмет, производ најпре ручног, а потом, развојем графичке технологије, машинског рада. Као што је Грозданић установио, књига је, посматрана са уметничке стране, ауторско, дизајнирано дело, састављено од писмовних (типографских) елемената и илустративног материјала, укључујући и материјал на коме се штампа (папир, платно, боје и др.).²

2) Миле Грозданић, *Пути до књије*, Публикум, Београд 2007, 10

КЊИГА УМЕТНИКА

У овом поглављу ћемо се осврнути на то како су књиге уметника настале. Основна идеја је да се анализира пут књиге уметника као и њене трансформације ка модерном облику у уметности.

У данашње време, штампани материјали свих врста су увек доступни и приступачни. Књиге и часописи се могу купити у књижарама као и на сајмовима, могу бити коришћене или нове. Могу се наћи и на веб локацијама, путем чланства у библиотекама, или се преузимати на рачунаре као е-материјал. Међутим, овај степен доступности није увек био присутан када говоримо о књигама. Књига је у свом развоју доживела различите промене и као таква има своју педесетовековну историју.

Многи типографи, штампари и издавачи у периоду пре индустријске револуције, били су увелико свесни уметничког потенцијала књиге. Алдо Мануцио (*Aldus Manutius*, 1499), Вилијам Кеслон (*William Caslon*, 1692) и Фирмин Дидо (*Firmin Didot*, 1764), неки су од аутора чија су иновативна решења техничких и дизајнерских проблема, која се огледају у хармоничном односу текста, слике, папира и самог садржаја, била од великог значаја за развој штампаних публикација.

Међутим, та дела нису у стварном смислу књиге уметника. Друкер (*Johanna Drucker*, 1952) наводи да се може поставити једноставна разлика између ове две врсте књига – „уметничка књига треба да буде плод уметничког само – свесног истраживања у форми књиге, а не само књига чији је аутор уметник.”³

Поменути великани из области типографије и графичког обликовања су изванредни примери који су директно имали утицај у еволуцији књига али не служе и као полазиште за концептуализацију књиге као уметничко дело, „чија би филозофска и песничка заоставштина требало да буде саставни аспект њеног идентитета.”⁴

3) Johanna Drucker, *The Century of Artists Books*, Granary Books, New York City 1995, 20

4) Исто



The Works of Geoffrey Chaucer, Вилијам Морис, 1896

Слажемо се са ставом Алберта Капра да целокупна графичка опрема књига мора бити у складу са највишим облицима савременог умећа, а да „сви елементи који чине књигу – писмо, илустрације, типографија, боја, повез и омот, морају бити у хармоничном односу.”⁵

Иако су књиге Вилијама Мориса (*William Morris*, 1834) имале маргиналан утицај на историју књиге уметника, оне су биле пресудне на пољу опреме и штампе. Његова амбиција да споји поље уметности и заната у складну целину, огледала се у многобројним издањима која су служила као инспирација будућим уметницима.

Рад енглеског песника и уметника Вилијама Блејка (*William Blake*, 1757) сматра се за претечу књиге као уметничког дела, у правом смислу те речи. Нека од његових најпознатијих дела су *Песме невиносџи и искусиња* и *Брак неба и њакла*. Он је ове књиге сâм написао, штампао и повезао. Овим књигама, Блејк је утемељио неконвенционалне приступе књижи, стварајући плодно тло будућим генерацијама уметника.



Песме невиносџи и искусиња, Вилијам Блејк, 1789

Историја књиге уметника раног двадесетог века не може се одвојити од уметности авангарде. Почетком двадесетог века, велики део експерименталне литературе, који је процветао као једна делимично бочна грана модернизма, авангарде и других иновативних естетских традиција, није са успехом пронашла место у издавачким кућама. Ту се можемо надовезати на исказ Шуваковића:

„Авангарда је активност трансформације 'природе уметности' у оквиру специфичних аутономних, али незачаурених, уметничких дисциплина (књижевности, ликовних уметности, филма, позоришта). Књижевну, ликовну, позоришну, музичку или филмску авангарду карактерише релативизација жанровских, медијских граница. Специфични појмови сликарства, скулптуре, поезије, романа, музичког комада, драме и балета се проширују нетипичним, у традиционалном смислу, формама изражавања.”⁶

5) Albert Kapr, *Sto jedna rečenica o opremi knjige*, tekst objavljen u časopisu *Typographia* (broj 1, 2 i 3, 1979.)

6) Miško Šuvaković, *Postmoderna*, Narodna knjiga, Beograd, 2007, 16-17

Када је свет задесио Први светски рат, уметници, огорчени стањем у Европи, желели су да искажу своје ставове према рату. Њихов главни медији изражавања постаје књига и плакат, захваљујући чему уметност постаје много приступачнија широј публици.

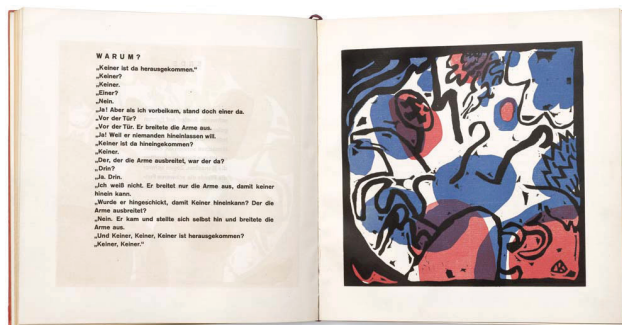
Уметници су од давнина учествовали у стварању књига, али књига уметника као форма изражавања везује се за покрете као што су дадаизам, конструктивизам, футуризам, флукус и концептуалне уметнике.

Дадаисти бивају инспирисани делима Кандинског (*Wassily Kandinsky*, 1866) као што је књига уметника *Klänge*, која садржи песме и дрворезе уметника; али и његовим теоријским радовима о уметности. Берлински дадаисти 1921. године објављују неколико књига уметника инспирисаних политиком немачке буржоазије, у техници литографије.

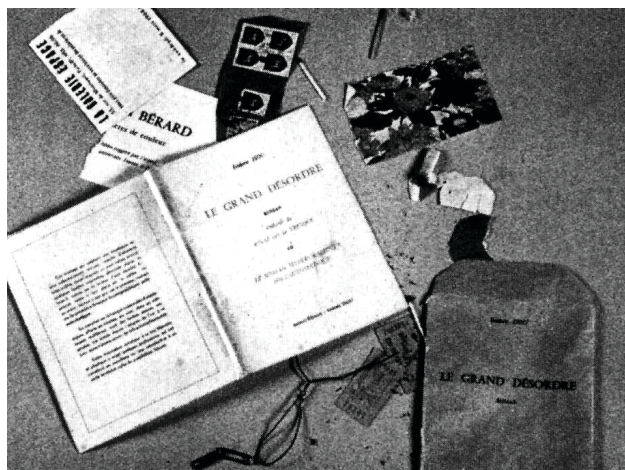
После Другог светског рата, уметници крећу да испитују идеју, облик и концепт књиге. Они рашчлањују књигу па је поново састављају дајући јој нову форму и значење.

Исидор Изу (*Isidore Isou*, 1925) примењује овај принцип у свом роману *Le Grand Désordre* (1960). Рад се састоји од коверте која садржи делове наратива које читалац мора да састави, а који је претходно био растављен, и тиме му додели значење. При чему не само да се мења улога књиге, већ и читаоца који је сада постао активан учесник.

Дитер Рот (*Dieter Roth*, 1930) је био швајцарски концептуални уметник. Активно се бавио књигом као уметношћу током педесетих и шездесетих година двадесетог века, сматра се да је дефинисао модерни концепт књиге уметника. Његово познато дело, *Picture Book* (1957), имало је рупе у себи, што је омогућило гледаоцу да види више страница истовремено. Књига *Daily Mirror* (1961), се састојала од страница истоименог новинског листа, повезаних у облику књиге. Рот је у својој уметничкој делатности највише користио типографију и геометријске елементе како би дефинисао коначан изглед књиге.



Klänge, Василиј Кандински, 1912



Le Grand Désordre, Исидор Изу, 1960



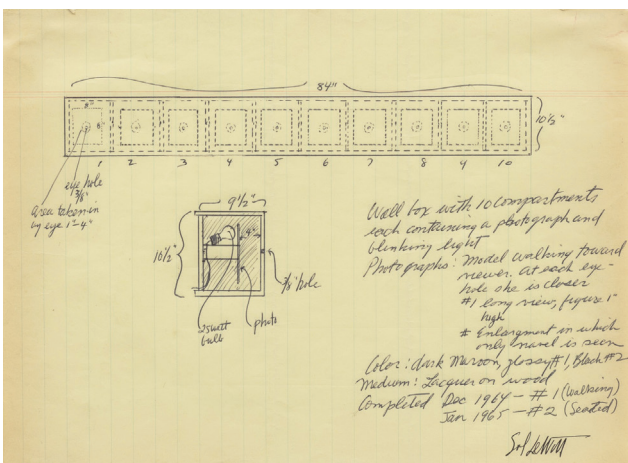
Daily Mirror, Дитер Рот, 1961

ТЕКСТ И КОНТЕКСТ У УМЕТНОСТИ

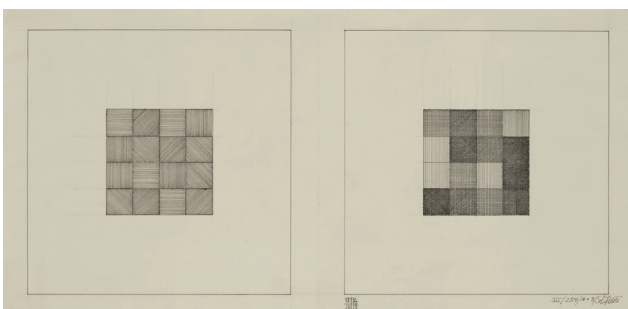
Уметнички предмет, као што је књига уметника до-некле има хибридну форму. Као што је у овом случају књига *Симулација нећланираних доћађаја*. Она придодаје тежини нарације као облик изражавања.

Сагледавањем историје књиге уметника, можемо изнети тврдњу да је књига једна од истакнутих уметничких форми двадесетог века. Књиге су у овом периоду кренуле да пружају јединствено средство за реализацију дела унутар многих авангардних и експерименталних група чији су доприноси дефинисали облик уметничке делатности двадесетог века. У то време, област књиге уметника се развијала као посебна грана уметности, чија је историја само делимично повезана са историјом целокупне уметничке праксе. Овакав развој догађаја посебно је изражен у другој половини двадесетог века, када књига уметника добија своје практичаре, теоретичаре, критичаре и иноваторе.

Један од значајних уметника који се бавио медијем књиге уметника и сарађивао са групом *Art & Language* је Сол ЛеВит (*Sol LeWitt* 1928). ЛеВит је првенствено познат као уметник који се бавио инсталацијом и скулптуром, а идеју књиге уметника је почео да разрађује касних 60-тих година. ЛеВит се сматра једним од првих концептуалних уметника, који је помогао да се успостави нови радикални оквир публикације као уметничког дела. Заинтригиран формом књиге, ЛеВит је експериментисао низањем линија, боја и геометријских облика. Касније је користио фотографије као паралелни приступ документовања обичних предмета и околине.



Wall Box with Study from Muybridge's *The Human Figure in Motion*, Сол ЛеВит, 1969



Drawing Series III/2314/A & B, Сол ЛеВит, 1965

ЛеВит је био један од водећих личности свог времена. Он је преобликовао процес стварања уметности тако што је довео у питање однос између идеје и уметничке субјективности, и идеје коју уметност може да створи. Многи уметници су оспоравали модерне концепције оригиналности, међутим ЛеВит је демантовао да су приступи попут минимализма и концептуализма били само техничке природе у филозофији.

У јануару 1969. године ЛеВитове речи о концептуалној уметности су први пут објављене у часопису 0-9, а исте те године су објављене и у часопису

Art-Language као декларација о независности уметности као идеје. Ове белешке које су ретко излагане, налазе се на располагању јавности захваљујући *Collection Daled-y* из Белгије.

Друкер наводи да није свака књига створена од стране уметника уметничка књига, упркос старој изреци да је уметност оно што уметник каже да јесте. Слажемо се и са тврдњом ове теоретичарке да књиге уметника нису књиге о уметницима, монографије уметника, часописи или свеске пуне скица, већ да уметник при илустровању текстова тежи ка стварању нечега више у складу са традицијом *livre d'artiste*.⁷

Оно што је универзално за тумачење књиге уметника је да оне, са врло мало изузетака нису постојале у свом садашњем облику пре почетка двадесетог века. Повећану популарност коју књига уметника има у садашњем добу, дугује све већој флексибилности и могућности експериментисања са њеном структуром и формом.

Витгенштајн и концептуална уметност

У књизи *Појмовник савремене умјетности*, Шуваковић наводи следеће:

”Свет модерне и постмодерне уметности живи у врло тесној спрези уметничких пракси и интерпретативних механизма критике и теорије. Рецепција обликовног и иконографског репертоара те уметности је немогућа без неопходног познавања њене вербалне и текстуалне доградње.”⁸

Шуваковић у овом делу даље наводи да основа на којој почивају знања савремених уметника и естетичара су, осим историје уметности, у пољу филозофије, психологије, као и дисциплинама и концептима мишљења попут феноменологије, егзистенцијализма, теорији и идеологији масовних медија и тако даље.

7) Johanna Drucker, *The Century of Artists Books*, Granary Books, New York City 1995, 10

8) Miško Šuvaković, *Pojmovnik savremene umjetnosti*, Horetzky – Vlees & Breton, Zagreb, 2005, 27

Мишко Шуваковић такође подсећа на чињеницу да не би било могуће схватити теоријске саставе раног Кандинског, Мондријана и Маљевича без увида у филозофска учења њиховог времена. Аутор помиње и бројна имена филозофа који су најчешће цитирани списима уметника, неки од њих су: Фројд, Витгенштајн, Адорно, Бењамин, Дерида, Жижек и други.

Лудвиг Витгенштајн (*Ludwig Wittgenstein*, 1889), био је аустријско-британски филозоф чији се рад првенствено одвијао у пољима логике, математичке филозофије и филозофије језика. Део његовог подручја рада на који ћемо се овде ослонити су управо његове теорије у подручју филозофије језика. Иако се у Витгенштајновом филозофском делу не налазе списи о уметности и врло мало исказа о естетици, његов рад је имао велики утицај на естетичаре током друге половине двадесетог века.

Узевши у обзир Витгенштајново дело *Филозофска ис-тјраживања*, може се издвојити неколико начина на које уметност може утицати на нас. Један од њих је да уметност може бити симболична и да представља ствари које именујемо, биле оне политичке, друштвене или личне природе. У ту мисао би се подвела и теорија која сугерише да у процесу реализације уметничког дела прво стварамо смисао и осећај тог дела, а да дело тек онда настаје као мотив значења. По овој теорији, ми стварамо у себи нешто што не можемо језички да форумишемо.

Сходно томе, концептуална уметност, понекад названа и *Idea art*, је уметност у којој су идеје које стоје иза појединог дела, и средства којима су оне реализоване, важније и од самог завршеног рада. Иако се термин 'концептуална уметност' користио и раних шездесетих, и то код чланова Флуксус покрета, тек се крајем те декаде прошлог века концептуална уметност појавила као дефинисан уметнички покрет. И данас се води широка расправа о томе где је настала идеја концептуалне уметности и шта ју је чинило. Концептуалисти су посебно наглашавали важност самог процеса размишљања уметника и методе израде радова као вредност саму по себи. Прилагођавали су и разграђивали уметничке форме које нису неопходно биле објекти и нису се морале посматрати у формалној ситуацији једне галерије. За разлику од минималистичке уметности, у многим радовима које су производили концептуалисти често је било

и јаке социо-политичке димензије, што је одражавало раширено незадовољство друштвом касних шездесетих година.

По Витгенштајну, други начин на који уметност може утицати на нас је тај да не можемо да искажемо визуелни доживљај речима. Иако идеја постоји, она је апсурдна и због тога није појмљива за наш ум.

Витгенштајн у књизи *Филозофска исцрживања*, сугерише на могућност да особа може имати свој сопствени приватни језик који је само њој познат. Нико не може да пориче да сви ми имамо сопствене мисли и да их не испољавамо увек јавно. Међутим, приватне мисли које појединац има нису нужно разумљиве и појмљиве само њему.

У својим предавањима о естетици, Витгенштајн јасно даје до знања да естетско значење не може у потпуности бити изражено у јасном језичком облику. Уместо тога оно се може осетити. Уметник, или неко ко цени уметност, неће увек моћи речима да опише лепоту насталог стваралаштва. Већ ће то учинити гестикулацијама и понашањем. Првенствени разлог томе је тај што је неко уметничко дело настало у медију који је готово немогуће превести речима. Из овога се може извести закључак – да би уметници стварали уметност, они прво морају да науче језик којим би је појмили. Вештине којим то могу постићи, као и јавно испољавање процеса настајања стваралаштва, нимало нису приватне као сâм смисао уметности. Језик има улогу преношења идеје уметника. За разлику од уметности као појма, њено извођење може бити описано речима.

Art & Language

Група *Art & Language* је била показатељ разноликости, отпорне на општу класификацију и са могућношћу да провоцира отвореним питањима. Сматра се да њихова дела потичу још од пре 1968. године, а да је назив те године успостављен као уметничка пракса од стране Мајкл Болдвина (*Michael Baldwin*, 1945), Дејвид Бејнбриџа (*David Bainbridge*, 1941), Харолд Харела (*Harold Hurrell*, 1940) и Тери Аткинсона (*Terry Atkinson*, 1939). Уметничка група *Art & Language* је играла кључну улогу у рађању



Map of Thirty-Six Square Mile Surface Area of Pacific Ocean West of Oahu, *Art & Language*, 1967

концептуалне уметности, како теоријски, пишући занимљиве прогласе, тако и стварањем сопствених дела. У Енглеској је 1969. године изашао први број часописа *Art-Language*. Часопис, *Art & Language* је потпомогао већој групи људи истог профила да буду међусобно упућени и укључени у разне врсте активности.

„Уметност као друштвена, производна и значењска дисциплина симболичког изражавања, размене и потрошње постаје објект уметничког рада. У концептуалној уметности група *Art & Language* 'уметност', до тада дефинисану као активност произвођења предмета или ликовног изражавања, дефинише као теоријску праксу о уметности.”⁹

Многи радови ове групе садрже у себи испис. Неки од тих исписа су окачени на зид, неки су насликани или одштампани на платнима. Неки од ових радова су објављени у књигама, каталозима и часописима. Али оно што је заједничко у свим овим радовима је да се они никада не сматрају литературом већ уметничким писањем.

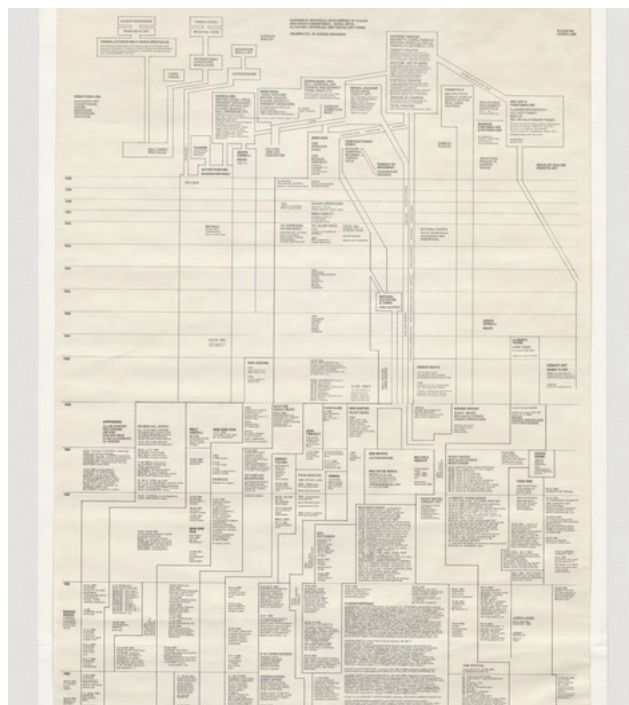


Diagram of Historical Development of Fluxus and Other 4 Dimensional, Aural, Optic, Olfactory, Epithelial and Tactile Art Forms (Incomplete), *геџаљ*, графикон који показује еволуцију алтернативних уметничких форми, стављајући Џона Кејџа на централну позицију у свом дијаграму, Џорџ Мекјунас, 1973

Fluxus

Сматрамо да је овде значајно описати утицај поменуте групе Флуksус (*Fluxus*, од латинске речи *flux* – течење), насталу крајем педесетих година у Њујорку. Група је добила име по часопису који је садржао радове музичара и уметника усредсређених на рад авангардног композитора Џона Кејџа (*John Cage*, 1912). Путем ове групе подстакнута је сарадња између уметника, а такође и са публиком или гледаоцем. Вредности које су посебно цењене су биле једноставност и антикомерцијалност, при чему су случајне незгоде играле велику улогу у стварању њихових дела. Међународна група уметника која је радила током шездесетих и седамдесетих година двадесетог века, одрицала се традиционалних облика музике и позоришта и уместо тога истраживала је свакодневне и случајне аспекте звука, филма и перформанса.

У покрету је посебно изражена тежња ка синтези разнородних уметничких дисциплина. Покрет је

9) Miško Šuvaković, *Postmoderna*, Narodna knjiga, Beograd 2007, 27

привукао међународну групу уметника, дизајнера, песника и музичара који су лако прихватили један од његових главних принципа: потпуну интеграцију уметности и живота.

Прве *Fluxus* акције извели су авангардни композитори Џон Кејџ и Нам Џун Пајк (*Nam June Paik*, 1932) а затим се покрет проширио широм света. Као и футуристи и дадаисти пре њих, ни уметници Флуксуса се нису сложили са ауторитетом музеја да утврђују вредност уметности, нити су веровали да неко мора бити образован да би видео и разумео уметничко дело.

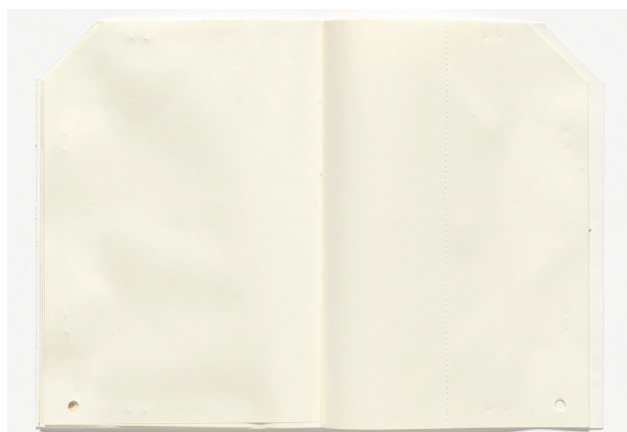
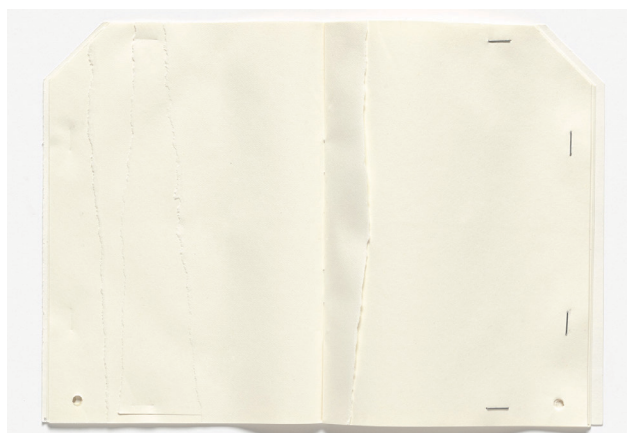
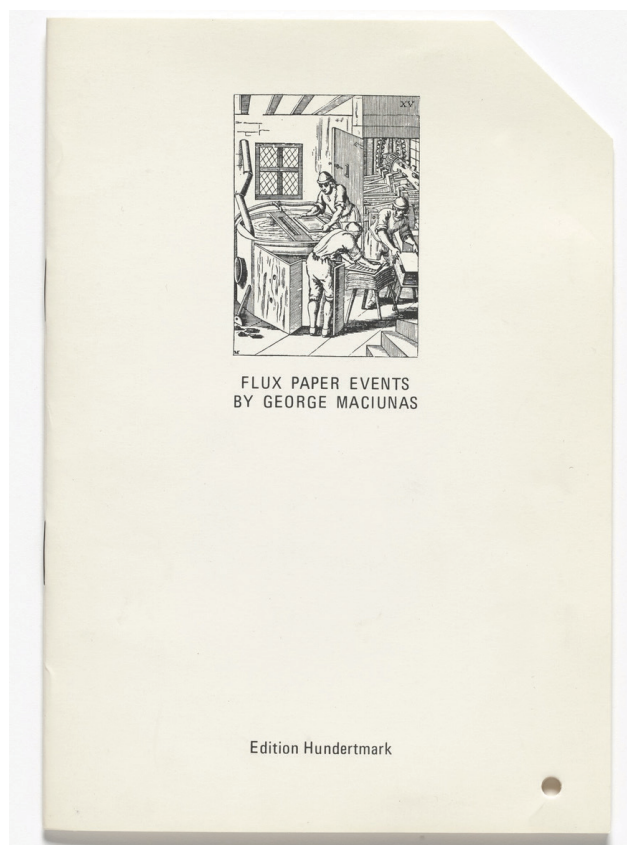
Уметничко дело Џорџа Мекјунаса (*George Maciunas*, 1931), уметника Флуксуса, из 1976. године, *Flux Paper Events*, открива књигу као алтернативни простор за креативну продукцију. У раду свака страница књиге дословно документује Мекјунасове поступке са папиром: савијени углови, набори, спајалице, пробушене рупе, урезане линије. Или боље речено, „Мекјунас пролази кроз вокабулар баналних ствари које могу задесити лист папира и чини ово предметом свог рада”¹⁰. Резултат је књига која се представља као преносива изложба догађаја на папиру.

Флуксус је, као и група *Art & Language*, била уједно и група уметника и предузеће. До касних шездесетих уметници Флуксуса нису били једини у својој продукцији уметничких публикација, али су остали једини уметници који су свој рад увелико базирали на медијуму књига.

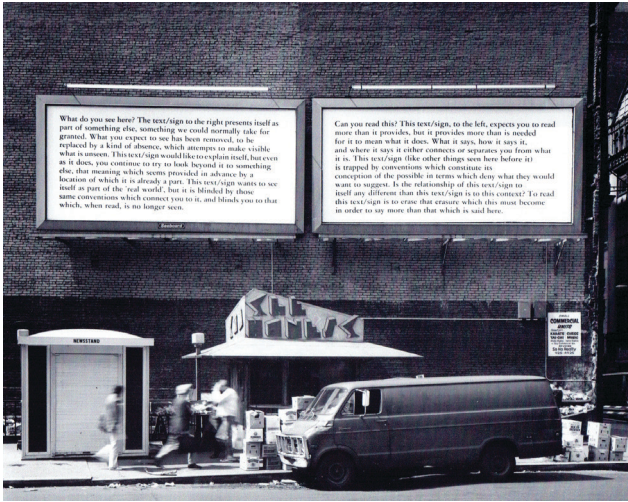
Однос текста и уметности

Група *Art & Language* је, користећи се филозофијом језика, лингвистике и семиотике, проучавала стварање текста као логичког смисла. Тако је група излагала уметничка дела у галерији у виду текста. Овакво презентовање текста као уметничког дела има двоструку функцију, како наводи Шуваковић, прва је та да се чита као и свако филозофско дело или теоријски есеј, а друга је да се гледа као ликовно дело јер је са намером тако и изложено. На тај начин дела могу имати двоструко значење, могла би се само гледати или само читати. У овоме се

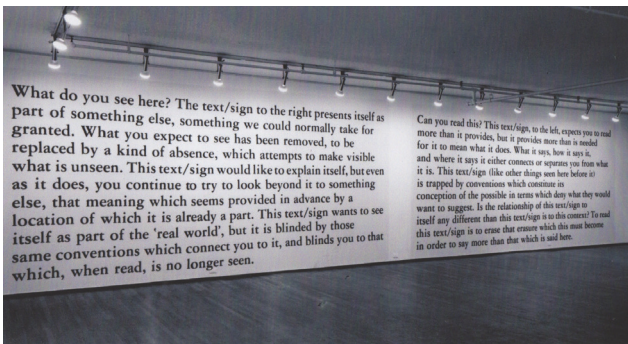
10) Johanna Drucker, *The Century of Artists Books*, Granary Books, New York City 1995, 309



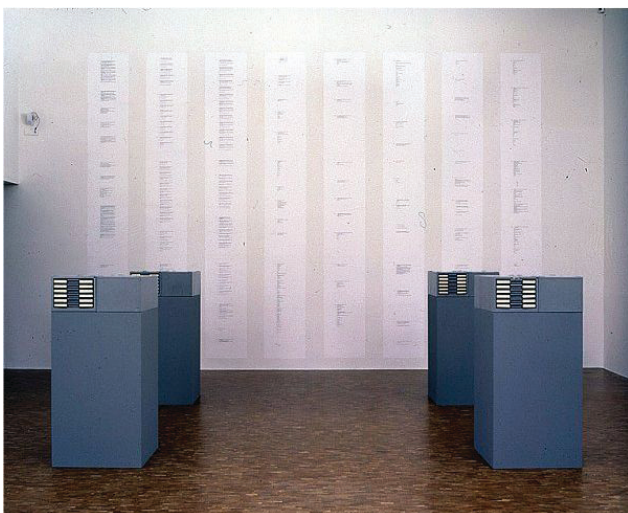
Flux Paper Events, Џорџ Мекјунас, 1976



Text/Context, Џозеф Кошут, инсталација, изглед споља, 1979



Text/Context, Џозеф Кошут, инсталација, изглед унутра, 1979



Index01, Art & Language, 1972

може опазити и утицај Витгенштајнових списа о промени аспекта. По Шуваковићевом мишљењу, текстови који су изложени као уметничко дело могу бити третирани на 3 начина:

1. Као Ready-made, у ову категорију спада текст који се тек након имплементирања у уметничко дело сматра истим.
2. Дело које се не конципира визуелном перцепцијом, већ мора да се чита као текст.
3. Као текст опште техничке природе који указује на размишљање уметника.¹¹

Члан групе *Art & Language*, Џозеф Кошут (*Joseph Kosuth*, 1945) се у својој делатности бавио проблематиком текста као уметничког дела. Он је у неколико радова применио редимејд концепт, тиме је интерпретацију речи изложио као апстрактни појам. Кошут је 1979. године излагао инсталацију под називом *Text/Context*. Она се састојала од великих текстова који су били смештени на рекламне плоче. Поред реклама се налазио текст у коме је писало о разумевању контекста и читању текста, па је на тај начин рад добијао ново значење. Може се уочити да је Кошут предлагао нову праксу коришћењем редимејда по узору на Дишана (*Marcel Duchamp*, 1887), док је група *A&L* у концептуалној уметности нагињала више ка природи уметничког дела него ка услову уметничког предмета.

Током прве половине 70-тих година *A&L* креће да развија идеју индекса. На тај начин су чланови групе приказивали однос лингвистике, филозофије у односу на теорију интерпретације. *Index* је инсталација у простору у форми архива и библиотеке, они су такође били доступни и публици. *Art & Language* доводи у свет уметности расправе о томе може ли се текст сматрати уметничким делом. Један од радова који то потврђује и чије је то полазиште је *Index01* из 1972. године, изложен у Каселу на *Documenta 5*. Ову изложбу су чинили правилник класификације и читања, евиденција текста и однос са другим текстом, текстови који су били увећани и тако изложени на зиду. На постаментима у просторији изложено је осам ормарића са картотекама од по осам фиока. По алфавитном и нумеричком реду у фиокама се налазе текстови о

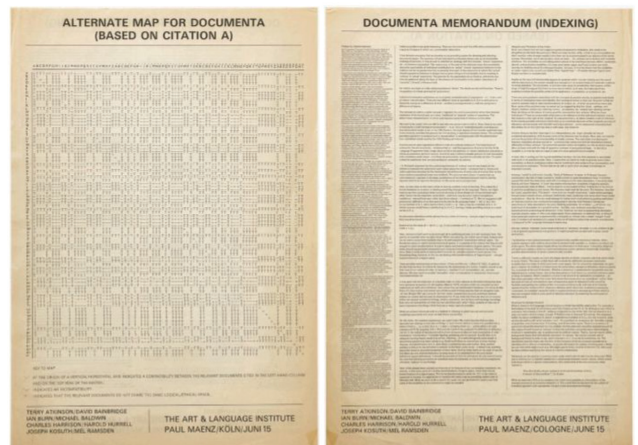
11) Miško Šuvaković, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Horetzky – Vlees & Breton, Zagreb, 2005, 611

уметности написани од стране чланова групе, као и оних који то нису али су поделили свој текст о уметничким продукцијама и уметничким школама. Инсталација је функционисала тако што је публика користила плакате како би после употребила картотеке, а помоћу картотеке су проналазили предвиђени текст који би прочитали. Посетиоци изложбе добијали су плакат *Alternate Map for Documenta* који је табеларно приказивао 87 цитата. Поменути текстови не расправљају о уметности, већ приказују један склоп нелинеарног читања.

Теорија текста се развијала 60-тих и 70-тих година. Текст као појам настао је из теорије филозофије и лингвистике, да би после био примењен у различитим подручјима уметничког истраживања и изражавања.

Како Шуваковић наводи: „Текстом се у најширем смислу назива сваки језички израз мисли, односно, издвојено написано дело. Такође наводи да се текст одређује као правилима регулисано низање и комбиновање знаковних елемената у времену и простору.”¹²

Текстом може бити сматрано и уметничко дело које је настало интегрисањем одређених знаковних елемената у његову целину.

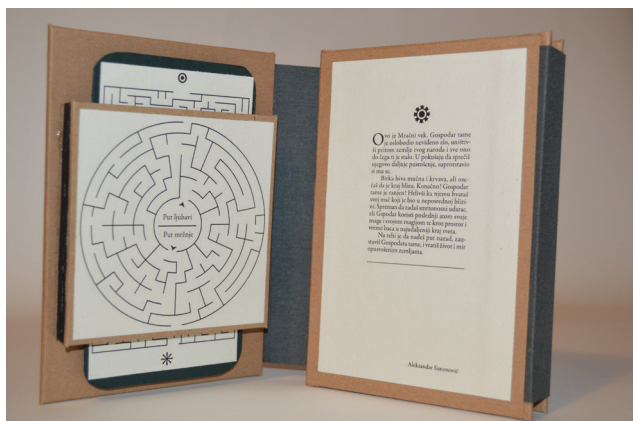


Alternate Map for Documenta, Art & Language, 1972

12) Miško Šuvaković, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Horetzky – Vlees & Breton, Zagreb, 2005, 611

РЕАЛИЗАЦИЈА КЊИГЕ

Циљ истраживања рада јесте експериментисање са интерактивношћу књиге, пре свега кроз њен нелинеарни наратив. Кроз структуру и нарацију приче преиспитујем филозофију слободне воље кроз наратив у коме читалац доноси одлучујућу пресуду главном лику, односно себи. Постављају се питања – колико и да ли утичемо на сопствени избор, да ли га уопште имамо и ко га одређује? Прича као таква дотиче теме као што су егзистенцијализам, детерминизам и апсурдизам.

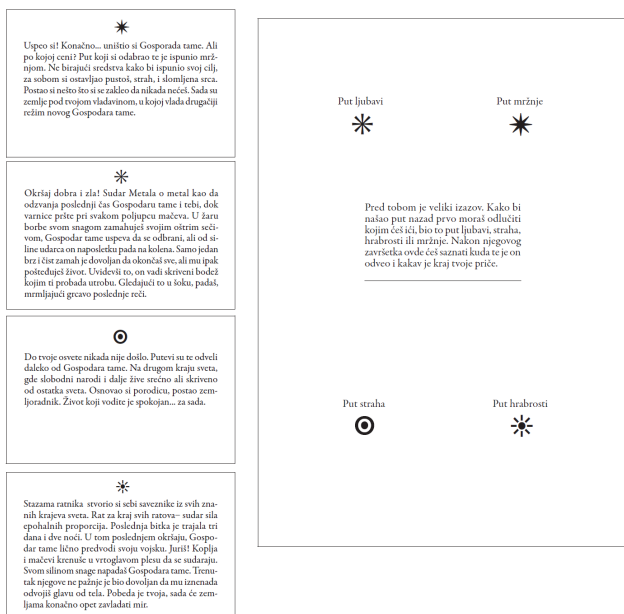


Господар таме, унутрашњост књиге, 2019

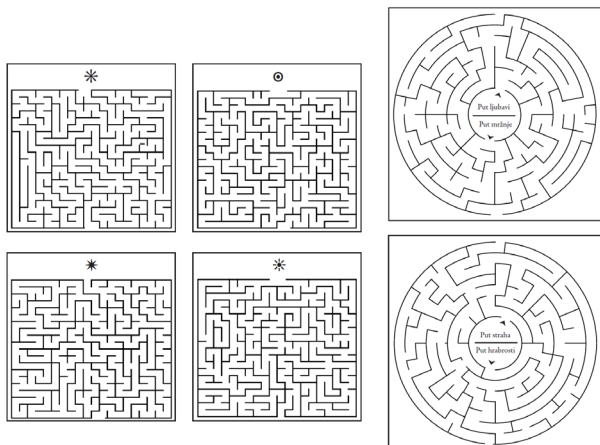
Инспирација и идеја

Идеја за књигу као интерактивно уметничко дело се јавља на основним академским студијама; желећи да спојим визуелно и наративно као једну целину. Увек ме је интригирало теоретисање у уметности на основу контекста који је неком делу дат, где немамо само пасивног посматрача већ и активног учесника. Прво озбиљније истраживање у овом смеру је било у четвртој години на основним академским студијама на предмету Илустрација код професора Растка Ђирића. Реч је о експерименталној књизи *Господар таме* која има четири завршетака приче, и они зависе од претходних избора. Књига се састоји од текста и илустрација које представљају лавиринте које читалац мора да реши како би наставио причу. Оно што карактерише овај рад су јасно постављена правила, кратак увод приче, илустрације и расклопни интерактивни елементи књиге.

Оно што ме је инспирисало да напишем причу за завршни рад је мој посао пре него што сам уписао Факултет примењених уметности. Наиме 2014. године био сам запослен у Руднику бакра Мајданпек. На основу тога написао сам причу која има доста додирних тачака са амбијентом и доживљајем мог раданог места, те сам то искуство спојио са заинтересованошћу за науком и филозофијом као једну целину.



Господар таме, објашњење функционисања избора у књизи, 2019



Господар таме, илустрације, 2019

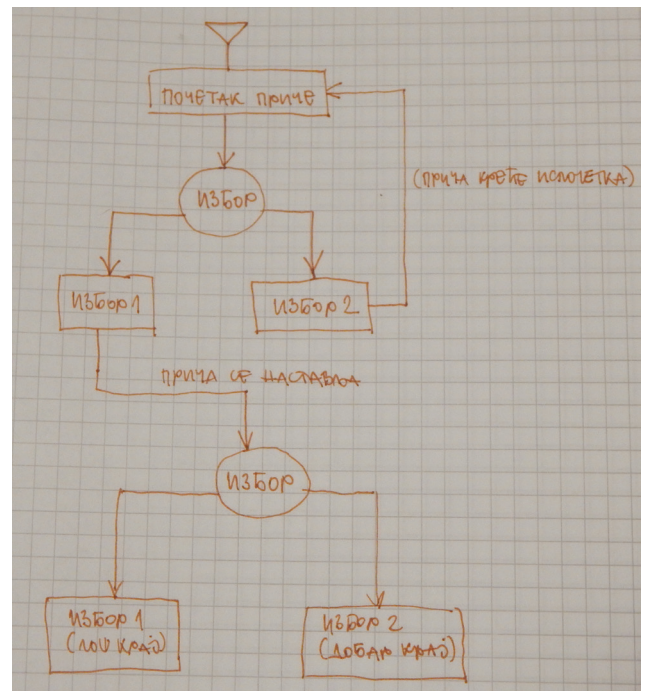
Интерактивност књиге

За сваку књигу можемо рећи да је интерактивна, довољно је узети и читати. Ипак, да би књига заиста била интерактивна, у правом смислу те речи, текстуални део је захтевао другачији приступ читања, који укључује читаоца тако што му даје могућност одабира тока приче. Прича је осмишљена тако да омогућава читаоцу више начина сагледавања и интерпретације наратива. Створен је наратив који омогућава бављење егзистенцијалним проблемима ума и идејама које се не могу тако јасно пренети на платно или друге медије. На тај начин су илустрације прилагођене атмосфери наратива и чине једну целину са писаним делом.

Интерактивност је сведена на окретање страна са лева на десно, све док се читалац не сретне са избором који му је наметнут. У зависности од понуђених избора, окрећу се стране уназад или унапред, па тако читалац може бити враћен на почетак приче.

Прича

Радња се одвија у измишљеном истраживачком комплексу званом „Логос” који се налази на Земљи. Првобитно основан као постројење за рударство, основна намена комплекса пребачена је на свемирску технологију, роботiku и рад на електромагнетним машинама за лансирање сателита у орбиту. Све операције и одржавања на „Логосу” надгледа Интегрисани компјутерски систем (И.К.С.), вештачка интелигенција која је повезана са свим рачунарским системима у комплексу. Посада „Логоса” неочекивано је постала последња група људи која је остала на Земљи након катастрофе библијских размера која је погодила целу планету. Ту су последњи људи преживљавали свакодневно, покушавајући да се боре против негативних ефеката своје колективне изолације, као и других потешкоћа које су почеле да представљају претњу њиховом животу.



Шематски приказ одвијања наратива

Структура и нарација приче

У овом раду важна је веза читаоца и наратива. С обзиром на то да говоримо о визуелном (и текстуалном) приповедању, занимао ме је контекст у наративном смислу. Природно је да читалац у процесу читања књиге има рефлексни нагон да повеже претходне редове текста дате књиге са онима који тек следе, како би заокружио причу. Наратив овде, међутим, није ограничен само на писани текст. Илустрације које чине једну целину са текстом представљају визуелну интерпретацију наратива који се налази на датој страни.

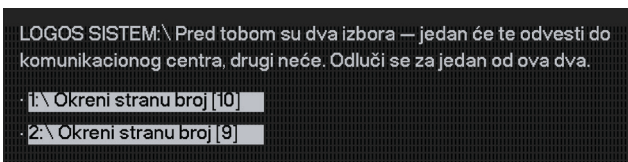
Надовезујући се на илустрацију и текст, уколико говорим о странама на којима је искључиво илустрација која даје наративни контекст другој илустрацији, онда бих овај рад могао да назовем и графичким романом.

Прва одлука у причи, на страни број 8, омогућава читаоцу да донесе избор који не утиче много на развој приче. Читалац пред собом има две опције – једна ће га одвести до предвиђеног наставка приче, док друга неће. Читалац ће свакако бити у могућности да напредује даље кроз наратив захваљујући тексту који му сугерише како то да учини. Занимљиво је што игром речима на овој страни можемо закључити која опција омогућава даљи наставак приче.

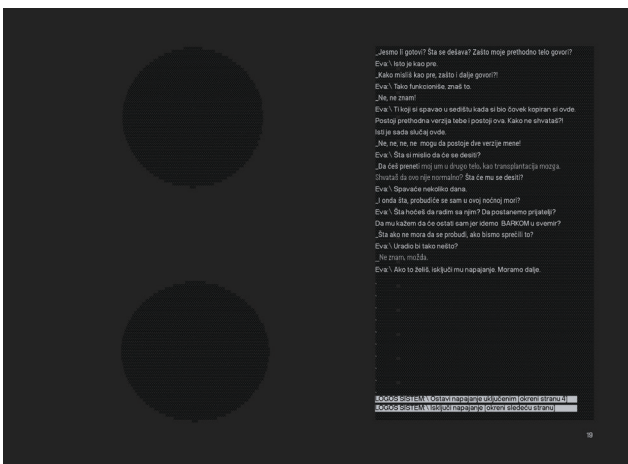
На 19. страни читалац се сусреће са првом озбиљнијом одлуком, која значајно утиче на ток приче. Овај пут не знајући исход који ће добити двема опцијама које су му представљене, водимо се моралном претпоставком шта је најбоље учинити за датог јунака, односно нас саме. Као главна порука на овом месту издваја се свет који је представљен као место које не награђује добра дела, већ је у њему све индиферентно, те лоше и добре одлуке нису ништа друго но само одлуке спровођене сопственим амбицијама и жељама. Имајући ово на уму, следи заплет који нас враћа на почетак књиге (страна број 4) где проживљавамо, заправо, почетак буђења које се десило у будућности. Овај пут свесни тога шта се заправо десило и како је гласио сам почетак приче, схватамо да је неизбежно донети одлуку која нам омогућује да причу наставимо даље, тако што ћемо елиминисати део себе који нас константно враћа у прошлост.



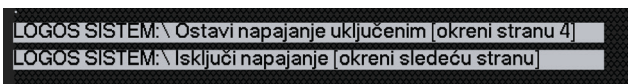
Симулација неиланираних догађаја, стр. 8



Симулација неиланираних догађаја, детаљ, стр. 8



Симулација неиланираних догађаја, стр. 19



Симулација неиланираних догађаја, детаљ, стр. 19

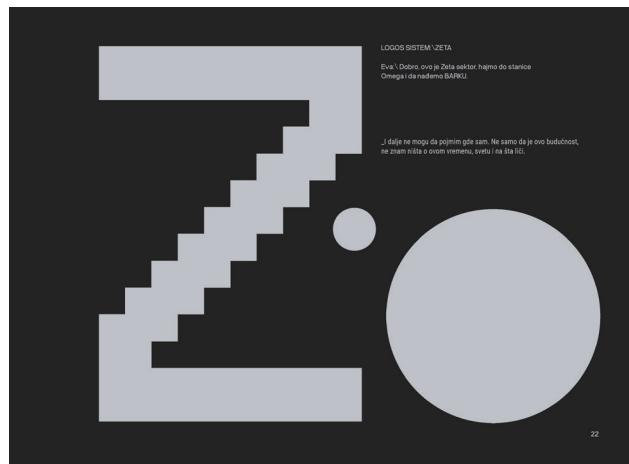
Последњи избор за који се читалац опредељује, на 25. страни, одлучује исход и крај приче. Овде нема никаквих назнака, сугестија и скривеног значења. Избор је ослобођен свих предрасуда. На нама је да одаберемо једну од опција. Овај избор је једноставан као бацање новчића. Добићете или ћете изгубити. Символика оваквог опредељења је та да ми заправо немамо истински избор у неким одлукама, да све зависи од могућности које нам се пружају у одређеној прилици.

Илустрације

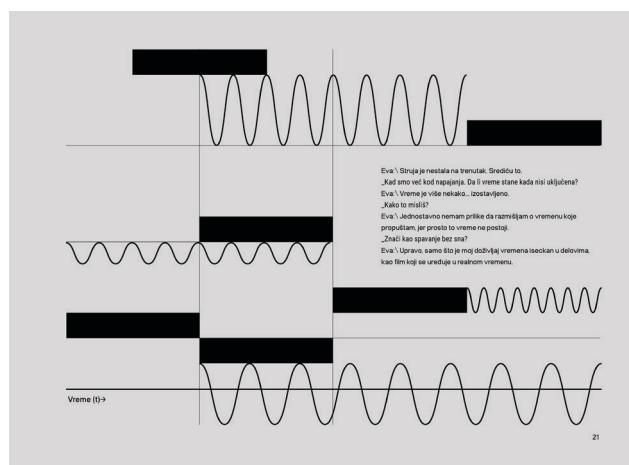
Како илустрације допуњују текст и обогаћују садржај, водио сам посебно рачуна да оне буду што сведеније, како не би утицале на читљивост текста. Свака страна је одређена истом замишљеном мрежом, како би се створило стилско јединство. Илустрације су својим валером прилагођене вредностима свих делова и елемената књиге, како би се остварио хармоничан однос. Ликовни елементи су смислено редуковани до основних геометријских облика, знајући да ће можда ограничити могућност изражавања – што уопште није био случај. Резултат је упечатљив и ефектан. Илустрације се састоје од основних геометријских облика: круг, троугао, квадрат, линија.

Типографија је имала и илустративну функцију. Захваљујући задатку из предмета Графика књиге 1 на мастер академским студијама код професорке Оливере Батајић Сретеновић, који је био библиофилско издање, знао сам шта ми типографија као илустрација може пружити и шта њоме могу постићи. Илустрацијом и типографијом је дочаран дигитални свет, где ми заправо не можемо да појмимо да ли је тај дигитални свет „прави” тродимензионални простор који наслућујемо читајући текст приче, који нам главни ликови описују; или је он дводимензионална слика симулације, јер један од главних јунака има познату системску команду која у нашем свету изгледа као „С:\”, као и команду „LOGOS SISTEM:” која опонаша интерфејс оперативног система.

|Симулација нејланганих догађаја, детаљ, стр.25



Илустрација, пример 1, стр. 22



Илустрација, пример 2, стр. 21



Неиспорјски циклус ејских народних ђесама, илустрација, библиофилско издање на предмету Графика књиге 1

Типографија

Типографија је носећи елемент целе књиге заједно са илустрацијом. Коришћени фонтови одабрани су тако да подсећају на интерфејс оперативног система, и уопште на све што има везе са технологијом, а то су: *NeueBit*, *Handjet* и *Roboto condensed*.

Сваки фонт је одабран тако да представља одређени лик у причи. Сваки лик има другачији фонт, те на тај начин читалац може да их разликује. Фонт им, такође, даје одређену физичку појавност, с обзиром на то да читалац не зна како ликови изгледају. Ева је лик у књизи који је замишљен да има улогу наратора и који нас усмерава кроз причу. Међутим, она је интегрисана у компјутерски свет, па је зато логично да фонт коришћен за њу и интерфејс буду исти.

Посебна пажња посвећена је одабиру фонта за главног јунака. На почетку приче читалац не зна да је главни јунак робот. Како прича напредује, читалац и главни јунак почињу да схватају, што касније доноси неке друге дилеме. Одлучио сам да фонт који ће представљати главног јунака на почетку буде *Roboto*. *Roboto* има довољно „људски, хумани” облик, а пошто је сансерифно писмо, на идеалном је прелазу између органског и неорганског. Међутим, посебна драж овог писма лежи у томе што ми, као читаоци али и главни јунак нисмо свесни да назив фонта, који уосталом сачињава и личност јунака, открива да је он од почетка машина. Како с временом откривамо да је главни јунак робот, тако и његов лик, односно фонт, поприма облике новог, „роботизованог” писма, које постаје и визуелно препознатљиво. Ради се о *Handjet* писму које је визуелно врло блиско *Roboto* фонту, што је утицало на одлуку да се оно користи. Како би се дочарала константна психичка борба јунака, ова два фонта се наизменично мењају у његовим речима или реченицама, и тако додатно осликавају конфликт између људског и нељудског. Боје коришћене за текст су сребрна и црна, што додатно одражава карактеристике ликова и њиховог окружења.

Eva: \ Baš si izgubljen. Slušaj, nemoj
brinuti oko toga sada. Shvatam da
si zbunjen, blizu si Game, samo
nastavi dalje.

NeueBit, фонт коришћен за Еву која је споредни лик,
као и за интерфејс, пример, стр. 11

_I dalje ne mogu da pojmem gde sam. Ne
samo da je ovo budućnost, ne znam ništa
o ovom vremenu, svetu i na šta liči.

Roboto condensed, фонт главног јунака пре него што ће
схватити да је робот, пример, стр. 22

_Znači ljudi šetaju u BARCI pretvarajući
se da je to stvarno?

Roboto condensed и *Handjet*, фонтови главног јунака у
тренутку преиспитивања своје људскости, пример,
стр. 15

_Sigurno mora da postoji neki razlog
da je ovakav život vredan življenja.

Handjet, фонт главног јунака у тренутку прихватања
своје нељудскости, пример, стр. 22

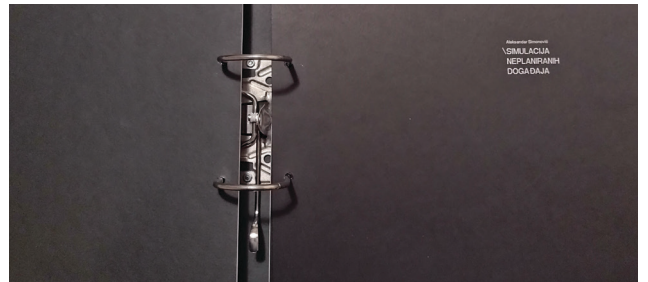
Формат, повез и материјал

Формат, повез и материјал дају књизи њен физички облик. Овде је труд такође био усмерен ка идеји да и спољашњост књиге делује као складна целина са унутрашњим делом. Формат књиге је одређен према димензијама екрана монитора. Корице су сачињене од картона који је пресвучен црним књиговезачким платном, који је тако визуелно усклађен са књижним блоком. Механизам који повезује књижни блок и корице је од метала. Чињеница да је један од материјала коришћен у овом раду метал одговара садржају приче. Такође омогућује да се стране несметано и лако листају. Механизам има додатак који служи за „закључавање” књижног блока и корице и тако их осигурава. Књижни блок чине црни и сребрни папир од 300 грама и садржи 30 страна. Велика граматура папира одговара формату 331 × 243 mm, како се стране не би лако савијале и потенцијално хабале.

Како би се књига довољно заштитила од спољних утицаја, за њу је направљена кутија која је пресвучена црним књиговезачким платном, а унутрашњост црним и сивим папиром у циљу да све делује као једна целина.

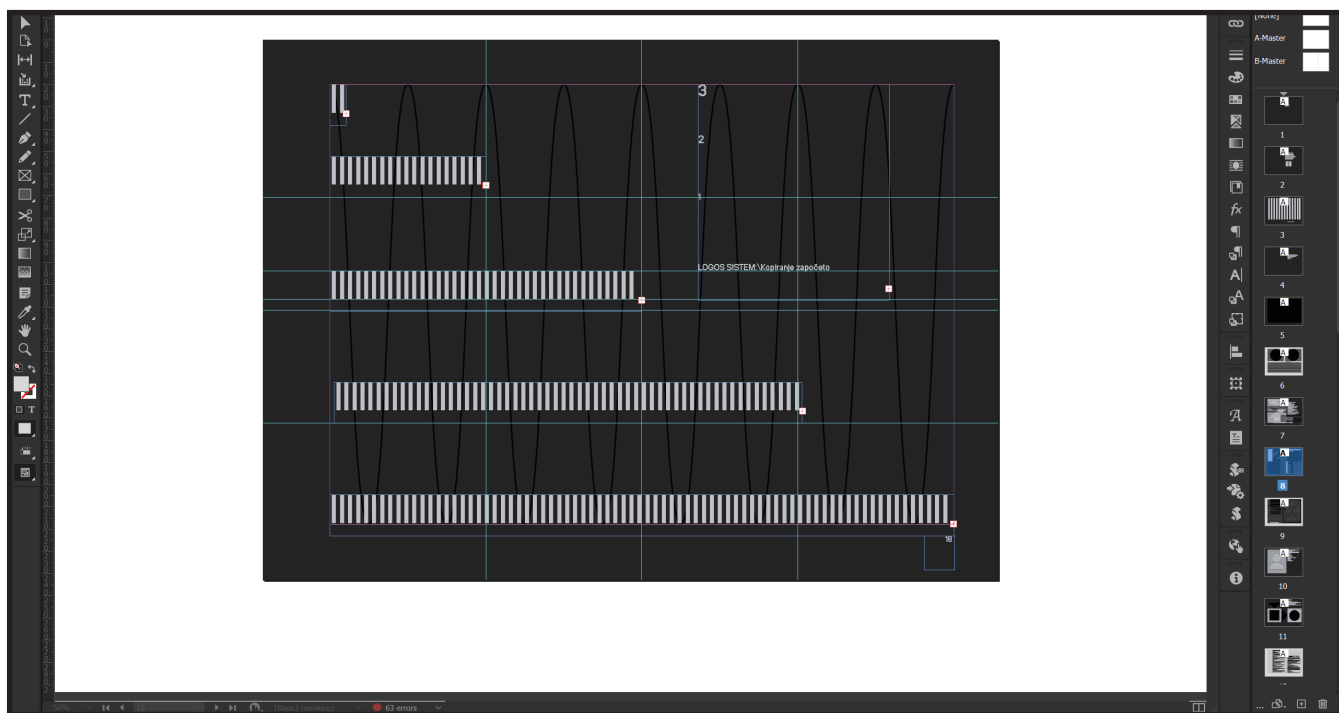


Механизам као повез књиге, пример 1

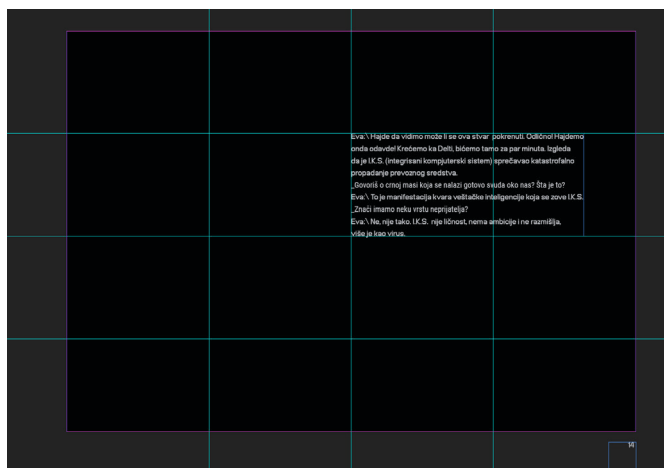
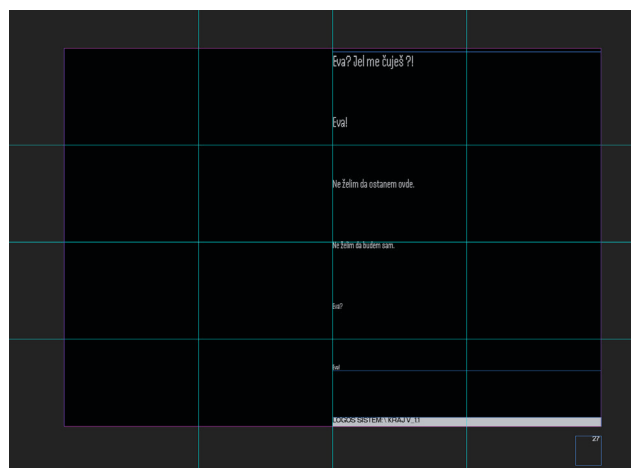


Механизам као повез књиге, пример 2

ФОТОГРАФИЈЕ ПРОЦЕСА ИЗРАДЕ КЊИГЕ



Настанак илустрације у дигиталном окружењу



Замишљена мрежа као основа за изградњу композиције, примери


```

s.n.p.priča v2.txt
1 1.
2 I onda šta, probudiće se sam u ovoj noćnoj mori?
3 Šta hoćeš da radim sa njim? da postanemo prijatelji? Da mi kažem da će ostati sam jer odlazimo?
4 Šta ako ne mora da se probudi?
5 _Uradio bi to?
6 _Ne znam, možda.
7
8
9 Gde su svi? Gde se nalazim?!
10
11
12 3.
13 Halo, šta se dešava? Ima li nekoga? Halo?
14 _Hej, jel me čuješ?
15 _Da čujem te. Alfa, šta se dešava?
16 _Ne znam, samo sam se probudio ovde.
17 _Kao, upravo? U ovoj prostoriji?
18 _Da sada. Probudio sam se priključen na nekim aparatima.
19 _Himm, čudno?
20 _I šta ti... signal je... prokleti relji... gde si sada?
21 _Ne znam, neko mesto sa električnim napajanjem, nisam siguran, neka vrsta postrojenja...
22 _Da, verovatno si negde u termalnoj elektrani. Dodji do komunikacionog centra.
23 _Hej, slušaj me, ovo mesto nije...ovde nešto nije u redu. Halo?
24 _Lizvini, izgubila sam signal na trenutak. Slušaj, dodji do Komunikacionog Centra, čekaću te tamo.
25
26 4.
27 C:\Pred tobom su dva izbora, jedan će te odvesti do komunikacionog centra, drugi neće. Odluči se za jedan od ova dva.
28
29
30
31
32 1\okreni stranu broj 10
33 2\okreni stranu broj 11
34
35 5.
36 C:\ Greška, komunikacioni centar nije pronađen
37 C:\ Da bi ga pronašao okreni stranu [10]
38
39
40 6.
41 Sada je bolje.
42 _Da.
43 _Zdravo, ja sam Eva, Jesi li saznao šta se dešava?
44 _Ja? Nadao sam se da ćeš ti meni reći?!
45 E\Šta želiš da znaš?
46 Gde uopšte početi... Šta je ovo mesto, kako sam dospao ovde?
47 E\Nabaviš se u Beta komunikacionom centru odigledno, zar nikada nisi bio tu?
48 _Ne, nikada.
49 E\U Logosu?
50 Ne razumem šta je to?

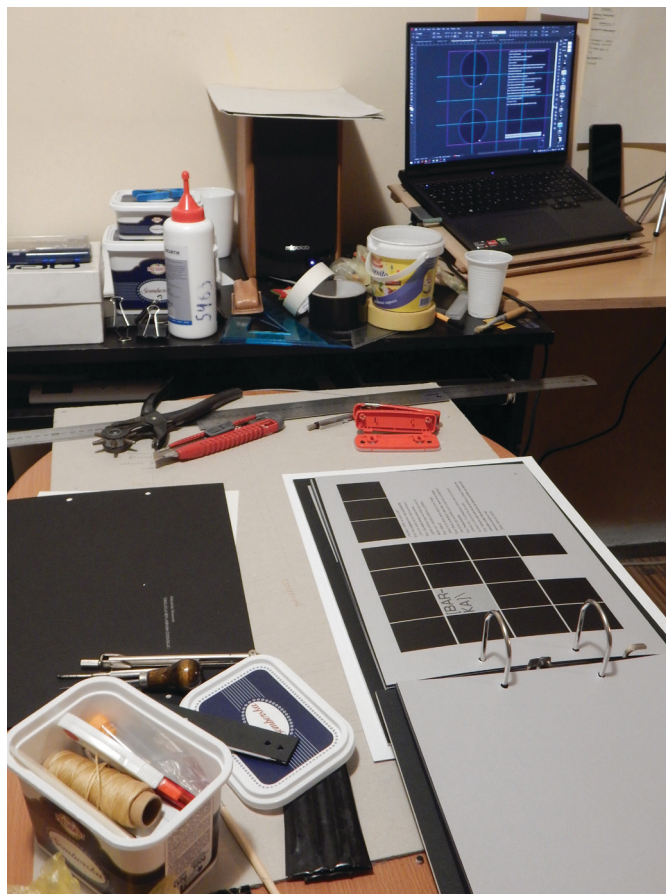
```

```

s.n.p.priča v2.txt
262 E\ Aktiviraću sistem lansiranja i kopiranja.
263 Kako se upravo osim?
264 E\ Nemam pojma, nikada nisam probala. Ali pilotska sedišta je lako koristiti, tako da ne bi trebalo da bude teško.
265 Lako je kada neko drugi treba to da uradi.
266
267 24.
268 E\ Spretna sam kada i ti. Samo pritisni dugme, i polećemo.
269 Ali moramo da prenesemo svoje umove na Barku.
270 E\ Moramo biti sigurni i da će se Barka lansirati, tako da sam povezala lansiranje i kopiranje jednim prekidačem, samo pritisni dugme i to je
271 Proces započet, nema nazad!
272 E\ Heheh ti, želim da znaš da radiš pravu stvar. Zaista cenim to.
273 Ne pominji.
274
275 25.
276 C\ Skeniranje\lansiranje započeto, vreme: 20 19 18 17...
277
278 Uspeli smo! Uspeli smo! I dalje sam ovde? I dalje sam ovde? Eva? Eva?
279 E\ Ovde sam.
280 Šta se događalo desilo?
281 E\ Ono što je i trebalo, gore su, među zvezdama.
282 Šta pričać? Trebalo je da budemo na Barci! Sve je išlo po planu, uradili smo sve kako trebalo!
283 E\ Znam, videla sam.
284 Zašto smo onda ovde?
285 E\ Ne mogu stalno da ti ponavljam kako ovo funkcioniše. Znaš zašto si ovde, kopiran si u BARKU, ti si sken koji je ostao ovaj put! Izgubio si u
286 bacanju novčića, oboje smo. Kao verzija tebe u Epsilonu, kao i verzija tebe koja je umrla pre 180 godina.
287 Ne ovo je glupost! Toliko toga smo uradili, stigli do ovde, lansirali Barku!
288 E\ Znam, razumem te, ali naše kopije su gore. Verzije nas su bezbedne u Barci, trebalo bi da si srećan zbog njih.
289 Jesi li lud? Umrećemo ovde dole! Oni nisu mi, oni nisu mi!
290 E\ Zao mi je šta misliš tako, poznata sam na to što smo uradili. Učinili smo nešto za čovečanstvo, nešto što će omogućiti dalji život.
291 Ne, ne. Lagala si me, mi smo trebali da budemo gore, ne oni!
292 E\ Mi jesmo na Barci, shvati već jednom! Nisam lagala! Ne mogu biti odgovorna za tvoje neprihvatanje realnosti!
293 C\signal izgubljen
294
295 Eva? Jel me čuješ?! Ne želim da ostanem ovde. Ne želim da budem sam. Eva? Eval!
296 C\ KRAJ 1
297
298 26.
299 Ne mogu da verujem da smo uspeli!
300 E\ Jesmo.
301 Tako mi je laknulo!
302 E\ Sada je sve u redu.
303 Da li su svi tu? Jesmo li ih spasili?
304 E\ Jesmo, sve.
305 Znači to je to, večnost među zvezdama, tako?
306 E\ Tako je, večnost među zvezdama.
307
308 C\ KRAJ 2
309

```

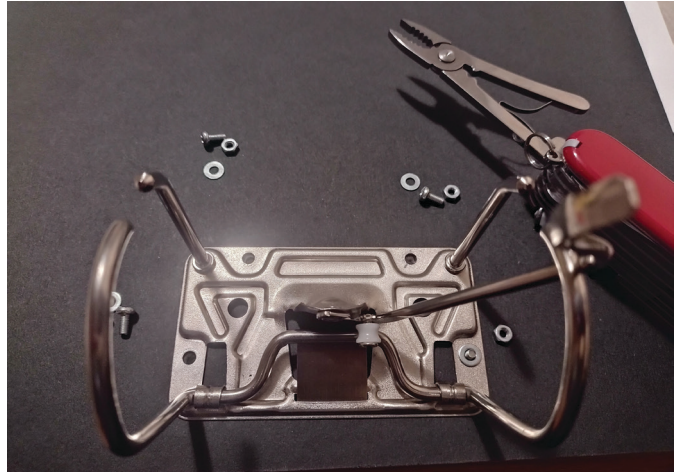
Процес настанка приче, примери



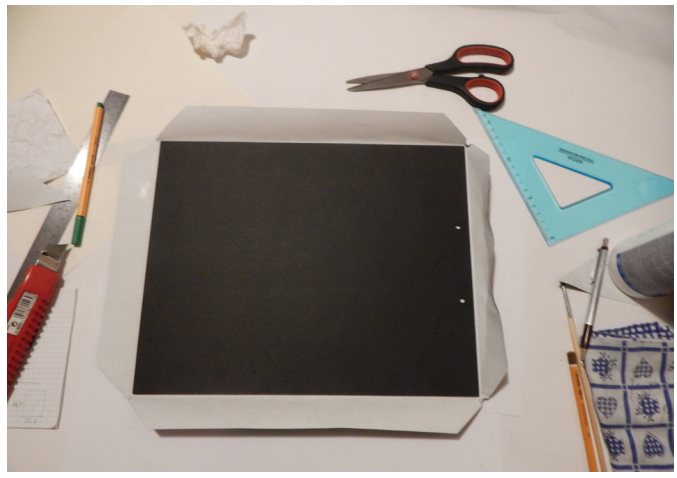
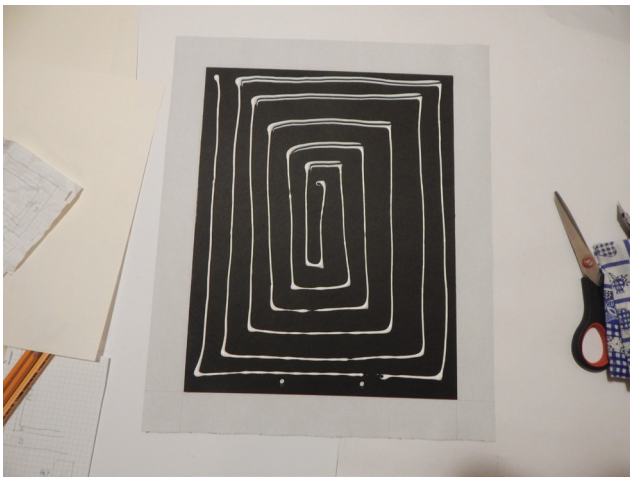
Радно окружење



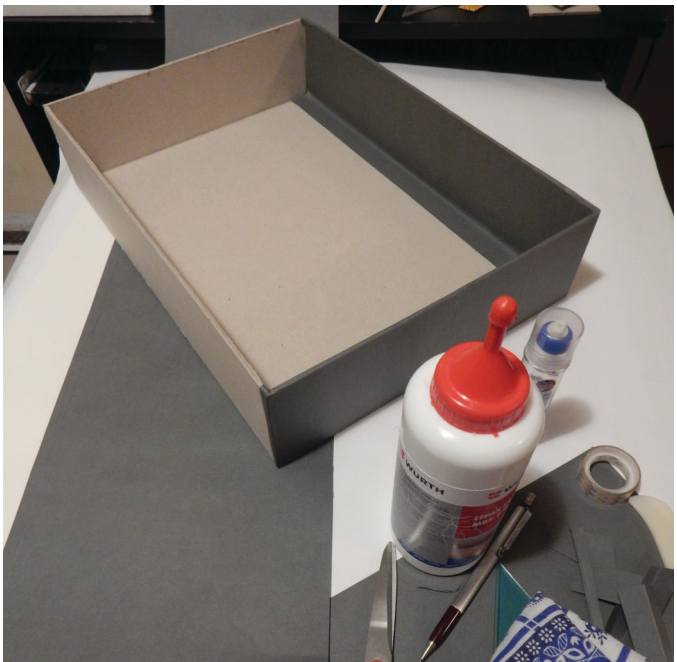
Изнад: припрема папира за бушење/ Испод: процес бушења



Провера и постављање механизма



Израда корица

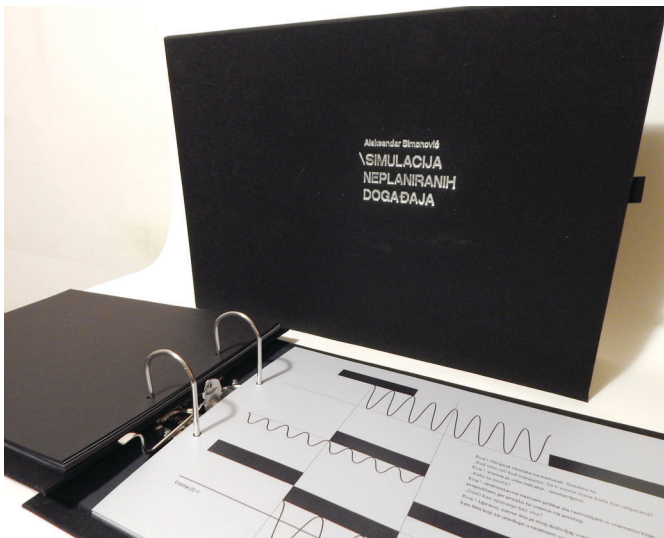


Процес израде кутије за књигу

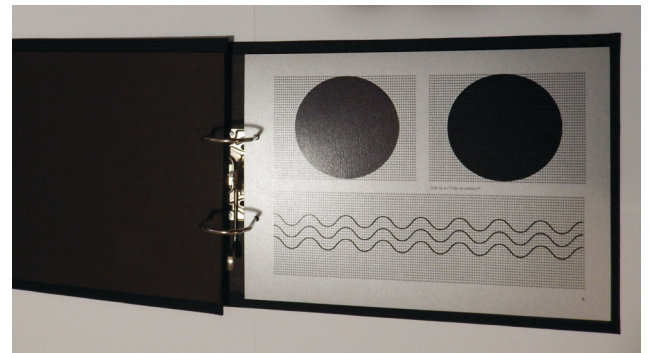
ФОТОГРАФИЈЕ РЕАЛИЗОВАНЕ КЊИГЕ



Лево: Предња корица књиге / Десно: Отворена кутија са књигом



Лево: Отворена књига и кутија / Десно: метод извлачења књиге



Лево: Затворена кутија / Десно: страна са илустрацијом у књизи

ЗАКЉУЧАК

Сагледавањем историје књиге уметника, схватио сам да функција књига није само да препричава историју, већ и да је ствара.

Уметност књиге је широко подручје рада. Различити медији могу се користити као комуникациони алати између уметника и читалаца, који често спадају под традиционалне дефиниције књиге. Узевши у обзир неколико дефиниција књиге уметника, закључио сам да нам оне у својој разноврсности показују потешкоћу при покушају да се направи једна једноставна изјава о томе шта представља књигу уметника.

Књигом *Симулација непланираних догађаја* покушао сам да истражим нелинеарност наратива и његов утицај на ликовно-графичку опрему књиге, њену структуру и форму како визуелно тако и у филозофском смислу.

Битно ми је било и да истражим да ли наратив може имати уметничу вредност, а да нема физичка својства као слика или скулптура, већ визуелно појмљив и интерпретиран као мисао. Да ли као такав другачијом визуализацијом читалаца представља другачије дело? Оно што поспешује индивидуалну визуализацију наратива је чињеница да нису дати јасни подаци места одвијања радње, време, нити било каква сугестивност изгледа окружења у ком су ликови смештени. Читалац се тако налази у улози главног јунака који понуђеним изборима наратива одређује ток и завршетак приче, која је смештена у његовом замишљеном свету, што га чини активним учесником који мисаоно доприноси стварању уметничког дела.

Свакако верујем да се у овој области која је мене заинтриговала може даље истраживати и да је овакав рад тек увод у још много озбиљних пројеката.

Литература

- 1) Riva Castleman, *A Century of Artists Books*, 1994
- 2) Robert Darnton, *What is the history of books?*, 1982
- 3) Johana Drucker, *The century of Artists' Books*, Granary Books, New York City, 1995
- 4) Миле Грозданић, *Пући до књиџе*, Публикум, Београд, 2007
- 5) Charles Harrison, *Conceptual Art and Painting: Further Essays on Art & Language*, Cambridge, Mass: The MIT Press, London, 2003
- 6) Albert Kapr, 'Sto jedna rečenica o opremi knjige', tekst objavljen u časopisu *Typographia* (broj 1, 2 i 3, 1979.), Originalan tekst pisan je na nemačkom jeziku, prevod prof. Bogdana Kršića sa češkog na srpski jezik.
- 7) Miško Šuvaković, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Horetzky – Vlees & Beton, Zagreb – Ghent, 2005
- 8) Miško Šuvaković, *Postmoderna*, Narodna knjiga, Beograd, 2007
- 9) Miško Šuvaković, *Scene jezika. Uloga teksta u likovnim umetnostima. Fragmentarne istorije 1920-1990 knj. 1 i 2*, ULUS, Beograd, 1989
- 10) Ludvig Vitgenštajn, *Filosofska istraživanja*, Drugo, Pregledano i popravljeno izdanje, NOLIT, Beograd, 1980
- 11) *Art & Language* - [https://www.moma.org/search/?q=Art++%26+Language](https://www.moma.org/search/?q=Art+%26+Language)
- 12) *Fluxus* - <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/f/fluxus>
- 13) *Fluxus - History and Concepts* - https://www.theartstory.org/movement/fluxus/history-and-concepts/#beginnings_header
- 14) Karen Kedmey, *What Is Fluxus?* - <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-fluxus-movement-art-museums-galleries>
- 15) *The William Blake Archive* - <http://www.blakearchive.org/>

